

83.3(2)6

Ж 31

Кр-1224796

МИНИСТЕРСТВО ВЫСШЕГО И СРЕДНЕГО  
СПЕЦИАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ РСФСР  
НИНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

ЖАНРОВО-  
СТИЛЕВЫЕ  
ПРОБЛЕМЫ  
СОВЕТСКОЙ  
ЛИТЕРАТУРЫ



Калинин 1985



-31 83.3(2)6-4 + 091.6

Жанрово-стилевые проблемы советской литературы: Сборник научных трудов.— Калинин: КГУ, 1985. — с.

В сборнике публикуются статьи, раскрывающие особенности метода, жанра и стиля в произведениях В. Маяковского, С. Есенина, В. Белова, В. Шукшина, Ч. Айтматова, С. Викулова, Н. Рубцова.

Основная задача настоящего сборника — показать своеобразие жанрово-стилевых поисков прозаиков и поэтов разных творческих индивидуальностей в литературе социалистического реализма.

Сборник рассчитан на литературоведов, преподавателей, студентов филологических факультетов.

#### Редакционная коллегия

Доктор филол. наук, профессор П. Е. Глинкин, доктор филол. наук, профессор Н. Н. Киселев, доктор филол. наук, профессор А. В. Огнев (ответств. редактор), доктор филол. наук, профессор В. П. Раков, кандидат филол. наук, доцент Ю. М. Никишов, кандидат филол. наук, доцент В. А. Редькин

Рецензент кафедры советской литературы Калининградского госуниверситета

**А. В. ОГНЕВ**

(Калининский госуниверситет)

## О ПЕРИОДИЗАЦИИ РУССКОЙ СОВЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Русская советская литература, неразрывно связанная с кровными интересами, чаяниями и ожиданиями народа и политикой Коммунистической партии, в высокохудожественных творениях отразила великую правду борьбы ряда поколений советских людей за новое общество, стала активным участником революционных преобразований в нашей стране. Она несет людям высокие идеи коммунизма, идеи свободы, мира и социальной справедливости. Она открыла новый этап в развитии художественной культуры человечества, стала могущественным фактором мирового литературного процесса.

Через два года советской литературе исполнится 70 лет. Во все эти годы, небывалые по своей общественно-исторической насыщенности, она была правдивым летописцем жизни советского народа.

Периодизация литературы должна отражать существенные закономерности ее развития, особенности ее движения во времени, появление новых видных писателей и художественных произведений. Периодизация зависит и от того, как, насколько глубоко и правильно познан нашей наукой литературный процесс, с каких методологических позиций подходим мы к его изучению.

«Научная периодизация предусматривает безупречное пользование соответствующей терминологией, употребление таких понятий, которые более или менее однозначно могли бы передать существо определенного исторического момента» (Ершов Л. Память и время. М., 1984, с. 180). Таких терминов Л. Ершов насчитывает три: эпоха, этап, период. Однако, если учитывать их практическое использование, то можно ограничиться двумя терминами: эпоха и период (этап). Согласимся с мыслью, что эпоха — «временный отрезок, больший, чем «период», что она включает в себя несколько, по крайней мере не менее двух, «периодов» (Суровцев Ю. Литера-

турный процесс и его периодизация.— Вопросы литературы, 1983, № 10, с. 124).

В нашей науке не раз ставился вопрос: вокруг какого стержня строить курс истории русской советской литературы — вокруг проблемы метода, стиля, героя, «человеческой проблематики эпохи» или в основу его положить особенности жанровой системы?

И. Г. Неупокоева в книге «История всемирной литературы: Проблемы системного и сравнительного анализа» (М., 1976) в качестве определяющих признаков литературной эпохи отмечает: «1. Изменения во взаимоотношениях литературы и общества... 2. Открытие литературой новых сфер жизни, рождение в ней новых тем, появление новых героев, новых социально-этических представлений и идеалов... 3. Изменение основной драматической коллизии произведений крупнейших жанров» (с. 331, 334, 337). Действительно, все названные здесь три признака важны для понимания особенностей развития искусства слова, но, как убедительно доказывает история советской литературы, основополагающий из них — первый, подчеркивающий изменения во взаимосвязях литературы и общества.

Большинство современных советских ученых пришло к выводу, что ведущий методологический принцип периодизации — социально-исторический. В Программе КПСС подчеркивается, что главная линия развития советской литературы — укрепление связи с жизнью народа, правдивое и высокохудожественное отображение богатства и многообразия социалистической действительности. Отношения между жизнью и литературой представляют тот центральный фокус, который включает в себя и признаки метода, и концепцию мира и человека, воздействуют и на жанровую систему, и на стиливое разнообразие, т. е. определяют основные особенности развития литературы на том или ином этапе.

Связь нашей литературы с действительностью, с социально-философскими и эстетическими идеями времени была различной по своему характеру и интенсивности в разные периоды развития советского общества. Это различие дает основание выделять определенные этапы в развитии литературы. Они помогают лучшему пониманию существенных ее особенностей в решении тех идейно-эстетических задач, которые ставятся перед писателями социально-нравственными запросами самой жизни.

Социально-исторический признак, понимание закономер-

ной зависимости развития литературы от общественной жизни отразились в периодизации, которая была дана в докладе А. Н. Толстого «Четверть века советской литературы», прочитанном 18 ноября 1942 года на юбилейной сессии Академии наук СССР. В нем выделялись периоды: первый — 1917—1929 годы, внутри его А. Толстой обособил циклы — «годы гражданской войны, затем — нэпа», второй — литература 30-х годов (1929—1941) и третий — военные годы (см. об этом: *Толстой А. Н. Собр. соч.*: в 10-ти т., М., 1961, т. 10, с. 537—560).

В 1954—1955 годах ИМЛИ опубликовал двухтомник «Очерк истории русской советской литературы», в нем выделялись очень короткие периоды, которые повторяли принятые тогда этапы развития советского общества: «Литература периода иностранной интервенции и гражданской войны (1918—1920)», «Литература периода перехода на мирную работу по восстановлению народного хозяйства (1921—1925)», «Литература периода борьбы за социалистическую индустриализацию страны (1926—1929)», «Литература периода борьбы за коллективизацию сельского хозяйства (1930—1934)». «Литература периода борьбы за завершение социалистического общества (1934—1941)», «Литература периода Великой Отечественной войны (1941—1945)», «Литература послевоенных лет (1945—1954)».

Такое членение справедливо критиковалось. Например, А. Метченко, А. Дементьев, Г. Ломидзе в статье «За глубокую разработку истории советской литературы» писали: «Обычно литературоведы механически переносят на историю советской литературы периодизацию истории Коммунистической партии Советского Союза в том виде, в каком она дана в «Кратком курсе истории ВКПб». Серьезный недостаток подобной периодизации истории литературы, которую с полным правом можно назвать догматической, заключается в том, что она слабо учитывает специфику развития самой литературы» (*Коммунист*, 1956, № 12, с. 96).

В дальнейших обобщающих работах по истории русской советской литературы подобная периодизация не использовалась. В учебном пособии «История русской советской литературы» в двух томах, выпущенном издательством МГУ (т. 1 — 1958, т. 2 — 1963) под редакцией А. Метченко, Л. М. Поляк, Л. И. Тимофеева, выделяются следующие этапы: 1. Литература периода Великой Октябрьской социалистической револю-

ции и гражданской войны (1917—1920), 2. Литература двадцатых годов (1921—1929), 3. Литература тридцатых годов (1930—1940), 4. Литература периода Великой Отечественной войны (1941—1945), 5. Литература послевоенного периода (1946—1955), 6. Литература на современном этапе коммунистического строительства (с 1956 г.). Такая же периодизация дается в программах по истории русской советской литературы для филологических факультетов государственных университетов (1956—1957) и педагогических институтов (1962), а также в ряде методических пособий (см.: *Апухтина В. А.* История русской литературы (советская литература): Методические указания для студентов-заочников филологических факультетов и факультетов журналистики. М., 1963). В. Ковский не потрудился ознакомиться с этими и некоторыми другими, не указанными здесь изданиями, когда без должных оснований утверждал: «В конце 60-х годов четырехтомный академический курс «Истории русской советской литературы» вернул в литературно-критический обиход традиционную не только для XX, но зачастую и для XIX века меру десятилетия» (*Ковский В. Е.* Литературный процесс 60—70-х годов. М., 1983, с. 14—15). Приведенные выше факты красноречиво свидетельствуют о том, что сделано это было значительно раньше — еще во второй половине 50-х — начале 60-х годов.

В настоящее время наиболее приемлемой является такая периодизация русской советской литературы: литература периода революции и гражданской войны, литература двадцатых годов, литература тридцатых годов, литература Великой Отечественной войны, послевоенная литература (1946—1952), литература пятидесятих-шестидесятих годов (1953—1970) и современная литература (семидесятые — начало восьмидесятих годов).

В. А. Ковалев, говоря об этой наиболее распространенной периодизации (только ближняя граница послевоенной литературы отнесена в ней к середине пятидесятих годов), отмечает, что в основу ее положен социально-исторический признак и что она «сыграла в общем положительную роль как первый опыт соотнесения литературы нового мира с историей социалистической революции и социалистического строительства». Однако, по его словам, сейчас она «нас удовлетворить уже не может», так как «никак не соотнесена со специфическими закономерностями и этапами движения самой литературы» (*Ковалев В. А.* О периодизации истории русской советской литературы.— В кн.: Проблемы русской советской

литературы: 50—70-е годы. Л., 1976, с. 10). Здесь необходимо сделать два замечания. Первое: приведенная выше периодизация вобрала в себя немалый опыт предшествующих попыток ученых найти приемлемое членение советской литературы (о них говорилось выше). Второе и самое главное замечание: утверждение «никак не соотносена» слишком категорично и, как будет видно из логики наших дальнейших рассуждений, не совсем справедливо.

Но что же предлагается для улучшения традиционной периодизации советской литературы? В статье «Проблемы построения истории русской советской литературы» (Русская литература, 1973, № 4) В. Ковалев выделил в истории советской литературы 20—60-х годов «две большие эпохи». Они были определены как «Литература периода борьбы за победу социализма (1917—1941 гг.)» и «литература периода построения развитого социалистического общества (40—60-е годы)\*». Спустя пять лет В. Ковалев верно отметил, что «в 70-е годы начинается новый этап исторического и вместе с тем литературного развития». По его словам, «в рамках двух периодов вычлняются, в зависимости от задач и масштабов исследования, и традиционные более мелкие подразделения (годы гражданской войны, 20-е годы, 30-е годы, Великая Отечественная война, послевоенное пятилетие, 50-е годы, 60-е годы)» (Сб. «Славянские литературы. VIII Международный съезд славистов». М., 1978, с. 505). Собственно, если сопоставить эту периодизацию с той, которая приведена выше как наиболее приемлемая, то ее отличие заключается в подходе к литературе 50—60-х годов и в наличии двух укрупненных этапов, стоящих над ее более мелкими членениями.

Можно в общем согласиться с тем, что выделение больших временных отрезков может быть полезным для выяснения закономерностей литературного процесса, особенностей метода, стилей и жанров. Если взять, например, 20-е и 30-е годы, то при совместном их рассмотрении выиграет в своей основательности и цельности разговор о политике партии в

---

\* Можно указать, что академик М. Ким в статье «О периодизации процесса строительства социализма в СССР» (Коммунист, 1981, № 7) намечает «Период строительства основ социализма» (1917—1936) и «Этап строительства развитого социализма» (1937—1977) (с. 34). Первый период делится на три этапа (один из них — «Октябрьская революция и гражданская война» — совпадает с соответствующим этапом советской литературы), второй — на четыре, общим для развития и нашего общества, и советской литературы будет этап «СССР в годы Великой Отечественной войны»



области литературы, о литературных группировках, о процессе консолидации писательских сил. Важно и то, что не будет разрываться анализ таких выдающихся произведений, как «Жизнь Клима Самгина» М. Горького, «Петр Первый» и «Хожение по мукам» А. Толстого, «Тихий Дон» М. Шолохова.

Вместе с тем, как показывает практика, укрупненная периодизация при своих несомненных преимуществах отнюдь не ликвидирует многие трудности в изучении литературы, более того, она подчас создает дополнительные рытвины и ухабы, которые могут вызвать серьезные негативные последствия.

Два основных этапа в истории советской литературы выделяет Ю. Кузьменко в статье «Чтоб передать богатство нашей жизни...» (Вопросы литературы, 1977, № 4). Он полагает, что «при научной периодизации в счет идут лишь эпохи, вносящие что-то существенно новое в формирование личности, в отношения человека и мира» (с. 30). Можно ли полностью согласиться с этим утверждением? Закономерность нашего вопроса подтверждается хотя бы указанием на то, что в такой безоговорочной формулировке таится склонность несколько недооценивать очень важный для развития литературы субъективный момент — саму специфику художественного осознания этих отношений человека и мира. Ведь в самом процессе их литературного отражения весьма существенное значение приобретает идеологическая атмосфера, господствующая в жизни общества. Отношения человека и мира, конечно, важны для периодизации литературы, но вряд ли являются тем центральным, тем единственным фундаментом, который поможет с достаточной полнотой определить самые главные закономерности литературного процесса.

Ради справедливости необходимо сказать, что Ю. Кузьменко в книге «Советская литература вчера, сегодня, завтра» (М., 1981), исследуя историю советской литературы в обозначенном в заглавии ключе, говорит о необходимости учитывать не только «изменения в соотношении человека и истории, характера и обстоятельств», но и то, «как выразились эти объективные условия в состоянии общественной психологии, общественного сознания», какие процессы происходили в глубинных основах художественной литературы под воздействием социально-исторических факторов» и «как осознавались эти процессы... теоретиками и художниками» (с. 166).

Только что отмеченные заявления Ю. Кузьменко правиль-

ны, но он фактически отстывает от них, когда спрашивает: «Почему книги о Великой Отечественной войне, вышедшие в свет до и после 9-го мая 1945 года, должны рассматриваться в границах разных этапов?» (Там же, с. 44). Но вот интересный факт, в какой-то мере свидетельствующий о недостаточной научной состоятельности этого риторического вопроса: сам Ю. Кузьменко при рассмотрении военной прозы не сделал попытки на практике реализовать свою мысль, проанализировать в одном ряду, предположим, повесть К. Симонова «Дни и ночи» и его трилогию «Живые и мертвые», а выделил подглавку «Эпос Великой Отечественной», где речь идет о литературе только 1941—1945 годов.

Следует отметить, что вопрос, поставленный Ю. Кузьменко, задавался еще лет двадцать назад: «Предлагают, например, годы Великой Отечественной войны выделить в особый период развития литературы. Конечно, это крупный период в жизни народа, историк нашего государства обязан его выделить. А на каком основании должен обособить эти годы историк искусства и литературы?» (Яновский Н. К вопросу о периодизации истории советской литературы. — Сибирские огни, 1962, № 7, с. 160). Поднятая здесь проблема имеет принципиально важное значение для выявления тех доминантных признаков литературы, которые играют решающую роль в теоретическом обосновании важнейших рубежей периодизации, поэтому необходимо попытаться дать на него хорошо аргументированный ответ, выявить, есть ли свое самостоятельное лицо, существенные качественные особенности у русской советской литературы военных лет.

В действующей сейчас университетской программе периодизация русской советской литературы, если исключить главу «Литература периода Великой Отечественной социалистической революции и гражданской войны», дается по десятилетиям (II. Литература 20-х гг. III. Литература 30-х гг. IV. Литература 40-х гг. V. Литература 50-х гг. VI. Литература 60-х гг. и VII. Советская литература на современном этапе). Возникает полутный вопрос: почему литература периода Октябрьской революции и гражданской войны выделена в самостоятельный этап, а литература Отечественной войны нет? Став жертвой десятилетней мерки, она объединена с литературой второй половины 40-х годов. Авторы учебного пособия «История русской советской литературы», изданного в «Просвещении» (т. 1—1975 г., т. 2—1980 г.), решили на практике проверить эффективность такого укрупне-

ния. Что же получилось? Какие аргументы нашлись в пользу такой периодизации?

Один из авторов программы и этого учебного пособия А. Метченко еще недавно считал оправданным выделять в особый период литературу Отечественной войны. Эта позиция отразилась в его статье «Об изучении и преподавании советской литературы в высшей школе» (Русская литература, 1975, № 2). В учебном пособии он верно писал, что «четыре года Великой Отечественной войны справедливо приравниваются к столетию», тогда «советская литература показала пример служения народу, не имеющий аналогии в истории мировой литературы» (т. 2, с. 4).

Отметим, что литература Великой Отечественной войны обособляется в отдельный период и в четырехтомной академической «Истории русской советской литературы» и в «Историях русской советской литературы» изданных в последние годы в «Высшей школе» и «Просвещении» (первая написана Л. Ф. Ершовым, вторая — коллективом авторов под редакцией П. С. Выходцева).

Во время войны была особо короткая, особо интенсивная связь наших писателей с жизнью, с ее животрепещущими проблемами, что придало советской литературе свой особый настрой, особый пафос, неразрывно связанный с открыто выраженной страстной любовью к отчей земле и испепеляющей ненавистью к захватчикам. Тогда наполнились новыми красками понятия «патриотизм», «родина», углубились партийность и народность литературы, приобрели большое значение героические традиции русской классической литературы.

Какие же аргументы можно привести в пользу того, чтобы не рассматривать литературу военных лет в границах самостоятельного периода? В указанном выше учебном пособии, вышедшем в издательстве «Просвещение», отмечается, что «с войной и последствиями войны связаны все значительные произведения второй, послевоенной половины 40-х годов, проблемы, сюжеты, конфликты» (т. 1, с. 13). В. Ковалев, выделяя литературу Отечественной войны в особый период, подчеркивает, что 40-е годы четко разграничиваются маем 1945 года, но в то же время, несколько отступая от своей концепции, считает допустимым и понятие «литература 40-х годов» и это доказывает так: «...литература первых послевоенных лет жила памятью о войне, и главным предметом дум многих авторов романов, поэм, лирических стихотворений, пьес была Великая Отечественная война; ряд круп-

ных произведений второй половины 40-х годов зарождались и отчасти были написаны еще в военные годы» («Далеко от Москвы» В. Ажаева, «Повесть о настоящем человеке» Б. Полевого и др.)» (Ковалев В. А. О периодизации истории русской советской литературы. — В кн.: Проблемы русской советской литературы. 50—70 годы, с. 15—16). Да, предмет изображения нельзя сбрасывать со счета, но он не способен с достаточной полнотой определить важнейшие особенности литературы на том или ином этапе ее развития. Военная тема, взятая сама по себе, не соотношенная с главными требованиями времени, с ведущими жанрово-стилевыми тенденциями, не может играть решающей роли в качестве связующего звена и дать право выделить все 40-е годы в один самостоятельный период.

Здесь нельзя не учитывать самого важного момента: писать о войне во время самой войны — одно дело и другое — после того, как она завершилась нашей победой. В этом случае вставали другие задачи, произведения о войне наполнялись уже иным пафосом. Художникам слова не надо было писать публицистические статьи, очерки и рассказы с целью духовной мобилизации советских людей, призывая их сделать все для победы над врагом. Обращаясь к военной теме, писатели стремились к глубокому художественному осмыслению всемирно-исторического значения нашей победы. Значительно большую роль стала играть тогда тема творческого труда в советской литературе.

После окончания войны повседневный «диктат» самой жизни, заставляющий писателей немедленно отзываться на ее стремительный, изобилующий неожиданными поворотами ход, ослабел. В этих условиях возникло то, что несколько условно назвали теорией бесконфликтности, которая отрицательно сказалась на развитии нашей литературы, особенно драматургии и рассказа, а также лирических жанров.

Новые отношения литературы с действительностью вызывают существенные изменения в системе жанров, и эти изменения безразличны для периодизации, так как они — в числе других признаков — свидетельствует о новом этапе в развитии искусства слова.

Все основные положения этой работы были опубликованы мною в статье «О периодизации русской советской литературы» (Вопросы литературы, 1982, № 4). Не слишком внимательно прочитав ее, В. Ковский в книге «Литературный процесс 60—70-х годов» пишет: «Никаких препятствий то-

му, чтобы обращаться в решении этой проблемы (периодизации — А. О.) не только к «общественно-историческому признаку», но и к собственно эстетическим критериям, мы, в отличие от А. Огнева, не видим» (с. 23). Ума не приложу, как можно было так превратно понять мои исходные позиции. В связи с этим сошлюсь на мнение Ю. Суровцева, который в статье «Литературный процесс и его периодизация», опубликованной в «Вопросах литературы», 1983, № 10, писал: «Явному большинству советских ученых свойственно сегодня подчеркнутое внимание к собственно творческим, специфически-художественным, и в этом смысле «внутренним», закономерностям развития литературы и искусства, хотя не в отрыве от общественно-исторических, не в противовес им. В частности, общее положение (или «общее место»?) нашей литературоведческой и искусствоведческой мысли сегодня — считать симптоматичным проявлением специфичности литературно-художественного процесса хронологическое несовпадение (или закономерно неполное совпадение) периодизации «общей истории» и истории литературной, общественно-исторических этапов развития и этапов развития литературы и искусства» (с. 117). И далее ссылка на указанную выше мою статью.

Особенности жанровой системы советской литературы в военные годы обусловлены необычайно тесной связью с жизнью сражающегося народа. Настоятельная общественная потребность в быстрейшем отклике на неотложные проблемы современности заставляла писателей в военные годы чаще, чем в предыдущее время, обращаться к малым жанрам, которые оттеснили на второй план роман. Иная картина была во второй половине 40-х годов. Писатели тогда увлекались созданием больших полотен. Показательно, что «Новый мир», «Октябрь», «Знамя» и «Звезда» во время войны печатали в среднем по 55 рассказов в год, а в 1950—4, 1951—13, хотя объем этих журналов к этому времени увеличился чуть ли не вдвое. Беда заключалась не только в том, что печаталось мало рассказов (они регулярно появлялись в тонких журналах), но в том, что серьезно снизился их идейно-художественный уровень.

Как же можно объединить эти разные по своему определяющему пафосу и характеру связи с жизнью, по жанровой системе периоды советской литературы в одно целое? И что же можно записать в актив такого укрупнения? В учебном пособии в главе «В жестоких испытаниях войны» анализи-

руется вся драматургия 40-х годов, посвященная войне. И в другой главке «Пафос возрождения» снова ведется речь о драматургии, только теперь второй половины 40-х годов. Она искусственно рассекается по вертикали на две части. В результате вносится хронологическая путаница в сложившуюся периодизацию без приобретения каких-либо существенных преимуществ. В освещении поэзии и прозы 40-х годов такой «волевой» принцип не использован, видимо, потому, что само состояние литературы оказывает этому сильнейшее сопротивление: как пишется в учебнике, ведь «несомненно, что условия второй половины 40-х и тем более 50-х годов для развития литературы были иными, чем условия военных лет» (т. 2, с. 5). Искусственное присоединение к литературе Отечественной войны литературы второй половины 40-х годов не выдерживает критики ни с методологической, ни с методической точки зрения.

Нет должных оснований проводить границу между двумя послевоенными периодами советской литературы на рубеже 40-х и 50-х годов. Во многих работах, в частности, в учебных пособиях по истории русской советской литературы, выпущенных в свет издательствами Московского университета и «Высшая школа» (под редакцией П. С. Выходцева), в качестве разграничительного рубежа берется то середина 50-х годов, то конкретный 1956 год, что подчеркивает большое значение XX съезда КПСС в жизни советского народа и литературы. В четырехтомной «Истории русской советской литературы» обособляется этап «Литература послевоенного периода (1946—1953)», который, как видим, завершается 1953 годом. А. Бочаров считает, что этот период заканчивается в 1954 году. (См.: На подступах к истории послевоенной литературы европейских социалистических стран. — Вопросы литературы, 1983, № 11, с. 264).

Как представляется, правы те ученые, которые послевоенную литературу разделяют 1953—1954 годами, именно эти годы стали во многом поворотными в ее развитии.

XX съезд КПСС закрепил и развил в области литературы то, что выявилось в ней в предыдущие три-четыре года. У противников этого суждения нет должных аргументов. Рассмотрим, например, доказательства В. Ковалева: «Поворот послевоенной литературы к новым темам и проблемам, к более глубокому и всестороннему аналитическому исследованию общественной жизни, ее противоречий, духовного мира современника в целях отыскания новых источников движе-

ния вперед... следует отнести к началу 50-х годов: именно в это время возникали и осуществлялись замыслы крупнейших произведений, во многом предопределивших пути развития литературы в дальнейшем, — романы Л. Леонова «Русский лес» (1953) и Вс. Кочетова «Журбины» (1952), цикл деревенских очерков В. Овечкина (1952), поэма А. Твардовского «За далью — даль» (Указ. соч., с. 22). Да, это положение необходимо принимать во внимание при изучении особенностей послевоенного литературного процесса. Вместе с тем следует указать на трудности (вряд ли преодолимые), которые встают тогда, когда делается попытка при определении нового этапа литературы серьезно учитывать (или даже делать точкой отсчета) возникновение замысла произведений.

Как свидетельствует опыт, возникший замысел нередко подвергается весьма существенной трансформации в процессе самой работы. А. Твардовский начал писать «За далью — даль» еще в сороковые годы, первые ее главы стали публиковаться в 1950 году. Конечно, мимо такого литературного факта нельзя проходить. В то же время следует подчеркнуть и другое: работа над поэмой была завершена только в 1960 году, замысел ее окончательно оформился после решений XX съезда партии, воздействие сложившейся после него новой общественной обстановки отчетливо ощущается в главах «Так это было» и «Друг детства». Концепция поэмы В. Луговского «Середина века» после этого съезда, как свидетельствовала сам автор, тоже подвергалась уточнению. Цикл В. Овечкина «Районные будни» действительно начал публиковаться в 1952 году. Однако печатание его закончилось в 1956 году. И вряд ли «Районные будни» В. Овечкина были бы такими, какими мы их знаем сейчас, если бы в нашу общественно-политическую атмосферу не были внесены существенные изменения, если бы, в частности, не были приняты в 1953 году известные решения сентябрьского Пленума ЦК КПСС о сельском хозяйстве.

Можно вспомнить и явное оживление литературной критики в 1953—1954 гг., например, дискуссию о положительном герое, принципиально важную статью Абрамова Ф. «Люди колхозной деревни в послевоенной прозе» (Новый мир, 1954, № 4), в которой справедливо критиковались серьезные отступления ряда авторов от жизненной правды. Значительную роль в развитии советской литературы сыграли выступления М. Шолохова и В. Овечкина на Втором съезде советских писателей (1954), в которых был поставлен вопрос

об отрыве части писателей от насущных процессов современной жизни. Здесь небезынтересно вспомнить ту довольно острую полемику, которая разгорелась вокруг романа В. Дудинцева «Не хлебом единым» (1956). Она свидетельствовала о разных тенденциях в нашей общественной жизни, во взглядах на задачи советской литературы, на ее определяющие черты. В начале семидесятых годов в книге «Мера истины» (М., 1971) Ю. Кузьменко сделал успешную попытку объективно проанализировать это произведение, выявить то, что послужило причиной и преувеличенных восторгов, и чрезмерно суровой критики его. Он пришел к выводу, что В. Дудинцев в романе «Не хлебом единым» по сути дела «первым остался верным внутренней логике характеров, нарушил главный канон производственного романа предшествующих лет — безоговорочно-благополучное разрешение конфликта» (Кузьменко Ю. Советская литература вчера, сегодня, завтра. М., 1981, с. 236—237). Следует подчеркнуть, что в этом романе был поставлен очень серьезный и по сей день актуальный вопрос, на который пока еще не дала окончательного ответа наша жизнь: как наиболее эффективно нам стимулировать научно-технический прогресс?

В. Ковалев верно подчеркивает, что некоторые новые моменты в развитии советской литературы стали намечаться и в первых очерках В. Овечкина (пожалуй, точнее их было бы назвать рассказами), и в романе «Журбины» В. Кочетова (1952). В это же время была опубликована статья в «Правде» «Преодолеть отставание драматургии» (7 апреля 1952 г.), в которой основательно критиковалась теория бесконфликтности, причинившая немалый вред нашей литературе. Правда, как верно говорится во втором томе «Истории русского советского романа» (Л., 1965), «теория бесконфликтности была остро раскритикована, но нельзя сказать, чтобы это выступление газеты вызвало решительные изменения в художественном творчестве» (с. 154). Значит, и при учете этих факторов точкой отсчета нового периода советской литературы надо считать не 1950 и даже не 1952 год, который Ю. Кузьменко в своих работах и Л. Ершов в статье «Основные тенденции развития современной русской прозы», опубликованной в сборнике «Жанрово-стилевые поиски советской литературы 70-х годов» (изд-во Ленинградского ун-та, 1981), считают начальной вехой переломного десятилетия. Дело в том, что новые тенденции, обнаружившиеся в 1952 г., не стали определяющими в литератур-



ной жизни, они были лишь «предвестиями перемен» (А. Дементьев). Их можно назвать первыми ласточками, которые пока еще не делали погоды.

Мысль о том, что новый этап не следует начинать с 1950 года, подтверждается, собственно, и рядом положений, выдвинутых в университетской программе. Раздел «Литература 50-х гг.» начинается в ней указанием на историческое значение решений XX съезда партии в развитии литературы. Отмечается углубление художественного исследования и философского осмысления подвига советского народа в годы Отечественной войны. Справедливо говорится о принципиальном значении рассказа М. Шолохова «Судьба человека», а он был опубликован на рубеже 1956—1957 гг. Можно было бы отметить и то, что «Русский лес» Л. Леонова был напечатан в 1953 году.

После 1953 года в советской литературе повелась целенаправленная борьба за глубокое реалистическое изображение нашей действительности, в ней усилилось аналитическое исследование современной жизни. Серьезно повысилась общественная роль очерка, который поставил ряд животрепещущих общественных проблем. И рассказ переживает несомненный подъем, продолжавшийся до середины 60-х годов. В это время, по сравнению с началом 50-х годов, в тех же четырех журналах, о которых шла речь выше, количество опубликованных рассказов увеличилось в 10—15 раз. Появились остропроблемные пьесы А. Штейна, А. Корнейчука, В. Розова и др., т. е. в драматургии наметилось явное оживление, а ее состояние «во второй половине 40-х — начале 50-х годов, — говорится в учебном пособии, — не во всем было благополучно» (т. 2, с. 111).

Как констатируется в учебнике, в начале 50-х годов состояние поэзии «внушало тревогу», «насущными задачами в развитии поэзии стало преодоление в ней риторики и декларативности, сближение ее с жизнью, современностью, читательскими запросами» (т. 2, с. 62). А затем в новой общественной атмосфере «щедро раскрылось богатство и разнообразие талантов, художественских индивидуальностей авторов разных поколений» (т. 2, с. 64). Примечательно, что это положение подкрепляется анализом произведений В. Луговского, Н. Асеева, Н. Заболоцкого, А. Прокофьева, Я. Смелякова, созданных во второй половине 50-х годов, и творчеством нового поколения поэтов, ставших известными в это время

(С. Соколов, В. Федоров, Р. Рождественский, Е. Евтушенко, А. Вознесенский, В. Цыбин).

Все это позволяет обозначить 1953—1954 годы как переломный рубеж в развитии всей нашей литературы.

Во втором томе указанного выше учебного пособия выделяются два периода в русской советской литературе последних четырех десятилетий: «первый — литература военных лет и послевоенного возрождения (40—50-е годы), второй — литература развитого социализма (60—70-е годы)» (т. 2, с. 5). В результате такой периодизации 60-е годы отделяются от 50-х. Какие же есть основания для такого разделения? На с. 300 пособия говорится: «Переход к этапу развитого социализма в нашей стране историки и социологи относят к концу 50-х годов, не связывая его с одной конкретной датой. Методологически такой подход можно считать правильным и применительно к истории советской литературы. Развитой, или зрелый, социализм не мог сложиться в течение одного какого-то года» (т. 2). Что ж, мысль об одной конкретной дате можно принять. В нашей печати не раз указывалось, что выделение этапов в развитии общества и литературы носит в известной степени условный характер, что вряд ли можно обозначать тот или иной рубеж точной датой, когда рассматриваются эпохи, которые протекают без бурь и сильных потрясений, прямо не связаны с разрешением острейших социально-политических конфликтов (Октябрьская революция и гражданская война), с течением больших исторических событий, затрагивающих основную нерв национальной жизни (Великая Отечественная война). Но правильно ли будет искать границы литературных периодов, исходя только из социально-экономических признаков и серьезно умаляя собственно литературные? Об этом уже не раз писали многие ученые. Не прав ли был Ю. Кузьменко, когда писал в статье «Какой подымется поэт? (О прогностической роли критики)», опубликованной в «Литературном обозрении», 1980, № 5: «Никакой готовой периодизации, которую можно было бы «привнести» в литературу, наше обществоведение не дает. Литература «сопротивляется» делению на три этапа, принятых в теории научного коммунизма (1917—1936, 1937 — конец 50-х годов, 60—70-е годы)... И только идя с двух сторон — от истории общества и от истории литературы, — удастся устранить расхождения, найти, как мне кажется, верное решение» (с. 50).

Можно отметить, что в четырехтомной «Истории русской

советской литературы» обособлялся период, границы которого определялись 1954—1965 годами. Авторы этого труда справедливо не видели границы на рубеже литературы 50-х и 60-х годов. Л. Ф. Ершов также не отделяет литературу 50-х годов от литературы 60-х годов, у него обозначен этап 1952—1965 годов, а с 1966 года он начинает отсчет современного этапа русской советской литературы (см. его книгу): *Память и время*. М., 1984, с. 180—181). Правда, в его учебном пособии «История русской советской литературы» есть глава под названием «Литература 60-х — начала 80-х годов». Но в самой главе отсчет нового этапа фактически идет с середины 60-х годов: «Литература второй половины 60-х — начало 80-х годов», «...показательно, что при определении задач литературоведения и критики именно во второй половине 60-х годов раздаются призывы к «научному синтезу», воссозданию «общих глубинных закономерностей» (с. 223).

Отделение 50-х годов от 60-х вносит немало препятствий для выявления логики литературного развития. Этой границе действительно «сопротивляется» и сама заявленная концепция учебного пособия, и многие отмеченные в ней весьма весомые литературные факты. При характеристике прозы начала 60-х годов говорится о таких «новых» серьезных тенденциях в литературе, которые явно обозначились уже после 1953 года: о проблемности и остроте «анализа жизненных конфликтов», об одной из тенденций, связанной «с исследованием социальных, хозяйственных, экономических противоречий», которая «нашла выражение в произведениях социально-аналитической проблемной прозы, представленной именами В. Овечкина, Г. Троепольского, Е. Дороша, В. Тендрякова, А. Иванова, С. Залыгина» (с. 339). Далее подчеркивается, что в прозе 60-х годов «на первый план выдвинулась проблема стиля руководства, обусловленная новой ступенью исторического мышления» (с. 341). Но ведь все это хорошо выявилось в середине 50-х годов. Именно об этом писали В. Овечкин в своем знаменитом цикле «Районные будни» (1952—1956), Г. Троепольский в рассказе «Прохор XII и другие. Из записок агронома» (1953—1954), Е. Дорош в «Деревенском дневнике» (1954—1962), В. Тендряков в рассказах и повестях «Под лежач камень» (1954), «Падение Ивана Чупрова» (1954), «Не ко двору» (1954), «Тугой узел» (1956), С. Воронин в «Ненужной славе» (1955), С. Залыгин в ряде очерков и рассказов — «Красном клеве-

ре» (1955), «Функции» (1958) и других. И лирическая проза, давшая о себе знать в 60-е годы, обнаружила немалые творческие потенции уже во второй половине 50-х годов, в частности, во «Владимирских проселках» (1957) В. Солоухина, в повести О. Берггольц «Дневные звезды» (1959), в рассказах К. Паустовского, Ю. Нагибина, Ю. Казакова, Ю. Куранова и других прозаиков. На с. 302 говорится, что «нормой литературной жизни с конца 50-х годов стало широкое коллективное обсуждение теоретических проблем творчества, состояния литературы». А ведь это, как уже отмечалось, явственно обозначилось раньше. В учебном пособии утверждается, что «в истории советской литературы 60-е годы займут достойное место, как годы по-своему переломные» (с. 312). Но этот перелом наметился уже после 1953 года — в середине этого десятилетия. Показательно, что составители университетской программы, вопреки своей «десятилетней» периодизации, невольно склоняются объединить в единое целое литературу 50- и 60-х годов. Так, в пятой главке «Литература 50-х гг.» они прямо пишут: «Прошлое в свете современности в произведениях 50-х—60-х гг.». И далее указываются произведения, написанные в 60-е годы: «На Иртыше» С. Залыгина, «Вечный зов» А. Иванова. Все сказанное выше приводит к выводу: есть все основания сделать границами отдельного периода русской советской литературы 1953 — конец 60-х годов.

В начале 70-х годов наша литература, видимо, действительно вступила в новый этап своего развития, и в учебном пособии это отмечено: «70-е годы во многом не похожи на 60-е (т. 2, с. 5). В главе «На этапе развитого социализма. Литература 60—70-х годов» проза, поэзия и драматургия 70-х годов рассматриваются отдельно. Но в другом пособии «История русской советской литературы», которое трижды выходило в свет в издательстве «Высшая школа», 50—70-е годы даются как один период. Это можно объяснить тем, что в пределах этих трех десятилетий, начиная с 1953 года, в развитии советской литературы не было ясно выраженного «контрапункта».

Выявить отличительные признаки литературного периода 70-х — начала 80-х годов пока что нелегко, так как он не приобрел достаточно четких самостоятельных границ. К тому же, можно полагать, необходима временная дистанция, чтобы они, эти границы, стали более явственно осознаваться. Но можно отметить такие характерные особенности сов-

ременного литературного процесса, имеющие определенное значение для периодизации советской литературы: устремленность к панорамному, крупномасштабному, разностороннему изображению жизни, «усиленную тягу к эпичности», более углубленную и более последовательную разработку «темы народного и национального самосознания, столь остро поставленной еще на предшествующем этапе» (Ершов Л. Ф. Память и время, с. 183), сильнейший интерес к историческому прошлому, несомненный подъем романа, художественной публицистики, уменьшающуюся роль рассказа, существенное снижение потенциала лирической прозы. Более явно проступили новые грани в решении проблемы гуманизма, расширяющие возможности в использовании разнообразных средств психологического анализа. В лучших современных произведениях становится более опосредованным и сложным изображение связей между личностью и обществом, человеческий характер раскрывается во всей его жизненной противоречивости, что способствует в конечном счете углублению реализма советской литературы. Более многогранно проявляется ее художественное многообразие. В целом возрастает роль литературы в духовной жизни советского общества. Вместе с тем появились некоторые тревожные признаки того, что в художественных произведениях порой недостаточно глубоко и аналитично освещаются насущные социальные проблемы современной жизни. В. Ковский на с. 21 указанного выше сочинения возразил мне: «Вряд ли можно согласиться и с «отличительными признаками» современной литературы (70-е годы), устанавливаемыми в статье А. Огнева «О периодизации русской советской литературы», чей полемический запал целиком сосредоточен именно на попытках укрупнить «временные отрезки» (попытки эти во всех случаях почему-то кажутся автору «умалением общественно-исторического признака»). Дело в том, что все названные А. Огневом признаки литературы 70-х годов нетрудно обнаружить уже и в предшествующем десятилетии. Вместе с тем они успешно проявляют себя на всем протяжении истории советской литературы (например, «несомненный подъем романа, художественной публицистики» — в 20-х годах, «сильнейший интерес к историческому прошлому» — в 30-х, «устремленность к панорамному... изображению жизни» — в 50-х и т. д.).

В связи с этим критическим замечанием хочется разъяснить свои позиции. Конечно, некоторые названные мною ха-

рактрные признаки современной литературы действительно наметились уже в литературе 60-х годов, но в последующее время они проявились более явственно. К тому же вряд ли плодотворен принцип, согласно которому следует отрицать новые моменты в современной литературе потому, что некоторые сходные явления можно обнаружить в 20-е годы, например, несомненный подъем романа. Но ведь после этого роман снижал свой вес в литературе (особенно это было заметно в годы Отечественной войны), было время, когда интерес и к историческому прошлому был не таким сильным, как сейчас, все это говорит о неравномерности в развитии жанров, об ослаблении или усилении интереса к тем или иным темам и проблемам. В литературе что-то может повторяться (но в новом качестве) на новом витке исторической спирали, и это будет говорить о новом этапе развития искусства слова. К тому же определенный период характеризуется не одной какой-то литературно-эстетической особенностью (вырвать из контекста один признак и при его помощи пытаться опрокинуть его характеристику — неплодотворный прием), а синтезом ряда общественно-исторических, собственно-литературных признаков.

Как известно, в специальных исследованиях, посвященных, например, развитию метода, жанра, стилевой тенденции и т. п., может быть намечена своя особая периодизация. Но при этом необходимо четко осознавать ограниченную сферу ее действия, не допускать того, чтобы она начала заменять собой периодизацию всей литературы. Необходимо возразить тем авторам, которые недостаточно хорошо учитывают справедливость этого положения.

В. Баранов в статье «Размышляя о перспективах» (Вопросы литературы, 1974, № 2) согласен с общеизвестной непреложной мыслью, что «Великий Октябрь явился переломным этапом в истории мировой культуры», что «естественно... на первый план в историко-литературных трудах выдвигается то, что отличает молодую советскую литературу от литературы дооктябрьского периода» (с. 140—141). Однако ему кажется, что «подобного рода верный методологический взгляд страдает и определенной неполнотой», так как «в тени остаются вопросы сложной, противоречивой преемственности литературного развития». И потому «следует подчеркнуть очень важное значение контактных преемственных связей именно с литературой предоктябрьской поры, так как изучение ее поможет глубже понять закономерности зарож-

дения нового метода художественного мышления — социалистического реализма — еще в условиях господства реализма старого».

Однако выявление новаторства советской литературы отнюдь не отрицает, а предполагает выяснение ее преемственности с русской классикой. Если на самом деле контактные преемственные связи плохо изучены, то причина здесь не в отмеченном выше каком-то изъяне научного методологического плана. Надо лучше изучать эти связи, а не намечать еще одну новую периодизацию, используя для ее обоснования сомнительную аргументацию. В самом деле, имеет ли какое-то значение для литературного процесса, для выявления этих самых контактных связей отмеченный В. Барановым факт публикации в 1900 году первого рассказа Ф. Гладковым? Или как понять: «Два периода развития русской литературы — пред- и послеоктябрьский — связывают много нитей. Это и судьбы целых группировок (футуризм, имажинизм)»? Во-первых, не стоит преувеличивать роли таких группировочек в развитии литературы. А во-вторых, как хорошо известно, имажинизм зародился и организованно оформился после Октября... Не дискредитируют ли такие «аргументы» выдвинутую В. Барановым концепцию? Он предлагает: «середина 90-х годов — 1917; 1917 — середина 30-х годов — таковы хронологические очертания труда, который... охватывал бы следующую проблему: исторические судьбы русской литературы эпохи социалистической революции» (с. 167). Почему же здесь взята в качестве разграничительной вехи середина 30-х годов? Это обосновывается так: «Социализм в нашей стране был построен в основном в середине 30-х годов. Тогда же произошло организационное оформление Союза писателей СССР» (там же). Здесь берется за основу разграничения сам факт построения социализма и недостаточно учитывается идеологическая атмосфера в нашем обществе, которая получила новую окраску на рубеже 20-х—30-х годов, в эпоху коллективизации и начального этапа индустриализации нашей страны (это отразилось на самом характере советской литературы). Необходимо учитывать значение Первого съезда советских писателей (1935) для развития нашей литературы, но он органически связан с другим важнейшим событием — постановлением ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций» (1932). Если принять предложенную В. Барановым периодизацию, куда следует отнести в этом случае литературу вто-

рой половины 30-х годов? Экономический и тем более социально-исторический признаки необходимо иметь в виду при исследовании литературы, но при этом следует серьезно учитывать и важнейшие внутрилитературные факторы.

Бесспорно, надо принимать во внимание те специфические задачи и установки, которыми руководствуются авторы при обозначении таких хронологических рамок исследования. Однако ученых должно настораживать, что при этом, вопреки их благим намерениям, несмотря на все оговорки, намечается тенденция затушевывать определяющую роль Октябрьской революции в судьбе русской литературы. Это в конечном счете приводит к той концепции ее развития, которая обнаружилась в статье М. Минокина «Надежные перспективы» (Вопросы литературы, 1976, № 2), задавшегося целью «построить единый целостный курс литературы XX века». По его мнению, в настоящее время «живой литературный процесс... искусственно разделен на две части, от советской литературы отделен небольшой, но важный отрезок, который следует рассматривать как предысторию советского периода» (с. 242). Но для исследователей литературы важнее всего историческая реальность, отмеченная выше «искусственность» вызвана отнюдь не их субъективными намерениями, а Великим Октябрем, победа которого — «главное событие XX века, коренным образом изменившее ход развития всего человечества» (Постановление ЦК КПСС «О 60-й годовщине Великой Октябрьской социалистической революции»). Октябрь 1917 года провел резко обозначенную грань между тем, что было до него и стало после. Он — дата рождения советской литературы, коренное революционное изменение жизни внесло в нее глубоко новаторские черты.

Неплодотворность разделения литературы XX века доказывается тем, что «при таком положении отказываются «разорванными надвое»... не только М. Горький и А. Серафимович, но и Демьян Бедный, и В. Маяковский, и С. Есенин, а также С. Сергеев-Ценский, А. Толстой, М. Пришвин, И. Касаткин, С. Подъячев, И. Вольнов, К. Тренев, А. Новиков-Прибой. ...Названные писатели в будущем образовали ядро советской литературы, следовательно, истоки советской литературы находятся в начале века, и в отрыве от него невозможно объяснить расцвет литературы социалистического реализма в 20—30-е годы» (там же, с. 243). Здесь в «ядре» советской литературы (основательно ли?) оказались И. Касаткин, С. Подъячев, И. Вольнов, но ничего не говорится о



других выдающихся писателях, которые сыграли неизмеримо большую роль в ее становлении — таких, как М. Шолохов, К. Федин, А. Фадеев, Л. Леонов, Б. Лавренев, А. Твардовский, М. Исаковский, Н. Островский, А. Макаренко, В. Луговской и др. Л. Леонов писал: «Вступлением в жизнь для меня, как для писателя, была революция и гражданская война». Н. Тихонов утверждал: «Меня сделала поэтом Октябрьская революция». С. Щипачев говорил: «Революция вылепила меня и как гражданина, и как поэта».

Великий Октябрь не только вызвал к яркой литературной жизни множество талантливых писателей, но и самым существенным образом повлиял на судьбу, характер целого ряда даровитых художников слова, начавших свой путь до него. Об огромной роли Октября в своей жизни и творчестве хорошо писал А. Толстой: «Если бы не было революции, в лучшем случае меня бы ожидала участь Потапенко: серая бесцветная деятельность дореволюционного среднего писателя. Октябрьская революция как художнику дала мне все. ...До 1917 года я не знал, для кого я пишу. Сейчас я чувствую живого читателя, который мне нужен, который обогащает меня и которому нужен я. 25 лет назад я пришел в литературу как к приятному занятию, как к какому-то развлечению. Сейчас я ясно вижу в литературе мощное оружие борьбы пролетариата за мировую культуру, и поскольку я могу, я даю свои силы этой борьбе. Это живущее во мне сознание является мощным рычагом моего творчества».

Согласимся с тем, что в отрыве от литературы начала века «невозможно объяснить расцвет литературы социалистического реализма». Но кто же требует этого «отрыва»? Кто выступает против того, чтобы проследивать преемственные связи? Нет таких. Но так ли обязательно во избежание «отрыва» сдвигать дату рождения советской литературы к началу века и тем самым невольно смазывать великое значение Октября для судеб русской культуры?

Могут сказать, что М. Минокин ведет речь о вузовском курсе литературы, у которого есть своя специфика, связанная с преподавательскими задачами. Однако осмелюсь утверждать, что вузовское преподавание на практике эффективно проверяет жизнеспособность принятой нашей академической наукой периодизации. Но эта проверка должна быть свободной от субъективистских пристрастий.

М. Минокин ссылается на свой преподавательский опыт, когда «опробергает правомерность существования двух кур-

сов: недаром преподаватели иногда стихийно перестраивают курс, договариваясь, чтобы один читал «всего Горького», а другой — «всего Блока» (с. 243). Мой же тридцатилетний опыт вузовской работы, наоборот, никак не подтверждает подобной мысли, дает право говорить о том, что приводимый выше аргумент весьма субъективен, свидетельствует лишь о слишком вольном понимании инициативы в преподавании литературы.

Неверно утверждение, что, «изучая Серафимовича, мы все больше говорим о романе «Железный поток» и лишь бегло упоминаем или совсем опускаем его богатое дооктябрьское творчество» (там же, с. 245). Ведь в программе по русской литературе начала XX века предусматривается монографическое изучение А. Серафимовича. И отнюдь не от существования двух курсов зависит то, что не изучается студентами роман В. Вересаева «В тупике», повесть «Исанка» и книга «Воспоминаний», что «романы Сергеева-Ценского в лучшем случае бегло характеризуются при обзоре литературы 30-х — 40-х годов», что опускается ряд произведений других авторов. И почему же «при едином курсе литературы XX века этот недостаток можно устранить»? Ведь отводимое по учебному плану время на изучение русской литературы от перестройки программ не изменится. За счет каких же писателей мы уделим больше внимания указанным выше авторам? Надо смотреть на сложившееся положение не с точки зрения прекраснодушных желаний, а с позиции существующей реальности.

Самое же интересное то, что, по мысли М. Минокина, надо читать и маленький курс «Истории русской литературы XIX века и начала XX века». Вот и выходит: горячо ратуем за единый курс и тут же его разделяем. Давайте вдумаемся в аргументы М. Минокина. Новый курс нужен будет для того, чтобы изучать в нем писателей-декадентов, оказавшихся вне советской литературы, Короленко, Чехова, Мамина-Сибиряка и Л. Толстого. Что же получается? Расчленим творческий путь Чехова и Л. Толстого (они изучаются в курсе русской литературы XIX века) только потому, что это позволит не разрывать творчество М. Горького, А. Серафимовича, А. Толстого? Не сталкиваемся ли здесь с известным Тришкиным кафтаном? В одном месте оторвем, в другом — пришьем. Какие же преимущества дадут эти новации? Дело, видите ли, в том, что «преподаватели советской литературы получают в свое распоряжение все то, что имеет прямое отно-

шение к пролетарской социалистической советской литературе XX века, независимо от того, создавалось ли произведение до или после Октября 1917 года» (с. 245). Здесь следует спросить: как понимать это «прямое отношение к пролетарской социалистической советской литературе»? Имеет ли такое непосредственное отношение к ней все дореволюционное творчество Блока и Брюсова? Явно сомнительно. Как же быть с ними? Не включать вообще их в советскую литературу? Но тогда в ней не будет, например, знаменитой поэмы «Двенадцать», нарисовавшей величественную картину Октябрьской революции. В то же время можно ли изучать символизм, исключая из него ранние произведения В. Брюсова и А. Блока? Как показывают эти вопросы, очень легко будет запутаться, если принять предложение М. Минокина.

Он полагает, что при осуществленной новации предоставляется возможность «пристальнее рассматривать творчество реалистов начала столетия» (с. 245), но снова не открывает секрета, за счет каких писателей это можно будет сделать. В действительности же в этом случае положение с изучением дореволюционного творчества писателей реалистов, как и символистов, которые ныне компактно рассматриваются в курсе русской литературы начала XX века, ухудшится: одни будут даваться в курсе советской литературы (А. Серафимович, А. Толстой), другие (А. Куприн, И. Бунин) — в курсе литературы конца XIX — начала XX века. Трудно сказать, куда надо будет отнести расчлененную надвое группу «Знание».

Само литературное развитие, писательские группировки и творческие направления окажутся разорванными по вертикали. Значительно труднее будет анализировать закономерности литературного процесса, связывать его с общественной жизнью. Неоднократно — но это значит более бегло и фрагментарно — придется говорить о значении русской революции 1905 года и Октябрьской революции для судеб литературы. В результате будет утрачено достаточно целое и полное представление об этих эпохах.

Эти недостатки закрепляются в предложенной М. Минокиным периодизации. По его мысли, новый курс литературы XX века — «Русская литература эпохи социалистического реализма» — делится на следующие периоды:

1. Начало формирования метода социалистического реализма (900-е и 10-е гг. до 1917 г.).

2. Окончательная победа социалистического реализма как основного метода советской литературы (1917—1940 гг.).

3. Дальнейшее обогащение принципов социалистического реализма, продолжение традиций старших советских писателей (1941—1956 гг.).

4. Современный этап развития социалистического реализма (60-е—70-е гг.).

Что же, такая периодизация может быть приемлемой для специальных литературоведческих исследований и вузовского спецкурса, но не годится для общего учебного курса по истории всей русской литературы XX века. М. Минокин считает, что эта периодизация поможет легко избежать «чрезмерного дробления, которое вынуждает преподавателя подходить к литературе как к иллюстрации исторических событий», позволит «рассматривать литературу действительно в целостном, комплексном плане и не разрывать творческий путь одного писателя на части» (с. 246).

Во-первых, следует подчеркнуть, что нет непосредственной связи между существующей периодизацией литературы и иллюстративным подходом в ее преподавании. Главную роль здесь играют теоретический уровень и мастерство преподавателя. Во-вторых, за счет чего же мы легко избежим «чрезмерного дробления» истории советской литературы? Нетрудно убедиться, что такие исключительные по своей выдающейся роли в мировой истории события, как Октябрьская революция и Отечественная война, и кровно с ними связанные эпохи потеряют свою самостоятельность, что неизбежно приведет к принижению их значения в развитии нашей литературы. Предложенная переодизация подталкивает преподавателей вступать на путь умаления общественно-исторического признака в изучении литературного процесса, что будет серьезно мешать пониманию его самых существенных закономерностей. И, как уже говорилось, вся литература дореволюционного периода, творческие течения в ней и писательские группировки будут неоправданно расчленены по вертикальному срезу. Не слишком ли дорогую цену предлагают за то, чтобы творческий путь нескольких писателей «не рывался на части»?

И последнее. В понимании важнейших терминов «литература социалистического реализма» и «социалистическая литература» в советском литературоведении нет единства. Многие ученые придерживаются той, на мой взгляд, правильной точки зрения, что они не адекватны, что одна социалистиче-

ская идеология автоматически не приводит еще к реализму. На Первом съезде писателей было сформулировано очень важное положение: социалистический реализм — основной метод советской литературы. Это означало, что в нашей стране были писатели, творящие в ином творческом ключе. Если принять периодизацию М. Минокина, то возникает вопрос, будут ли входить в литературу социалистического реализма такие советские писатели, как А. Ахматова, Л. Блэй, М. Булгаков, Ю. Олеша, Б. Пильняк? Что с ними делать? Читать о них особый курс или их отнести к литературе конца XIX — начала XX века? Как видим, создается неразрешимое противоречие.

Б. Г. Реизов в статье «Вопросы периодологии в истории литературы» (Филологические науки, 1969, № 3) и В. А. Ковалев в указанной работе «О периодизации истории русской советской литературы» справедливо писали, что членение по собственно литературному признаку страдает очень серьезными недостатками: оно обычно сводится к делению по направлениям, а в рамках любого периода они различны, зачастую противоборствуют. К тому же крупные писатели, как правило, не могут целиком включаться ни в одно из них. Явные методологические просчеты, обнаружившиеся в статье М. Минокина, лишней раз подтверждают справедливость этих положений.

Нет, отличительные черты метода не дают прочной основы для подлинно научной периодизации советской литературы. Показательно, что А. Метченко около двадцати пяти лет назад пытался осуществить на практике ту идею, плодотворность которой защищает М. Минокин. Во «Введении» к «Истории русской советской литературы» (изд-во Московского ун-на, 1958) А. Метченко писал: «Формирование метода социалистического реализма (так же, как связь литературы с крупнейшими поворотными вехами в истории советского общества) должно лечь в основу ее исторической периодизации» (с. 45). Но в новом двухтомном пособии «История русской советской литературы», изданном в 1975—1980 гг., такого решающего приоритета не отводится развитию метода социалистического реализма при определении границ литературных периодов, он исследуется в числе других важнейших факторов, а главное внимание уделяется выяснению связи советской литературы с действительностью.

Основополагающим в выявлении главных этапов в литературном развитии может быть только общественно-истори-

ческий признак. В то же время, как верно писал В. Ковалев, признание его автоматически не разрешает всех весьма сложных вопросов периодизации.

Основные принципы периодизации отражают концепцию литературы, то, что считается главным источником и стимулом ее поступательного движения. Выделение того или иного самостоятельного этапа предполагает наличие в нем таких новых качественных особенностей, которые становятся определяющими в развитии литературы. Необходимо иметь в виду и взаимосвязь литературы и общественной жизни, и появление новой проблематики, новых конфликтных ситуаций и новых героев, надо учитывать меняющиеся отношения этих героев с обстоятельствами и изменение жанровой системы.

Все сказанное позволяет считать верной такую периодизацию:

1. Литература периода Великой Октябрьской социалистической революции и гражданской войны (1917—1920).
2. Литература двадцатых годов (1921—1929).
3. Литература тридцатых годов (1930—1940).
4. Литература периода Великой Отечественной войны (1941—1945).
5. Литература послевоенного периода (1946—1952).
6. Литература пятидесятих—шестидесятих годов (1953—1970).
7. Современная литература (1971—восемьдесятые годы).

Когда настоящая работа была подготовлена к печати, вышла в свет новая программа университетского курса «История русской литературы. Ч. 5. Советская литература» (М.: МГУ, 1984), в которой дана следующая периодизация:

I. Литература периода Великой Октябрьской социалистической революции и гражданской войны.

II. Литература периода построения социализма (20-е—30-е гг.):

1) литература 20-х гг;

2) литература 30-х гг.

III. Литература периода Великой Отечественной войны и послевоенного возрождения (40-е—50-е гг.);

1) литература военных лет (1941—1945);

2) литература послевоенного возрождения (конец 40-х—начало 50-х гг.).

Черты литературного процесса 50-х гг.

IV. Литература на этапе развитого социализма (60-е — начало 80-х гг.):

- 1) литература 60-х гг;
- 2) советская литература 70—80-х гг.

Эта периодизация представляет собой шаг вперед по сравнению с той, которая была дана в предыдущей университетской программе. Но кое-что может вызвать возражения. Литература военных лет теперь выделена в особый подпериод, отграничена от последующего этапа советской литературы. Но если быть последовательным, то ее стоит вычленить в самостоятельный период, как это сделано с литературой времени Великой Октябрьской социалистической революции и гражданской войны. Не совсем удачен термин «возрождение», не умирала же наша страна в годы войны. Недостаточно точно сказано «конец 40-х», лучше было бы определить «вторая половина 40-х». Остались без всякого порядкового номера «Черты литературного процесса 50-х гг.». И это не случайно: как мы пытались доказать, литература второй половины 50-х и 60-х годов имет много общего и представляет собой единый период в ее развитии.

## ЛИТЕРАТУРА

<sup>1</sup> Ленин В. И. Из прошлого рабочей печати в России.— Полн. собр. соч., т. 25.

<sup>2</sup> Ленин В. И. Памяти Герцена.— Полн. собр. соч., т. 21.

<sup>3</sup> Толстой А. Четверть века советской литературы.— Собр. соч.: В 10-ти т. М., 1961, т. 10.

<sup>4</sup> Белецкий А. И. Проблема периодизации литературного процесса. Киев, 1955.

<sup>5</sup> Метченко А., Дементьев А., Ломидзе Г. За глубокую разработку истории советской литературы. — Коммунист, 1956, № 12.

<sup>6</sup> Яновский Н. К вопросу о периодизации истории советской литературы.— Сибирские огни, 1962, № 7.

<sup>7</sup> Проблемы периодизации истории литератур народов Востока. М., 1968.

<sup>8</sup> Реизов Б. Г. Вопросы периодологии в истории литературы. — Филологические науки, 1969, № 3.

<sup>9</sup> Ковалев В. А. К вопросу о периодизации истории русской советской литературы. — Русская литература, 1973, № 4.

<sup>10</sup> Купрянова Е. Н. Историко-литературный процесс как научное понятие. — В кн.: Историко-литературный процесс: Проблемы и методы изучения. Л., 1974.

<sup>11</sup> Баранов В. Размышляя о перспективах.— Вопросы литературы, 1974, № 2.

<sup>12</sup> Метченко А. Об изучении и преподавании советской литературы в высшей школе.— Русская литература, 1975, № 2.

<sup>13</sup> Неупокоева И. Г. История всемирной литературы. Проблемы системного и сравнительного анализа. М., 1976.

<sup>14</sup> Минокин М. Надежные перспективы.— Вопросы литературы, 1976, № 2.

<sup>15</sup> Ковалев В. А. О периодизации истории русской советской литературы.— В кн.: Проблемы русской советской литературы, 50—70-е годы. Л., 1976.

<sup>16</sup> Кузьменко Ю. Чтоб передать богатство нашей жизни... — Вопросы литературы, 1977, № 4.

<sup>17</sup> Бороздина П. О. О чем идет спор? — Вопросы литературы, 1977, № 4.

<sup>18</sup> Типология и периодизация культуры Возрождения. М., 1978.

<sup>19</sup> Кузьменко Ю. Диалектика единства и различий.— Вопросы литературы, 1978, № 6.

<sup>20</sup> Кузьменко Ю. Какой подымется поэт? (О прогностической роли критики). — Литературное обозрение, 1980, № 5.

<sup>21</sup> Ким М. О. О периодизации процесса строительства в СССР.— Коммунист, 1981, № 7.

<sup>22</sup> Кузьменко Ю. Советская литература вчера, сегодня, завтра. М., 1981.

<sup>23</sup> Ершов Л. Ф. Основные тенденции развития современной русской прозы. — В кн.: Жанрово-стилевые поиски советской литературы 70-х годов. Л., 1981.

<sup>24</sup> Ершов Л. Ф. О научной периодизации истории русской советской литературы.— Русская литература, 1982, № 2.

<sup>25</sup> Огнев А. О периодизации русской советской литературы: Полемиические размышления. — Вопросы литературы, 1982, № 4.

<sup>26</sup> Ковский В. Е. Литературный процесс 60—70-х годов. М., 1983.

<sup>27</sup> Суровцев Ю. Литературный процесс и его периодизация.— Вопросы литературы, 1983, № 10.

<sup>28</sup> Суровцев Ю. На подступах к истории послевоенной литературы европейских социалистических стран.— Вопросы литературы, 1983, № 11.

<sup>29</sup> Ершов Л. Память и время. М., 1984.

**Н. И. ГЛУШКОВ**

(Кубанский госуниверситет)

### ОСНОВНЫЕ МОДИФИКАЦИИ (ТЕЧЕНИЯ) СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА КАК ХУДОЖЕСТВЕННАЯ СИСТЕМА

Эстетика социалистического реализма с первых лет своей истории фиксировала многообразие идейно-художественных тенденций в параметрах основного метода советской литературы. Декларировалось не только индивидуально-стилевое богатство. Речь шла и о самых общих тенденциях в развитии художественного метода, которые тогда называли по-разному: стилями, методами (А. Луначарский), направлениями (В. Кирпотин), течениями (В. Киршон и другие). Более чем полувековой опыт подтвердил правоту тех, кто видел в таком многообразии идейно-художественное богатство, духовную мощь социалистического реализма, а не «посягательство» на философско-эстетическую цельность метода.



Теория социалистического реализма в этой части некоторое время, особенно в 40-е и начале 50-х годов, заметно отстала от творческого опыта литературы. Идеологические интересы Советского государства тогда обязывали заниматься больше мировоззренческими вопросами социалистического реализма, нежели художественными. Но уже к концу 60-х годов в литературно-критический обиход вошли типологические концепции В. Щербины, Л. Новиченко, В. Ковалева, А. Овчаренко, М. Храпченко, Л. Егоровой, С. Асадуллаева, А. Эльяшевича, С. Петрова и других авторов. Они восстановили проблему в правах актуальной, утвердили в ряду прочих категорий филологии термин «течение социалистического реализма» (с дополнительным определением «стилевое» и без него), обратились к классификации течений.

Ни одна типологическая концепция еще не стала общепризнанной. Почти каждая уязвима с нескольких сторон. Но и при всей дискуссионности современная типология социалистического реализма принадлежит к числу наиболее убедительных теорий.

Возьмем понятие о стилевом течении социалистического реализма. Если надо назвать произведения, идейно-художественный строй которых напоминает «Жизнь Клима Самгина», их не ищут в творчестве К. Паустовского или М. Пришвина. На ум приходит проза А. Толстого, М. Шолохова, К. Федина, Ф. Гладкова. А в один ряд с К. Паустовским в нашем сознании становятся М. Пришвин, В. Песков и другие писатели с лирико-романтическим началом их произведений. Творчество В. Маяковского мы не отнесем ни к первому, ни ко второму ряду писательских индивидуальностей: он корифей среди лириков-публицистов.

Совокупности особенностей, позволяющих отграничить авторов одного ряда от других, в самом общем определении называю манерой письма, идейно-художественным своеобразием или стилем, а родственные по стилю произведения — линией, потоком, течением, тенденцией. В одном из суждений А. Эльяшевича это выглядит так: «...любой индивидуальный стиль с большей или меньшей очевидностью включен в широкий стилевой поток. Из таких «стилевых потоков» и более широкий «стилевых течений», а не только из бесконечной суммы индивидуальных манер складывается в конечном счете общая картина литературного процесса»<sup>1</sup>.

В новейшей «Теории литературных стилей» подчеркнута,

что «изучение индивидуального стиля большого художника ведется с точки зрения претворения в нем процессов общественно-исторической действительности и закономерностей литературного процесса в целом»<sup>2</sup>.

Многие суждения на этот счет обрели в 70-х годах остроту методологической бескомпромиссности. Ю. Барабаш считает, что при изучении современного литературного процесса в СССР «мера постижения общих, глубинных закономерностей художественного развития, реальной диалектики единства процесса и его бесконечного многообразия» является «решающим фактором» успеха<sup>3</sup>.

Оставим пока в стороне, чтобы не запутаться, спор о том, как лучше называть самые общие тенденции в развитии социалистического реализма: тенденциями, потоками или течениями, — а также вопрос о соотношении этих понятий, если их содержание у кого-то неодинаково. Договоримся: мы имеем в виду крупнейшие звенья художественной системы социалистического реализма, его важнейшие измерения как метода.

Но вот споров о критериях, которыми следует руководствоваться при дифференциации течений (тенденций), миновать нельзя. Корень проблемы находится в глубине противоречия, которое правильно объяснил М. Храпченко: «Социалистический реализм чаще всего рассматривается лишь как творческий метод новой литературы, реже он характеризуется как литературное направление. В действительности же он является и тем, и другим... И если направление не существует без метода, то и творческий метод не существует вне художественной практики»<sup>4</sup>.

Различая в социалистическом реализме течения (потоки, тенденции), надо помнить, в каком качестве они рассматриваются нами: как проявления метода или направления. Недостаточная диалектичность мысли в этих случаях ведет к малозаметной для многих ошибке — смешению течений социалистического реализма (они существуют в направлении) с модификациями (разновидностями) художественного метода.

Художественный метод принято определять по совокупности главных принципов философско-эстетического осмысления жизни. Социалистический реализм как метод предполагает правдивое, конкретно-историческое изображение действительности в ее революционном развитии, с позиций марксистско-ленинской философии. Для характеристики

же направления мировой литературы, в которое вылилось творчество приверженцев социалистического реализма, этих понятий мало. Литературное направление имеет и другие измерения: меру массовости и творческой активности своих представителей, хронологию крупнейших достижений, географический диапазон развития, общие и национальные особенности историко-литературного процесса, этапы истории, течения, творческие индивидуальности.

Существенным недостатком многих работ о течениях является субъективность, или, по выражению А. Эльяшевича, «хаотичность исходных принципов типологии»<sup>5</sup>, например, у Ю. Борева, классифицирующего течения социалистического реализма на публицистическое, романтическое, фольклорное, природное, критическое<sup>6</sup>, или в работах М. Пархоменко, который различает три стилевых течения: эпическое, лирическое и романтическое — как «главные, генеральные во всей советской литературе»<sup>7</sup>. В типологии Ю. Борева смешались характеристики четырех уровней: жанрово-стилевого, методологического, тематического и функционального, у М. Пархоменко — двух: литературно-родового и методологического.

Резонны аргументы тех, кто подразделяет течения социалистического реализма на стилевые и просто течения без дополнительного определения к термину, или «художественно-стилевые»<sup>8</sup>, или «идейно-творческие» течения<sup>9</sup>.

Некоторые литературоведы предпочитают этому понятию другое — тенденция. Они полагают, что при дифференциации по течениям социалистический реализм и многогранное творчество его выдающихся мастеров выглядят нецельными. К какому течению относить творчество М. Горького? Ведь у него есть и чистая эпика (подчеркнуто объективные повествования), и реализм в соединении с романтизмом, и публицистически-исследовательская, и фактографическая (документальная) проза. Другое дело, говорить о различных тенденциях в его творчестве.

Это так. Однако и термин «тенденция» не лучше. Он слушком многозначен. Тенденцией можно назвать всякую особенность литературного процесса. Термин «течение» все-таки более подходящ, к тому же имеет свою предысторию в литературных течениях XIX века и начала XX-го.

В конструкциях типологов социалистического реализма много общего, гораздо больше, чем несовпадений. В. Щербина давно различает в нем «эпически-объективное повество-

вание», или «сугубых реалистов», романтические и условно-символические формы<sup>10</sup>; А. Овчаренко — «основное течение внутри социалистического реализма, воспроизводящее правду жизни в ее объективных формах», или «чистокровный реализм», «суровый реализм с романтической окрыленностью» и «логику жизни», воплощенную с использованием различного рода условности<sup>11</sup>; А. Иезуитов — три «типологических проявления нового творческого метода как особые формы изображения действительности»: «собственно реалистический», или «непосредственный реализм», революционно-романтический и реалистически-экспрессивный<sup>12</sup>.

Нетрудно заметить, что сущностным признаком при дифференциации большинства течений является не столько стилевое своеобразие, сколько какая-нибудь особенность в функции художественного метода: соотношение субъективного и объективного начал, отсутствие или наличие условности, открытая или подтекстовая форма выражения авторской тенденции.

Этот аспект типологии интересно, хотя и спорно, истолкован Л. Егоровой. Она разграничила понятие «течение социалистического реализма» на два: «стилевое течение» и «течение как тип социалистического реализма». Правильно полагая, что «метод и стиль — это явления разного эстетического порядка: видовым понятием по отношению к методу-роду может выступать только разновидность самого метода»<sup>13</sup>, Л. Егорова не пошла дальше. «Течения как типы социалистического реализма» характеризуются ею только в понятийных рамках метода, а не направления, где они в действительности «текут».

В нынешней типологии течений социалистического реализма есть и другие противоречия. Однако намеченные контуры во многом верны, обнадеживают современностью методологической платформы ряда исследователей, стремлением осмыслить социалистический реализм как систему нескольких подсистем. Многообразие форм и стилей социалистического реализма с такой точки зрения открывается в гораздо большем богатстве, чем индивидуально-стилевое и жанровое разнообразие, к чему оно нередко сводится и сегодня.

Пришло время связать теорию течений социалистического реализма с теорией модификаций (типов) художественного метода, на основе которых эти течения возникли.

Рассмотрим сначала наиболее признанные течения социалистического реализма по существенным признакам.

Большинство произведений социалистического реализма в советской литературе тяготеет к тому типу классического реализма, которому отдавал предпочтение Ф. Энгельс в известном письме к М. Каутской: «...я думаю, что тенденция должна сама по себе вытекать из обстановки и действия, ее не следует особо подчеркивать...»<sup>14</sup>. Такой вид социалистического реализма еще не обрел общепризнанного термина. М. Шолохов назвал его «чистокровным реализмом»<sup>15</sup>, В. Щербина — «эпически-объективным повествованием»<sup>10</sup>, А. Овчаренко — «суровым реализмом», или «трезвым реализмом»<sup>16</sup>, Л. Егорова — «конкретно-реалистическим»<sup>17</sup>, С. Петров по-луначарски — «непосредственным реализмом»<sup>18</sup>. Но все эти понятия близки одно другому, как и развернутые определения многих литературоведов.

Среди мастеров такого реализма выделяются М. Горький, М. Шолохов, А. Толстой, Ф. Гладков, К. Федин, Ю. Бондарев, Ф. Абрамов, В. Астафьев, С. Залыгин, П. Проскурин, Г. Коновалов, В. Быков, В. Распутин и другие писатели.

Лучшим произведением эпически-объективного реализма (отдадим предпочтение этому термину) в русской литературе после Октября является «Тихий Дон» М. Шолохова. Эпопея поражает многообразием красок и ладов эмоционального звучания, что зависит от меры обнажения авторской тенденции, от глубины художественного подтекста. Есть и публицистичные страницы. Но гений Шолохова-художника в высшей степени проявился при воплощении идей в чистый эпос, при создании образов-типов в типических обстоятельствах.

В идейно-художественной структуре «Тихого Дона» господствует эпически-изобразительное повествование. Так дана история малограмотного казака-правдоискателя Григория Мелехова, драматизм судьбы которого гражданская война превращает в подлинную трагедию. В литературно-родовой традиции чистого эпоса, на основе которого возник реализм, сущность трагедии Григория, как и идею произведения в целом, автор не сформулировал открыто. Они даны им в подтексте, местами такой глубины, которую постигал не каждый исследователь «Тихого Дона». Идейное содержание эпопеи и сейчас дискутируется в трех вариациях, на разных уровнях социально-философского мышления, эстетических

критерий в психологии: концепцией «отщепенства», «исторического заблуждения» и диалектической, народно-партийной. Последняя утверждает историческую справедливость в отношении к казачеству, развеивая вульгарно-социологический миф о массовой контрреволюционности этого своеобразного сословия.

Эпически-объективная литература, разумеется, не беспристрастна ни в авторском замысле, ни по реальному содержанию. Даже подчеркнуто «объективное» повествование может нести в себе субъективную тенденцию. Под этим углом зрения показательна идейно-художественная структура романа С. Залыгина «Южноамериканский вариант». Поучительны и литературно-критические страсти вокруг произведения.

Читателям романа есть о чем спорить. Но упреки в адрес Залыгина в нецельности характера главной героини, в ограниченности интересов наших современниц, в преувеличении неудобств быта современной женщины и т. д. были напрасными. Не все заметили важную особенность залыгинского реализма в романе. Это эпически-изобразительное повествование, усложненное субъективностью суждений Ирины Мансуровой, с позиций которой осмысливается действительность. Иронизируя и над собственной персоной, она судит все-таки в свою пользу. К тому же личное счастье переживается героиней в довольно-таки банальном варианте. Повествование ведется от третьего лица, будто авторского.

Авторские недоработки в эпически-объективных описаниях, осложненные субъективными прочтениями, снизили общественно-политическую ценность актуальных в свое время очерков «Вокруг да около» Ф. Абрамова и «Вологодская свадьба» А. Яшина. Тем же обусловлена некоторая неопределенность идейного содержания повестей Ю. Трифонова об интеллигенции («Обмен», «Предварительные итоги», «Долгое прощание»), как и недоуменные вопросы в спорах о «Южноамериканском варианте» С. Залыгина, «Игоре Саввовиче» В. Липатова, «Живой воде» В. Крупина, «Подготовительной тетради» Р. Киреева.

Эпически-объективный реализм не случайно оказался в центре больших дискуссий «Проза быта и бытие прозы» и «Современный герой: позиция автора и логика жизни», которые организовала в начале 80-х годов «Литературная газета». Для дискуссии были характерны ситуации вроде двух мнений о «Подготовительной тетради» Р. Киреева: «Оправдание

Свечкиных?» и «Нет, суд на ними!». Это названия статей, опубликованных в одном номере «Литературной газеты» (1981, 19 августа).

Спорные произведения подрывают доверие к объективно-эпическому повествованию в советской литературе. Однако никто не вправе и не в силах отменить такой реализм.

Среди других тенденций в развитии советской литературы, именуемых течениями социалистического реализма, заметно выделяется романтическая. В дискуссиях начала 30-х годов она нередко характеризовалась в качестве самостоятельного метода — «революционного, красного романтизма» (В. Кирпотиним, И. Куликом, И. Гронским), «социалистического романтизма» (А. Луначарским, И. Гронским). Позднее в концепции «социалистического романтизма» эту идею развивал А. Овчаренко, поддержанный Г. Пospelовым, У. Фохтом и другими литературоведами.

В наше время большинство теоретиков литературы, как и в 30-е годы, не принимает концепции «социалистического романтизма». Больше распространена идея об автономии современного романтизма советской литературы как мощного течения в социалистическом реализме, форм романтического реализма.

К этому течению социалистического реализма относятся не все романтические шедевры советской литературы. «Алые паруса» А. Грина — прогрессивный романтизм. «Двенадцать» А. Блока и «Падение Даира» А. Малышкина — революционной романтизм. Интересно, что в каждом из них есть и реалистическое начало. Но социалистический идеал ощущается только в «падении Даира», и то не очень четко.

Проявления романтической тенденции в социалистическом реализме многообразны. Однако в идейно-эстетической сущности такие произведения родственны: расцветивают прекрасное в человеке и окружающем мире самыми яркими красками, не отрываясь от земли, действительности с ее реальными возможностями. Т. Гринфельд, исследовавшая романтическое и реалистическое начала в прозе М. Пришвина, пришла к правильному выводу: «Романтика в его произведениях не просто стиль, а принцип отражения действительности, осуществляемый в романтической типизации»<sup>19</sup>. Такой или чем-то похожей она бывает во многих произведениях социалистического реализма.

М. Пришвин в каждом произведении верен «любимому

делу: искать и открывать в природе прекрасные стороны души человека»<sup>20</sup>. В повести «Корабельная чаша» русская ель — символ жизни и Победы. Веселкин «видел на поле слочку правильной формы, и каждый сук, каждая ветка на ней выносила из тени на свет знамя будущего, сложенное в шишечку кровавого цвета, и на шишечку со всех сторон летела золотая пыльца»<sup>21</sup>.

Во время Великой Отечественной войны А. Прокофьев сложил удивительно жизнерадостную поэму «Россия». Лирико-романтический вихрь чувств, которые она вызывала в русской душе, помогал преодолевать невзгоды, делал человека сильнее.

Литературная критика различает революционную романтику, романтическую героику, романтику приключений, дальних дорог, любви, прекрасного и так далее. Там, где селения называются станицами, еще жива и не так уж скоро забудется казачья романтика.

И в социалистическом реализме писатель-романтик обычно берет в герои человека с незаурядно ярким характером и редкой судьбой, в непривычных для нас коллизиях. П. П. Шмидт, центральный персонаж новеллы «Мужество» из повести К. Паустовского «Черное море», был, конечно, «земным» человеком: истирал подошвы, нуждался в жалованье, обедал, пользовался услугами прачки. Реалист толстовско-флоберовского толка расписал бы это во всех деталях. А романтику подробности быта ни к чему. Паустовский изобразил Шмидта рыцарем революции, отважным человеком с глазами пророка.

Персонажи «Молодой гвардии» А. Фадеева в романтической традиции изображены однопланово. Принцип создания образов всех молодогвардейцев — поэтизация основной, положительной черты характера героя: удали Сергея Тюленина, озорной жизнерадостности Любови Шевцовой, юношеской застенчивости Ивана Земнухова, необычайной серьезности Олега Кошевого, духовной окрыленности Ульяны Громовой.

Романтическая идеализация как художественный принцип социалистического реализма не исключает и одновременной деэстетизации, концентрации темных красок в изображении зла (в традиции романтической сатиры А. Блока). Унтер-офицер Фенбонг и генерал фон Венцель развенчаны в «Молодой гвардии» иронией сатирического характера. На страницах одной повести Ч. Айтматова «После сказки»



(«Белый пароход») мы встречаемся и с идеальным героем — Мальчиком, живущим в мире сказок, — и со звероподобным Орозкулом.

Романтику в обеих ипостасях — как особенность мировосприятия и как стилевую тенденцию — бывает трудно отличить от лирики. Однако различать их необходимо. Романтика всегда лирична. А вот лирика далеко не всегда является романтикой и тем более романтизмом.

В качестве лучших образов романтического течения социалистического реализма, кроме названных произведений, можно назвать «Оптимистическую трагедию» В. Вишневского, «Смерть пионерки» Э. Багрицкого, «Золотую розу» К. Паустовского, «Проданную Венеру» и «Земля и Вега» Вас. Федорова.

Итак, произведениям, составляющим романтическое течение социалистического реализма, наряду с реалистической сущностью свойственны в какой-то совокупности (при непостоянном соотношении) важнейшие признаки классического романтизма, реализованные на новой, марксистско-ленинской философской основе. Это кристальная чистота положительных героев и сгущение пороков у отрицательных, преимущественный интерес авторов к изображению незаурядных личностей в исключительных обстоятельствах (в том числе условных) и одностороннее изображение характеров. Здесь чаще, чем в произведениях объективно-эпического течения, встречаются образы-символы, цветистей метафоры, больше лиризма.

Жизнеутверждающий романтизм, созвучный идеалам советского общества, вряд ли перестанет быть составной частью социалистического реализма как его модификация (течение) и может сложиться в самостоятельный метод с собственным направлением в литературе. Как мы видели, это течение является не только стилевым.

В ряде литературоведческих работ рассматривается тенденция, называемая «публицистической» (Ю. Боровым, А. Эльяшевичем), «философско-публицистической» (Г. Ломидзе), типом реализма, «в основе которого лежит предельное обнажение социальной и философской сущности явлений» (Л. Егоровой), «реалистически-экспрессивным» типом реализма, где мы «особенно часто встречаемся с обнаженной интеллектуальностью» (А. Иезуитовым).

Эта тенденция на данном этапе изучена меньше других. Самая уязвимая сторона сегодняшних суждений о ней —

термин. Не вся беллетристика с открытой тенденцией публицистична, имеет агитационно-пропагандистский пафос. Иной раз это больше социология в несколько публицистичном освещении («Энергичные люди» В. Шукшина), в другом произведении — социальная психология («Прощание с Матерой» В. Распутина), в третьем — социальная философия («Выбор» Ю. Бондарева, «Буранный полустанок» Ч. Айтматова), в четвертом — научно-технический поиск («Мысли и сердце» Н. Амосова), а то и просто научно-художественное повествование («Пчелы» И. Халифмана).

В современной типологии эту тенденцию точнее других определяют характеристики, содержащие в себе понятия «логика жизни» (А. Овчаренко), «обнажение социальной и философской сущности явлений» (Л. Егорова), «обнаженная интеллектуальность» (А. Иезуитов). Очевидна потребность в термине, который обобщал бы эти определения. Этому требованию удовлетворяет понятие «художественно-аналитическая литература», которое время от времени используется в современной филологии и заслуживает терминологического утверждения.

Публицистическая тенденция в художественной литературе так же правомерна, как остальные разновидности открытой тенденции, скажем, философская. Большие художники-публицисты не боялись обнажать публицистических замыслов, подчеркивали их в заглавиях: «Что делать?», «Кто виноват?», «Отцы и дети», «Кому на Руси жить хорошо», «Хорошо!», «За далью — даль», «Иди, сержант!». Одна из публицистических удач безупречного художественного достоинства в социалистическом реализме принадлежит М. Горькому — очерк «В. И. Ленин». Несмотря на фактографичность, на особенность жанра (очерк многими считается полубеллетристической), это произведение является вершиной литературной Ленинианы как по содержанию, так и по форме.

Широко признаны художественные достоинства публицистической прозы «Дневных звезд» О. Берггольц, «Падения Парижа» И. Эренбурга, «Дороги на Океан» Л. Леонова, «Районных будней» В. Овечкина, «Берега» и «Выбора» Ю. Бондарева, «Победы» А. Чаковского, художественно-исторического исследования В. Чивилихина «Память», очерка И. Васильева «Земля русская». Они представляют три проблемных направления: социально-экономическое (В. Овечкин, И. Васильев), социально-политическое (А. Чаковский, В. Чивилихин), социально-философское (Л. Леонов, Ю. Бондарев).

Адресованный не только соотечественникам, философско-публицистический роман Ю. Бондарева «Берег» удивительно агитирует за наш, коммунистический курс, предупреждая, что это долгий и трудный путь. Еще актуальней предостережение: в капитаны на этом пути сегодня нельзя ставить ни тех, чьи мозги «заплывают жиром», ни людей «с бонапартовской фанаберией».

В публицистической поэзии с большим успехом работал В. Маяковский, гордо называвший себя «агитатором, горланом-главарем». Такую поэзию не все считают лирикой. У нас еще бытует деление стихов на «лирические» и «гражданские», когда к лирике относятся только стихи про любовь и другие сугубо интимные чувства. А соединения интимного с общественным объявляются «лирико-публицистическими сплавами».

Звучание публицистической лирики Маяковского «о времени и о себе» убеждает нас, что такие дихотомы литературного искусства, как образность и аналитичность, подтекст и обнаженная идея, эстетическая и семантическая информация, лирический и публицистический пафос, незачем синтезировать. Художественная литература в целом без диалектики этих единств немислима так же, как наша атмосфера без азота и кислорода. Взаимоотношения «лирического» и «публицистического» в художественном тексте подобны сосуществованию составных частей воздуха при колеблющемся соотношении. Каждый вправе характеризовать пафос «Стихов о советском паспорте» В. Маяковского по лиризму личных чувств гражданина или по активности обращения к публике. Во всяком случае это публицистическая лирика или лирическая публицистика.

Цикл поэм В. Луговского «Середина века», поэма «За далью — даль» А. Твардовского и «Суд памяти» Е. Исаева, многие произведения современной лирики малых жанров представляют очень популярную часть поэзии, называемой не просто публицистической, а философско-публицистической или философской.

Эстетика философско-публицистической литературы еще не осмыслена. Лучшие работы по теории публицистики написаны журналистами (Е. Журбиной, В. Канторовичем, Е. Прохоровым, М. Стюфляевой, В. Ученовой), им недостает эстетических критериев. Это больше социология, чем филология. Филологические суждения некоторых теоретиков этого направления (Е. Прохорова, М. Черепанова и др.) озадачивают

настойчивостью самоизоляции от общей эстетики литературы (вплоть до конструирования «своей» системы литературных родов и жанров).

Пора признать за публицистикой и другими формами аналитического повествования право на использование всех средств художественной выразительности. При этом надо оставаться диалектиками, не забывать о неоднородности литературы, о делении ее на художественную и научно-деловую. Публицистически-исследовательские жанры, стиль следует искать не на границе между художественным и научным творчеством, а в рамках художественной литературы (например, очерк).

Некоторые теоретики социалистического реализма, дифференцирующие метод на типы, видят в художественно-аналитической литературе (публицистичной, философичной и т. д.) только стилевое своеобразие. Таким представлениям недостает стереометричности. Силевыми признаками экспрессивно-аналитического реализма не исчерпывается и не отменяется его специфика как проявления художественного метода. Разве выявленность идейного содержания поэмы или повести являются менее существенной особенностью творческого метода, чем противоположная ей, скрытая (эпически-объективная, «чистокровный реализм») тенденция?

При моделировании выделенных нами тенденций в цельную систему становится заметней тяготение к ним еще двух модификаций (течений): реалистической фантастики и фактографического (документального) реализма.

С. Асадуллаев прав: «Научная фантастика выходит за рамки жанровых (видовых) форм. Для нее также не существует границы между литературными родами... Это необычная форма изображения, особый способ типизации, отличающийся определенной «отрешенностью» от конкретного быта...»<sup>22</sup>. Большинство типологов течений отказывает фантастике в такой автономии на том основании, что ее произведения поддаются классификации на эпически-объективные, романтические и аналитические. Вероятно, всю фантастику можно рассматривать и в «различного рода условности»<sup>11</sup>, «условно-экспрессионистском», или «условно-гиперболическом», течении<sup>23</sup>. И все-таки нежелание считать ее модификацией метода надо преодолеть. Возражает тот, кто видит все модификации в одной плоскости, не различает их по типологическим уровням. А таких уровней минимум два.

На исходном уровне при системном анализе выделяют три модификации по главному свойству художественного метода — отношению к жизни: достоверная, собирательная и фантастически отвлеченная от действительности.

Образы «новых людей», как и новой действительности, теперь нередко пишут «с натуры». У нас много «невыдуманных» рассказов, повестей, поэм, даже драм и романов, не говоря уж об очерковом жанре, признанном первооткрывателем героев нашего времени, летописце достижений и проблем. По идейно-художественным достоинствам такой реализм успешно соперничает с традиционным путем обобщения действительности в творческом воображении автора.

По мнению П. Палиевского, «художественной литературе придется, вероятно, сделать новое усилие, чтоб подтвердить свое господствующее положение и превосходство... В этих необходимых переменах нет ничего опасного; их переживала художественная литература и прежде и снова становилась повелительницей умов». Палиевский уверен, что фактография не захлестнет традиционной беллетристики, однако оговорился: «...документальная стихия вряд ли покорится ей целиком... Скорее документальный образ останется как нечто ей параллельное и развивающее свои особые достоинства»<sup>24</sup>.

В современном литературоведении имеется понятие «документалистика как жанровое и стилевое направление»<sup>25</sup>, производное от литературно-критических обозначений «документальный жанр» и «документальный стиль». Тут не все правильно. Документальная литература многожанрова и свободно поддается типологии по основным стилям социалистического реализма, как и его модификациям. В каждой модификации имеются свои образцы: в эпически-объективной — «Мои университеты» М. Горького и «Волоколамское шоссе» А. Бека; в лирико-романтической — «Россия» А. Прокофьева и «Молодая гвардия» А. Фадеева; в аналитической — очерк «В. И. Ленин» М. Горького и «Память» В. Чивилихина.

Один из типов реализма — документальный (или фактографический). В советской литературе он стал разновидностью (модификацией, типом) социалистического реализма со своим течением. Главный признак документального реализма — изображение типических явлений действительности в ее собственном облике, с натуры, в формах

самой жизни — является сущностной особенностью именно такого уровня, художественного метода.

Пора признать эстетическую правомерность натуральной достоверности, кроме той, которую бранят словами «бездумная фактография» и «натурализм». Есть и фактографическое искусство, документальный (фактографический) реализм.

Реалистическая фантастика (условность) тоже может быть эпически-объективной по форме («Гиперболоид инженера Гарина» А. Толстого), романтической («Туманность Андромеды» И. Ефремова, «Земля и Вега» Вас. Федорова) и аналитической (как правило, бывает публицистичной — вроде социологии В. Маяковского в драме «Баня» и А. Твардовского в поэме «Теркин на том свете»).

Говоря о месте художественной фантастики в социальном реализме, сегодня приходится констатировать, как это сделала Л. Егорова, что «либо литературоведческая наука еще не сумела выявить специфику творчества писателя-фантаста, либо эта специфика еще не определилась в достаточной мере»<sup>26</sup>. То же самое можно сказать о художественно-документальной литературе.

Вернемся к проблеме уровней типологии. Реализм нельзя сводить только к изображению предметного мира. Во всех типах художественного метода изображение одухотворяется по-разному: внутренним смыслом эпически-объективных описаний, романтизацией или аналитическим обнажением идей. Это и есть другой уровень, второй ряд системы, о которой мы говорим.

Двухмерная типология модификаций социалистического реализма, как и его течений, несколько сложнее, чем однолинейная. Если сложная концепция рано или поздно постигается, то упрощения обычно уводят от истины. Упрощения остановили на подступах к истине автора интересных публикаций о художественных тенденциях в современной советской литературе Р. Комина. Исследовательница предложила оригинальную классификацию литературного процесса по нескольким «художественным тенденциям», или «стилевым течениям», в частности — «обобщенно поэтизирующей» и «философско-аналитической»<sup>27</sup>.

В одной из публикаций Р. Комина особо подчеркнула свой «отказ от дублирования терминов, ассоциирующихся с названиями методов (романтизм, реализм)». Она ошибочно полагает, что различие течений «лежит... в области важней-

ших содержательно-стилевых качеств. Именно в этой плоскости, а не в сфере типов изображения, не в сфере форм эмоциональной оценки, наконец, не в сфере художественных методов шла и идет... наиболее содержательная и интенсивная массовая дифференциация, определяющая облик художественных течений как основных слагаемых литературного процесса»<sup>28</sup>.

В смягченной полемичности, но не изменившись по существу, недоосмысленная концепция легла в основу обоих изданий книги Р. Коминой «Современная советская литература: Художественные тенденции и стилевое многообразие», предназначенной в качестве учебного пособия для студентов-филологов (1978, 1984).

Кто называет эпически объективную, романтическую и аналитическую разновидности литературы социалистического реализма стилевыми течениями, тот не допускает ошибки. Почти для каждой модификации есть стиль, соответствующий ей больше других. Но понятие «стиль» не равнозначно «методу» и не противоречит ему. Стиль — одна из форм проявления всякого метода, его обязательный компонент. Видеть в эпически объективном (эпически-изобразительном) или романтическом течениях социалистического реализма только стилевую специфику значит видеть не все, характеризовать филологический айсберг по надводной части.

Эпически объективное, романтическое и аналитическое течения социалистического реализма советской литературы возникли на основе соответствующих модификаций единого метода. Это три художественно-методологических («идейно-творческих») проявления социалистического реализма и в своих стилях, и в стилевых течениях. Течения на основе названных модификаций метода имеются во всех типах другого, исходного для них уровня типологии: в собирательно обобщенном, в фактографическом (документальном) и фантастически отвлеченном (условном) реализме.

На разных этапах развития советской литературы ее типологические образования выглядели иначе. Возьмем эпически-объективный реализм. Ко времени «Тихого Дона» и «Хождения по мукам» он перестал быть в нашей литературе привычным. Революционная эпоха закономерно выдвинула на первый план экспрессивные, боевые формы, как закономерно и нынешнее возвращение чистой эпики в социалисти-

ческий реализм. Публицистическая тенденция обогащалась философией и социальной психологией в тесной связи с экономической проблематикой времени, революционно героический романтизм — прекрасным проявлением духа советского человека. Великая Отечественная война сняла ярлык натурализма с документальной литературы.

То, что наше литературоведение сорок лет не различало в социалистическом реализме течений, не значит, что их тогда не существовало. Неодинаковые по силе, они появились в социалистическом реализме в начале 20-х годов, а как тенденции обозначились уже в критическом. Вспомним эпiku И. Гончарова и Л. Толстого, романтический реализм М. Лермонтова и Н. Гоголя, философичный психологизм Ф. Достоевского и социально-экономическую публицистику Г. Успенского. Произведения Л. Толстого — непревзойденные примеры художественных возможностей реализма и в творческом смысле, и в документальной достоверности.

Интересны типологические проявления метода в жанрово-стилевом многообразии литературы. Некоторые из них рассмотрены мной в книге «Очерковая проза» (Ростов-на-Дону, 1979). Остальным будут посвящены новые работы.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Эльяшевич А. Единство цели — многообразные поиски: О стилевых течениях в советской литературе. Л., 1980, с. 28.

<sup>2</sup> Теория литературных стилей. Современные аспекты изучения. М., 1982, с. 7.

<sup>3</sup> Барабаш Ю. Вопросы эстетики и поэтики. М., 1977, с. 372.

<sup>4</sup> Храпченко М. Собр. соч.: В 4-х т. М., 1981, т. 3, с. 204.

<sup>5</sup> Эльяшевич А. Указ. соч., с. 220.

<sup>6</sup> Борев Ю. Основные эстетические категории. М., 1960.

<sup>7</sup> Социалистический реализм сегодня: Проблемы и суждения. М., 1977, с. 171—172.

<sup>8</sup> Бушмин А. Наука о литературе. М., 1980, с. 286.

<sup>9</sup> Егорова Л. Проблемы типологии социалистического реализма. Ставрополь, 1971, с. 64—82.

<sup>10</sup> Актуальные проблемы социалистического реализма. М., 1969, с. 56, 59, 77.

<sup>11</sup> Овчаренко А. Социалистическая литература и современный литературный процесс. М., 1975, с. 169, 198, 206.

<sup>12</sup> Иезуитов А. Социалистический реализм в теоретическом освещении. Л., 1975, с. 96.

<sup>13</sup> Егорова Л. Указ. соч., с. 71.

<sup>14</sup> Маркс К. и Энгельс Ф. Соч., 2-е изд., т. 36, с. 333.

<sup>15</sup> Слово о Шолохове: Сб. статей/Под ред. А. Сафронова. М., 1973, с. 311.

<sup>16</sup> Актуальные проблемы социалистического реализма, с. 59.



<sup>17</sup> Там же, с. 311, 331.

<sup>18</sup> Петров С. Социалистический реализм. М., 1977, с. 229.

<sup>19</sup> Гриффельд Т. О художественном методе М. Пришвина.— Русская литература, 1973, № 1, с. 56.

<sup>20</sup> Пришвин М. Собр. соч.: В 6-ти т. М., 1956, т. 3, с. 761.

<sup>21</sup> Пришвин М. Там же, т. V, с. 75.

<sup>22</sup> Асадуллаев С. Историзм, теория и типология социалистического реализма. Баку, 1969, с. 256, 260.

<sup>23</sup> Петров С. Указ. соч., с. 242.

<sup>24</sup> Палиевский П. Теория и литература. М., 1978, с. 166.

<sup>25</sup> Идэйное единство и художественное многообразие советской литературы. М., 1974, с. 105.

<sup>26</sup> Егорова Л. Указ соч., с. 127.

<sup>27</sup> Комина Р. Современная советская литература: Художественные тенденции и стилевое многообразие. М., 1984, с. 96.

<sup>28</sup> Комина Р. О художественных течениях современной русской советской прозы. — В кн.: Проблемы типологии и истории русской литературы. Пермь, 1976, с. 5, 8, 13, 16.

## **Ю. Б. ВЕРОЛЬСКИЙ**

[Чечено-Ингушский госуниверситет  
им. Л. Н. Толстого]

### **В. МАЯКОВСКИЙ и А. РАДИЩЕВ**

Сближение имен и творчества Владимира Владимировича Маяковского и Александра Николаевича Радищева не ново. Пожалуй, впервые два этих имени были поставлены в ряд в передовой статье «Правды» в день двухсотлетия со дня рождения первого русского революционера<sup>1</sup>. Обращает внимание на эту связь и наше литературоведение. Правда, в большинстве работ, посвященных Радищеву, и в работах о русской литературе XVIII века радищевская линия, как правило, теряется в поэзии декабристов и Пушкина<sup>2</sup>. Лишь кое-где вскользь, в самой общей форме отмечено влияние одической традиции XVIII столетия и, в частности, Радищева на творчество Маяковского<sup>3</sup>. Исследователи Маяковского видят его переключки с поэзией XVIII века (Ломоносов, особенно Державин и даже Сумароков)<sup>4</sup>; о Радищеве как об одном из зачинателей гражданской позиции русской литературы и о Маяковском, «примыкающем» к этой позиции, сказано в статье В. В. Кожина «Маяковский и русская литература»<sup>5</sup>. Однако дальше констатации интересующих нас связей дело не идет.

Ленинское понимание освободительного движения в России и его отражения в литературе учат нас рассматривать

эти процессы целостно, в преемственной связи и взаимопроникновении, в развитии и росте, понимать, «что беззаветная преданность революции и обращение с революционной проповедью к народу не пропадает даже тогда, когда целые десятилетия отделяют посев от жатвы...»<sup>6</sup>. Применительно к Радищеву и процессу развития русской литературы это значит, что жизненный подвиг и идейно-художественные открытия его повлияли не только на декабристов и Пушкина. Разными путями шел Радищев к представителям многих поколений, обогащаясь их интерпретациями и «приращениями». Именно так, во всем многообразии своего «жития» вошел Радищев в свое время в сознание Маяковского.

Трудовой демократический уклад семьи Маяковских, характерный для нее широкий круг общественных интересов, атмосфера подъема первой русской революции, снятие цензурного запрета с произведений Радищева и других революционных писателей позволяют предположить, что знакомство поэта с жизнью и творчеством Радищева произошло рано. Имя Радищева, его подвиг и произведения привлекли к себе внимание революционной молодежи, в рядах которой формировался Маяковский. Позже интерес к Радищеву поддерживался выступлениями партийной печати<sup>7</sup>. Маяковскому была известна статья В. И. Ленина «О национальной гордости великороссов» (1914), в которой при последовательном перечислении общественных групп, участвовавших в русском освободительном движении, имя Радищева названо первым и единственным<sup>8</sup>. В советскую эпоху повышение интереса к наследию Радищева отразилось в деятельности Маяковского.

В конце сентября 1918 года на Дворцовой площади в Петрограде был открыт первый советский памятник — памятник Радищеву работы скульптора А. Н. Шервуда. С речью на открытии памятника выступил А. В. Луначарский. Маяковский в эти дни часто встречался с ним. Отклик поэта на эту речь слышен в стихотворении «Приказ по армии искусства» (1918):

Площади — наши палитры.  
Книгой времени  
тысячелистной  
революции дни не воспеты (2, 15).

Близки словам Луначарского о приготовлении пищи для трудящихся в кухнях Зимнего дворца строчки из стихотворения «Радоваться рано» (1918):

Скорее!

Дым развейте над Зимним —  
фабрики макаронной! (2, 17).

Эти факты свидетельствуют, что поэт разделял пафос речи Луначарского о Радищеве и отношение к нему, но, к сожалению, более яркого выражения все это у него не получило.

В апреле 1926 года Маяковский написал стихотворение «Марксизм — оружие, огнестрельный метод. Применяй умючи метод этот!». В автографе стихотворению были предпосланы два эпитафия, в первом из них упомянуто имя Радищева. Он взят из книги Л. Н. Войтоловского «История русской литературы»: «То самое затаенное, что думал Пушкин о Радищеве, о Пестеле, о декабристах и революции, но чего сказать не мог своим современникам в форме ясного бытового сюжета, он передал в картинах и образах из египетской жизни, превратив Сенатскую площадь в ложе Клеопатры, а первые смертельные поцелуи русской свободы в поцелуи любви, оплаченной смертью» (7, 493). При публикации стихотворения в журнале «Журналист» (1926, № 5) оба эпитафия были сняты и впоследствии в других изданиях не воспроизводились. Эпитафия были исключены, вероятно, потому, что в самом стихотворении немало достаточно убедительных примеров вульгарно-социологического истолкования фактов истории русской литературы. Однако раздумья Маяковского по этому поводу помогают понять, что Радищев и декабристы были дороги ему и что его возмущало вульгарное истолкование их подвигов.

Ограниченность материалов, прямо раскрывающих отношение Маяковского к Радищеву, компенсируется многочисленными следами знакомства с его творчеством, которые видны во многих произведениях поэта. И дело здесь не в наличии «отдельных сходных мотивов и цитатных совпадений»<sup>9</sup>, против увлечения которыми резонно выступал еще В. Н. Орлов, а в наши дни еще более резко осудил это увлечение А. С. Бушмин<sup>10</sup>. Дело в более глубоких, принципиальных, концептуальных связях, хотя выражение свое они, конечно, находят в частности.

Между Радищевым и Маяковским около полутора веков русской и мировой истории. А в их творчестве, в понимании и изображении ими действительности, человека, революции очень много общего. Причина, очевидно, в некотором сходст-

ве эпох, выдвигающих сходные проблемы. Нельзя не учитывать того, что Радищев жил в эпоху начавшегося кризиса самодержавно-крепостнического строя, отмеченного крестьянским движением под руководством Пугачева и подготовкой выступления декабристов, а время Маяковского было отмечено кризисом самодержавия и капитализма, тремя революциями, началом эры социализма и коммунизма. Бурный характер эпох повышал общественный тонус, выдвигал проблемы человека и его места в мире, надолго определял общественные интересы, проблематику, идейное содержание и художественное своеобразие искусства. Радищев и Маяковский стали достойными выразителями своего времени.

Их близость обусловлена также своеобразным преломлением в творчестве раннего Маяковского идей Просвещения, выдающимся представителем которого был Радищев. Вражда к угнетению человека человеком, защита просвещения и свободы, отстаивание интересов народных масс, стремление решать все вопросы о человеке, исходя только из его природы, без учета особенностей исторического развития — все это родственно в раннем Маяковском Радищеву.

Эта концептуальная близость часто порождает переключки мотивов, образные и словесные совпадения. Иногда их невозможно объяснить только типологическим сходством — возникает вопрос о влиянии одного художника на другого, о глубоком переживании идей и образов, переработке их и включении в новую идейно-образную систему.

Вспомним знаменитые радищевские слова из посвящения, открывающего «Путешествие из Петербурга в Москву»: «Я взглянул окрест меня — душа моя страданиями человечества уязвлена стала. Обратил взоры мои во внутренность мою — и узрел, что бедствия человека происходят от человека, и часто от того только, что он взирает непрямо на окружающие его предметы»<sup>11</sup>. Здесь заявлены мотивы, ставшие ключевыми для всей русской литературы: человек и человечество, его страдания, необходимость прямого взгляда на действительность.

Эти слова Радищева, особенно первую фразу, можно, ничуть не колеблясь и не сомневаясь, взять эпитафией ко всему дореволюционному творчеству Маяковского. В них его смысл, его дух. Почти все из 70 с небольшим стихотворений, трагедия, четыре дошедших до нас поэмы, написанные Маяковским до революции, укладываются в формулу Радищева, чего не скажешь о творчестве любого другого представителя

русской литературы, за исключением, может быть, Достоевского. Все эти произведения — взгляд поэта «окрест» себя и «во внутренность» свою, все они о страданиях людей,—все— о душе поэта, уязвленной человеческими страданиями.

Главной темой Маяковского в дореволюционную пору была тема страданий человека в несправедливом капиталистическом мире, но само слово «страдание» до революции вырвалось всего лишь один раз, да и то не в стихах или поэмах, а в одной из статей («Без белых флагов», 1914). Можно найти выражения, близкие по смыслу, например:

Говорят,

где-то

— кажется, в Бразилии —

есть один счастливый человек! (1, 160).

Или: Под небом в круче

измученный человек одичал и вымер (1, 200).

Но следует обратить внимание на образ уязвленной души, который у Радищева тесно связан с мотивом страданий человечества, немыслим без него. У Маяковского мотив страдания характеризуется другими, но по смыслу очень близкими радищевским, эпитетами и становится поистине ключевым, многократно повторяясь в его произведениях. Например:

По мостовой

моей души изъезженной...(1, 45).

Обернул лохмотьями души своей дрожащее тельце...(1,168).

Количество подобных примеров легко можно было бы увеличить. Ясно, что перед взором Маяковского была другая действительность, чем у Радищева, но способ выражения страданий, горя, трагедии людей тот же. Что же это — типологическое сходство или влияние? Скорее всего, и то и другое.

Чрезвычайно интересно в свете сказанного сопоставить следующие отрывки из произведений Радищева и Маяковского:

Власть царска веру охраняет,

Власть царску вера утверждает;

Союзно общество гнетут:

Одно сковать рассудок тщится

Другое волю стерть стремится;

На пользу общую,— рекут (268).

Загнанный в земной загон,  
влеку дневное иго я.  
А на мозгах  
верхом  
«Закон»,  
на сердце цепь —  
«Религия» (1, 250).

В страданиях человека повинно несправедливое устройство общества. А вообще-то человек — величайшее творение природы. Гимном человеку звучат многие произведения Маяковского и, в особенности, глава «Рождество Маяковского» в поэме «Человек». Поэт восклицает:

Как же  
себя мне не петь,  
если весь я —  
сплошная невидаль,  
если каждое движение мое —  
огромное,  
необъяснимое чудо (1, 247).

Эти гордые строки перекликаются со многими столь же возвышенными высказываниями о человеке, принадлежащими Радищеву. Сравним: «...мы показали его (человека. — Ю. В.) во всей его славе, возносящегося превыше всего творения, постигающего начертание создания и сим возвышающим его дарованием, разумом, божеству уподобляющегося. Но для постижения, колико человек велик, нужно токмо воззреть на все его изобретения, на все вымыслы и творения. Науки, художества, общественная связь, законы суть доказательства избыточные, что человек превышает всего на земли поставлен» («О человеке, о его смертности и бессмертии»).

Высокий строй рассуждений Радищева и Маяковского о предназначении человека, о его возможностях приводит авторов к мысли о необходимости борьбы за формирование и укрепление подлинно человеческих качеств средствами воспитания. В их произведениях мы видим целый нравственный кодекс личности. Он представлен в «правилах единожития и общежития» (глава «Крестьяцы» в «Путешествии из Петербурга в Москву», с. 130—145), он вырисовывается в стихах и поэмах Маяковского дореволюционного периода, но полнее всего и ярче представлен в лучших созданиях поэта советской



Сердце мне вложи!

Кровищу —

до последних жил.

В череп мысль вдолби!

Я свое, земное, не дожил,

на земле

свое не долюбил (4, 182).

Здесь же и характерная для всех них устремленность в будущее (вспомним, что эпиграфом к своему трактату Радищев взял слова Г.-В. Лейбница «Настоящее чревато будущим», что в будущее нацелена вся система взглядов Федорова), принимающая у Маяковского следующие очертания:

Ваш

тридцатый век

обгонит стан

сердце раздиравших мелочей.

Нынче недолюбленное

наверстаем

звездностью бесчисленных ночей.

Воскреси,

хотя б за то, что я

поэтом

ждал тебя,

откинул будничную чушь!

Воскреси меня

хотя б за это!

Воскреси —

свое дожить хочу! (4, 183—184).

Человек и мир, человек и его страдания в несправедливом обществе, человек и его безграничные возможности, человек в его отношении к людям, к труду, Родине, любви, в его отношении к смерти и бессмертию, в его нацеленности в будущее,— все эти проблемы получают в творчестве Радищева и Маяковского свое разрешение в концепции революции. Революция мыслится как результат прозрения и действия. В словах Радищева: «О! если бы рабы, тяжкими узами отягченные, яряся в очаянии своем, разбили железом, вольности их препятствующим, главы наши, главы бесчеловечных своих господ и кровию нашу обогрили нивы свои! Что бы тем потеряло государство? Скоро бы из среды их исторгнулись великие мужи для заступления избитого племени; но были бы



они других о себе мыслей и права угнетения лишены. Не мечта сия, но взор проникает густую завесу времени, от очей наших будущее скрывающую: я зрю сквозь целое столетие» (с. 217), — нельзя не почувствовать общности с предвидением революции у Маяковского:

Я...  
вижу идущего через горы времени,  
которого не видит никто.  
Где глаз людей обрывается куцей,  
главой голодных орд,  
в терновом венце революций  
грядет шестнадцатый год.  
А я у вас его предтеча;  
я — где боль, везде... (1, 185).

Одинаково отношение Радищева и Маяковского к началу революции, к ее первому дню. «О день! избраннейший всех дней!» — приветствует его Радищев (с. 282).

Когда я  
        итожу  
                то, что прожил,  
и роюсь в днях —  
                        ярчайший где,  
я вспоминаю  
                одно и то же —  
двадцать пятое,  
                первый день (6, 281), —

с той же восторженной тональностью и с такой же превосходной степенью эпитета говорит о первом дне Октябрьской революции Маяковский.

Мотивы революционного прозрения в будущее, характерные для творчества первого русского революционера, органически присущи и великому поэту Октября. Вспомним хотя бы такие строки:

Я вижу —  
                где сор сегодня гниет,  
где только земля простая —  
на сажень вижу,  
                        из-под нее  
коммуны  
        дома прорастают (8, 315).

Это прозрение, это новое видение мира и Радищев, и Маяковский стремились передать людям. И в этом они сходны, и поэтому так сходно их отношение к искусству — искусству, призванному преобразовать мир. Как Радищев видит в искусстве средство, помогающее сорвать густую завесу времени, так и Маяковский во многих своих созданиях, начиная с ранних, «стремился преодолеть косность людей и заставить их понимать себя — заставить не в смысле насилия, а в смысле обучения новому отношению к миру, новому ощущению прекрасного в новой действительности...»<sup>16</sup>.

И тому и другому ненавистно «пресмыкающееся искусство» (с. 103). На первый взгляд может показаться, что эти слова принадлежат Маяковскому, а в действительности они взяты из «Путешествия из Петербурга в Москву».

Таким образом, мы видим, что концептуально, в понимании действительности, человека, революции, искусства Маяковский в своем творчестве чрезвычайно близок Радищеву, что эта близость настолько велика, что приходится думать не только о концептуальном сходстве, но и о непосредственном влиянии Радищева на Маяковского.

Убедиться в том, что это действительно так, помогут нам и некоторые другие наблюдения разного плана.

Нельзя не обратить внимания на сходство гротесково-фантастического рисунка в «Спасской повести» (обобщенное изображение владыки, гротеск, гиперболизм) и в ряде произведений Маяковского, в частности, в приемах создания образа капитализма в поэмах «150000000» и «Владимир Ильич Ленин».

Думается, что стихотворение Маяковского «Гимн судье» (1915) может восходить к следующему отрывку из «Путешествия из Петербурга в Москву»: «Сто невольников, пригвожденных ко скамьям корабля, весламидвигаемого в пути своем, живут в тишине и устройстве; но загляни в их сердце и душу. Терзание, скорбь, отчаяние» (с. 164).

Когда мы в поэме «Во весь голос» читаем: «застыла кавалерия острот, поднявши рифм отточенные пики» (т. 10, с. 282), вспоминается радищевское: «Парнас окружен ямбами, а рифмы стоят везде на карауле» (с. 200).

А как близка аллитерациям Маяковского подобная им в концовке стихотворения «Ты хочешь знать...» (1791):

Дорогу проложить, где не бывало следу,  
Для борзых смельчаков и в прозе и в стихах,

Чувствительным сердцам и истине я в страх  
В острог Илимский еду (284).

Читаешь трактат «О человеке, о его смертности и бессмертии» и вдруг, при описании умирания человека, встречаешь: «глаза вьямившиеся» (с. 408). Ведь это же совсем по-маяковски:

Ямами двух могил  
вырылись в лице твоём глаза (1, 206).

В статье Маяковского «Штатская шрапнель» (1914) неожиданно бросается в глаза радищевское «жестокосердие» (т. 1, с. 303.).

Интересны некоторые моменты в области поисков жанра и оформления структуры произведения у Радищева и Маяковского. В «Путешествии из Петербурга в Москву» есть несколько воображаемых разговоров (с врагами-помещиками, с Александром Македонским и с памятником Ломоносову). Развитие этого приема мы видим также в поэме «Песнь историческая» (1795—1796), где автор ведет воображаемые беседы с древними греками и римлянами. «Разговоры» с Александром Македонским и памятником Ломоносову воспринимаются как завершенные, целостные структуры. Первый из них представляет собой ответ автора на реплику Александра, обращенную к афинянам. Радищев обвиняет его в жестокости и злодеяниях. Постоянные обращения к нему создают иллюзию живого разговора: «Немысленный, воззри на шествие твое» (с. 166). Так же впечатляющ разговор с Ломоносовым у памятника ему на Невском кладбище в Петербурге (с. 228—229).

В произведениях Маяковского подобным образом «оживают» Маркс и Ленин, Красин, Войков, Дзержинский, Нетте, Пушкин и Лермонтов, Герцен и Тургенев, Есенин, Верлен и Сезанн, Колумб и Гватемок и даже Венера Милосская. Рождение подобного типа стихотворения-разговора, диалога в форме монолога у Маяковского исследователи связывают с традициями Пушкина, Лермонтова, Некрасова<sup>18</sup>. Очевидно, без обращения к Радищеву не обойтись и здесь.

Думается, что эти разрозненные замечания в совокупности с наблюдениями над сходством концепций человека и мира в творчестве Радищева и Маяковского достаточны для того, чтобы сделать вывод о том, что традиция Радищева жива в творчестве поэта эпохи социализма и коммунизма, вошла в его плоть, сделав его богаче, жизненнее, полнокровнее.

## ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> Подвиг служения народу.— Правда, 1949, 31 августа.
- <sup>2</sup> Исключение составляет, пожалуй, лишь книга Вл. Орлова «Радищев и русская литература» (Л., 1952), специально посвященная данной проблеме, но и в ней традиции Радищева прослеживаются только до второй половины XIX века.
- <sup>3</sup> См. например: *Москвицева Г. В.* Русский классицизм. М., 1978, с. 42.
- <sup>4</sup> См. работы Розанова И. Н. «Литературные репутации» (1928), Асеева Н. Н. «В. В. Маяковский» (1943), Петросова К. Г. (1958), Молдавского Д. М. (1963) Кожина В. В. (1965) и др.
- <sup>5</sup> *Кожин В. В.* Маяковский и русская литература: Заметки к теме. — В кн.: *Маяковский и проблемы новаторства.* М., 1965, с. 49.
- <sup>6</sup> *Ленин В. И.* Памяти Герцена. — Поли. собр. соч., т. 21, с. 262.
- <sup>7</sup> Подробнее об этом см. в упомянутой работе: *Орлов Вл.* Радищев и русская литература. Л., 1952.
- <sup>8</sup> См.: *Маяковский В. В.* Караул! (1927). — В кн.: *Маяковский В. В.* Поли. собр. соч.: В 13-ти т. М., 1959, т. 12, с. 131. Далее ссылки на это издание делаются в тексте.
- <sup>9</sup> *Орлов Вл.* Указ. соч., с. 5.
- <sup>10</sup> См.: *Бушмин А. С.* Преемственность в развитии литературы. Л., 1975.
- <sup>11</sup> *Радищев А. Н.* Избранные сочинения. М.; Л., 1949, с. 73. Далее ссылки на это издание делаются в тексте.
- <sup>12</sup> *Пушкин А. С.* Собр. соч.: В 10-ти т. М., 1974, т. 1, с. 46.
- <sup>13</sup> *Некрасов Н. А.* Сочинения. М., 1954, т. 2, с. 180.
- <sup>14</sup> *Лузянина Л. Н.* Литературно-философская проблематика трактата Радищева «О человеке, о его смертности и бессмертии». — В кн.: *А. Н. Радищев и литература его времени (XVIII век).* Л., 1977, с. 63.
- <sup>15</sup> В. Б. Шкловский рассказывал мне, что В. В. Маяковский познакомился с «Философией общего дела» Н. Ф. Федорова через В. Чекрыгина. Запись беседы с В. Б. Шкловским от 21 февраля 1974 года. Архив автора.
- <sup>16</sup> *Платонов А.* Размышления о Маяковском. — В кн.: *Платонов А.* Размышления читателя. М., 1980, с. 119.
- <sup>17</sup> *Субботин А. С.* Проблемы жанра стихотворения в поэзии В. В. Маяковского: Автореф. дис... канд. филол. наук. Свердловск, 1965, с. 231.

**Л. П. ФОМЕНКО**

(Калининский госуниверситет)

### ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ СОВЕТСКОЙ РОМАНТИЧЕСКОЙ ПРОЗЫ 20-х ГОДОВ

В науке стало общепринятым мнение о том, что революционный процесс породил героико-революционную романтическую тенденцию, объединившую значительное число поэтов и прозаиков. Это поэты Пролеткульта и «Кузницы», А. Блок — автор «Двенадцати», В. Маяковский, А. Малыш-

кин, Н. Тихонов, А. Серафимович, Вс. Иванов («Партизанские повести»), Э. Багрицкий, А. Веселый, Б. Лавренев, Ю. Лебединский («Неделя»), А. Фадеев (ранние повести), М. Светлов и многие другие.

И поэзия, и проза этого направления изучены весьма основательно. Об этой литературной тенденции можно говорить как о целостной идейно-художественной системе: жизненный материал, ставший предметом художественного отражения, сближает всех этих авторов при всем своеобразии их творческих индивидуальностей. В центре их внимания была Октябрьская революция с ее героическими пролетарскими битвами. Все события и дух революции, человек, сформированный ею, трактовались в героическом плане, поэтому пафос героизации стал общим свойством этой прозы.

Были выработаны и особые художественные средства, способные передать патетический образ революционной России: тяготение к экспрессивности, обобщенности, стремление перенести в прозу элементы поэзии, такие, скажем, как ритмизация, инверсированность.

Были разработаны особые жанры героического эпоса, превращающие произведение в героическую поэму, в сагу, как назвала Л. М. Поляк «Железный поток»<sup>1</sup>.

Эта тенденция романтической прозы 20-х годов справедливо считается новаторским явлением в истории русского искусства. Героико-романтическая проза 20-х годов по-новому решила проблему личности и общества, вопрос о роли героя, характере романтического идеала и многие другие основополагающие, вечные и спорные проблемы романтизма.

В сущности можно с уверенностью сказать, что вопросы героико-романтической прозы 20-х годов не вызывают разногласий, споров, не являются дискуссионными. К тому же в некоторых работах вся советская романтическая проза вообще сводится именно к героико-романтической тенденции. Так, Л. И. Тимофеев пишет, что художники разных романтических индивидуальностей сближались на общей почве, на основе «насыщенности романтикой самой революционной эпохи»<sup>2</sup>. Такой взгляд на романтическую прозу 20-х годов выявляется довольно часто и приводит подчас к таким курьезам, когда скажем, в монографии Л. И. Залесской «О романтическом течении в советской литературе» (М., 1973) вообще не анализируется проза А. Грина, писателя-романтика, создавшего более 400 произведений, известного во всем мире, переведенного и переводимого на многие языки.

В 1960—1970 годах в нашем литературоведении сложился и более широкий взгляд на романтическую прозу 20-х — 30-х гг., учитывающий более подробно и ответственно литературные факты: и прозу А. Грина, и произведения М. Булгакова, и начинавшего в 20-е гг. под сильнейшим влиянием А. Грина К. Паустовского, отчасти М. Пришвина и др. Романтическая природа творчества этих писателей несомненна, как несомненно и то, что А. Веселый и А. Грин принадлежат к разным романтическим тенденциям. Стало ясно, что романтическая проза этих лет — область неоднородная, богатая, осложненная различными поисками и стилевыми принципами, что она не исчерпывается только героико-романтической направленностью. Возникла необходимость охарактеризовать именно эту широту и многообразие. Была сделана попытка осознать тенденции романтической прозы в русле горьковского понимания «пассивного» и «активного» романтизма.

В «активный» романтизм с абсолютной справедливостью включались произведения героико-революционного пафоса: «Падение Дaira» А. Малышкина, «Ветер» и «Сорок первый» Б. Лавренева, «Железный поток» А. Серафимовича, повести и рассказы Вс. Иванова, А. Веселого и др. Активность жизненной позиции, стремление к революционному преобращению мира, экспрессивно-романтические стилевые принципы совершенно бесспорно выделяют это течение.

Сложнее обстоит дело с «пассивным» романтизмом, где заглавной фигурой принято считать А. Грина. Рядом с ним разные исследователи ставили разных художников, даже, например, Э. Багрицкого с его позицией романтического бунтарства<sup>3</sup>. Называли романы К. Паустовского «Романтики» и «Блстающие облака», прозу В. Каверина. Основные качества этого «пассивного» романтизма Л. Егоровой были охарактеризованы так: он «был уходом от реальности в вымышленную жизнь, в поэзию снов и туманов и принципиально противостоял методу социалистического реализма». Он оказался, — продолжает исследовательница, ссылаясь на А. Клитку, — «архаичным, безоружным перед социальной сложностью времени», хотя и создал такие шедевры, как знаменитые «Алые паруса» Грина<sup>4</sup>. После таких характеристик закономерно возникает сомнение: а возможно ли вообще «пассивное» искусство в эпоху революционных бурь и потрясений? Если эта поэзия «снов и туманов» принципиально противопоставит искусству, реально отображающему мир, то почему А. Грин — один из самых читаемых ныне авторов? Наконец,

самое важное: пассивен ли А. Грин вообще и пассивен ли тот романтизм, который представлен именами А. Грина, К. Паустовского, Э. Багрицкого, В. Каверина?

Самое большое недоумение в этом списке вызывает упоминание Э. Багрицкого. Е. П. Любарева опровергает эту упрощенную оценку его стихов, напоминая, что стихи о птицелове Диделе, английском матросе Майкеле, как и стихи о Тиле Уленшпигеле были не уходом от действительности, а особым художественным способом опосредованно передать пафос свободы и верности свободолюбивым идеалам<sup>5</sup>. Что же касается духа романтического бунтарства, то может ли он совместиться с пассивностью?

Позиция А. Грина тоже никогда не была пассивной, как никогда не бывает пассивной та программа добра и поэзии, носителем которой является гриновский герой. А относительно мечтательной Ассоль достаточно напомнить, что ни насмешки, ни ирония, ни откровенная озлобленность Каперны не разрушают мечты Ассоль, ее веры в чудо, которое непременно совершится. Героиня демонстрирует поразительную стойкость и преданность своему идеалу, способность защитить его от агрессии. Герой «Алых парусов» прямо формулирует свою жизненную программу: «...я понял одну нехитрую истину. Она в том, чтобы сделать так называемые чудеса своими руками». И «Золотая цепь», и «Блистающий мир», и другие программные вещи А. Грина всегда активны в утверждении высоких нравственных ценностей.

Активен и булгаковский Мастер, внушивший Ивану Бездомному то возвышенное отношение к званию писателя, которое требует гуманизма, высокой культуры, глубокого постижения жизни — качеств, традиционно присущих русскому писателю и отличающих истинный талант, который Булгаков противопоставлял окололитературной борьбе за популярность и членский билет Массолита.

При всем том, что некоторые писатели-романтики не понимали политически глубоко и конкретно существа классовой борьбы, не имели марксистского мировоззрения, понятие «пассивного» романтизма, будто бы уводящего в «поэзию снов и туманов» (Л. Егорова), не раскрывает существа художественного явления.

Когда заходит речь о романтической литературе советского времени, связанного, как вся наша культура, с преобразующим воздействием Октябрьской революции, нельзя не видеть в ней поразительной новизны, новаторства, с одной сто-

роны, и традиционных черт — с другой. Вся героико-романтическая тенденция прозы, представленная творчеством А. Малышкина, А. Серафимовича, А. Веселого, Вс. Иванова, Б. Лавренева и т. д., является, по характеристике Л. И. Тимофеева, «в основе своей романтизмом нового типа»<sup>6</sup>. Этим писателям принадлежат принципиально новаторские художественные искания, связанные с задачей романтического изображения революционной России. Произошло колоссальное переосмысление как самого понятия «романтический герой», так и художественных принципов его воплощения. Наметились совершенно новые представления о герое.

Романтическая мысль стала утверждать незначительность, несущественность отдельной личности в эпоху революционных потрясений, поэтизируя силу и историческую мощь массы (А. Малышкин, А. Веселый). Индивидуальность, личностность были как бы исключены из художественного мира писателей романтиков и заменены «множествами» (А. Малышкин). Даже тогда, когда героем становился конкретный персонаж, он оказывался принципиально лишенным личностных качеств и выступал лишь как проявление массы, ее революционной сущности (А. Серафимович, Б. Лавренев). Как выразился в свое время А. Лежнев, человек интересовал писателя-романтика этого направления лишь как «алгебраический знак массы»<sup>7</sup>. Внепсихологизм и деиндивидуализация, ставшие широко распространенными стилевыми факторами, никогда прежде не использовались в практике романтической прозы. Эти принципы можно считать ярким художественным экспериментом и бесстрашной стилевой попыткой.

Сам человеческий тип, выдвигаемый в героико-романтической прозе на героическую роль, тоже существенно изменился в сравнении с классическим романтическим героем. Как правило, это сильная личность, связанная с народной жизнью и борьбой, в ней поэтизируется монолитность характера вместо традиционной утонченности, одноплановость вместо многогранности, грубовато-земное, связанное с народностью героя.

Классическое романтическое понятие «толпа», всегда противопоставлявшееся герою, уступает место понятию «масса», под которым понимается революционный народ. Классическая романтическая коллизия «герой, противостоящий агрессивной толпе», сменяется коллизией «человек из народа», «герой от народа», «герой с массой». Новая романтическая идея, согласно которой герой есть лишь выражение народной массы,



как известно, принимала и самую крайнюю форму — отказ от героя-личности. Романтическая личность как бы вообще упразднялась. Героико-романтическая проза отказывалась от краеугольного принципа классического романтизма — поэтизации личностного начала в пользу поэтизации всеобщего.

Наряду с этим преобразованным революцией романтизмом существовали и тенденции романтизма традиционного, который не отказывался от своих классических принципов, правил и законов. Его представляли А. Грин, М. Булгаков, ранний К. Паустовский, Ю. Олеша, частично М. Пришвин и др. Их романтический мир отличается прежде всего характером и содержанием воплощаемого идеала: это общегуманистический идеал в отличие от конкретно-исторического, революционного социалистического идеала героико-романтической прозы. Общегуманистический идеал связывает этих писателей-романтиков с традициями классического романтизма мирового искусства. При всем ярком своеобразии творческих индивидуальностей они строили свои произведения на традиционном конфликте исключительной незаурядной личности с низким и пошлым окружением.

Герой такого типа, как правило, — натура тонкая, поэтическая, творческая. У М. Булгакова это писатель, у К. Паустовского — музыкант и писатель, у Ю. Олеси — артист-канатоходец, в повести М. Пришвина «Жень-шень» — человек, творящий жизнь вместе с самой природой. По традиции герой выступает носителем нравственных ценностей, подается как возвышенная гармоническая личность, которая не находит опоры в прозаической обыденности. А. Грин, по характеристике В. Ковского<sup>6</sup>, вообще довел этот конфликт до философского столкновения поэтического и прозаического начал.

Конфликт в традиционно-романтическом произведении приобретает остроту за счет того, что герой и толпа выступают как антагонисты. Само понятие «толпа» включает в себе обыденность, заурядность, неспособность постигнуть высокое и поэтическое, творческое. Мещанская толпа агрессивна по отношению к герою: злобная посредственность разделилась с Мастером, властелинам Ершалаима ненавистно просто-душно исповедуемое несокрушимое добро Иешуа, озверевшая толпа расправляется с поэтом в поэме В. Маяковского «Про это». Смягчение и тем более снятие конфликта исключается. Он разрешается, как правило, или гибелью героя (разрушением поэтического и творческого), или разрывом, мотивом ухода героя, в котором и видят пассивность этой романтиче-

ской тенденции. Однако мотив ухода несет в себе совсем не пассивное, а протестантское начало. Достаточно напомнить об уходе Льва Толстого, который был для него способом выразить свой протест. Это бунт против среды, демонстрация разрыва с ней. Подобный бунтарский акт готовил и А. Блок. Чацкий бежит вон из фамусовской Москвы, потому что остаться в ней — это принять ее. Герой М. Пришвина скрывается в природе, в «краю непуганных птиц и зверей», потому что мир людей — это мир войны, безумный и кровавый, в котором не хочет жить пришвинский герой. Мастер бежит с Воландом от агрессии мещанского мира, который, по М. Булгакову, беспощадно жесток и силен, его нельзя победить поэзией и творчеством, а другого оружия у такого героя нет. Аналогичный финал и в «Блистающем мире» А. Грина.

Сталкиваются вечные и противоположные жизненные позиции, обнаруживается вечное соперничество прозаической Каперны и поэтической Ассоль, подлинного мастера и меркантильного люда из Массолита, летающего человека и властной завистливой Руны. Разрешение такого конфликта приобретает драматический, а иногда и трагический характер. Но при любом разрешении — уход, драма или смерть — финал не бывает пессимистичен, он всегда несет мотив романтической надежды.

Важно подчеркнуть, что романтические произведения, усвоившие и продолжившие классические принципы романтизма, отнюдь не пассивны, и их не стоит категорично противопоставлять героико-романтической тенденции. Более того, существуют в литературе 20х-30-х годов произведения, в которых принципы романтиков-«архаистов» и романтиков-«новаторов» вступали в сложные взаимоотношения. Такова, например, поэма В. Маяковского «Про это», где совместились принципы предоктябрьского трагедийного романтизма с теми новаторскими чертами, которые сформировались в послеоктябрьский период. Принципы классического и революционного романтизма сочетаются в одной из самых противоречивых книг советской прозы — в «Конармии» И. Бебеля.

Книга И. Бебеля безоговорочно включается в романтическую прозу, так же, как безоговорочно признается противоречивость идейных позиций автора. Эта противоречивость проявляется и в особенностях романтизма «Конармии». Лютов, центральное лицо книги, глазами которого изображены люди Конармии и вся ее борьба, интеллигент-мечтатель, желающий, как и Гедала, «Интернационала добрых людей». Он вос-

принимает революцию не как явление классовой борьбы, а как способ осуществить вечную мечту о всеобщей гармонии в мире и человеке. Потому он и идет в Конармию.

В. Полянский еще в 1926 г., подчеркивая традиционность бабелевского идеала, писал, что за парадоксами, под маской иронии, за нарочитой грубостью горит в нем мечта о Человеке с большой буквы — мечта старая, с тем содержанием, которое в нее вкладывала старая, дореволюционная литература. Но люди из жизни, из революции не похожи на людей этой мечты, и герой среди них одинок. Это коллизия традиционно-романтическая: герой одинок в мире, не соответствующем его идеалу. Вместе с тем романтик-мечтатель тяготеет этим одиночеством, хочет стать «своим», разрушить черту между собой и конармейцами, жить, как они. Таков смысл новеллы «Мой первый гусь». Конармейцы для героя — не толпа. Лютов стремится избавиться от романтического одиночества, познать единство с массой. Так И. Бабель сталкивает традиционные черты отверженной и одинокой личности с новыми качествами героя из массы.

Еще ярче и явственнее сталкиваются черты классического романтизма с принципами героико-романтической литературы в «Зависти» Ю. Олеси. Книга Ю. Олеси — острое столкновение двух разных представлений о романтическом герое. При этом книга построена так, что романтики-антиподы изображены глазами друг друга и потому оба освещены иронически. В Кавалерове воплощены традиционные свойства героя-романтика: исключительность, мечта об абсолютно понимаемой свободе, превращающейся в индивидуализм, поэтичность натуры, отталкивание от жизненной прозы, буйная фантазия, образное мышление, возвышенная патетическая речь, слово оказывается для него основным способом обнаружения жизненной позиции. Но черты Кавалерова-романтика, воспринятые через сознание делового хозяйственника Андрея Бабичева, становятся пошлостью и претенциозностью, отжившим прекраснодушием и прекраснословием. И сам человеческий тип, и его ориентации, и его ценностное отношение к жизни в Кавалерове выглядят как черты прошлого, не нужные настоящему.

В Андрее Бабичеве Ю. Олеша отразил тип, восходящий к гладковскому Глебу Чумалову, воплощенный в «Соти» Л. Леонова и позже в прозе 30-х годов в известных книгах о социалистическом строительстве. Л. Леонов назвал такого героя «битюгом революции». Это цельный человек, восприни-

мающий задачи хозяйственного строительства как великие проблемы эпохи и посвятивший себя их решению. Ю. Олеша на Первом съезде писателей признавался, что внутренне как художник он далек от этого человека и поэтизировать его не может: «Мне трудно понять тип рабочего, тип героя-революционера»<sup>9</sup>. Глазами Кавалерова Андрей Бабичев меньше всего герой и еще меньше — романтический герой. Бабичевский поэтический идеал — самая дешевая колбаса. Хозяйственный «пищевой» романтизм Бабичева для Кавалерова смешон, пошл и ничтожен. Сам Бабичев, с точки зрения Кавалерова, человек с ампутированным воображением, не герой, а колбасник.

Вопрос о подлинном романтическом герое не был решен для Ю. Олеси: если не традиционный Кавалеров, то уж и не новый Бабичев. Поэтому в «Зависти» царствует стихия иронии: иронично воспринят Кавалеров Бабичевым, иронично воспринят Бабичев Кавалеровым, ироничен сам автор. Это книга, где все персонажи стремятся надеть костюм романтического героя, но сыграть романтическую роль им не дано.

Подводя итоги, можно сделать некоторые выводы. Во-первых, понятия «пассивный» и «активный» романтизм, противопоставляемые друг другу в литературоведческой практике, в применении к прозе 20-х—30-х гг. оказываются недостаточными, поскольку с их помощью затруднительно дать относительно верную интерпретацию многих явлений романтической литературы, как затруднительно нарисовать и объективную картину развития романтических тенденций. Во-вторых, стремясь понять особенности и судьбы русского романтизма в пореволюционную эпоху, следует активнее и подробнее изучать наряду с новаторскими его чертами и проявление традиционных принципов классического романтизма.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Поляк Л. М. А. С. Серафимович. — В кн.: История русской советской литературы: В 4-х т. М., 1967, т. 1, с. 293.

<sup>2</sup> Тимофеев Л. И. Введение. — В кн.: История русской советской литературы: В 4-х т., М., 1967, т. 1, с. 20.

<sup>3</sup> Клитко А. О методе и традициях романтизма. — Филологические науки, 1965, № 1, с. 10.

<sup>4</sup> Егорова Л. П. О романтическом течении в советской прозе. Ставрополь, 1966, с. 29—30.

<sup>5</sup> Любарева Е. П. Советская романтическая поэзия. М., 1973.

<sup>6</sup> Тимофеев Л. И. Указ. соч., с. 19.

<sup>7</sup> Новый мир, 1927, № 8, с. 170.

<sup>8</sup> Ковский В. Романтический мир Александра Грина. М., 1969, с. 108.

<sup>9</sup> Первый Всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчет. М., 1934, с. 236.

**Т. Н. АНДРЕЕВА**

**[Калининский госуниверситет]**

### **ЛИРИЧЕСКИЕ РАССКАЗЫ ВАСИЛИЯ БЕЛОВА**

Василий Белов начинал как поэт. Его первый поэтический сборник вышел в свет в 1961 году (Деревенька моя лесная. Вологда. 1961).

В. Белов был одним из тех, в чью жизнь незаживающей раной вошла война. Ему, «мальчишке-малолетке», пришлось с лихвой хлебнуть горя в эти суровые для страны годы, когда «отца бесповоротно Увела судьба в шальной огонь»<sup>1</sup>, когда лепешками из клевера пытались унять голод его младшие братишки и сестренки, и он сам, оставшийся за старшего. Вероятно, здесь истоки той бескомпромиссности, которая так свойственна Белову-поэту. Лирический герой стихов Василия Белова — борец, врывающийся в жизнь с огромным желанием сделать ее светлее.

Поле вспахано — сей,  
Потянулся — бери,  
Замахнулся, так бей,  
Намекнул — говори!  
Есть лишь правда и ложь,  
Кто не здесь, значит там,  
Не с друзьями идешь,  
Значит служишь врагам (49).

И пусть стихи молодого поэта незамысловаты и порой невыразительны по форме, они подкупают искренностью, силой чувств, настоящим комсомольским задором.

Уже в стихотворных произведениях В. Белова заявлена одна из главных тем творчества прозаика. Его внимание привлекают простые люди села: суровый озабоченный председатель («Председатель»), селяне, собравшиеся у клуба на праздник («На празднике»), бабка Настасья, весь свой век качавшая «деревенских мальцов» («Должник»), молодые лесорубы («На делянке»), дед, который всю жизнь «молча землю пахал и рубил молчаливо клетины по селам» (с. 35) («Дед»), ясноглазые молодые ребята и девчата, те, которым предстоит

«шагать... трущобами» (с. 9), постаревшая от ожидания сыновей и дочерей мать («Стихи о матери»), девочки огненных лет, чья «молодость и сила навсегда украдены войной» (с. 5) (лирическая поэма «О чем поет гармонь»).

Один из основных мотивов раннего творчества Василия Белова — мотив возвращения в родные места. Лирический герой мысленно обращается к годам, проведенным на родине, к людям, рядом с которыми столько прожито, столько понято, для того чтобы уяснить что-то очень важное для себя, без чего жизнь не имеет смысла, осознать извечную связь времен. Молодому художнику еще трудно подняться до философского осмысления этой темы, в стихотворениях нет той масштабности, глубины обобщений, которые определяют характер его лучших лирических рассказов. Но уже в стихотворных произведениях намечаются попытки осмысления таких философских категорий, как жизнь и смерть. Речь идет об отрывке «На родине» из поэмы «Белая кровь».

Перед нами лирическая зарисовка. После долгого отсутствия лирический герой посещает родные места. Нет, он ничего не забыл, ему дорого все, что его окружает, он, как бы заново переживая годы отрочества, оказывается на небольшом холме деревенского погоста.

Нет, я этого не забыл,  
Что в какой-то детской обиде  
Всю округу я так любил,  
Только этот холм ненавидел<sup>2</sup>.

Неприятное чувство ощущается и в неожиданной реакции на то, что заброшенные могилы обнесены новой оградой («Сельсоветская, значит, власть Раскошелилась и для предков»), и в слегка ироничном тоне восклицаний («Ах, какне теперь растут Лопухи прямиком из предков»). Лирического героя тяготит не только вид погоста, напоминающего о бренности бытия, но и связанная с этим память о том, что в его «родословной истари Ни единого мужика Не пристало вот к этой пристани», что «одинокие даже тут, Затихали» его прабабки. Горечь — вот, пожалуй, единственное чувство, которое испытывает герой, посещая последнее пристанище предков.

Неспроста спустя несколько лет Василий Белов опять обращается к этому же сюжету, но уже в ином жанре: он пишет рассказ «Холмы» (впервые опубликован в журнале «Север», 1968, № 2). Несмотря на общность многих поэтических

образов, основной его пафос отличается от идейно-эмоциональной настроенности отрывка. И дело даже не в том, что в рассказе основная мысль глубже, ярче выражена, а в том, что осмысление темы обретает поистине философский характер: вместо довольно случайной мысли о бренности — пришедшая как открытие мысль о вечности бытия.

Примечательно уже то, что рассказ называется «Холмы». Давнишние и не очень давние холмики могил на родимом зеленом холме, обогнутом озерной подковой, и те великие Холмы, под сень которых ушли деды и прадеды, ушел отец, может быть, придется идти «дорогой мужских предков» и лирическому герою, — все это то, на чем стоит земля Русская и стоять вечно будет. Память об известных и неизвестных рождает великое чувство сопричастности к тому, что было много лет назад на маньчжурских холмах, на том холме, где стоит памятник героям Шипки, и на величественнейшем Мамаевом кургане. Мысль об извечной мужской доле приходит к лирическому герою как озарение, постижение тайны бытия, эта простая и ясная мысль никогда раньше не приходила ему в голову, а сейчас «впервые обожгла, заставила сжать зубы»<sup>3</sup>.

Результатом переосмысления содержания поэтического отрывка явилось изменение композиционной структуры повествования. В отличие от стихотворного варианта мысль о доле мужских предков в рассказе не является кульминационной. Это своего рода завязка. Наибольшей эмоциональной выразительности повествование достигает тогда, когда речь идет о Мамаевом кургане, холме, «взвзявшем отца в свои недра». Грандиозный, могучий, громадный, исполинский, великий — вот эпитеты, используемые Беловым для описания этого величественнейшего из Холмов. «Ушли, все ушли под сень памятников на великих Холмах. Ушли деды и прадеды, ушел отец»<sup>4</sup>, — вот где, пожалуй, кульминационный момент рассказа.

С изменением композиционной структуры меняется и пафос:

Незадачливые мужья,  
Удалые, в солдатском рвении  
От граблевища до ружья  
Не считали они мгновений.  
Шли кого-то там выручать,  
Отбояривались, не ждали,  
Успевали сынов зачать,  
Остальное не успевали (с. 92).

Эпитет «незадачливые» (несчастливые, обреченные на неуспех, неудачу) подкрепляется и неопределенным местоимением «кого-то»: «Шли кого-то там выручать». Не Родину, не мать, не детей, не жену, а кого-то — неизвестно кого и куда. А раз человек не знает, за что, за кого он воюет, он, естественно, старается отбояриться (отделаться, уклониться, отнекаться). С другой стороны, «незадачливые мужья» характеризуются как «удалые» («...в солдатском рвении От граблевища до ружья Не считали они мгновений»). Итак, возникает два ряда эмоционально-оценочных слов: 1) незадачливые мужья — кого-то там выручать — отбояривались; 2) удалые — не считали они мгновений — шли выручать — не ждали. Эти ряды, характеризующие субъекта, отчасти противоречат друг другу.

Неоднозначность в оценке действий субъекта в рассказе исчезает, уступая место четкой продуманности и логической завершенности характеристик. «Поколение за поколением они уходили куда-то, долго ли было сменить граблевище на ружье, а сенокосную рубаху на защитную гимнастерку? Шли, торопились, будто на ярмарку, успев лишь срубить дома и зачать сыновей»<sup>5</sup>. Как видим, и в этом варианте тоже звучат схожие мотивы (мотив поспешности, какая-то неопределенность: куда-то). На наш взгляд, это связано с предельной обобщенностью мысли лирического героя в данный момент. Породнившись с вечностью, ощутив свою причастность ко всему живому на земле, он пытается найти истоки, начало начал: «Откуда он взялся и что значит все это? Где начало, кто дал ему жизнь тогда, ну хотя бы лет четыреста назад? Где все его предки и что значит их нет? Неужели теперь все они это и есть всего лишь он сам и его два сына? Странно, непостижимо...»<sup>6</sup>. Вот эта-то необычность и определяет особенности стилистики размышлений лирического героя рассказа. Субъект мыслит в данном случае не конкретно-исторически (как тогда, когда лирический герой вспоминает о великих Холмах, под которыми покоятся его «мужские предки»), он как бы стирает все временные границы и окидывает единым взором века и поколения. Он наблюдает из Вселенной, с высоты Вечности, перед его мысленным взором проходят поколение за поколением, причем нарисованная героем картина очень осязаема, предметна, конкретна.

Подобный прием изменения точки наблюдения во времени и пространстве не единичен в творчестве В. Белова. «Картина лесных мытарств Ивана Африкановича строится на под-



черкнуто укрупненных планах,— пишет В. Камянов. — Точка наблюдения то высоко над вершинами деревьев..., то резко смещается вниз, и тогда на линии нашего взора уже не «капля костра», а просветы в облаках...»<sup>7</sup>. В данном случае точка наблюдения выступает как «ориентированность пространства»<sup>8</sup>. Перед нами художественные явления одного и того же порядка, но если в «Привычном деле» сориентировано пространство, то в рассказе «Холмы» мы имеем дело с «ориентированностью времени». И в повести, и в рассказе вполне конкретные ситуации (заблудившийся в лесу крестьянин, пришедший на деревенский погост лирический герой), оставаясь житейски достоверными, приобретают иной, более глубокий смысл, в котором «проступает внутренняя формула: простой человек, в мире отвлеченностей заведомый неспециалист, обретает душевную устойчивость, поразмыслив над вечными вопросами и ощутив себя необходимым звеном в общей системе бытия»<sup>9</sup>.

Таким образом, повторное обращение к столь дорогому для Василия Белова мотиву вызвано не столько необходимостью расстановки иных акцентов, сколько стремлением углубить философский план, лишь намеченный в поэтическом произведении.

Рассказ «Холмы» — один из лучших рассказов Василия Белова — является своего рода итоговым произведением прозаика. Несмотря на то, что, по утверждению С. Липина, «лирическая проза «философична» по сути своей, ибо в основе ее лежит мысль-переживание — чувство, глубоко осознанное: мысль, согретая чувством»<sup>10</sup>, нам кажется, что «Холмы» — наиболее философский из всех лирических рассказов В. Белова, и его появление подготовлено всей лирической прозой писателя.

Мотив возвращения к родным местам, прозрения как причины возвращения, мотивы утраты и обретения в их диалектическом единстве и борьбе занимают важное место в творчестве начинающего прозаика.

Рассказ-миниаюра «На родине» (1962) — одно из самых ранних прозаических произведений В. Белова, где писатель вновь обращается к мотиву, занимавшему столь значительное место в его поэтическом творчестве. Именно мыслью о возможной потере только что обретенной после долгой разлуки родины и рождена «скупая соленая роса»<sup>11</sup>. В миниатюре развитие лирической мысли героя тесно связано с доминирующим поэтическим образом — образом шума. Поэтому не

случайно зрительные поэтические образы в этой миниатюре уступают звуковым по силе художественной выразительности. «Шумят вдалеке сосны, шелестят березы» (с. 158), лирическому герою кажется, что он слышит, «как растет на полянах трава». Даже рисуя солнце, автор использует звуковые характеристики: «А над бором висит в синеве солнце. Не солнце — Ярило. Оно щедро, стремительно и бесшумно сыплет в лохматую прохладу мхов свои червонцы...» (разрядка моя — Т. А.) (с. 156).

В начале рассказа дана относительно спокойная, нейтральная в звуковом отношении картина. Родные места встречают лирического героя «сдержанным шепотом ольшаника» (с. 156), «торжественно и мудро» шумит над ним «старинный хвойный бор» (с. 157). Но уже эта картина настораживает, вносит беспокойство в растревоженную встречей с родными местами душу героя: «Над мхами, словно сморенные за пряжей старухи, дремлют смолистые ели; они глухо шепчут порой, как будто возмущаясь щедростью солнца, а может быть, собственным долголетием» (с. 157). «Загудел в сосенной бронзе сухоросный ветер, и сосны отозвались беззащитным ропотом» (с. 157).

В зависимости от изменения настроения лирического героя усиливаются и приобретают иную тональность и звуки родной земли. «Тихая моя родина, ты все так же не даешь мне стареть и врачуешь душу своей зеленой тишиной! Но будет ли предел тишине?» (с. 157). А в ответ лишь «трепетно нарастает березовый шелест» (с. 157).

И вот уже при мысли о том, что, может быть, в недалеком будущем «белые сказки моей земли» «понадобятся одним лишь песням», чудится «в шелесте берез укор вечных свидетельниц человеческого горя и радости» (с. 157).

И, наконец, как высочайший дар благодарной природы, лирическому герою дано слышать «теплоту родимой травы» (с. 158). Если до этого ему «казалось», что он слышит, «как растет на полянах трава», чудился «в шелесте берез укор», то теперь, в момент наивысшего слияния человека и окружающей его родной природы, чисто субъективные ощущения, которым не до конца верил и сам герой, становятся для него реальностью. «Я обнимаю родную землю, слышу теплоту родимой травы, и надо мной качаются купальницы с лютиками» (с. 158).

«Шумят вдалеке сосны», «шелестят березы». И вдруг эта совершенная гармония беспощадно разрушается. Неожидан-

но «в этот мир вплетается непонятный, нарастающий свист, он разрастается, заполняет весь этот тихий зеленый мир. Я смотрю в небо, но серебряное туловище реактивного самолета уже исчезает за горизонтом» (с. 158). «Серебряное туловище» исчезает, но что-то остается, порождая соленую полуденную росу. А вопрос «Может быть, так оно и надо? Исчезают деревни, а взамен рождаются шумные, веселые города?..» — остается открытым<sup>12</sup>. Веселый шум городов никогда не заглушит в сердце тихий, но такой родной и близкий шум леса.

Лирическая миниатюра «На родине» — своего рода стихотворение в прозе, «поэма в прозе»<sup>13</sup>. Здесь есть ритмизированные отрывки текста, четко выделяется и развивается доминирующий образ, часто встречаются повторы отдельных деталей и мотивов. Некоторые из этих особенностей мы встретим и в последующих рассказах Василия Белова.

Рассказ «Поющие камни» («Песня жаворонка») (1963) в отличие от миниатюры является лирическим рассказом. В основе его сюжета лежит ассоциативная связь, в то время как в миниатюре «На родине» движение сюжета обусловлено сменой зрительских ощущений. Лирический герой навещает родные места и воспринимает лишь то, что видит и слышит в данный момент: «И вот опять уводит меня к лесным угорам гибельная долгая гать...» (с. 156); «Я иду черной лошадиной тропой» (с. 157); «...босиком выбегаю на рыжий песчаный берег» (с. 157) и т. п. Таким образом, движение сюжета миниатюры обусловлено изменением пространственной точки зрения. Но это изменение еще принципиально отличается от изменения точки наблюдения в «Привычном деле», где подобный прием выступает в качестве «ориентированности пространства».

Лирический герой «Поющих камней» в момент повествования сидит «у синей речной дороги» («Я сел на чемодан и долго глядел на разлив»; «Я сжал виски ладонями, раскуривая последнюю сигарету» и т. п.). Но насколько неизменна пространственная точка наблюдения, настолько разнообразны, насыщены неожиданными ассоциациями его размышления (постоянно меняется точка временного отсчета).

Зрительные и звуковые ассоциации (чаще звуковые) уносят лирического героя в далекие годы отрочества, приближают и воскрешают в памяти детство, напоминают о далеких предках. Ассоциативные связи в рассказе сложны и неоднозначны. Мотив воды, ровно шумевшей на много верст в обе стороны, и мотив песни жаворонка, словно захлебывающего-

ся от весеннего счастья, являются сквозными. Именно они дают толчок развитию ассоциативных линий. Мотив шума в «Поющих камнях» приобретает философское звучание, и если в миниатюре шум воспринимается как компонент врачующей душу тишины, то в рассказе «шум реки над вешней землей» представляется лирическому герою «шумом времени» и играет роль своеобразного временного реле. Шумит река, поют жаворонки — как тогда, в детстве. И вот перед глазами не столь далекое прошлое — годы отрочества. Воспоминания о них навеяны лодкой с торчащим легким веслом, на котором сушится рыбацья снасть. Может быть, на этой лодке он «ездил на тот берег на первое свое свидание, а по берегам светилась глазами мать-и-мачехи первая любовь» (с. 123). Сосед-старик с женским прозвищем Окуля давал ему свою лодку.

Удивительно поэтичный образ Окули создан всего несколькими штрихами, главным образом через его рассказ, «откуда веселая птица жаворонок пошла». В этом предании отражаются народные представления об этике, красоте и любви, отношении к труду и чести. Эти представления вошли в плоть и кровь Окули, они так же естественны, как и песнь жаворонка. А сколько такта, сколько искренней заинтересованности проявил Окуля, посвященный в первое чувство влюбленного мальчишки.

Легенда Окули в рассказе — своего рода камертон, проверяющий лирического героя на верность родным местам, на искренность чувств, на духовное родство с «малой» родиной. Герой рассказа «Поющие камни» не утратил в себе лучших качеств души, бережно сохранил в тайниках памяти воспоминания о днях, прожитых на родине, удивительную Окулину сказку. Звуки родной земли, трепетное дыхание весны, вечный шум реки и такие сильные, то «булькающие, то журчащие с присвистом, непрерывающиеся звуки песни жаворонка» (с. 122—123), столь живо хранимые в памяти, с новой силой воззвали его к родному очагу: «Я больше не мог, схватил чемодан и прямо по полю, без дороги побежал к деревне» (с. 126).

Тема большой и малой родины звучит во всех лирических произведениях Белова. В рассказе «За тремя волоками» (1965) она является центральной.

Горько сознавать, что нет на земле деревушки, к которой столько лет спешил, одна мысль о существовании которой согревала душу, не давая остыть подернутым пеплом уголькам.

Но вот уже негде развести очаг, да и от самой печи осталась лишь горушка от родимого опечка. А ведь именно на этой печке он и появился на свет. «Опечек сгнил, его засыпало размокшей от ливня глиной, из которой сбита была печь; на горушке рос высокий кипрей и крапива»<sup>14</sup> — все быльем поросло.

Драматизм ситуации подчеркивается мгновенной сменой чувств, усиливающей эмоциональное воздействие. Так, в предвосхищении встречи с родной деревенькой майор выбежал на косогор. «Каравайки на косогоре не было» (разрядка моя — Т. А.) (с. 34). Тревожно-радостное ожидание сменилось разочарованием, опустошенностью. Далее опять следует эмоциональный всплеск: майор вспоминает лучшие дни своей юности, навечно связанные с родной Каравайкой. И вот уже более контрастная смена настроений: вновь пережитое чувство, замирание от восторга встречи с юностью резко сменяется отчаянием, вызванным осознанием необратимости происшедших перемен: «Но Каравайки больше не было на земле» (разрядка моя — Т. А.) (с. 34). Нет и не будет. Недаром дорога с тремя волоками, по которой майору пришлось столько ходить и ездить, вдруг неожиданно обрывается в его бывшей деревне. Дальше дороги нет: «Золотым блином висела в небе луна, но было светло и так, и от стожка, сметанного посередине бывшей деревенской улицы, почти не виделось тени» (с. 34).

«Где-то за тремя волоками неслись и свистели ракеты, а здесь была тишина, и майору казалось, что он слышит, как обрастают щетиной его напрягшиеся скулы» (с. 34). Оглушительная тишина.

Обычно в лирических рассказах Василия Белова тишина воспринимается как синоним покоя, который врачует душу соприкасающегося с ней: «Тихая моя родина, ты все так же не даешь мне стареть и врачуешь душу своей зеленой тишиной!» («На родине»); «Везде был отрадный дремотный лес. Он засыпал, врачуя своим покоем наши смятенные души...» («Бобришный угор»). В рассказе «За тремя волоками» тишина используется в нехарактерном для поэтического мира Белова значении. Она символизирует безжизненность. (Тишина — «когда все тихо: молчание, безгласность, немота; отсутствие шума, крика, стука; мир, покой, согласие, лад; отсутствие тревоги, либо ссоры, свары, сполуху. — Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка. М., 1982, т. 4, с. 407). Несомненно, для Белова более свойственно исполь-

зование этого слова во втором значении: тишина — мир, покой, согласие и лад.

Если в миниатюре «На родине» врачующий покой был противопоставлен шуму города как состояние абсолютной гармонии в природе суетности нашей жизни, то несущиеся поезда и свистящие ракеты в рассказе «За тремя волоками» противопоставляются тишине как жизнь отсутствию жизни.

Рассказ «Бобришный угор» (1967), помещенный в сборнике «Иду домой» следом за рассказом «За тремя волоками», имеет одну интересную особенность: уже в самом начале произведения заданы мотивы дороги и тишины. «Ах, тишина, как отрадна и нетревожна бывает она порой, как хорошо тогда жить. И это была как раз та самая счастливая тишина. Хотя где-то неопределенные и по происхождению явно человеческие звуки выявляли окрестные деревни. И это еще больше оттеняло лесную здешнюю тишину. Тишину и суть нашего состояния»<sup>15</sup>. Естественные шумы леса, речки, окружающих деревень не могут нарушить счастливую тишину, потому что, только впитав в себя звуки родной земли, тишина может стать врачующим покоем. В «Бобришном угоре» звуки родной земли неотделимы от покоя. «Везде был отрадный, дремотный лес. Он засыпал, врачуя своим покоем наши смятенные души; он был с нами добр, широк, был понятен и неназойлив, от него веяло родиной и покоем (разрядка моя — Т. А.), как веет покоем от твоей старой и мудрой матери...»<sup>16</sup>. Покой без родины на том месте, где она была совсем недавно, — просто звенящая в ушах тишина, обернувшаяся мачехой («За тремя волоками»).

«Бобришный угор» — один из наиболее зрелых лирических рассказов Василия Белова. Те поэтические мотивы, образы, приемы и способы их выражения, о которых мы уже говорили, нашли свое воплощение и в «Бобришном угоре».

Придающие произведению особую тональность неспешные размышления о добре и зле, о сиротском вдовьем голосе кукушки и жестокой силе ядерной бомбы нашли отражение в развитии авторской мысли. «Человек начинает «философствовать», не стыдясь и той сентиментальности, что нахлынула на него, и той «сокровенности», с какой думаешь о «больших понятиях: о счастье, об «упрямстве и гордости юношеских поколений», смысле всего окружающего, о мудрости, силе и величии человека, о необоримом желании «снова что-то сделать для людей и для времени в этом непостижимом мире»<sup>17</sup>.

Впервые «шум времени» возникает как «шум реки над

вешней землей», но в «Поющих камнях» он является всего лишь композиционным фактором. Только в «Бобришном угоре» мы можем говорить об образе времени как таковом, о философском его осмыслении.

Довольно часто открытиям героя сопутствует небольшая зарисовка, которая подчеркивает необычность, масштабность мыслей героя. «Купол церкви плыл в небе, плыл в редких белых облаках, плыл и все не мог никуда уплыть... и арка новых сосновых ворот плыла в небе вместе с церковным куполом»<sup>18</sup> («Холмы»); «Лес шумел тревожно и перекатно, белые облака словно не двигались, а навстречу им плыли золотые вершины сосен»<sup>19</sup> («Эхо» — «Девичье лето») и др. Как правило, для читателя этот прием является своего рода сигналом.

Так, Мария, героиня рассказа «На Росстанном холме» (1966), очень часто приходит сюда, чтобы оплакать свое вдовье одиночество, у «серого камня, может, от ее слез росла густая, с мягким посадом трава» (с. 442). Двадцать пять лет прошло с тех пор, как она проводила на войну мужа, на этом холме они и расстались. «Пропал без вести, ведь не убитый же» (с. 442), вот и ждет его Мария. И только увидев отсюда, с Росстанного холма, невесту-дочь, понимает Мария, что все эти годы тешила себя напрасной надеждой. «И теперь тревога и страх перед неизбежным чем-то сменились вдруг ясной и страшной от этой ясности мыслью: «Не придет. Нет, видно, уж. Не придет никогда, ни завтра, ни после» (с. 443). Долго пластало горе враз постаревшую и обессиленную женщину, встала луна высоко над Росстанью. «Опять она услышала тихий смех и говор. Оглянулась: между копен внизу ходили, будто плутали, Сережка и дочка. Дочь, как и Мария тогда, двадцать пять лет назад, ходила с парнем по Росстани. И теперь Мария уже спокойно, с отградной тоской долго глядела на них» (с. 444). Все преходяще в этом мире, все имеет сво начало и свой конец, бесконечна лишь жизнь, продолжение которой в наших детях. Необычность (прежде всего для самой Марии) мыслей героини подчеркивается небольшой пейзажной зарисовкой: «А там дальше, внизу, такие широкие раскинулись туманы. Они кутали давно скошенные ложбины рек и ручьев, обтекая пригорки и стога в низинах, и остроконечные шапки этих стогов будто плыли по серому туманному молоку. Плыли и не могли уплыть» (с. 444). И постижение (скорее, не умом, а сердцем) справедливого закона бытия помогает Марии найти в себе силы для

того, чтобы заново возродиться к жизни. «Глядела сама на себя, молодую и рожденную заново... Опять ходит она, Мария, ходит дочка по молодой росе, и пиджак на девичьих плечах, точь-в-точь как и тогда, черный, и в молодых руках желтый веночек из купальниц, и она тоже садится на корточки, сжимая плотно колени, срывая купальницы» (с. 444).

Подобный прием сопровождает, как правило, процесс (иногда мгновенный, как озарение) осмысления чего-то, едва ли не самого важного в жизни героя. Рушится стереотип мышления, и какая-то вечная истина приоткрывается герою. Так было в «Холмах», с этим же мы встречаемся и в рассказе «На Росстанном холме», этот же процесс лежит и в основе рассказа «Эхо».

Подобного рода зарисовка встречается и в первом варианте рассказа «Бобришный угор»: «Бобришный угор пел на все голоса. В бездонном небе тонули и все не могли утонуть сосновые кроны. Редкие облака, казалось, висели недвижимо, а сосновые кроны и все лесные верха плавно, бесшумно и широко стремились им навстречу»<sup>20</sup>. В сборнике «Холмы. Повести, рассказы, очерки» этот абзац полностью переработан. Действительно, использование здесь подобного приема выглядит искусственным. Так как «движение наоборот» призвано переводить повествование в философский план, то его использование в данном случае неоправданно — произведение очень философично. И если в рассказах с достаточно развернутой событийной основой этот прием подчеркивает философский характер размышлений героя на фоне сугубо реалистическом, заземленном, то в «Бобришном угоре» такое подчеркивание отдельной мысли лишь повредит целостности восприятия рассказа.

Именно в этом плане и идет работа над совершенствованием текста: автор стремится «заземлить» философский план рассказа. Так, «грохот, вселенская истерика» грозы исчезают из повествования, остается просто нелепый и бессмысленный грохот. Легкое подтрунивание лирического героя над своим философствованием, намеренное употребление просторечного «вечёр» также призваны «заземлить» философский план повествования. Все это свидетельствует о «способности художника, поднимаясь над повседневностью, но не игнорируя ее, глубоко освещать и исследовать самые различные грани духовной жизни нашего времени, сопоставлять и сталкивать различные исторические и современные пласты ее и свободно распоряжаться этим трудным материалом»<sup>21</sup>.



От рассказа к рассказу растет мастерство В. Белова, усиливается философичность его лирической прозы. И если в ранних произведениях мы обнаруживаем стремление лирического героя слиться с окружающей его действительностью, чтобы прикоснуться к врачующему душу покою родины, ощутить себя в ладу с окружающим его миром, то подобное состояние в «Бобришном угоре» не цель, а всего лишь отправной момент философствования: «Мы удим, а это значит, мы уже как бы и не мы, мы растворились, сравнялись с вечной природой, произошло то самое слияние с рекой, с кустами и травой, с небом, ветром и птицами, когда забываешь самого себя... забываешь о преходящей своей сути, о неизбежности собственного конца» (с. 535).

Но если размышления лирического героя рассказа «Бобришный угор» скорее центробежны, то в «Холмах» мы имеем дело с центростремительностью размышлений повествователя. Размышления в «Бобришном угоре» публицистичны: лирический герой от мысли о себе и своем друге приходит к размышлениям о том огромном мире, в котором он живет, о добре и зле, о счастье. Мысль лирического героя «Холмов», наоборот, развивается от общего к частному и замыкается на самом лирическом герое, на постижении им тайны бытия, бессмертия не в «глобальном» масштабе, а применительно к самому человеку. Именно этот факт и позволяет нам считать рассказ «Холмы» наиболее зрелым, этапным произведением лирической прозы Василия Белова.

Таким образом, от рассказа к рассказу мотивы, образы и способы их выражения приобретают философскую окрашенность, мысли лирического героя становятся глубже, расширяется диапазон его интересов. И если для героя поэтических произведений характерно стремление определить свое место в мире, «надвое расколотом», то лирический герой прозы ищет свое место в вечной гармонии бытия.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Белов В. Деревенька моя лесная. Вологда, 1961, с. 3. Далее цитируем по этому же изданию с указанием страницы в тексте.

<sup>2</sup> Белов В. На родине (отрывок из поэмы «Белая кровь»). — В кн.: День поэзии. М., 1981, с. 92. Далее стихотворный текст цитируем по этому изданию с указанием страницы в тексте.

<sup>3</sup> Белов В. Гудят провода. М., 1978, с. 31.

<sup>4</sup> Там же, с. 32.

<sup>5</sup> Там же, с. 31—32.

<sup>6</sup> Там же, с. 31.

<sup>7</sup> *Камянов В.* Эвклиду — Эвклидово (из жизни «молодой» прозы). — Вопросы литературы, 1969, № 4, с. 32.

<sup>8</sup> *Лотман Ю.* Структура художественного текста. М., 1970, с. 334.

<sup>9</sup> *Камянов В.* Указ. соч., с. 33.

<sup>10</sup> *Липин С.* Сквозь призму чувств: О лирической прозе. М., 1978, с. 156.

<sup>11</sup> *Белов В.* Речные излуки. М., 1964, с. 158. Далее цитируем по этому изданию с указанием страницы в тексте.

<sup>12</sup> Подробнее см.: *Кузнецов Ф. Ф.* Избранное: В 2-х т. М., 1981, т. 1, с. 332—338.

<sup>13</sup> *Селезнев Ю.* Вечное движение. М., 1976, с. 86.

<sup>14</sup> *Белов В.* Иду домой. Вологда, 1973, с. 29. Далее цитируем по этому изданию с указанием страницы в тексте.

<sup>15</sup> *Белов В.* Гудят провода, с. 164.

<sup>16</sup> Там же, с. 164.

<sup>17</sup> *Липин С.* Указ. соч., с. 53.

<sup>18</sup> *Белов В.* Гудят провода, с. 31.

<sup>19</sup> *Белов В.* Холмы. М., 1973, с. 444. Далее цитируем по этому изданию с указанием страницы в тексте.

<sup>20</sup> *Белов В.* Иду домой, с. 41.

<sup>21</sup> *Эльсберг Э. Я.* Стиль Горького и стилевые искания советской прозы (Материалы юбилейной научной сессии «Горький и современность»), М., 1968, с. 22—23.

**Ю. М. АНДРИАНОВ**

**[Измаильский пединститут]**

### ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СВОЕОБРАЗИЕ РОМАНА В. ШУКШИНА «Я ПРИШЕЛ ДАТЬ ВАМ ВОЛЮ»

По мнению исследователей творчества В. Шукшина, работа над разинской темой стала главным делом писателя. Изучение этой проблемы начато в монографиях Вл. Коробова, Н. Толченовой<sup>2</sup>, Л. Емельянова<sup>3</sup>, а также в ряде статей. Однако исследователи пока преимущественно занимались раскрытием идейного содержания романа в целом и основных образов. Необходимо уделить больше внимания анализу поэтики шукшинского произведения, его идейно-художественному новаторству. Наиболее успешно можно сделать это, сравнивая «Я пришел дать вам волю» с его прямым предшественником — романом А. Чапыгина «Разин Степан».

Произведение В. Шукшина знаменует новый этап развития принципа историзма в рамках традиционной разинской темы. При этом субъективно Шукшин как художник оказался гораздо ближе к Чапыгину, чем к Злобину. Изве-

стию несколько высказываний Шукшина о достоинствах романа «Разин Степан» и о близости своей художнической позиции к чапыгинской. Однако это не означает простого возвращения «к истокам». В творчестве Шукшина разинская тема сделала новый виток, в чем-то приблизившись к чапыгинскому опыту и в чем-то отдалившись от него.

История у В. Шукшина поворачивается иной, чем у Злобина (роман «Степан Разин»), стороной: это мучительный процесс, полный не только событийных («непредсказуемых») неожиданностей, но и психологической и этической напряженности. Читая Шукшина, убеждаешься, что историю делают люди, а не абстрактные социальные сущности, люди с их мучительными поисками истины, счастья и доли.

Разин у Шукшина героичен, ярк как личность, романтичен в необычайно страстном проявлении своих чувств. И в то же время он показан как человек, неразрывными узами связанный с народной жизнью; причем связь эта углубляется Шукшиным до пределов тех этических народных идеалов, которые заложены в фольклоре. Особый смысл поэтому имеет сказка-легенда, или, может быть, точнее — сказка-притча, которую Степан рассказывает своему пасынку Афоне. Этот эпизод романа, обладая глубоким многоплановым содержанием, отзывается в композиции романа в целом. Своеобразие формы (сочетание повествования с внутренними размышлениями Разина) создает полифонизм звучания и выявляет истоки этических идеалов героя, органичность связи его мировоззрения с мировоззрением народным.

Но и образ народа у Шукшина дан в резкой художественной дифференциации, которая распространяется не только на социальные, но и на психологические и эстетические аспекты. Заметно изменяется у Шукшина, по сравнению с его предшественниками (не только со Злобиным, но и с Чапыгиным!), и характеристика образа старца. Прежде всего, их двое (дуют!) шукшинских дедов: дед Стырь и дед Любим. Деды эти не вещице старцы, а выразители настроения разинского войска, его духовного здоровья и силы, морального превосходства над враждебными народу силами.

Внутренний мир шукшинских героев, особенно Степана Разина, отличает напряженность мысли. Показателен в этом плане разговор Разина с Фролом Минаевым. Это спор о народе и его роли в истории. Фрол искренне уверен, что народ не пойдет за Разиным: «Нет, Степан, не пойдут. Ты им — журавля в небе, а им синица в руке дороже. За жу-

равля-то, может, голову сложить надо будет, а синица — в руке, хоть и маленькая. Все же он ее держит. Ведь ты как ему будешь говорить, мужику: «Выпускай синицу, журавля добудем!» Значит, надо твоим словам уж так верить, так верить... Отцу родному так не верю, как тебе надо верить, чтоб выпустить ту синицу»<sup>4</sup>. Далее Фрол Минаев говорит о силе привычки: ведь мужики с материнским молоком всосали убежденность в том, что царя надлежит слушаться. На все эти доводы Фрола, опирающиеся на «здравый смысл», Разин отвечает так: «Может, ты бы и говорил целый день, Фрол... Может, я бы тебя и слушал — вроде говоришь человеческие слова, но сам-то ты, Фрол, — раб... Ты еще на руках у матери сидел, а уж был маленький раб. И рабские у тебя мысли, хоть они кажутся верными» (2, с. 24).

Разин в романе Шукшина предстает как человек, думающий над коренными вопросами о смысле бытия, о сущности власти, о совести и т. д. По насыщенности философским содержанием этот образ близок чапыгинскому Разину. Однако между ними есть и существенное различие. Шукшин пошел дальше Чапыгина, показав развитие духовного мира Разина, выявив внутреннюю противоречивость героя. У Чапыгина же Разин изначально дан как сложившаяся, сформировавшаяся личность. Шукшин учел в этом плане замечательный опыт советских писателей, утвердивших в жанре исторического романа принцип развития исторического героя (прежде всего, это опыт Ю. Тынянова — автора «Кюхли» и А. Толстого — автора «Петра Первого», а вслед за ними С. Злобина — автора «Степана Разина»). Новаторство Шукшина заключается в том, что философские искания Разина неотделимы от нравственных. Отсюда такое значение приобретает тема большой совести Разина, мучения его души из-за напрасно или безвинно пролитой крови, из-за неоправданной жестокости.

В связи с этими наблюдениями можно поставить вопрос о разных типах ориентаций на традицию классики. Если Чапыгин явно ориентирован на гоголевскую героическую традицию («Тарас Бульба»), то Шукшин производит решительную переориентацию разинской темы на традицию Достоевского, а в ее русле и на более близкий по времени художественный опыт автора «Тихого Дона». Мелеховский элемент идейной драмы героя нет-нет да мелькнет в духовных исканиях Степана и его соратников. И все же главное место занимает традиция Достоевского, которая сказала не толь-

ко в отмеченном выше нравственно-философском потенциале образа Степана Разина, но и в раскрытии этого образа как трагического.

Трагедийные ситуации сопровождают судьбу Разина с юных лет, переходя в его трагические душевные коллизии. Таков у Шукшина юношеский грех Степана — вынужденное убийство женщины. В этом эпизоде сквозит отголосок того мотива, который связан с вынужденным убийством родственницы старухи-процентщицы в романе Достоевского «Преступление и наказание».

Трагедийные ситуации постоянно сопутствуют поступкам и зрелого Разина. Его гнетет тяжесть пролитой крови, и легенда о Ермаке становится насыщенной трагическим лейтмотивом духовных терзаний Степана. Характерно в этом отношении душевное состояние героя в эпизоде убийства казака, оставленного шахом в живых для того, чтобы казак передал атаману угрозу. Тогда Степан умолял своих сподвижников Ларьку и Федора убить его самого: «Не могу больше: грех меня замучает. Змей сосать будет — не помру. Срубите! Срубите! Срубите! Богом молю, срубите!.. Милые мои... помогите. Не могу больше. Тяжело» (2, с. 82).

К Разину приходит мучительное осознание того, что «дело, которое он взгромоздил на крови, часто невинной, дело — только отвернешься, рушится. Рассыпается в прах» (там же). Выразительно показано Шукшиным субъективно-психологическое состояние героя, его личностное отношение к неудачам повстанческого движения, слабости тыла. Но ведь сами эти неурядицы и слабость тыла имели и другие корни, не только чисто нравственно-психологические. Сказывалась, конечно, атамановщина, разнородность стремлений разных атаманов и есаулов, наличие разных социальных течений в движении. Для Разина же неизмеримо более важны нравственные корни. Впрочем, при освещении историко-стратегических вопросов Шукшин отдает должное тому, что партикуляризм, неслаженность действий казачества и крестьянства приводят к тяжелому поражению.

Трагическая концепция Шукшина проявляется не только в характерологии, но и в других аспектах созданного им художественного целого, например, в пейзаже. Таков образ красной луны, перерастающий в символический образ красной ночи.

Вместе с тем писатель новаторски углубляет концепцию трагического в романе, раскрывает трагизм исторического

опыта. Трагичен выбор повстанцами главного маршрута на Москву — по Волге, что отчетливо понимает крестьянский идеолог Матвей Иванов. Но ведь в свою очередь — и это четко показано Шукшиным — данный выбор основан не только на казачьей привычке, но и на трагическом опыте прошлого: неудачном походе Василия Уса на Москву и более раннем поражении Ивана Болотникова. Трагизм казачье-крестьянской войны под предводительством Разина проявился в том, что крестьяне и инородцы, составлявшие массовую базу движения, были ненадежны в военном отношении, из-за необученности и отсутствия боевого опыта не могли представлять грозную боеспособную силу. Казаков же оказалось мало из-за социального расслоения Дона<sup>5</sup>.

Напряженно трагичен конец романа, когда Разин сознательно отправляется навстречу гибели — в Кагальник, хотя Матвей Иванов настоятельно и аргументированно советует идти на Волгу, где поднялось триста тысяч крестьян и инородцев. Разин же идет навстречу казацкой старшине, зная о ее враждебном к себе отношении, зная, что их интересы совершенно противоположны. Однако это не фатальная покорность судьбе. Разин и в этой ситуации готов бороться до конца, проявляя в своих помыслах и действиях могучие потенции подлинного трагического героя. Самоотверженность, крутая воля и одержимость становятся доминирующей чертой душевного склада трагического героя: «Какое-то странное нетерпение охватило его, и все, что вольно или невольно мешало ему направлять события на свой лад, вызывало ярость. Крутая, гневная, устремленная к далекой цели неистребимая воля его, как ураган, подхватила и его самого, и влекла, и бросала в стороны, и опять увлекала вперед» (2, с. 76). «Яростная душа», «страшный взгляд» Разина — эти, казалось бы, чисто чапыгинские черты осмыслены Шукшиным по-новому, включены в иную систему разинского характера, в его диалектику (ведь и яростная душа, и страшный взгляд часто соседствуют с жалостью или же с трудом подавляют ее).

Идеал шукшинского Разина — вольная казачья жизнь, казачье устройство (круг, отсутствие поборов, боярской власти, бумаг и т. д.) по всей русской земле. Он очерчен писателем без модернизирующего приукрашивания, с учетом тех объективно реакционных, «наивных» черт, которые противоречиво отягощали его. Шукшинский Разин способен на все, вплоть до самопожертвования во имя осуществле-

ния этого идеала: «Учиним по Руси вольную казачью жизнь, бояр и всех приказных гадов ползучих выведем. За то и смерть принять легче — бог с ей! А так жить больше не дам» (1, с. 68).

Как и у Чапыгина, в романе Шукшина выражена, можно сказать, изначальность «идеи», освободительного дела. Но если у Чапыгина истоки коренятся скорее в подсознании, в мятежной душе атамана, то у Шукшина многое переключается в сферу сознания: «Какое оно, это дело, многие знали, знал Степан, но ни он, ни кто-либо вслух про это не говорили. Рано» (1, с. 59). Так фиксируется состояние, предшествующее решительному выступлению Разина против царя и бояр. Но момент сознательного, рассудочного в решении и деле не абсолютизирован Шукшиным. Очень часто натура атамана предстает как могучая стихия («никому неведомые далекие мысли», «никто не мог понять, о чем он думает, чего хочет, кого любит в эту минуту, кого готов зарубить на месте»).

Богатство содержания образа Степана Разина и в целом романа, разумеется, не исчерпывается сказанным. Большое место в шукшинском произведении занимает лирическое начало, которое в современном советском историческом романе свидетельствует — в самом общем виде — об усилении авторской субъективности и активности. В этом отношении Шукшин становится преемником художественного опыта исторической романистики 20-х годов — опыта А. Чапыгина, О. Форш, Ю. Тынянова, создателя «Кюхли» и «Смерти Вазир-Мухтара». Лирическое начало в шукшинском романе прежде всего воплощается в прямых авторских обращениях к Разину и повстанцам. Проявляется это начало и в форме лирического пейзажа с прямым выходом к созданию определенного настроения. Например: «Было утро. Была та короткая предрасветная пора, когда все вокруг — воздух, небо, земля — все вспыхнет вдруг тихим синим светом, короткое время горит этот нездешний свет, и его потом одолеет ясный, белый — рассвет. И вечером бывает такая пора — предсмеречная. Такой же короткий, драгоценный миг чистого свечения, когда все живое притихнет на земле и переживает таинственную минуту. Хорошо и грустно» (1, с. 86). Лирический пейзаж у Шукшина эмоционально окрашен, он проливает дополнительный свет на идеалы и судьбу мятежного атамана. Из такого пейзажного образа вырастает лирический образ синей птицы — символ далекого, трудного, почти недо-

стижимого счастья. Вместе со сказкой о Ермаке сказка о синей птице образует ядро символического слоя романа.

Комическое начало также обогащает полифоническую структуру романа «Я пришел дать вам волю». Оно пропускает весьма специфически, в карнавалльно-скоморошьях формах, в лицедействе двух дедов — Стыря и Любима. Характерна в этом отношении интермедия, разыгрываемая дедами, в которой дед Любим представляет царя: «Дед Любим напялил на себя какие-то живописные одежды, воссел на три положенных друг на друга седла. Сделал скучающее лицо... Стал важный и придурковатый» и т. д. (2, с. 15). В том же стиле выполнены и другие интермедии романа. Художественным продолжением их является сцена поминок по погибшему в бою деду Стырю.

Шукшина отличает незаурядное мастерство в лепке характеров, особенно первого плана. При этом как писатель-историк он проявляет большую самостоятельность, пересматривая идейное содержание образов, выработанных его предшественниками Чапыгиным и Злобиным.

Такому пересмотру способствует и появление новых романических (вымышленных) образов. Среди них главное открытие Шукшина — образ Матвея Иванова, правдолюбца и правдоискателя, мудрого крестьянского идеолога, замечательного советника сначала Уса, а затем и самого Разина. Матвей Иванов погибает как жертва казачьей междоусобицы, несогласуемых противоречий между основными силами движения — крестьянством и казачеством. Этот образ противостоит жестко социологической схеме Злобина — образу Уса. У Злобина не было никаких исторических оснований (кроме его «догадки») превратить Уса в крестьянского вожака. Шукшин правильно отверг этот вариант, но что было намечено его предшественником Злобиным — тема крестьянского идеологизма — было подхвачено им и совершенно оригинально разработано в образе Матвея Иванова. Переосмыслен по сравнению с предшественниками и образ Фрола Минаева — «друга-врага» Разина (хотя некоторая связь с чапыгинской трактовкой все же осталась). Образ Фрола Минаева определен не только социально, но и философски: это выразитель позиции казачьей старшины и вместе с тем оппортунист, преклоняющийся перед логикой здравого смысла и обыденного сознания.

Есть в характерологических решениях Шукшина и неудачи. Так, явно не завершен интересно намеченный образ Федо-



ра Шелудяка. Не хватает глубины шукшинскому Василию Усу. Не совсем выразительны некоторые фигуры второго плана. Но главное писателю удалось — это образы Разина, Матвея Иванова, Фрола Минаева, дедов.

Композиция шукшинского романа при всей своей оригинальности ближе по складу чапыгинской и резко отличается от композиции злобинского романа. Правда, есть одно бросающееся в глаза отличие и от чапыгинского произведения — отсутствие интенсивно разработанной персидской темы. Шукшин как мастер композиции идет по пути драматизации. Сюжет развивается по линии постоянного напряжения, композиционная вершина, кульминация романа совпадает с его финалом — казнью Степана Разина. В предельном напряжении всех физических и духовных сил Разина наиболее полно выражается его богатырская натура. Эскурсы в прошлое у Шукшина сравнительно редки, лаконичны и драматизированы (например, история освобождения Алены и ее сына из плена).

Отметим также, что Шукшин очень активно и целеустремленно относился к проблеме поэтики пейзажа. В какой-то мере он даже спорил в этой, казалось бы, нейтральной, далекой от полемики сфере со своим знаменитым предшественником — Чапыгиным. Если последний поэтизировал казачье солнышко — луну, делал основой пейзажного колорита донских глав романа «Разин Степан» серебряный тон, то Шукшин, напротив, оценивает ночной пейзаж негативно.

«Вдруг сбоку откуда-то в тишину и успокоенность молодой ночи грянул свет — обильный, мертвый. Несколько отодвинулся тот берег, спина реки заблестела холодной сталью. И степь тоже тускло и далеко заблестела, и курганы отчужденно замаячили вдаль... И неуютно сделалось на земле — голо как-то. И все случилось так скоро, просто — взошла луна. Черт ее знает, наверно, нужна она в небе, раз она есть, но нехороший, недобрый свет посылает она на землю.

Покой и тишина укутали было землю, а свет этот все потревожил: слышно стало, как всплескивают волны, в кустах непрерывно кто-то возился, укладываясь спать, что ли, или кто-то не мог теперь заснуть из-за этого нахального света... Мелкий, непрерывный, нудный металлический звон доносился и со степи, и сзади, и с боков» (I, с. 88). Это концептуальный в романе образ с характерной прямоотой субъективной оценки («Черт ее знает, наверно, нужна она в не-

бе» и т. д.) в типичной для Шукшина грубовато-просторечной форме.

Пейзаж остро контрастен. Ночному покою резко противопоставлен лунный свет, наделенный оценочным эпитетом «мертвый». Он способен отчуждать, «отодвигать» предметы и реалии ночной земли («несколько отодвинулся тот берег», «курганы отчужденно замаячили вдали», «степь далеко заблестела»). Мертвенность лунного света подчеркивается метафорическими сравнениями: «спина реки заблестела холодной сталью», «нудный металлический звон». Наконец, Шукшин находит еще одно определение — «нахальный». «Мертвый» — в начале, «нахальный» — в конце. Все здесь совершенно противоположно пейзажной живописи Чапыгина: казачьей апологетике Чапыгина Шукшин противопоставил более сложную диалектическую концепцию, что опосредованно проявилось и в поэтике пейзажа шукшинского романа.

Своеобразно решает Шукшин и проблему языка исторического повествования. Решение его резко отличается и от архаической манеры Чапыгина, и от дистиллированно нормированного (в духе 50-х гг.) языка Злобина; оно совершенно неожиданное, если принять во внимание опыт советского исторического романа. Пожалуй, впервые в этом жанре Шукшин сделал основой речевого стиля богатые ресурсы современного просторечия, что лишь отчасти напоминает стилистический опыт А. Н. Толстого в «Петре Первом». Но языковой арсенал, использованный Шукшиным, еще никем не применялся. Такая ориентация на разнообразные пласты просторечия, в том числе и современного, связана с усилением субъективного, лирического начала. Современное и даже интеллигентское просторечие привлекается в следующих текстах: «Прощенческого» спектакля не вышло» (I, с. 43); «Разговор принимал нехороший оборот... И очень уж шумели казаки — па нервы действовали» (I, с. 50). Другой просторечный слой формируется откровенно грубым и резко подчеркнутым употреблением слов и оборотов типа «жирно будет», «как даст-даст», «оглоед», «Хитрый-Митрий», «Калган не болит?» и др. В прямой речи героев активно использованы просторечные варианты с фонетическими и морфологическими приметами: «хочем», «сберегем», «Кто эт?», «если ты, кобель, забунтуешься», «Федька, чего такое?» и т. д. Разумеется, эти элементы сочетаются с традиционной лексикой исторических жанров — архаизма-

ми и историзмами, но именно они определяют тональность шукшинского романа. Отмеченная стилистическая позиция В. Шукшина в какой-то мере напоминает манеру другого видного современного мастера исторической прозы — М. С. Шагинян, но это уже другая тема.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Коробов Вл. Василий Шукшин. М., 1977, с. 189.

<sup>2</sup> Толченова Н. Василий Шукшин — его земля и люди. Барнаул, 1978.

<sup>3</sup> Емельянов Л. Василий Шукшин. Л., 1983.

<sup>4</sup> Шукшин В. Я пришел дать вам волю (Степан Разин). Часть вторая. — Сибирские огни, 1971, № 2, с. 23—24. Часть первая. — Сибирские огни, 1971, № 1. Далее ссылки на роман даются в тексте с указанием номера журнала и страницы.

<sup>5</sup> Несколько иначе об этом пишет В. Петелин (Родные судьбы. М., 1976, с. 50—52).

**Н. М. ДМИТРИЕВА**

[Калининский госуниверситет]

### ИДЕЙНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ФУНКЦИИ МИФА В ПОВЕСТИ Ч. АЙТМАТОВА «ПЕГИЙ ПЕС, БЕГУЩИЙ КРАЕМ МОРЯ»

Для Ч. Айтматова как творческой индивидуальности характерен социально-философский аспект художественного видения мира и человека. Личность и общество в условиях социализма, человек и природа в эпоху НТР, вопросы счастья, смысла жизни, назначения человека на земле, конфликт добра и зла, борьба за мир и будущее человечества — таковы основные глобальные проблемы, волнующие художника.

Вершинными достижениями философской прозы Айтматова принято считать повести «Прощай, Гульсары», «Белый пароход (После сказки)», «Пегий пес, бегущий краем моря», роман «И дольше века длится день (Буранный полустанок)». Общей типологической особенностью названных произведений является широкое использование в них мифологических форм художественного отражения действительности. В имеющейся научной и критической литературе по

творчеству Айтматова проблема мифа не стала предметом специального исследования, хотя в ряде работ она затрагивается.

В современном литературоведении проблема мифа одна из сложных, актуальных и непроясненных. Свидетельство тому — дискуссии на страницах «Литературной газеты», журналов «Вопросы литературы», «Литературное обозрение»<sup>1</sup>, диалог С. Залыгина с португальским писателем М. Вентурой<sup>2</sup>, опубликованные фрагменты из книги Габриэля Гарсиа Маркеса<sup>3</sup> «Запах Гуайавы» и другие материалы.

В трактовке понятия «миф» мы опираемся на труды К. Маркса, на работы советских литературоведов С. С. Аверинцева, Е. М. Мелетинского, С. А. Токарева, А. Ф. Лосева<sup>5</sup> и др. Все исследователи рассматривают миф как самую древнюю, архаическую форму общественного сознания, когда человек не выделял себя из окружающего мира и переносил на явления природы свои собственные свойства.

Для понимания природы мифа методологическое значение имеют суждения К. Маркса о древнегреческой мифологии и искусстве. По утверждению К. Маркса, мифологическое творчество «бессознательно-художественно»<sup>6</sup>, т. е. оно обладает свойствами образного мышления. И это сближает миф с художественной литературой. Но для понимания сути мифологического сознания чрезвычайно важна вторая часть высказывания К. Маркса — о бессознательном характере художественного в мифе.

Как отмечают исследователи, «художественная фантазия всегда видит различие между собой, как отражением вещей, и самими вещами»<sup>7</sup>. «Миф отождествляет идейную образность вещей с вещами как таковыми и отождествляет вполне субстанциально... Никакая фантастика, никакие чудовища, никакие чудеса, никакие магические операции не страшны для мифа. Наоборот, из них-то он и состоит... и мифический субъект буквально верит во все эти мифологические объекты»<sup>8</sup>. Поэтому сознательное употребление метафор, аллегорий и других тропов в мифе отсутствует.

На более поздних этапах исторического и культурного развития многие мифы в трансформированном виде обретают вторую жизнь в различных жанрах устно-поэтического творчества. В сказках, легендах, классических формах эпоса и других явлениях искусства обнаруживается мифологическая подпочва. «Известно, — писал К. Маркс, — что гре-

ческая мифология составляла не только арсенал греческого искусства, но и его почву»<sup>9</sup>.

Таким образом, художественная литература связана с мифологией и по типу мышления, и генетически — «через фольклор»<sup>10</sup>.

Для художественной литературы всех эпох и народов обращение к мифологическим образам и мотивам стало традицией. Проблему мифологических традиций в литературе мы не рассматриваем, ибо это предмет особого разговора. Процесс мифотворчества в западноевропейском романе XX века (Томас Манн, Джойс, Ф. Кафка и др.), проблема мифа в латино-американском романе анализируются в книге Е. Мелетинского «Поэтика мифа», на которую мы ссылаемся.

Мы ставим перед собой более узкую задачу, связанную с анализом одного из произведений Айтматова. Миф привлекает художника как обобщение векового духовно-нравственного опыта народа в решении коренных проблем бытия, как хранилище норм народной нравственности.

Тяготение к мифу Айтматов объясняет стремлением к философскому осмыслению действительности, к сопряжению времен: «Плоскостное видение в литературе, по-моему, изживает себя, нужно добавочное — «боковое» и глубинное видение, видение прошлого...

Легенды, мифы, песни, весь их строй помогают мне в поисках многоплановости, многомерности»<sup>11</sup>.

Несомненно, обращение к мифу не просто индивидуальное пристрастие писателя, но определенная закономерность историко-литературного процесса. Выражается эта закономерность в тенденции к укрупнению масштабов изображения действительности, в усилении социально-философского начала в современной прозе. Решению этой художественной задачи служит миф (Н. Думбадзе «Закон вечности», Г. Матевосян «Мы и наши горы» и др.).

Проблема мифа в современной советской литературе связана, на наш взгляд, также с процессом становления и «ускоренного развития» младописьменных литератур. К мифу обращаются Ю. Рытхэу (современная легенда «Когда киты уходят»), В. Санги («Женитьба Кевонгов», «Легенды Ых-мифа»), Ч. Айтматов (повести «Прощай, Гульсары!», «Белый пароход (После сказки)», «Пегий пес, бегущий краем моря», роман «И дольше века длится день (Буранный полустанок)» и т. д.

В младописьменной прозе, которая закономерно тяготеет к эпической поэзии, проблема мифа, как правило, соотносится с фольклорными традициями. Последнее весьма характерно для Ч. Айтматова как художника, творчество которого органически связано с эпосом.

«Вся культура моего народа, — говорил писатель, — вскормлена эпическими сказаниями, из которых самым значительным и прославленным является «Манас». В своем творчестве я остаюсь верен этой традиционной манере изображения поэтических образов, посредством которых, считаю, можно отлично показать всю сложность современной действительности»<sup>12</sup>.

Суждение художника, на наш взгляд, удивительно точно характеризует особенности поэтики одного из самых сложных его произведений — повести «Пегий пес, бегущий краем моря».

Прав критик А. Руденко, по мнению которого «Пегий пес, бегущий краем моря» — резкий крупный шаг в новом направлении, туда, где литература осваивает пласты фольклора (с характерной для него, в частности, категорией условного времени) с его мощной, укрупненной образной системой, с концентрированным в нем народным национальным опытом»<sup>13</sup>.

Миф, по признанию Айтматова, может выполнять в произведении разные идейно-художественные функции. «В одном случае — это прием. В «Прощай, Гульсары!» песня охотника — прием, передающий трагическое в жизни героя, состояние глубоких душевных потрясений. В «Белом пароходе» — это уже концепция, основной пласт повести»<sup>14</sup>.

В произведении «Пегий пес, бегущий краем моря» миф художественно реализуется и на уровне концепции, и на уровне стиля. Повесть строится таким образом, что реалистически конкретный пласт повествования (рассказ об охоте на нерп) в ней органически соединяется с условно-поэтическим (мифы древних нивхов, библейские мотивы, ритуальные песни, заклинания, сновидения старейшины Органа, мальчика Кириска и т. д.).

Особую роль в раскрытии философской концепции произведения играют мифы об утке Лувр и о Великой Рыбеженщине. Открывается повесть космогоническим мифом об утке Лувр, созданным на основе представлений древних нивхов о происхождении земли, жизни и человека.

Согласно мифу, когда-то в незапамятные времена, когда

земли «вовсе не было, ни пылиночки даже», «кругом лежала велика вода — вода без берегов, без начала, без конца»<sup>15</sup>, утка Лувр дала основание жизни и земной тверди. Она выдернула перья из собственной груди и свила гнездо, от которого и пошла земля со всеми живыми существами на ней. В основе мифа древнее народное представление о том, что природа — исток жизни, начало всех начал.

В мифе раскрывается сила и красота самоотверженной материанской любви. Утка-мать во имя будущих детей своих обрекает себя на страдание, идет на великий подвиг самоотречения. Готовность к самопожертвованию во имя продолжения рода, во имя будущих поколений утверждается как извечный закон жизни, изначально присущий природе и человеку как ее части.

Таким образом, миф об утке Лувр — это философский зачин, своего рода микросюжет, который реализуется в основной повествовательной части произведения.

После выхода в свет повести «Пегий пес, бегущий краем моря» в современной литературной критике развернулась целая дискуссия<sup>16</sup> о соотношении реального и условного в искусстве социалистического реализма. Л. Аннинский, открывая дискуссию, выдвинул тезис о том, что чрезмерное увлечение мифотворчеством уводит многих советских писателей в сторону от изображения современной конкретно-исторической действительности.

Думается, что в суждениях Аннинского есть доля истины, особенно в той части его выступления, где речь идет о подражании и погоне за модой. Но когда критик категорически отвергает любое обращение к мифу, не учитывая ни особенности творческой индивидуальности, ни художественное качество произведения, согласиться с ним трудно. В оценке повести Айтматова «Пегий пес, бегущий краем моря» Аннинский, на наш взгляд, допускает ряд упрощений.

Критик не принимает начало повести Айтматова, написанное, по его мнению, в стиле аллегорическом, сквозь который пробираешься, как сквозь кружево. «Брат мой каяк» — то ли стихи в прозе, то ли реминисценции из Франциска Ассизского<sup>17</sup>. Близок к Аннинскому критик А. Кондратович, который считает, что даже такому большому мастеру прозы, как Ч. Айтматов, «не всегда удается влить свежее вино в старые мехи аллегории»<sup>18</sup>. Он так же, как и Аннинский, отвергает мифологическое начало и принимает центральную реалистическую часть произведения, когда «начинаешь пе-

реживать за героев и забываешь, кстати, о всяких аллегориях».

На наш взгляд, оба критика в своих суждениях допускают серьезный методологический просчет, забывая о том, что художественное произведение — целостное единство, и начало повести органически связано с основным конфликтом и финалом повествования. Если изменить начало, то нарушится не только композиционная структура повести, но и ее философская концепция. Об этом справедливо пишет критик А. Бочаров<sup>19</sup>.

Мы не можем согласиться с мнением Аннинского, который полагает, что миф о Великой Рыбе-женщине не что иное, как простое повторение легенды о Рогатой матери-оленихе. Дело в том, что в повести «Пегий пес, бегущий краем моря» проблема «человек и природа» получает углубление и дальнейшее развитие по сравнению с повестью «Белый пароход (После сказки)».

В «Белом пароходе» природа трактуется Айтматовым как мать всего сущего, как мир добра, красоты и гармонии, утверждается единство человека и природы, взаимосвязь социального и природного в человеке.

В повести «Пегий пес, бегущий краем моря» решение проблемы «человек и природа» получает новый ракурс. Айтматов стремится раскрыть два лика природы. С одной стороны, природа — источник жизни и гуманистических начал. В этом смысл мифов об утке Лувр и о Великой Рыбе-женщине. Рыба-женщина жалеет отвергнутого всеми хромого брата, обреченного на одиночество, дарит ему свою любовь и сына. Рыба-женщина — прародительница человеческого рода, воплощение гармонического единства красоты и добра.

С другой стороны, природа в повести — это мир дисгармонии, мир стихии, опасности, грозящих самому человеческому существованию (тайфун, Великий Туман).

Таким образом, миф о Рыбе-женщине в повести необходим для раскрытия сложной диалектики взаимоотношений человека с природой. Природа может быть для людей и матерью, и злой мачехой. Но человек как венец природы, как высшее и самое совершенное создание ее в себе самом должен искать силы для борьбы (думы Органа).

В повести «Белый пароход (После сказки)» гармония природы изображается по контрасту с дисгармонией в сфере общественных отношений (Орозкул — явление надлич-



ностное). И отсюда гибель мальчика как закономерное явление общественного разлада.

В «Пегом псе, бегущем краем моря» стихии природы противостоят гармонии человеческих отношений (четверо в лодке). Стихия природы и стихия чувств не могут убить человеческое в человеке. И спасение мальчика Кириска — закономерный результат гармонического общественного единства человека с природой. Мальчика спасают люди и силы природы: полярная сова агукук, ветер, волны, звезды.

Необходимо отметить, что для Айтматова характерно творческое отношение к мифу. Художник опирается на мифологическую традицию народа нивхов и одновременно с этим вносит в миф свое, авторское, то, что необходимо ему в связи с концепцией человека.

Это обстоятельство отметил писатель В. Санги в диалоге с критиком А. Руденко: «Айтматов, конечно же, многое привнес от себя... Суровое противопоставление стихий — суши и воды — важно для писателя. В нивхской мифологии такое противопоставление есть. Но между сушей и морем становится человек — а это уже Айтматов. Ведь для нивха человек и природа — едва ли не единое целое»<sup>20</sup>. В мифе об утке Лувр сознание древних нивхов, действительно, представляется расчлененным: «...Мало-помалу заселялась земля тварями разными. А человек всех превзошел среди них — приноровился по снегу ходить на лыжах, по воде плавать на лодке. Стал он зверя добывать, стал он рыбу ловить, тем кормился и род умножал свой» (с. 2).

В мифе утверждается, с одной стороны, единство человека и природы, а с другой — величие человека как самого совершенного творения ее.

То, что не характерно для мифологического сознания нивхов, дополняется в повести мотивами христианской мифологии. В произведении есть эпизод, когда Эмрайин передает Органу рассказ купцов о человеке, который пешком прошел по морю. Это свободное переложение библейской легенды о Христе. «Значит, он очень великий человек, самый великий из всех великих, — ответил на то Орган. — А у нас самая великая — Рыба-женщина» (с. 27). Легенда о Христе получила своеобразное преломление в сновидении Кириска. Мальчику снится сон, будто он пешком идет по безбрежному морю, как по твердой земле: «Шагал, не проваливаясь, не утопая» (с. 27). В сновидении Кириска на-

ходит отражение представление о громадных потенциальных возможностях человека.

В то же время сон Кириска концептуально связан со сновидением Органа. Художник проводит мысль о том, что самое страшное состояние для всех людей от мала до велика — это состояние одиночества, отчуждения от мира. Кириск «ступал по морю в полном одиночестве» (с. 27). Мальчик звал своих спутников. «Но никто не откликнулся. Ни души, ни звука, ни тени...» (с. 27). «Не передаваемое словами жуткое чувство одиночества и тоски охватило Кириска» (с. 27).

Таким образом, сила человека, по Айтматову, в единстве с миром, его окружающим, и прежде всего с людьми. Чем крепче связи человека с человечеством, тем сильнее личность.

Благодаря мифу в повесть входит сложный и многоплановый образ Рыбы-женщины. Это и образ ритуальной песни, и обобщенный образ народного предания, и мифологический образ, претерпевший трансформацию в процессе индивидуального восприятия. Рыба-женщина — героиня сновидений старейшины Органа, образ, созданный его воображением. Рыба-женщина — это своеобразный лейтмотив, с помощью которого фигура Органа естественно соединяется с мифологической линией произведения. Сновидения и размышления Органа о смысле жизни играют чрезвычайно важную роль в раскрытии авторской концепции. Прав критик В. Новиков, который считает, что «думы Органа о Рыбе-женщине, сам миф о ней — своеобразный философский камертон повести»<sup>21</sup>.

Орган — человек мифологического сознания. Он верит в существование Великой Рыбы-женщины, верит в реальную возможность чуда. «Он верит, что то, что ему снилось, было больше чем сон... А Рыбу-женщину Орган никогда не забывал, думал, размышлял о ней как о чем-то таком, что действительно имеет место в жизни» (с. 11).

Раскрывая богатство, сложность, многогранность эмоциональной и интеллектуальной сферы героя, Айтматов выступает как мастер психологического анализа, как художник-реалист, умеющий раскрыть предельный драматизм переживаний, динамику и противоборство чувств и мыслей, «диалектику души».

В сновидениях Органа очень тонко, почти неуловимо соединяются мифологическое мироощущение героя и миро-

восприятие современного человека, идущее от повествователя. Старик Орган в снах тоскует о счастье и томится по любви к прекрасной Рыбе-женщине. «Он знал, что только она, Рыба-женщина, может дать ему счастье, знал и ждал из последних сил» (с. 10). «Страстно и безумно» ожидая свидания, Орган испытывает состояние «пронзительной, нечеловеческой тоски» (с. 10), отчуждения от мира. Ему кажется, что если она не появится, то он «погибнет в пустоте одиночества» (с. 10). Психологическое состояние крайнего напряжения художник передает сквозь призму восприятия окружающей природы. В мире исчезают звуки и краски: «море молчало», оно «оставалось пустынным и безучастным» (с. 10), «бесшумные волны нагоняли... белую кипень бесшумного прибоя» (с. 10), «как огромные, мятущиеся хлопья снега, беззвучно витали над головой безголосые чайки» (с. 10). На прибрежном песке «сохранялись черные, неподвижные тени от угасших лучей ушедшего солнца. Эти тени лежали подобно черному снегу» (с. 10).

Орган начинал кричать, звать Рыбу-женщину, но не слышал собственного голоса «в этом оглохшем и онемевшем пространстве» (с. 10).

А когда появлялась Рыба-женщина, «немота мира сокрушалась, как обвал. Крича и ликуя, он встречал возвращение звуков: вновь пробудившийся рев прибоя, шум ветра и гомон чаек над головой» (с. 10).

Обращаясь к мифологическому образу Рыбы-женщины, Айтматов раскрывает силу и красоту любви как неперемennого условия счастья, ощущения полноты жизни, радости бытия. Утрата любви нарушает законы жизни, гармонию мира, органическое единство человека и природы. Жизнь без любви ущербна, уродлива, противоестественна, как «бесшумный прибой», «безголосые чайки» или «черный снег».

Сон о Рыбе-женщине многоаспектен и многослоен. С одной стороны, в нем раскрывается яркость и страстность натуры Органа: «Он плыл, готовый умереть от любви» (с. 10). С другой стороны — высокий гуманизм подлинного чувства. В этом плане интересен сюжетный поворот сна-спутника, когда Орган и Рыба-женщина, красиво и мощно плывя к берегу любви, попадают в мелководье, «где плаванью конец» (с. 11). Они увязают в грязной тине, барахтаются в липнущих водорослях. Орган с ужасом смотрел, «как трепыхалась, билась застрявшая на мели его прекрасная Рыба-женщина» (с. 11). Орган спешил ей на помощь, нес к бере-

гу, «всем существом своим проникался нежностью и жалостью к ней, как если бы он нес на руках беззащитное дитя» (с. 11). А она умоляла, «в слезах заклинала» отпустить ее на волю: «она задыхалась, она умирала, она не могла любить его вне большого моря» (с. 11). И Орган с мучительной болью в сердце выпускал Рыбу-женщину из объятий. Она уплывала, а он «просыпался в рыданиях» (с. 11).

Сон героя раскрывает высокую человечность подлинного чувства. Истинная любовь, по Айтматову, гуманна и великодушна по своей сути, ибо в основе ее — желание добра другому. Любовь к женщине и любовь к человеку в широком философском смысле не противостоят друг другу.

В то же время сон раскрывает не только гуманистическую природу любви, но и неутоленность чувства, страстную тоску по любви и невозможность ее для Органа «Они никогда не достигали того места, и тот час никогда не наступал...» (с. 10). Сон-спутник доставлял старику «и отраду, и печаль, и неземные страдания духа» (с. 9). Печаль Органа — это предчувствие, предошущение смерти, тоска по уходящей жизни.

Айтматов вводит в повесть сны и думы старейшины Органа для того, чтобы раскрыть саму суть человеческой природы, показать, что добро и любовь присущи человеку изначально.

Казалось бы, что старику надо? А оказывается, человек до конца дней своих, до самого последнего дыхания, до последнего часа остается человеком, он не может жить без любви. Пусть в мечтах, пусть во сне, в таинственных видениях, в грезах, но это та жизнь духа, которая доступна только человеку, единственному из всех живых существ на земле. Орган с удивлением думал: «Разве его стариковское дело тосковать о несуществующей Рыбе-женщине? Укорял себя и себе признавался: не будь ее, сам бы себе был уже в тягость — вот постарел уже, и силы не те, и глаза не те, и краса ушла, и зубов не хватает. Все, чем славен был, все уходит, разрушается, и смерть не за горами, и лишь грудь не сдается, желания в груди живут по-прежнему, как в молодости, беда — не стареет душа. Потому-то и думы думаются такие, и сны видятся такие — потому как только во сне и в мыслях человек для себя бессмертен и свободен. Мечтой восходит в небо он и опускается в глубины морей. Тем и велик он, что до самого смертного часа думает обо всем, что есть в жизни» (с. 11).

И вот задача: остаться верным своей человеческой природе, ни в чем не изменить себе. В этом высший нравственный долг человека перед самим собой и человечеством.

Ч. Айтматов прославляет творческую силу и мощь человеческого чувства и мысли. Благодаря разуму человек становится равновеликим грандиозным космическим силам природы. В море, отрешившись от повседневности и думая о вечном, Орган «чувствовал себя сродни Морю и Небу. Он понимал, что перед лицом бесконечности простора человек в лодке ничто. Но человек мыслит и тем восходит к величю Моря и Неба, и тем утверждает себя перед вечными стихиями, и тем он соизмерен глубине и высоте миров. И потому, пока человек жив, духом он могуч, как море, и бесконечен, как небо, ибо нет предела его мысли. А когда он умрет, кто-то другой будет мыслить дальше от него и дальше, а следующий еще дальше и так без конца...» (с. 8).

Утверждая величие человека, художник акцентирует внимание на его колоссальной ответственности за все происходящее на планете. Таким образом, произведение, созданное на материале, далеком от современности, по своей концепции приобретает актуальное значение для всех людей современного мира. Прав критик В. Левченко, по мнению которого, «новая повесть Айтматова... — решительное напоминание о том, что есть и будут волновать человечество такие коренные проблемы бытия, как вопросы жизни и смерти, добра и зла, цена человеческого существования»<sup>22</sup>.

В связи с мифологическими формами сознания в повести Айтматова присутствует такая категория, как чудо. В кризисной ситуации, «иссыхая, сгорая от жажды в лодке» (с. 26), мальчик Кириск произносит магическое заклинание, ставшее своеобразным рефреном: «Синяя мышка, дай воды!». Рефрен повторяется многократно (более 30 раз) и в контексте повести функционирует именно как заклинание. Для мальчика синяя мышка «стала его надеждой и заговором против жажды» (с. 26).

Рефрен, несомненно, несет большую психологическую нагрузку, передает состояние людей «на пороге Предела». В то же время он создает определенный философский подтекст произведения. Чудо не наступает. А что же происходит в действительности? В исключительной, казалось бы, безысходной ситуации люди не покоряются обстоятельствам. Человек как высшее творение природы, наделенное способностью мыслить, одерживает победу над стихией силой

разума. Люди в лодке принимают единственно возможное гуманное решение. Трое охотников по очереди уходят из жизни (бросаются в море), чтобы сохранить возможность спасения мальчику Кириску, самому молодому представителю их рода. Это акт проявления величайшего человеколюбия и в конечном счете высшей нравственности и высшей справедливости. Подвиг охотников — это и есть чудо. Чудо совершает сам человек.

Но трактовка чуда в повести неоднозначна. В произведении есть и другой аспект. Мальчик, заклиная синюю мышку-пойнтельницу, вспоминает ту жизнь, которую вели нивхи у подножия сопки Пегого пса и которая кажется ему теперь «недоступной и сказочной» (с. 28). В той жизни были мать, сестры, веселые игры со сверстниками, первое, поэтическое, еще только зарождающееся чувство любви к девочке Музлук. Были светлые, отрадные мгновения, когда можно было пить воду, сколько угодно купаться и брызгаться в ручье. Они с Музлук «пили по-оленьи, свесив головы к воде, окуная лицо в булькающий, ласково щекочущий поток» (с. 29). Обычная вода, обычное купанье в ручье теперь представляются мальчику недосыгаемым счастьем.

Художник как бы исподволь подводит читателя к мысли о том, что обыкновенная жизнь на земле со всеми ее благами и радостями человеческого общения и есть чудо.

В повести «Пегий пес, бегущий краем моря» с мифом органически связана не только концепция произведения, но и его поэтика. В повести нет всестороннего, многогранного изображения характеров.<sup>1</sup> Персонажи произведения, как герои эпоса, даны крупно, масштабно, но несколько однопланово. Они освобождены от житейских и бытовых деталей, от всего, что не способствует прояснению основной доминанты характера. Персонажи раскрываются по преимуществу в одном аспекте: отношение к нравственному долгу в пограничной ситуации — на «пороге Предела».

Каждый из героев выступает как носитель родовых общечеловеческих свойств, присущих людям на разных этапах жизни. Так, Кириск — это воплощение молодости, детской чистоты и непосредственности. Орган — воплощение старости, жизненного опыта, человеческой мудрости и т. д.

В портретных характеристиках персонажей внимание художника акцентируется не на индивидуальных особенностях внешности, не на свойствах характера, а на возрастных приметах. Портрет Органа — типичный портрет нивха-

охотника преклонных лет: «коричневолный», худой, кадыкастый старик, очень морщинистый — особенно шея, вся изрезанная глубокими складками, и руки были под стать — крупные, шишковатые в суставах, покрытые рубцами и трещинами. Седой уже. Почти белый... Старик привычно шурился слезящимися, красноватыми глазами» (с. 2).

Если в портрете Органа акцент сделан на деталях, подчеркивающих угасание жизни, то в портрете Кириска по контрасту выделяются черты, присущие юности: «горячий румянец», «крепкие щеки», «сияющие, чистые, одухотворенные глаза мальчишечьи» (с. 3).

Эмраин — «крепкий парень» (с. 5), «чернобородый, белозубый... крупный, плечистый, уверенный в себе, всегда ровный характером...» (с. 17). Мылгун «под стать Эмраину. Надежная, выносливая пара» (с. 5), «короткий ростом и круглый, как пень», «силен... как медведь» (с. 17). В портретах братьев подчеркивается здоровье и сила, присущие мужчинам зрелого возраста.

Нельзя не отметить, что в авторской характеристике имеет место и некоторый элемент индивидуализации, связанный с особенностями характера. Эмраин — человек спокойный, уравновешенный, всегда владеющий собой. Мылгун экспансивный, неуправляемый: «Этот и поговорить, и поспорить любит, если что не так. Обиды никому не спустит» (с. 17). Это различие в свойствах характера определит их поведение в кризисной, экстремальной ситуации.

Некоторая одноплановость характеров не снимает проблемы мастерства психологического анализа. Айтматов психологически глубоко и тонко передает состояние души нивхов: сны и думы Органа, раздумья Эмрайина о своем предназначении на земле, детские сны и воспоминания Кириска, смятение и отчаяние Мылгуна, его борение с самим собой на пороге Предела.

В повести «Пегий пес, бегущий краем моря» миф играет структурообразующую функцию. Если в «Белом пароходе» легенда о Рогатой матери-оленихе включается в ткань реалистического повествования, то повесть «Пегий пес, бегущий краем моря» имеет другую художественную структуру: реалистический рассказ об охоте на нерп вписывается в миф. Повесть имеет кольцевое обрамление: «Гудело и маялось море во тьме, набега и расшибаясь на утесах. Надсадно ухала, отражая удары моря, каменно твердая земля.

И вот так они в противоборстве от сотворения — с тех пор, как день зачался днем, а ночь зачалась ночью, и впредь быть тому, все дни и все ночи, пока пребудут земля и вода в нескончаемом времени.

Все дни и все ночи...» (с. 1).

Миф об утке Лувр, открывающий повесть, — это своего рода увертюра, создающая в произведении поэтическую атмосферу высокого стиля. Высокий стиль соответствует содержанию, он обусловлен жанровым своеобразием произведения. Это философская повесть-сказание, тяготеющая к притче о человеке и человечестве, о жизни и смерти, о смысле бытия, о максимальном испытании нравственной сути личности, когда человек остается один на один с космическими силами природы и собственной совестью.

Так, море у Айтматова не просто море. Оно превращается «в безраздельную, единственную сущность мира» (с. 6). Кругом была «только вода — зыбучая, тяжелая вода, только волны — скоротечно возникающие и немедленно умирающие, только глубина, темная, тревожная глубина и только небо в кочующих белых облаках, легковесных и недоступных. И то был весь сущий мир» (с. 6). Высокий стиль прищущ авторской речи и языку персонажей (думы Органа).

Для языка мифов об утке Лувр и Рыбе-женщине характерно широкое употребление народно-поэтических форм и выражений. Например, «остался он один у самого синего моря» (с. 8), «затосковал, закручинился крепко» (с. 9), «диву дался хромоногий брат» (с. 9), «вроде бы дитя малое плачет-надрывается» (с. 9) и т. д.

Связь с фольклорной поэтикой характерна не только для языка мифов, но и для произведения в целом. Так, драматизм ситуации, когда охотники потеряли управление, подчеркивается с помощью двукратных и троекратных повторов в авторской речи, что создает в произведении стиль ритмической прозы: «Море стояло, туман стоял, лодка стояла, спешить было некуда... плыть было некуда...» (с. 20). «Туман — впереди, туман — позади, туман — кругом» (с. 23). «Все равно хотелось пить, ненасытно хотелось пить» (с. 34).

В сцене, когда Великий Туман поглотил каяк, безысходность положения подчеркивается всей системой тропов. Характерен подбор эпитетов, в которых варьируется мотив мрака и смерти: «мертвая зыбь» (с. 23), «гиблая тишина»



(с. 25), «глухая... тьма» (с. 25), «черная чернота» (с. 26) и т. д.

Существенное место в повести «Пегий пес, бегущий краем моря» занимает символика. Как утверждает А. Ф. Лосев, «всякий миф есть символ», хотя «отнюдь не всякий символ есть миф»<sup>23</sup>.

В повести Айтматова символы многоаспектны и многозначны, но смысл их в контексте произведения определен и конкретен. Так, например, символичен образ Пегого пса, вынесенный в заглавие произведения. В конкретном значении это бухта и сопка-утес, по форме напоминающая пегую собаку, бегущую краем моря. В то же время Пегий пес — это символ земли, Родины, домашнего очага, символ жизни.

Символическую нагрузку несут и другие образы: порог Предела, Великий Туман, Рыба-женщина, синяя мышка-поп-тельница и др.

Таким образом, в повести «Пегий пес, бегущий краем моря» с мифом органически связана и концепция произведения, и его поэтика. Миф способствует укрупнению масштабности и объемности философской мысли повести. Хотя, конечно, и «Белый пароход (После сказки)», и «Пегий пес, бегущий краем моря» философичны по самой художественной концепции человека и мира, выдвинутой в них. Миф используется Айтматовым в трансформированном виде с широкой опорой на народные эпические традиции. Для повести «Пегий пес, бегущий краем моря» характерен синтез народно-поэтического типа обобщения и современного реализма с углубленным психологическим анализом. Миф выполняет в произведении концептуальную, структурообразующую и стилеобразующую функции.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Бочаров А. Эпос, миф, притча.— Лит. обозрение, 1980, № 1; Кузнецов Ф. Неоконченные итоги.— Лит. обозрение, 1982, № 5; Панченко И. Г. Вопросая прошлое — заглянуть в будущее: Записки о мифо-фольклорной традиции в современной советской литературе.— Вопросы литературы, 1983, № 6.

<sup>2</sup> Залыгин С., Вентура М. Сквозь призму собственной души: Диалог о судьбах реализма в современной литературе.— Лит. газета, 1982, 15 сентября.

<sup>3</sup> Маркес Гарсиа Габриэль. Поэзия реальности и трезвость фантазии.— Лит. газета, 1982, 24 ноября.

<sup>4</sup> См.: Руденко А., Санги В. Легенда, созданная заново: Диалог критика и прозаика.— Дружба народов, 1978, № 1; Новиков В. Художест-

венный поиск. — В кн.: Движение истории — движение литературы. М., 1979; *Мирза-Ахмедова П. М.* Национальная эпическая традиция в творчестве Ч. Айтматова. Ташкент, 1980; *Далгат У. Б.* Литература и фольклор: Теоретические аспекты. М., 1981 и др.

<sup>5</sup> См.: *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч., 2-е изд., т. 12; *Аверинцев С. С.* Мифы. — КЛЭ., М., 1967; *Мелетинский Е. М.* Поэтика мифа. М., 1976; *Токкарев С. А., Мелетинский Е. М.* Мифология. — В кн.: Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2-х т. М., 1980; *Лосев А. Ф.* Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1976; *Фрейденоберг О. М.* Миф и литература древности. М., 1978; *Рифтин Б. Л.* От мифа к роману. М., 1979; *Лифшиц М.* Мифология древняя и современная. М., 1980 и др.

<sup>6</sup> *Маркс К и Энгельс Ф.* Соч., 2-е изд., т. 12, с. 737.

<sup>7</sup> *Аверинцев С. С.* Указ. соч., с. 878.

<sup>8</sup> *Лосев А. Ф.* Указ. соч., с. 167.

<sup>9</sup> *Маркс К. и Энгельс Ф.* Указ соч., с. 736.

<sup>10</sup> *Мелетинский Е. М.* Указ. соч., с. 274.

<sup>11</sup> *Айтматов Ч.* Духовная опора. — В кн.: В соавторстве с землей и водою., Фрунзе, 1979, с. 338.

<sup>12</sup> *Айтматов Ч.* Цит. по статье: *Невская Б.* Повести Ч. Айтматова во Франции. — Вопросы литературы, 1965, № 11, с. 254.

<sup>13</sup> *Руденко А., Санги В.* Легенда, созданная заново: Диалог критика и прозаика. — Дружба народов, 1978, № 1, с. 260.

<sup>14</sup> *Айтматов Ч.* В соавторстве с землей и водою., с. 327.

<sup>15</sup> *Айтматов Ч.* Пегий пес, бегущий краем моря. — Роман-газета. М., 1977, с. 2. Ссылки даны на это издание с указанием страницы в тексте.

<sup>16</sup> См.: *Аннинский Л.* Жажду беллетристики! — Лит. газета, 1978, 1 марта; *Ульяшов П.* И миф, и сказ, и притча. — Лит. газета, 1978, 8 марта; *Яворинский В.* Птица над Днепром. — Лит. газета, 1978, 22 марта; *Айтматов Ч.* Кирпичное мироздание или энергия мифа? — Лит. газета, 1978, 29 марта; *Эльчин.* Социальная правда и модные клише. — Лит. газета, 1978, 5 апреля; *Бочаров А.* Звезда Эмрайина и скорлупа обыденности. — Лит. газета, 1978, 10 мая; *Анашенков Б.* Слоны — это... слоны! *Кожин В.* Миф и судьба. — Лит. газета, 1978, 17 мая; *Левченко В.* «Здравая» логика и память мифа. — Лит. газета, 1978, 24 мая; *Ауззов М.* Остается подлинная жизнь. — Лит. газета, 1978, 7 июня.

<sup>17</sup> *Аннинский Л.* Указ. соч.

<sup>18</sup> *Кондратович А.* Указ. соч.

<sup>19</sup> *Бочаров А.* Указ. соч.

<sup>20</sup> *Санги В., Руденко А.* Указ. соч., с. 256.

<sup>21</sup> *Новиков В.* Художественный поиск. — В кн.: Движение истории — движение литературы. М., 1979, с. 46.

<sup>22</sup> *Левченко В.* Четверо в океане вечности. — Лит. газета, 1977, 18 мая.

<sup>23</sup> *Лосев А. Ф.* Указ соч., с. 174.

ПРОБЛЕМА ЖИЗНИ И СМЕРТИ В ЛИРИКЕ  
НИКОЛАЯ РУБЦОВА

Одна из вечных проблем литературы — проблема жизни и смерти. В русской поэзии она обстоятельно и глубоко раскрывалась преимущественно в двух планах: гражданском и общефилософском. Общефилософское или нравственно-философское решение этой проблемы наблюдалось, как правило, у поэтов, которым был свойственен «элегизм мышления»<sup>1</sup> (Жуковский, Батюшков, Бунин и др.); гражданский путь решения этой проблемы — в творчестве поэтов одического склада, например, в лирике революционной демократии.

В современной русской поэзии тема жизни и смерти не утратила своей актуальности. В силу особенностей поэтического дарования и в силу по-особому сложившихся обстоятельств жизни наиболее ярко она проявилась в лирике Николая Рубцова, во многом развивающего традиции XIX века.

Цель данной статьи — выявить пути раскрытия проблемы жизни и смерти в поэзии Рубцова и попытаться установить, в каких жанровых образованиях она решена.

Все стихотворения Н. Рубцова, так или иначе касающиеся этой проблемы, можно условно подразделить на две группы.

Первая группа — авторская медитация, философские раздумья о природе смерти, о ее месте в жизни всего живого, о смысле человеческой жизни. Сюда же можно отнести и грустные размышления о неизбежности всеобщего увядания и отцветания, об уходящей жизни и утраченных годах. Истоки этих рубцовских размышлений — в элегиях Жуковского, в философской лирике Пушкина, Баратынского, Тютчева, Фета. Смерть в стихотворениях трактуется не как гибель конкретного человека, а как абстрактная сила, как абстрактная категория в человеческой жизни или — еще шире — в жизни природы и мира. Сама смерть как процесс угасания или умирания, как правило, не изображается, а лишь высказываются мысли о нем, выражаются чувства и отношение к нему. Человек — даже если это сам лирический субъект — часто выступает как обобщенный образ, лишенный каких-либо индивидуальных черт, и так же

абстрактен, как сама смерть, природа, миры и т. д. Общепhilософскими раздумьями о быстротечности времени, о смысле жизни, о смерти и бессмертии проникнуты такие стихотворения, как «Элегия», «Село стоит...», «Над вечным покоем», «В святой обители природы»...

Ко второй группе можно отнести те стихотворения, которые, вероятно, восходят к так называемым стихотворениям на случай. Это изображение смерти или размышление о смерти человека, но человека, уже выделенного из общей массы человечества, из живой и неживой природы. Здесь речь идет о смерти в ее конкретном проявлении, о смерти как о последнем акте, как об обязательном и неповторимом исходе жизни каждого отдельного живого существа. Все живое смертно, но для каждого в отдельности это закономерное, необходимое, без конца повторяющееся в мире явление — нечто катастрофическое.

Действительно, два раза не умирать, и каждый встречает смерть однажды и по-своему. Попытка понять чувства и мысли уходящего из жизни характерна для таких стихотворений, как «Конец», «Последний пароход», «Медведь» и др.

Разумеется, границы между этими двумя группами весьма нечетки и податливы, однако в них нас интересует разный подход к теме смерти — смерти как абстрактной всевластной силе и смерти в ее конкретном проявлении.

Как и его предшественники, Николай Рубцов признает закономерность и необходимость смерти, ее всеобщий, всеохватывающий характер. Ни одному живому существу не удастся избежать тления, все в конечном итоге находится во власти ее неумолимых законов, все обречено на гибель: «Все движется к темному устью...»<sup>2</sup>, «Все умрем...» (с. 196) и т. п. Сравни у Жуковского: «На всех ярится смерть — царя, любимца славы, Всех ищет грозная... и некогда найдет; Всемощная судьбы незыблемы уставы; И путь величия ко гробу нас ведет!»<sup>3</sup>.

Однако Рубцов дает принципиально иное решение этой проблемы. Современный человек, становясь сильнее и могущественнее, открывая и постигая законы бытия, все глубже осознает и закономерность смерти. Смерть и быстротечность жизни перестают быть для него непоправимой трагедией и жестокой несправедливостью, а сама мысль о смерти уже не безраздельно властвует над его душой и рассудком. Человек находит в себе силы подавить страх смерти, противопоставить ему бессмертие своих дел. И если у Жу-

ковского утверждение «без ужаса берем удел обычный»<sup>4</sup> означало: нет смысла сопротивляться судьбе, ибо конец все равно наступит, то в творчестве Рубцова лирический субъект «без ужаса», «без крика» смотрит в глаза смерти потому, что верит в справедливость и разумность окружающего, в том числе и в справедливость последнего пути человека. В мире, «устроенном грозно и прекрасно», всему свое время, у каждой жизни свой черед, а смерть — это важный, мудрый и справедливый закон, непреложное условие жизни всего земного: «Бабушка дедушку в ямку везет, Птицы летят на юг...» (с. 213). В решении этой проблемы Рубцов подхватывает и продолжает линию Пушкина и Баратынского. Сравни в элегиях Пушкина: «Мне время тлеть, тебе цвести»<sup>5</sup>; «И сам, покорный общему закону, Переменился я...»<sup>6</sup>; или в стихотворениях Баратынского, где смерть призвана смирать «буйство бытия»: «Даешь пределы ты растению, Чтоб не покрыл гигантский лес Земли губительную тенью, Злак не восстал бы до небес»<sup>7</sup>: «Живи живой, спокойно тлей мертвец!»<sup>8</sup>. Именно в их творчестве — зачатки рубцовской прекрасной и грозной мировой гармонии.

Все это приводит к тому, что смерть как физическое исчезновение порой перестает вызывать безысходно-грустные, скорбные чувства. Если в начале XIX века проблема жизни и смерти как физического угасания решалась только в элегическом ключе (в элегиях Жуковского и Батюшкова), то уже в конце века в лирике Фета и Тютчева сильный и мудрый человек, горящий желанием проникнуть во все тайны мироздания, в отдельных случаях не только противостоит смерти как равновеликая сила, но и при жизни целиком и полностью господствует над нею: «Но пред моим судом, покауда сердце бьется, Мы силы равные и торжествую я. Еще ты каждый миг моей покорна воле, Ты тень у ног моих, безликий призрак ты; Покуда я дышу — ты мысль моя, не боле, Игрушка шаткая тоскующей мечты»<sup>9</sup>. Такое оптимистическое, тяготеющее скорее к оде, чем к элегии, решение проблемы физического исчезновения наблюдается и в некоторых стихотворениях Рубцова:

Неужели

в свой черед

Надо мною смерть повиснет, —

Голова, как спелый плод,

Отлетит от веток жизни?

Все умрем.

Но есть резон

В том, что ты рожден поэтом.

А другой — жнецом рожден...

Все уйдем.

Но суть не в этом... (196—197).

Несколько ироническое сравнение («Голова, как спелый плод. Отлетит от веток жизни...») снижает традиционную торжественность дум о смерти, но тем серьезнее конец стихотворения, противоречащий утверждению Жуковского о равенстве всех перед смертью, о том, что «все величия мгновенны». Для Рубцова главное — нравственная сущность человека, «человека-гражданина» (как у Некрасова), а не человека «вообще». Поэтому в традиционно элегический мотив о неизбежности смерти проникает гражданский пафос. Примером тому может служить стихотворение «Идет процессия» (с. 178).

До последней строфы это традиционная элегия. Скорбь и грусть оттого, что «хоронят человека», но неважно, кем он был и что после себя оставил. Человеческое преходяще: оно движется, медленно, но движется, даже провожая человека в последний путь:

Идет процессия за гробом.

Долга дорога в полверсты.

На ветхом кладбище — сугробы,

А в них — увязшие кресты.

Дорога долгая, но долготы выражается кратким прилагательным, обозначающим менее постоянный признак, чем полное. Отсюда ощущение относительности этой долготы, ограничение «последнего пути» временными рамками: «Долга дорога в полверсты...» Далее — переход к неизменному (природа, кладбище). Все преходящее, движение, характеризующее его, исчезает. Кладбищенский пейзаж застывает, становится «величавее». Веет вечностью смерти... Последний акт — постижение этой вечности, отход к небытию:

Трещат крещенские морозы...

Идет народ... Все глубже снег...

Все величавее березы,

Все ближе к месту человек.

И тяжелые мысли о том, что это угасание бесследно, что ничего не останется, кроме тихого, щемящего стопа проводов:

И длится, длится поневоле  
Тяжелых мыслей череда,  
И снова слышно, как над полем  
Негромко стонут провода.

Конец — как у Жуковского и раннего Баратынского: всех ждет смерть.

Однако это стихотворение действительно было бы традиционной элегией, если бы не заключительная строфа:

Он в ласках мира, в бурях века  
Достойно дожил до седин.  
И вот... Хоронят человека...  
— Снимите шапку, гражданин!

Человек дожил до седин в «бурях века», а это значит, что он боролся с судьбой, что его вела душа. Значит, его нельзя забывать, его стоит признать за дела и жизнь. Поэтому последняя строчка — «Снимите шапку, гражданин!» — обрывает элегический настрой: этот призыв обращен к живым и нарушает кладбищенскую тишину. Лирический субъект не приходит к пессимизму, гражданское начало побеждает. Невозможно противиться смерти, но смерть уже не может всех уравнивать. Даже перестав существовать, человек не переходит в ничто, не теряет своего величия. В этом плане интересно сравнить рубцовское «Идет процессия» со стихотворением Тютчева «И гроб опущен уж в могилу», в котором сохраняется непреодолимая грань между человеческой бренностью, «толпой», «грехопаденьем» и нетленно-чистым, вечным, беспредельным небом: «ученый пастор»

Вещает бренность человечью,  
Грехопаденье, смерть Христа...  
И умною, пристойной речью  
Толпа различно занята...  
А небо так нетленно-чисто,  
Так беспредельно над землей...  
И птицы реют голосисто  
В воздушной бездне голубой...<sup>10</sup>.

И если что-то существование бесполезно, то Рубцов еще

при жизни таких людей готов с ними проститься. Например, в стихотворении «В старом парке» (с. 153) «бывший барин», живущий «на чужбине», духовно мертв, так как мертвы следы, оставленные им на родине: «Все дико здесь... И там, во тьме унылого строения, Забытого навек без сожаленья, Горят кошачьи желтые глаза». Старый дом и парк никому не нужны: «Ничей приход не оживит картины...». О барине никто не помнит, его слезы не вызывают сочувствия, они скорее смешны: «И, может быть, сейчас, Как старый лев, Дряхлея на чужбине, Об этой сладкой Вспомнил он малине, И долго слезы катятся из глаз». Эта грусть не столько оттого, что никто не живет в полуразрушенном доме, сколько оттого, что так нелепо сложилась человеческая жизнь. Это стихотворение как бы пережило бунинские элегии о духовной смерти, о нравственной деградации дворянства как класса. Пережило — и отошло от элегии, потому что «изжила» себя, ушла в прошлое духовная драма дворянского поколения.

Объективно существующий окружающий мир и духовные ценности человеку оказываются дороже собственной жизни, дороже бессмертия:

И одного сильнее всего желаю —  
Чтоб в этот день осеннего распада  
И в близкий день ревушей снежной бури  
Всегда светила нам, не унывая,  
Звезда труда, поэзии, покоя,  
Чтоб и тогда она торжествовала,  
Когда не будет памяти о нас (89—90).

Главное чтобы не исчезла жизнь со смертью одного человека, чтобы все продолжалось так, как было долгие годы. Сравни у Батюшкова: «Умру, и все умрет со мной!»<sup>11</sup>.

Не посмертная слава, не бронзовый памятник («На вокзале»), а красота родины, вечность «прекрасного мира» важнее и ценнее для поэта:

Сей образ прекрасного мира  
Мы тоже оставим навек.  
Но вечно пусть будет все это,  
Что свято я в жизни любил:  
Тот город, и юность, и лето,  
И небо с блуждающим светом  
Неясных небесных светил (174).



Как и его предшественники, Н. Рубцов отстаивает бессмертие нравственных ценностей: любви, русского духа, доброты, поэзии. Прекрасному уже не суждено погибнуть «в пышном цветке»: «Взойдет любовь на вечный срок, Душа не станет сиротлива. Неувядаемый цветок! Неувядаемая нива!» (с. 215). Поэтому чем меньший страх и отчаянье вызывает смерть как физическое исчезновение сильного духом человека, тем большая трагедия — исчезнуть духовно, утратить ценнейшие свойства души. И грусть о преходящем характере всего земного, о быстротечности времени, об ушедшей молодости — это грусть о том, что старится, черствеет и угасает душа, а не тело: «Нет, меня не порадует — что ты! — Одинокая странствий звезда. Пролетели мои самолеты, Просвистели мои поезда» (с. 155). Самое страшное то, что уже не радует «одинокая странствий звезда», что замедляется и останавливается внутреннее волнение, жизнь души — движение чувств и мыслей. Сравни у Есенина: «Дух бродяжий, ты все реже, реже Расшевеливаешь пламень уст. О моя утраченная свежесть, Буйство глаз и половодье чувств»<sup>12</sup>.

Во всех рубцовских стихотворениях грусть об уходящих «лучших годах» — это прежде всего грусть о лучших годах души:

Славное время! Души моей лучшие годы.

О, моя жизнь! На душе не проходит вольнение...

Нет, не кляню я мелькнувшую мимо удачу,

Нет, не жалею, что скоро пройдут пароходы.

Что ж я стою у размытой дороги и плачу?

Плачу о том, что прошли мои лучшие годы (193).

О, если б завтра подняться, воспрянувши духом,

С детской верой в бесчисленные вечные годы,

О, если б верить, что годы покажутся пухом, —

Как бы опять обманули меня пароходы! (187).

Отсвистевшие поезда и проходящие пароходы в лирике Н. Рубцова — это символы уходящего навсегда душевного волнения, символы уходящей жизни.

В известной «Элегии» («Стукнул по карману — не звенит...») прощание с молодостью воспринимается поэтом как закон, по-пушкински сдержанно, трезво, без лишних эмоций. Время не обратить вспять, оно неумолимый и суровый судья всему содеянному: «Солнышко описывает круг —

Жизненный отсчитывает срок» (с. 51). Однако в этом стихотворении уже не просто жалоба на жизнь и на быстротечность молодости, а ощущение первой потери, первого, едва заметного холодка в груди, когда уже блекнет «души сиреневая цветъ» и «память отбивается от рук». Дороги пройдены, душа, вероятно, впервые смиряется с остановкой, и «одинокая странствий звезда» светит уже из прошлого: «Но очнись и выйду за порог. И пойду на ветер, на откос О печали пройденных дорог Шелестеть остатками волос» (с. 51). Поэтому иронические ноты в этом стихотворении одновременно и скрадывают и «выдают» настроение грусти. Едва ли человек, знающий очень многое о себе и об окружающем мире, безраздельно отдастся во власть отчаянию, едва ли не найдет в себе силы сдержаться и не поиронизировать над собой — над собственным бессилием перед временем, над «старомодной», уходящей в прошлое, но ничем не заглушаемой грустью об утраченной молодости!

Именно шутка, нарочитое снижение общей серьезной тональности стихотворения обнажает и даже усиливает внутреннюю — грустную — медитацию стихотворения: ведь если сильный духом человек пытается скрыть тоску — и не может, значит, его чувство поистине сильно и серьезно. Значение как будто не к месту сказанных строк рубцовской «Элегии» примерно то же, что и конец одного из известных стихотворений Бунина: «Что ж! Камин затоплю, буду пить... Хорошо бы собаку купить»<sup>13</sup>. В самом деле, причем тут время, неумолимо отсчитывающее срок, и Ялта? Как отмечает О. Михайлов, лаконизм Бунина — «...достояние уже нового, XX века, когда смятенность человеческих чувств передается будто бы «посторонней фразой» (прием, который использовал и Чехов, и Хемингуэй)»<sup>14</sup>. У Рубцова в данном случае — этот же «сдержанный трагизм», что и в «нарочито прозаической концовке» Бунина. Более глубокий смысл имеет в «Элегии» традиционный образ заходящего солнца. С этим образом в элегических стихотворениях XIX века ассоциируется угасающая жизнь человека. У Рубцова эта ассоциация ложится в основу всего стихотворения. Если у предшественников Рубцова она несла в основном эмоциональную нагрузку: на фоне наступающего вечера и заходящего солнца острее предчувствие смерти — жаль солнца, света, дня — жаль угасающей жизни («Умиравший Тасс» Батюшкова, «Памяти В. А. Жуковского» Тютчева, элегии Бунина), то в «Элегии» Рубцова эта ассоциация содержит бо-



Я повода оставил.  
Смотрю другим вослед.  
Сам ехал бы  
и правил,  
Да мне дороги нет (232).

Нравственная остановка, душевный крах в этом случае даже не от закона, а от самого человека. Трагизм, отчаяние, безысходность словно возвращаются: нравственная остановка равносильна смерти. Однако смерть как естественный и мудрый закон жизни для каждого конкретного существа навсегда останется нелепой и противоестественной. Никогда в душе человек, каким бы всезнающим он ни был, не сможет преодолеть жестокое противоречие между жизнью и ужасом смерти, никогда не сможет «без слез» покинуть этот мир. Как естественный исход, как закономерное прекращение жизни всего преходящего смерть не может быть понята до конца, в какой-то степени это по-прежнему тайна. Вслед за Бунинным Н. Рубцов осмеливается протестовать и усомниться в справедливости этого мудрого закона, спросить: «А за что?» За что исчезает все живое, если оно «не чувствует вины»?; зачем наступает небытие после яркой духовной жизни?; что будет с тем миром, который мы когда-то оставим навсегда? — эти вопросы являются сквозными, пронизывают всю лирику Рубцова: «Застряла дробь в мохнатом теле. Глаза медведя слез полны: За что его убить хотели? Медведь не чувствовал вины!» (с. 117). В стихотворении «Последняя почь» помимо обвинения убийцам Дмитрия Кедрина есть еще и укор смерти как абстрактной категории: «Как будто он во сне являлся. И так спокойно, как никто, смотрел на них и удивлялся, Как перед смертью: — А за что?»<sup>15</sup>. Даже самый трезвый взгляд на мир не в силах побороть чувства, восстающего против неизбежности:

Село стоит  
На правом берегу,  
А кладбище —  
На левом берегу.  
И самый грустный все же  
И нелепый  
Вот этот путь;  
Венчающий борьбу  
И все на свете, —  
С правого

Среди цветов  
на левый,  
В обыденном гробу... (204).

Трудно привыкнуть к мысли, что конец так прост, прозаичен и един для всех (именно «в обыденном гробу»). Поэтому, несмотря на веру в справедливость жизненных устоев, последний путь, «венчающий борьбу», иногда кажется нелепым.

Как мерило всему содеянному, смерть у Рубцова часто возвышает человека, очищает душу. Это сближает подобные рубцовские стихотворения с «Умиравшим Тассом» и другими элегиями романтиков. Например, в «Конце»:

Смерть приближалась, приближалась,  
Совсем приблизилась уже...  
Старушка к старику прижалась,  
И — просветлело на душе! (216).

Смерть не страшна старушке: она входит в новый мир, и это неизбежно («И невозможен путь обратный...»).

Собственная жизнь с высоты этой последней ступени кажется окрашенной в светлые тона: путь ее был «славен», все пролетело «легко, легко, как дух весенний». (Легкость подчеркивается аллитерацией х). В душе у старушки покой, гармония и красота, но она еще продолжает жить делами земными: «Ты, — говорит, — вина к поминкам Купи. А много-то не пей...».

И эта просветленность осталась бы, если бы умиротворенное состояние старушки не столкнулось с трезвым, безо всякой идеализации, пониманием смерти самим лирическим субъектом.

Как бы умирающий ни готовился к последнему шагу, каким бы тихим и светлым этот шаг ни казался, в глазах окружающих смерть вызовет только ужас, а не умиротворение. Сам рубцовский гуманизм, рубцовское человеколюбие восстает против этого жестокого, противного человеческой природе акта. Человек, обладающий большим и добрым сердцем, наделенный огромной любовью ко всему живому, всегда будет сопереживать каждой незаметной, маленькой, единичной жизни, будь то аютины глазки, звери или листья. Следовательно, признавая разумным и справедливым всеобщее угасание и потому презрев страх собственного физического уничтожения, он не может смириться с бесчеловечностью смерти в каждом частном, неповторимом случае. Нельзя

привыкнуть и признать справедливой смерть по отношению к каждому отдельно взятому существу, выделенному из целого, из всеобщего.

В «Конце» сталкиваются еще две противоположные стороны единого целого, желание постичь непонятное и знание законов окружающего мира.

Как всеобщее увядание смерть объяснима: это закон, известный человеку. Но что там, за пределами человеческой жизни, что испытывает каждый, кто переступает этот порог, — это, вероятно, навсегда останется загадкой. Ведь лирический субъект не верит в чудо, в светлый, радужный конец. А невозможность познать тайну смерти вызывает почти животный страх: провода — постоянные свидетели ухода «в мир иной» — воют (это подчеркивает аллитерация —*во*—):

А голос был все глуше, тише,  
Жизнь угасала навсегда,  
И стало слышно, как над крышей  
Тоскливо воют провода... (216).

Элегизм и драматизм от этих трагических столкновений значительно усиливаются.

С точки зрения жанрового своеобразия стихотворения такого рода можно определить как стихотворения с элегическими мотивами, хотя в них заметны «следы» других жанров. Например, характер размышления, точнее, рассуждения, лишенного непосредственного выражения грустных чувств, свойственных элегии, сообщает стихотворению «Село стоит...» признаки думы, а драматизм и повествовательность «Конца» несколько сближает его с балладой.

В заключение отметим, что в нравственно-философском плане проблема жизни и смерти в лирике Рубцова тесно связана с проблемой идеала. Вслед за Жуковским Рубцов видит идеал в вечном покое, в вечном успокоении. Но не в мире ином и не в царстве мечты, как это было у романтиков, а в окружающей тишине, в «золотом сне» он ищет вечный покой: «Светлый покой Опустился с небес и Посетил мою душу! Светлый покой, Простираясь окрест, Воды объемлет и сушу»<sup>16</sup>. Однако для брэнного человека, находящегося в вечной борьбе и движении, этот заветный идеал практически недостижим. Только на какой-то очень краткий миг можно забыть от житейских бурь и невзгод: «Когда душе моей сойдет успокоенье С высоких, после гроз, Немеркнувших небес...» (с. 163).

И лишь через смерть можно навеки обрести полный покой (как в романтической элегии). Об этом стихотворение «Над вечным покоем» (с. 91). Начало его напоминает «унылые» элегии Жуковского. Кладбище — «мир иной» и непонятный, и потому необычна даже встреча с ним: шел за малиной, а «нашел могильные кресты»: «...Там фантастично тихо в темноте, Там одиноко, боязно и сыро...». Для Рубцова, как и для Жуковского, в данном случае кладбище — место, а смерть — средство приобщения к идеалу, но (в силу изменения этого идеала) не к загробному покою, а к бессмертной природе, «святому прошлому» Руси: «И эту грусть, и святость прежних лет, Я так любил во мгле родного края... Что я хотел упасть и умереть, И обнимать ромашки, умирая...».

Очищающий и возвышающий характер смерти в этом стихотворении еще заметнее. Человек, умирая, словно переходит в бессмертие: превращается в часть окружающей красоты, в белые ромашки (белые ромашки ассоциируются с саваном). Смерть в этом случае — это слияние с природой навеки, это вечная жизнь. Поэтому посещение кладбища есть обретение чистоты и святости душевной: «Когда ж почувю близость похорон, приду сюда, где белые ромашки, Где каждый смертный свято погребен В такой же белой горестной рубашке».

Рубцов остается верен себе: он отстаивает красоту и бессмертие нравственных ценностей, важнейшая из которых — кристально чистая, честная человеческая душа.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Гуляев Н. А. Теория литературы. М., 1977, с. 157.

<sup>2</sup> Рубцов Н. М. Стихотворения. М., 1977, с. 201. (Далее ссылки даны в тексте по этому изданию с указанием страниц).

<sup>3</sup> Жуковский В. А. Сочинения.: В 3-х т. М., 1980, т. 1, с. 44.

<sup>4</sup> Там же, с. 57.

<sup>5</sup> Пушкин А. С. Сочинения.: В 3-х т. М., 1957, т. 1, с. 271.

<sup>6</sup> Там же, с. 373.

<sup>7</sup> Баратынский Е. А. Стихотворения. Поэмы. М., 1982, с. 135.

<sup>8</sup> Там же, с. 101.

<sup>9</sup> Фет А. А. Стихотворения. М., 1956, с. 23.

<sup>10</sup> Тютчев Ф. И. Стихотворения. М., 1972, с. 105.

<sup>11</sup> Батюшков К. Н. Стихотворения. М., 1979, с. 73.

<sup>12</sup> Есенин С. А. Лирика. М., 1965, с. 7.

<sup>13</sup> Бунин И. А. Собр. соч.: В 9-ти т. М., 1965, т. 1, с. 194.

<sup>14</sup> Михайлов О. Строгий талант. М., 1976, с. 117.

<sup>15</sup> Рубцов Н. М. Избранная лирика. Архангельск, 1977, с. 27.

<sup>16</sup> Рубцов Н. М. Зеленые цветы. М., 1971, с. 126.

**ЭПИЧЕСКАЯ ПОЭМА С. ВИКУЛОВА**

В критике давно утвердилось мнение, что Сергей Викулов — поэт эпически масштабный, чуждый «пустопорожнему ложному глубокомыслию», «внешним формалистическим украшениям», приверженный народной эстетике и нравственности. Исследователи единодушны в своих взглядах на С. Викулова как на одного из признанных мастеров стихотворного эпоса, «соизмеряющего каждый свой шаг, каждую свою думу с движением народной души»<sup>1</sup>, умеющего «поднять значительные пласты народной жизни»<sup>2</sup>. Однако вопрос, как это проявляется в специфике жанра его эпической поэмы и ее модификациях, остается открытым.

Эволюция литературных жанров и стилей зависит в конечном счете, по словам И. П. Смирнова, от «базисной трансформации»<sup>3</sup>, а проще говоря, от развития и углубления концепции мира и человека. Новый этап развития действительности, современное мировосприятие, постижение не только чувством, но и разумом диалектического единства человека и природы, личности и общества, единичного и всеобщего, формы и содержания, связи времен и пространств не могли не внести некоторые коррективы в структуру жанра, композицию, образную основу современной поэмы. Новое качество у Викулова проявляется по-своему, накапливается и конденсируется постепенно.

При этом жанровая организация конкретного произведения оказывается системой, в которой в качестве подсистем выступают жанровообразующие начала: проблемно-тематическое, родовое, сюжетно-композиционное, пафос, традиции, художественное время и пространство, малая, средняя или большая формы, стиль и т. д.

Эпичность поэм С. Викулова заключается не только в их сюжетности и объективированности характеров, но и в важности и глубине поднимаемых проблем, в том, что судьба героя — это судьба народа, Родины.

Масштабны по мысли и лирические поэмы С. Викулова «Дума о Родине», «Она не скажет...», «Кисть рябины», но сюжетно-композиционная структура эпической поэмы дает возможность панорамно-целостного воспроизведения действительности. В современной литературе эпическая поэма имеет две жанровые ветви: сюжет может быть замкнут в



биографическом времени, когда поэта интересуют исключительно личные судьбы героев; с другой стороны, жизнь, быт, конфликты могут восприниматься как бытие народа, судьба нации и всей страны. Естественна при этом нерасторжимая связь биографического с историческим. Последняя разновидность поэмы и является ведущей и определяющей в поэзии С. Викулова.

Стремление связать судьбу героя с решением социальных проблем деревни, пусть и понимаемых иногда недостаточно широко, вне перспективы, свойственно уже ранним поэмам «В метель», «Галкино лето», «Песни в старом доме», «Трудное счастье». Продолжая традиции Н. А. Некрасова, Сергей Викулов в поэме «Трудное счастье» рисует обаятельный образ русской женщины», вынесшей на своих плечах все испытания и невзгоды, выпавшие на ее долю.

Факты и фактики, не связанные с кругом общесоюзных проблем, иллюстративность и назидательность, районный масштаб критики — грехи, по справедливому замечанию В. Дементьева, «крайне ощутимые в ранних поэмах С. Викулова»<sup>4</sup>. Частично они преодолевались благодаря правде характера героини, хотя в целом решение конфликта еще облегченное. Все беды в прошлом: «Много воды утекло с тех пор. Ныне работать — одна отрада». И это написано в 1957 году, когда трудностей на селе хватало, да и впереди у деревни Нечерноземья было еще много ям и ухабов. Отступление от жизненной правды (вернее, узкое ее понимание) структурно проявлялось в статичности, в закрытой композиции, парадности концовки. «Министр в цехах и общий бал», — писал А. Твардовский о подобных сюжетах.

В следующих поэмах С. Викулова социальная направленность так или иначе углубляется. В поэмах «По праву земляка», «Преодоление» еще отдается дань идее, что хороший председатель — панацея от всех крестьянских бед, но, видимо, не случайны слова, ставящие под сомнение скорый успех:

...Самоотверженно и честно  
вы делу станете служить.  
Потом... потом, когда поймете,  
что не прожить, коль не приврать,  
вы «комбинировать» начнете,  
«очки» при случае втирать...<sup>5</sup>.

По свидетельству земляка поэта, прототип героя поэмы «Преодоление», который тоже взялся за председательство рьяно и с душой, в результате столкновения с реальной действительностью сник, «героя не получилось — просто хозяин средней руки»<sup>6</sup>. Сама жизнь заставляет поэта отказываться от однолинейности и воплощать, насколько это возможно в небольших по объему поэмах, характеры в их сложности и динамике.

От пропаганды и поэтизации недалеких «руководящих идей» С. Викулов обращается к анализу фактов жизни, к истокам крестьянского трудолюбия и народного миропонимания. В этом стремлении к постижению большой правды не случайно поэт дает слово простому мужику, носителю вековых трудовых традиций. И вот тут-то начинает пробиваться истина — беда в том, что у земли нет хозяина: «Чья работа? А ничья. Наша! Некого похаять: Миколай навоз возил, Ванька с Филькою пахали, Митрий вроде боронил». Необходимо вернуть утраченную «власть земли», любовь к ней, творческое отношение к труду, гордость за дело своих рук. Сюжет поэмы «Преодоление» не замкнут в себе, открыт для дальнейшего осуществления помыслов и мечтаний героя, который свое сердце «по Ленину сверяет». Поэма С. Викулова становится проблемной.

Неразрывна связь жизни героя с судьбой Родины в поэмах С. Викулова «Венок к пьедесталу» (1981) и «Исповедь» (1980). Здесь социальные проблемы приобретают нравственный аспект, произведения насыщены героико-патриотическим пафосом. Отмечая вехи биографии земляка Ивана Малоземова, героически погибшего под Сталинградом, С. Викулов схватывает основные черты национального русского характера, находит его истоки:

Сказались в трудный час  
природная крестьянская смекалка,  
и возле горна, в кузнице, закалка,  
и золотой терпения запас (2,409).

В «Исповеди», где использована сказовая форма, духовная жизнь полонянки, находящейся в Германии, неотделима от духовной жизни народа. Нравственные страдания от поражений на фронте сильнее и трагичнее, чем боль от побоев и унижений, а ликование победы оттесняет собственное «Я» на задний план. Героиня слита с Родиной, с наро-

дом, родной русской природой вплоть до полного растворения в них:

Кто я? Я — ветер в поле. Я — трава.  
Я — на березе лист. Я — вечер синий.  
Таких, как я,  
бессчетно нас в России!  
Она любовью нашу жива! (2, 357).

Критика, замороженная актуальностью колхозных проблем в творчестве С. Викулова, подчас не замечала в его поэмах особого глубинного пласта, связанного с народными нравственно-эстетическими идеалами. Так, в поэме «Ив-гора» (1969) поэтизируется тяжкий, но вдохновенный труд крестьянина, отвоевывающего пашню у леса. А критик, как будто не замечая этого, видит главное в том, что мужик к началу коллективизации не успел «усвоить новую, социалистическую меру соотношения личного и общественного»<sup>7</sup>.

Действительно, Иван поселился в лесу, у озера, вдалеке от деревни, «дал промашку», оказался одиноличником во время коллективизации. Но суть произведения определяет полнокровный и многогранный характер героя и поясняют две ведущие мысли (не случайно они, варьируясь, повторяются): «...никогда еще неправым не был труд», «Родина... она, брат, позовет».

«Думается, С. Викулов хотел провести идею преемственности поколений, а ухватил иное — общее для многих безразличие к деревне, даже среди тех, кто из нее корнями»<sup>8</sup>, — пишет критик, но ему хочется возразить: в поэме речь не о том. В «Ив-горе» показаны традиции мужества и трудолюбия, любви к Родине и природе. Заросла Иванова пашня лесом, не осталось следа от его дома, но в духовно-нравственном плане труд не пропал даром. Один сын стал инженером, другой летчиком, двое остались в деревне. «Мать честная, до чего ж высоко дерево Иваново шумит», — в этих словах старого колхозного пастуха подчеркивается центральная мысль произведения, в конечном счете труд оказывается оправданным.

Чтобы глубже понять содержание поэмы, надо учитывать ее жанрово-стилевые особенности. Биография героя становится звеном истории духовной жизни народа благодаря сочетанию нескольких временных пластов. Не случайны строки: «Проснулось что-то очень древнее в душе», «землю отвоевывать у леса — испокон в крови у северян». Вот с

какими национальными истоками связан герой. Другая нить протягивается от него ко времени ленинских декретов и Первой конной. Характер героя оказывается укорененным.

Одну из разновидностей эпической поэмы представляет поэма «Одна навек» (1970), хотя автор называет ее «лирической поэмой с публицистическим отступлением и эпилогом». Объективированные характеры здесь предельно обобщены, даже анонимны — он и она, лирическое чувство передано не только через призму эмоций героя, но как бы приобретает всеобщий, общенародный характер:

И пусть еще нигде он не был  
и мало видел — что с того! —  
вот это озеро и небо —  
навекι родина его (2,34).

Авторское сочувствие и сопереживание героям пронизывает всю поэму, но в целом она повествовательная, отражает прежде всего, по терминологии Г. Н. Пospelова, социальное бытие и лишь через него, опосредствованно, в эпических образах, описании, монологах и диалогах — социальное сознание.

Сюжет произведения — это ряд событий: сцена на озере, «престольный праздник сенокос», первый поцелуй, проводы в армию, война с ее бытовыми подробностями, последнее письмо с фронта, письмо-прощание, письмо-исповедь, но даже оно в форме рассказа («А мост уже в руках врага. И наш комбат сказал: «Позор нам! — И: — Добровольцы, два шага вперед!»). Не случайно в эпилоге повествователь фактически называет поэму повестью: «Спасибо, друг, тебе за повесть, что ты поведал мне в тот раз. Я не добавил «ради темы» ни слова».

В эпической поэме авторская позиция прежде всего заключена в самом сюжете. Голос поэта подчас сливается с голосом героя, но может звучать и непосредственно: «Мне уголки земли такие понять Отчизну помогли», «А Русь кому не дорога!», «Все счастливы в жизни отчасти. А что оно все-таки — счастье?». В поэтический текст включается эмоциональное отношение к происходящему: «Жаль, эти шумные дебаты обычно очень коротки». В поэмах С. Викулова можно встретить страстные инвективы в адрес врагов, злорадствующих по поводу наших неудач, против обывателей, предавших коммунистические идеалы, в защиту кормилицы-земли.

Однако это не изменяет эпической природы рассматриваемых произведений.

Видимо, и П. С. Выходцев, называя поэмы «Конек на крыше» и «Окнами на зарю» «прекрасными лирическими поэмами»<sup>8</sup>, имеет в виду их повышенную эмоциональность, страстную авторскую заинтересованность в изображаемом, ибо событийная сторона, объективированные характеры остаются в них ведущими.

Поэмы С. Викулова опровергают мнение тех литературоведов (А. Михайлов, В. Киканс), которые недооценивают возможности эпической поэмы, не учитывают эмоциональную насыщенность стиха, неисчерпаемые потенции поэзии даже в повествовательном варианте.

Тонкий параллелизм помогает Викулову в названии поэмы «Одна навек» передать и верность в любви, и преданность Родине, а повторяющийся образ летящей по озеру лодки (на том же месте, но в разное время — до войны и «теперь»), в экспозиции, эпилоге и кульминации — постигнуть глубинную суть преемственности бытия народа, корни его духовного богатства. Здесь философское начало заключено в картинах и образах, а не в «чистой» медитации. Видимо, это почувствовал исследователь творчества С. Викулова, подчеркивающий в его поэмах особую роль «художественно укрупненных деталей и явлений бытия»<sup>10</sup>. Однако «определенную условность и символичность» образов поэта вовсе нет необходимости трактовать как «романтическую струю» в его творчестве. Они взяты из самой жизни и полностью согласуются с реалистическим типом мировосприятия.

В поэме «Конек на крыше» конь становится символом духовности, народной трудовой эстетики и судьбы народа: «Два ската — два черных крыла, размах — от угла до угла... О нет, не стоит он на месте — летит, закусив удила!». Конкретно-бытовой образ приобретает общенно-социальное значение и в то же время нравственно-эстетический смысл. Это не столько своеобразие данной поэмы, сколько свойство образной системы лиро-эпоса С. Викулова в целом.

Поэма «Тарзан на утиной охоте» — «ярко выраженная гротесковая сатира, едкая, жгучая, злая и социальная»<sup>11</sup>. «Филологический деятель» Жук оказывается браконьером в социальном и нравственном значении этого слова.

Защита природы поднимается на уровень важнейших для бытия народа задач.

Роль природы в усилении концептуальности эпической поэмы С. Викулова чрезвычайно велика. Короткие, но емкие пейзажные зарисовки указывают на реальное место действия — северную деревню, «малую родину» поэта, символизируют национальное пространство в поэмах «Трудное счастье», «По праву земляка», «Преодоление», «Против неба на земле» и других. Медведи и косачи, белки и ревуший наездник-ветер, укутанная в синие снега спящая тайга в поэме «Трудное счастье» перекидывают мостик ассоциаций к национальному фольклору, сказке, песне. Если появляется не сам «батюшко медведь», так мужики, которые «сапожищами бухают по-медвежьи в сенах» в первых же строках поэмы «Преодоление».

Не случайны параллелизмы душевного состояния и портрета героя с образами природы:

В ее задумчиво-туманных  
глазах, сидящих глубоко,  
в бровях, раскинутых легко,  
в улыбке, сдержанной и милой,  
(попробуй сердце сбереги),  
в ее походке что-то было  
от нашей северной тайги (1,72)

Фольклор в поэме С. Викулова оказывается фактором, углубляющим эпичность, связывающим сюжетное время произведения с движением национально-исторического времени. Эту же роль выполняют ассоциации с эпосом древнерусской литературы. Так, передавая чувство радости победы в конце поэмы «По праву земляка», «той самой радости, какая уснуть солдату не дает, когда он, рану зажимая, воды шеломом зачерпнет...», поэт использует такую лексику (солдат, шеломом), что героиня Великой Отечественной войны как бы продолжает патриотический пафос «Слова о полку Игореве». А героиня поэмы «Одна навек» в ожидании любимого, «черный плат надвинув на лоб, Ярославной в слезах» глядит на закат.

С. Викулов широко использует сказочные выражения, образы и мотивы: «и умом уж — всем взяла»; «потекло по усам, да и в рот попало»; «охолодели в избах печки. И теремные их крылечки позеленели. И темно внутри, где духом человечьим не пахнет уж давно». Многие строки поэм, связанные с изображением народного быта, основаны на бойком ритмическом

рисунке, передающем частушечный лад. Исследователи отмечали использование С. Викуловым пословиц и поговорок, которые он трансформирует, придавая подчас особую ритмическую слаженность: «Оглянись-ка, сова, чем курицу хаять, сама какова!», «Ей в поле, в лес — как рыбе в воду». Можно говорить также об использовании уменьшительно-ласкательных суффиксов (хлебушка, последышка, крылечко), постоянных эпитетов («чистое поле», «трава зеленая», «быстроногий конь»), параллелизмов и повторов, олицетворений и персонификаций. Фольклорные образы и мотивы у Викулова несут в себе определенную оценочную функцию.

Реминисценции из песен, ставших поистине народными («Рябина», «Степь да степь кругом...», «В низенькой светелке» и др.), как бы дают эмоциональную оценку несложным событиям жизни старика Егора — героя поэмы «Песни в старом доме».

Характерно, что поэт обращается к художественному приему стилизации эпических жанров устного народного творчества. В маленьких поэмах «Песня о друге» и «Вторая песня о кузнеце» образ героя приобретает былинный размах, почти символическое значение: «Ты куешь — и зреют нивы! Ты куешь — гудят станки!». Социально значимы мысли и чувства кузнеца: «Но бывает — маюсь думой, старый: вдруг да снова грянет... Ведь тогда шестеро Ивановичей встанут, встанут в строй для ратного труда». В зачине второй главы имитируется плач с его характерными ритмами, интонацией и лексикой. Сюжетное полотно с песнями, плясками, бытовыми деталями придает поэме неповторимое национальное своеобразие. Детали быта создают особый национальный колорит. Здесь и «белый пол», и «ярый звон трехрядки», и деревенский харч, и пиво с медом на столе.

Быт современной деревни зиждется на единстве старого, традиционного, и нового, современного, и внимание к нему имеет для поэта принципиальное значение. Вещи становятся важным средством характеристики героев, в них заключена связь времен, так же как и характер в поэмах Викулова — живая связь между прошлым и будущим. Так, в поэме «Преодоление» подробно описывается интерьер деревенской избы: «Пол в ней радугой застлан, домотканой, своей»; «снимки служивых висят на стене» — «гимнастерки — в медалях, мундиры — в крестах»; «рядом с богом опальным занимают места в рамках грамот похвальных три-четыре листа». При этом широко используется «непереводимая» лексика: ухват,

чугун, крынки и т. д., подчеркивающая самобытность народной жизни.

С. Викулов широко использует жанровые сценки, которые либо показывают героя в действии, либо создают фон трудовой жизни села, либо указывают на нерешенную проблему. Поэт живо описывает спорый коллективный труд на селе:

Ах, денек! Словно взрыв — солнышко в тумане,  
Рубят новые дворы мужики-крестьяне.  
Как капусту крошат, силушки не жалко.  
Рукавицы под кушак заткнуты — жарко! (1,187).

Бытовой диалог у С. Викулова дан обычно с намеком, с социальным подтекстом: «Вот как думает Авдотья: дело всякое — костер. И чтоб в нем огонек не потух — нужно всем в один уголек дуть дружно! — Хохотнули: — Знаем Дуню! Языком легко плести. Загасил да плюнул — попробуй засвети». Если потушить веру, энтузиазм, не легко их потом разжечь.

Почти все эпические поэмы С. Викулова («Трудное счастье», «По праву земляка», «Конек на крыше», «Преодоление», «Окнами на зарю», «Против неба на земле» и другие) можно отнести к поэмам социально-бытовым.

Поэт стремится к раскрытию внутреннего мира героя, в лучших произведениях он достигает подлинного психологизма. При этом надо учитывать, что в лиро-эпосе психологизм имеет двойственный характер и связан с раскрытием внутреннего мира как лирического, так и ролевого героя.

Подлинной глубины С. Викулов достигает в поэме «Письма из деревни». Этому способствует не только эпистолярная форма, но и то, что голос героя, его мысли и чувства особенно близки автору. Это социально-психологическая поэма. В письмах деревенского кузнеца опровергаются неверные суждения о современной деревне и путях ее развития, содержатся зрелые размышления об укреплении связей сельского человека с землей. Прав критик: такому «укоренившемуся в земле человеку можно верить, стоит прислушаться к его суждениям»<sup>12</sup>.

Герой Викулова на все имеет свой взгляд, обо всем судит не с чужих слов. Начались разговоры о неперспективных деревнях — и вот мнение старого кузнеца-пенсионера: «Деревни не так уж трудно в кучу стащить зараз куда-нибудь на кручу... А ты попробуй землю сволоки». Такие же трез-



вые суждения о невыкошенных травах и торговле вином на селе, о проблеме досуга и, опять с болью, о том, что «рожь поспела, ломается... всю течет зерно... Но никому-то, смотришь, нету дела до этой ржи... Хотя б совсем сторела — хлеб в магазине будет все равно!».

Фактически эпическая поэма С. Викулова выходит на философский уровень решения основных проблем и конфликтов эпохи: человек и земля, человек и Родина, человек и история, человек и война. Не мешайте людям трудиться, быть свободными духом — и будет творчество и любовь к земле, а значит, хлеб и счастье — таков пафос многих произведений поэта. И в то же время он видит реальные объективные противоречия жизни, стремится понять ее диалектику.

«Между берегом частным и колхозным на части так и рвется изба», — это сказано не о периоде коллективизации, а о нашем времени, и в этом суть двойственности психологии человека на земле, от которой зависит решение конкретных вопросов о роли приусадебного участка, о характере строительства на селе, денежной или натуральной оплате. В своих поэмах С. Викулов показывает разные грани проблемы. «Слава господу богу, что в отставке квашня, что готовы всечасно в магазине хлеба...» — пишет он в 60-е годы, а позже, как мы видели, замечает нравственный урон, заключающийся в отчуждении крестьянина от производимой им продукции, а отсюда в безразличии к своему труду.

От укора крестьянину в том, что он бросил родное насиженное гнездо, поэт приходит к осознанию объективной причины этого явления. Насколько труженик виноват, настолько «виновата» и сама земля в том, что связь с ней прервалась, подчас непосильным было бремя власти земли: «слишком много на эту неслабую жилу было в те времена удалого нажиму».

Мысль поэта развивается вместе с общественной мыслью, но преимущество художественного исследования, особенно эпического характера, в том, что живой полнокровный образ позволяет писателю-реалисту вырваться как за рамки голого эмпирического факта, так и абстрактно-теоретического понимания данного вопроса.

В поэме «Окнами на зарю» (1963) нарисована выразительная картина современной деревни как поля яростного, хотя и бескровного, боя. Автор страстно отвергает потреби-

тельское отношение к деревне, заостряет проблемы, теперь, по прошествии двадцати лет, осознанные всенародно: демографические, жилищные, культурного отдыха и т. д.

В стремлении к глубокому философскому постижению современности поэт постоянно обращается к истокам, прошлому. В истории он видит важнейшие социально-нравственные уроки. Важно, как справедливо подчеркивает П. С. Выходцев, что «С. Викулов сумел очень органично связать нелегкую историю деревни с историей страны, заботы и нужды крестьянства с самыми главными заботами века»<sup>13</sup>.

Отсюда подлинный историзм эпических поэм С. Викулова. Для них характерно постоянное мысленное возвращение к годам великого перелома в деревне, стремление осознать, что же тогда, в годы коллективизации, из нового стало непреходящим, а что — дань «перегибам» и левым уклонам. В поэме «Окнами на зарю» передано новое мироощущение колхозной деревни, когда еще не были утрачены в крестьянине выработанные веками традиции отношения к труду с полной отдачей физических и душевных сил, и в то же время быстро развивался коллективизм, утверждалась социальная оценка человека по труду, а не по богатству; прививалось новое ощущение хозяина всей земли: «Мужики ко всему относились всерьез. А работали как! На миру-то...».

Многое давала деревня человеку в нравственном плане. Она учила, как дорог трудовой хлеб, «учила премудростям чести, прямоте», пониманию истинной красоты:

Много дикости было?

Да, было. Допустим...

Но и все же, какой бы она ни была,  
та деревня,

понятие гордое русский!

в полной мере она осознать мне дала! (1,241).

С. Викулов отнюдь не противопоставляет деревню городу. В поэмах «Трудное счастье», «Окнами на зарю», «Конек на крыше», «Остался в поле след» он немало строк посвятил индустриализации, росту заводов, героическому освоению Севера и т. д., подчеркивая, что именно деревня питала героическую историю нашей страны своим трудом и нравственным потенциалом, и порой солдат на фронте замечал, что «не солнцем, не летней грозой пах тот хлебушек трудный, а горькой слезой. Кто растил его? Ребятишки, да деды, да солдатские мамы, да женки солдат...».

Отступление в героическое прошлое родного края в поэме «Венок к пьедесталу» необходимо поэту, чтобы установить связь времен, поколений, характеров и воссоздать единую судьбу народа: «Каким-то был он, интересно, земляк, принявший этот бой?..» — «Да из того же, Ваня, теста, наверно, что и мы с тобой».

С. Викулов всецело за сохранение духовно-нравственных традиций трудового народа, но в то же время он не идеализирует прошлое, прекрасно понимая, что его не вернуть. Ростки нового, передового, устремленность в будущее составляют важное звено жанрового содержания его поэмы, это отношение к современности поэт декларирует прямо и бескомпромиссно:

Нету старой деревни! Кого нам обманывать?

Моргунка тоже нет. Уработался. Спит.

Нет! И строит деревня сегодня

все заново:

избы, клубы, дворы, психологию, быт (1,225).

Современная поэма развивается в русле жанровых исканий литературы, стремящейся эпически масштабно, глубоко философски постигнуть мир и человека в нем в противоречиях и борениях. Отсюда тенденция циклизации (дилогии, трилогии, книги поэм, своды поэм и т. д.), создания объемных жанровых форм. Не миновал эту закономерность в своем творчестве и С. Викулов. Поэмы «Песня о друге», «Вторая песня о кузнеце», «Письма из деревни» связаны не только деревенской проблематикой, но и единым ролевым героем и образом автора-повествователя. Не случайно литературоведы отмечают «взаимосвязанность викуловских поэм, естественно дополняющих друг друга»<sup>14</sup>.

Поэт стремится к созданию большого лиро-эпоса. Но следует подчеркнуть, что малые, средние и большие формы выдвигают свои требования к структуре поэмы. И здесь, на наш взгляд, художника подстерегают определенные опасности. Так, поэма С. Викулова «Остался в поле след» довольно велика по объему (около 1300 строк), но структурно близка лиро-эпосу средней формы.

В произведении речь идет о пропагандируемой в середине 70-х годов идее неперспективных деревень, но всей образной системой поэмы, душевным настроением главного героя, картинами обезлюдивших селений, эпизодом отказа стариков переезжать на центральную усадьбу поэт как бы показывает

оборотную сторону этого повествования. Реалистическое воплощение жизни оказывается шире деклараций. И все-таки одной сюжетной линии, одной, хотя и разработанной мысли, воплощенной в однолинейном характере (эпизодические персонажи играют чисто функциональную роль), для большой лиро-эпической формы оказывается явно недостаточно. Поэма кажется затянутой, лишенной динамики.

Если в эпических поэмах С. Викулова малой и средней формы тот или иной важный социальный вопрос воплощается в центральном персонаже или жизненном эпизоде, то в эпической поэме большой формы те же общенародные проблемы показываются в единстве, приобретают многогранность решений, проявляются в переплетении судеб героев, в столкновении характеров, в живом быту.

К таким произведениям прежде всего относится написанная еще в 60-е годы поэма С. Викулова «Против неба на земле» (около 2000 строк). Уже в самом начале поэт дает широкую панораму, обозначая место маленькой северной деревеньки во времени и пространстве, представляя ее радости и беды в соотношении чуть ли не со всей вселенной и историей человечества.

Рождение деревни «скрыто во мгле веков», носит она «былинное имя Острец», стоит она «всем четырем ветрам открыта, здесь, против неба — на земле». Сама природа, символом которой выступает старая, изрезанная морщинами сосна, помогает ей и думает о ней нелегкую думу.

Особое философское значение приобретает композиционное кольцо, создающее раму вечного, непреходящего, охватывающего конкретно-бытовые, простые и реальные явления, народные характеры и судьбы. Вводная и заключительная главы заостряют внимание читателя на национально-историческом времени, олицетворением которого становится образ председателя колхоза военных лет Насти Корешковой. Даже имя ее подчеркивает корневую связь с народом, с судьбами родной земли. Сцены из сельской жизни военных лет дают определенную историческую перспективу современной деревне. Здесь же подчеркивается личная заинтересованность автора-повествователя во всем, о чем пойдет речь в дальнейшем. Поэт свидетельствует: «моя деревня», «я жил напротив Настиной избы».

Таким образом, С. Викулов определяет свою и читательскую точку зрения во времени, пространстве и в плане оценки происходящего. С помощью народно-песенных параллелиз-

мов (одиночество Насти и сосны) и переключки образов (реальное вязание снопов: «и — сноп на сноп — в два, в три ряда» — и метафорическое: «часто до полночи вязал и складывал снопы вот этих глав. Вот этих строчек.») утверждаются связи картины мира в определенной системе: герой — народ, повествователь — природа, природа — судьба народа. «Думает думу» автор, и «лапою, о чем-то вспоминая, трет высокий лоб себе сосна» — «есть причина постоять в раздумье на ветру».

Деревня в поэме мыслится в связях с большим миром, утверждается концепция человека — подлинного гражданина земли, концепция единого мира: деревня «тянет к крышам провода», «тем же ветром века дышит, что и большие города». В деревенскую тишину врывается «сверхзвуковой турбинный рев». Внешне здесь видится противопоставление, а но существу поэт еще раз подчеркивает, что деревня вписывается в эпоху НТР.

Здесь нет однолинейного ответа на сложные жизненные вопросы, поэтому прав критик, отвергающий мнение, что в поэме «Против неба на земле» автору «не удастся в своей концепции свести концы с концами», так как не ясно, является ли причиной неблагополучия в деревне «неправильное руководство или не изжитое чувство собственности»<sup>15</sup>.

Поднимаемые ранее проблемы приобретают многоплановость, кристаллизуются в конкретных характерах и конфликтах. В столкновении Алешки Чередины со старым бригадиром Евдохой Крестовым поднимается вопрос не только о стиле руководства, но и о новом хозяйском отношении к делу. В споре крестьян с «земляком» — вопрос о мужике-«собственнике». К себе или от себя гнется крестьянская рука? Поэт находит убедительный ответ на это, высказанный безруким инвалидом:

Их руки — и это не просто слова —  
сгибались не год, землячок, и не два,  
то хлеб отгружая, то лен теребя,  
и чаще, скажу не соврав, от себя! (1,299).

В современной советской литературе рядом с «деревенской прозой» развивается не менее глубокий по охвату жизненных духовно-нравственных проблем поток поэзии. В этом смысле можно выделить целое направление, объединяемое ориентацией писателя на вековые идеалы народа-труженика, традиции демократической национальной культуры, рассматриваю-

щее исконный национальный характер как стержень личности советского человека. Эпическая поэма С. Викулова характеризуется национальным характером героя, быта, образа автора-повествователя или лирического героя. Образ самой земли, персонифицируясь, приобретает черты национальной традиции: «Когда земля, пригубив чуть весны хмельную чашку, во всю-то мощь, во всю-то грудь вздохнет, рванув рубашку!...». Не случайно на VII съезде Союза писателей СССР прозвучала мысль, что поэзия С. Викулова в определенном плане «предшествовала прозе и публицистике В. Астафьева, В. Белова, В. Распутина»<sup>16</sup>.

В словах Сергея Викулова: «И когда я кричу, что деревню люблю — это значит, Россия, я тебе в этом чувстве признаться хочу!», выражается суть всего «деревенского», а точнее национально-традиционного, нравственно-философского направления советской литературы, ее патриотический пафос, национальная основа.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Гвоздева А. Костер, что грел тебя.— Молодая гвардия, 1978, № 8, с. 264.

<sup>2</sup> Иванов Ю. Убежденность.— Молодая гвардия, 1980, № 11, с. 302.

<sup>3</sup> Смирнов И. П. Художественный смысл и эволюция поэтических систем. М., 1977, с. 22.

<sup>4</sup> Деметьев В. Мир поэта. М., 1980, с. 423.

<sup>5</sup> Викулов С. В. Избр. произв.: В 2-х т. М., 1982, т. 1, с. 190 (далее ссылки даны по этому изданию с указанием тома и страниц).

<sup>6</sup> Оботуров В. А. Сергей Викулов: Страницы жизни, страницы творчества. М., 1983, с. 57.

<sup>7</sup> Он же. На земле живу: Очерк творчества поэта Сергея Викулова. Вологда, 1973, с. 112.

<sup>8</sup> Там же, с. 119.

<sup>9</sup> Выходцев П. С. Деревня, земля, человек.— В кн.: Проблемы русской советской литературы. 50-е—70-е годы. Л., 1976, с. 162.

<sup>10</sup> Шальнев Б. Поэзия Сергея Викулова: Нравственно-эстетические искания, традиции и новаторство: Автореф. дис... канд. филол. наук. М., 1981, с. 7.

<sup>11</sup> Коробов В. Сергей Викулов. М., 1980, с. 146.

<sup>12</sup> Иванов Ю. Указ. соч., с. 305.

<sup>13</sup> Выходцев П. С. Указ. соч., с. 162.

<sup>14</sup> Шальнев Б. М. Указ. соч., с. 11.

<sup>15</sup> Оботуров В. А. Сергей Викулов. М., 1983, с. 113.

<sup>16</sup> Лит. газета, 1981, 8 июля.

## СОДЕРЖАНИЕ

Огнев А. В. О периодизации русской советской литературы	3
Глушков Н. И. Основные модификации (течения) социалистического реализма как художественная система	31
Верольский Ю. Б. В. Маяковский и А. Радищев	48
Фоменко Л. П. Тенденция развития советской романтической прозы 20-х годов	59
Андреева Т. Н. Лирические рассказы Василия Белова	68
Андреанов Ю. М. Художественное своеобразие романа В. Шукшина «Я пришел дать вам волю»	81
Дмитриева Н. М. Идеино-художественные функции мифа в повести Ч. Айтматова «Пегий пес, бегущий краем моря»	90
Ефремова И. Л. Проблема жизни и смерти в лирике Николая Рубцова	106
Редькин В. А. Эпическая поэма С. Викулова	119

**ЖАПРОВО-СТИЛЕВЫЕ ПРОБЛЕМЫ СОВЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ  
СБОРНИК НАУЧНЫХ ТРУДОВ**

Редактор **И. И. Вовк**  
Технический редактор **Е. В. Ратникова**  
Корректор **Т. И. Политова**

Темплан Минвуза РСФСР 1985 г., поз. 845

---

Сдано в набор 27.02.85.      ЕА00110.      Подписано в печать 8.07.85.  
Формат 60×84<sup>1</sup>/<sub>16</sub>.      Бумага писчая.      Гарнитура литературная.  
Физ. печ. л. 8,5.      Уч.-изд. л. 7,34.      Тираж 500 экз.      Заказ 2523.  
Цена 1 р. 50 к.

---

Издано Калининским государственным университетом.  
170013, Калинин, 13, Желябова, 33.  
Отпечатано: г. Калинин. Областная типография. Студенческий пер., 28.



Цена 1 р. 50 к.