

K1224820



*Идейное
единство
и
художественное
многообразие
советской
прозы*





АКАДЕМИЯ ОБЩЕСТВЕННЫХ НАУК при ЦК КПСС

*Кафедра теории литературы
и литературной критики*



*Идейное
единство
и художественное
многообразие
советской
прозы*



*Издательство «Мысль»
Москва 1974*

ГЛАВНАЯ РЕДАКЦИЯ
УЧЕБНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
ВШШ и АОН при ЦК КПСС

Редакционная коллегия:

- Доктор филологических наук, профессор
Л. Г. ЯКИМЕНКО (гл. редактор)
Доктор филологических наук, профессор
В. В. ПОВИКОВ
Доктор филологических наук, профессор
С. М. ПЕТРОВ

Идейное единство и художественное многообра-
И29 **зие советской прозы.** М., «Мысль», 1974.

336 с. (Акад. обществ. наук при ЦК КПСС. Кафедра теории литературы и литературной критики.)

Эта книга о проблемах идейного единства и художественного многообразия литературы социалистического реализма. В ней исследуется единство художественного метода социалистического реализма и многообразие присущих ему художественных форм, жанров, стилевых течений, рассматриваются механизм их взаимных связей, а также эстетическая роль принципов партийности и народности литературы. Большое место в работе отводится анализу жизненных источников и идейно-эстетических факторов, определяющих богатство выразительных индивидуальностей, в ней раскрывается жанровое стилевое многообразие современной советской прозы.

8РС

И $\frac{70202-141}{004(01)-74}$ 146-74

Предисловие

Книга, подготовленная научными работниками и аспирантами кафедры теории литературы и литературной критики Академии общественных наук при ЦК КПСС, посвящена одной из важнейших проблем эстетики социалистического реализма — проблеме многообразия стилей, занимающей значительное место в научных дискуссиях последнего времени. Идеология и стиль, метод и стиль, время и стиль, творческая индивидуальность художника и стиль — таковы лишь некоторые вопросы, решение которых представляется существенно важным для понимания процессов развития современной советской литературы.

Марксистско-ленинская методология позволяет понять категорию стиля как проявление многообразных путей художественного познания действительности литературой социалистического реализма. В стилевом многообразии советской литературы отчетливо выражается идейно-художественный пафос искусства социалистического реализма, проявляется направление новаторских поисков, качественное своеобразие советской литературы. Богатство стилей в советской литературе свидетельствует о безграничных возможностях, которые предоставляет метод социалистического реализма для воплощения творческой индивидуальности художника.

В предлагаемом исследовании многообразие стилевых тенденций в современной советской литературе рассматривается как опровержение утверждений буржуазных критиков о «нивелировке», «однообразии» советского искусства.

В книге поставлены и решены лишь некоторые существенные проблемы стилевого многообразия советской литературы. Дискуссионность некоторых положений в ряде статей является следствием недостаточной разработанности в советском литературоведении существенных

проблем метода социалистического реализма, его исторического генезиса, соотносённости с другими творческими методами. Каковы формы художественного обобщения в социалистическом реализме, как соотносятся между собой метод и стиль, направление и стиль, что считать стилеобразующими факторами, каково влияние жанров на стиль — эти и многие другие вопросы в настоящее время являются предметом научных дискуссий и обсуждений.

*Единство художественного метода
и многообразие стилей в литературе
социалистического реализма*



С. М. ПЕТРОВ

I

Социалистический реализм как художественный метод — понятие единое, но двустороннее. Оно охватывает жизненное и идейное содержание социалистического реализма, его философско-эстетические принципы, конкретные художественные формы и т. д., то есть все, что охватывается обычно понятием «литературное направление». Вместе с тем в прямом смысле под художественным методом в искусстве мы понимаем самый способ изображения им жизни человека и общества в их взаимных связях и в процессе развития, основные принципы художественного обобщения, метод преобразования правды жизни в художественную правду. Обе стороны понятия «социалистический реализм» неразрывно связаны между собой; так, философско-эстетические принципы, ленинские принципы народности и партийности литературы, характеризующие социалистический реализм как определенное направление в мировой литературе нашего времени, лежат в основе социалистического реализма и как художественного метода. Однако невозможно плодотворное исследование связей метода и стиля без уяснения своеобразия социалистического реализма как *реализма*. Это своеобразие осмысливается только в свете самого исторического развития мировой литературы.

Возникший в эпоху Возрождения реализм в своем развитии от Шекспира до Толстого образует свою первую всемирно-историческую форму или фазу — классический реализм. На протяжении нескольких столетий он прошел определенные этапы, из которых наиболее зна-

чительным оказался критический реализм. Каждый из этих этапов имел свои особенности, отражавшие развитие общественной и эстетической мысли в данный период. Но общее в классическом реализме в конечном счете порождалось тем, что его социально-исторической основой являлось общество, основанное на эксплуатации. «История всех доныне существовавших обществ, — писали К. Маркс и Ф. Энгельс, — двигалась в классовых противоположностях, которые в разные эпохи складывались различно.

Но какие бы формы они ни принимали, эксплуатация одной части общества другою является фактом, общим всем минувшим столетиям. Неудивительно поэтому, что общественное сознание всех веков, несмотря на все разнообразие и все различия, движется в определенных общих формах, в формах сознания, которые вполне исчезнут лишь с окончательным исчезновением противоположности классов»¹.

Это, разумеется, относилось и к формам художественного сознания, к искусству и литературе. И хотя эстетические идеалы, вдохновлявшие многих великих писателей классического реализма, выходили за рамки собственнического общества и порой проникались социалистическим сознанием, оно по необходимости являлось утопическим и было связано с идеалистическим пониманием истории до тех пор, пока социально-экономическое развитие человечества не выдвинуло в качестве решающей силы исторического прогресса рабочий класс, не сформировалась его революционная идеология — марксизм и перед искусством и литературой не возник новый эстетический идеал — коммунизм, который был уже не только эстетическим идеалом в старом смысле слова, но представлял собой реальный ход самой истории, прогрессивного развития человечества. И с того момента, когда началась борьба рабочего класса за уничтожение капитализма и построение социалистического общества, когда первые победы одержало мировоззрение научного социализма, возникла возможность перехода искусства и литературы реализма в новую фазу или форму развития, которая в своем художественном опыте и теоретическом осмыслении марксистско-ленинской эстетикой определена как социалистический

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 4, стр. 445—446.

реализм. Подготовленный всем предшествующим развитием всемирной литературы, он возник в русской литературе в творчестве великого пролетарского писателя А. М. Горького. И еще на заре его развития основные принципы социалистического реализма — народность и партийность — были определены В. И. Лениным в статье «Партийная организация и партийная литература» как принципы новой, действительно свободной литературы, открыто связанной с рабочим классом, с делом революционного преобразования мира на коммунистических началах.

С тех пор прошло немногим более 60 лет. В истории мировой литературы и даже в истории реализма, насчитывающей не менее пяти веков, это совсем небольшой срок. Но и за это время социалистический реализм сформировался уже как направление, ныне охватывающее литературу народов Советского Союза и мировой системы социализма, оказывающее могучее воздействие на весь ход современного литературного процесса, определяющее перспективы развития всемирной литературы.

Это новое литературное направление не без труда утвердилось на позициях реализма, знамя которого было поднято основоположником социалистического реализма Горьким. В обстановке широкого разлива всевозможных нереалистических, модернистских или так называемых авангардистских течений приходилось и приходится до сих пор упорно бороться за социалистический реализм, за то, чтобы он завоевал позиции во всемирном масштабе. История мировой литературы знает немало острых схваток и полемик в литературном движении при смене классицизма романтизмом, романтизма критическим реализмом и т. д. Но ни одно направление в мировой литературе не пробивало себе дорогу и не утверждалось в обстановке такой яростной борьбы со стороны его идеологических противников, как социалистический реализм. И это понятно, ибо литература социалистического реализма несет на своих страницах, в своих образах всестороннее и решительное отрицание общества эксплуатации, порожденных им идеологии и морали, утверждает правду социализма, художественно освещает пути революционного преобразования мира на началах подлинной свободы, равенства, братства во имя дружбы народов, во имя коммунизма. Именно этим определяется стремление наших идейных противников свести на нет

или хотя бы ослабить авторитет и значение социалистического реализма в современном художественном развитии человечества, в эстетическом воспитании подрастающих поколений, направить его на путь эстетики и практики буржуазного искусства.

В наши дни борьба с социалистическим реализмом приняла многообразные формы. Само искусство реализма настойчиво трактуется его противниками как искусство устаревшее, не соответствующее жизни и требованиям человека современной эпохи, уровню развития науки и техники, веку космоса и пр., как традиционалистское, то есть лишенное способности дальнейшего эстетического развития. Каждое по-своему, но почти всякое заметное течение в современной буржуазной философско-эстетической мысли (семантические концепции, прагматизм, неотомизм, экзистенциализм и др.) считает своим долгом отыскивать новые «аргументы» для опровержения и отрицания реализма. При этом само понятие реализма или сужается, истолковывается в духе натурализма, как искусство внешнего правдоподобия, или, напротив, безгранично расширяется, отождествляется с понятием художественной правды, доступной в той или иной мере любому направлению в искусстве, если только оно является искусством. Такое безграничное расширение в своем логическом развитии неминуемо приводит к ревизионистской теории «реализма без берегов», включающей в реализм модернистское искусство, а точнее, подменяющей реализм модернизмом.

Нередко предлагается подменить понятие «социалистический реализм» понятием «социалистическая литература» и решить вопрос о ее художественном методе в духе буржуазной концепции плюрализма, то есть повернуть литературное развитие социалистического общества вспять, возвратить к тем временам, когда в советской литературе существовал плюрализм, преодоленный переходом писателей, искренне преданных революции, но стоявших на нереалистических эстетических позициях, на позиции реализма. Подобная ситуация и сейчас актуальна для развития литературы некоторых социалистических стран. При такой подмене реализм как творческий метод уравнивается с другими, и, конечно, прежде всего с модернистскими течениями, а перед последними открываются перспективы развития в литературе социалистического мира.

Выдвигаются порой не лишённые коварного подтекста требования определить сущность социалистического реализма как нового направления в мировой литературе в какой-либо лапидарной формуле. Однако само понятие «социалистический реализм» является подобной формулой, ясно говорящей о том, что социалистический реализм — это искусство реализма, отражающее опыт борьбы за торжество социализма, опирающееся на мировоззрение научного социализма и способствующее продвижению человечества от капитализма к социализму и коммунизму, воспитанию нового, гармонически совершенного человека.

Обычно стремятся определить отличия социалистического реализма как художественного метода от критического реализма, его ближайшего предшественника. Но самые эти отличия выявляются через их связи и преемственность в процессе новаторского преобразования общих принципов реализма как художественного метода. «Не выдумка новой пролеткультуры, а развитие лучших образцов, традиций, результатов существующей культуры с точки зрения миросозерцания марксизма и условий жизни и борьбы пролетариата в эпоху его диктатуры»¹, — писал В. И. Ленин, определяя соотношение традиций и новаторства в социалистической художественной культуре. Очевидно, что на основе этого ленинского положения А. Фадеев еще в 20-е годы заявлял: «Нужно усвоить и понять основные методы, при помощи которых наши предшественники в искусстве познавали действительность, чтобы на основе этого понимания и на основе изучения самой действительности найти свое понимание, свой метод. Только это и есть настоящее усвоение и переработка наследства»².

В художественной культуре XIX в., в его искусстве и литературе «лучшие образцы и традиции» были представлены не только конечно, но прежде всего реализмом. К его общим принципам, сложившимся в самом историческом развитии реализма, относятся всестороннее раскрытие внутреннего мира человека в его обусловленности миром социальным, обобщение жизни в типических характерах и типических обстоятельствах, историзм, объ-

¹ В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 41, стр. 462.

² А. Фадеев. За тридцать лет. Избранные статьи, речи и письма о литературе и искусстве. М., 1957, стр. 73.

ективность изображения, воссоздание правды жизни в формах самой реальной жизни. Все эти принципы реализма были отвергнуты и отброшены в практике различных течений модернистского искусства. Социалистический же реализм на новой идеологической основе восстановил эти принципы как незыблемые условия правдивого отражения действительности, художественного воссоздания человека, общества, самого процесса жизни.

Искусство социалистического реализма новаторски развило, обогатило принципы классического реализма на основе марксистского понимания сущности человека, его связей с обществом, закономерностей общественно-исторического развития, а также в опыте художественно-практического освоения «условий жизни и борьбы пролетариата в эпоху его диктатуры», в эпоху становления и развития новых, проникнутых духом коллективизма общественных отношений. Но это новаторство оказалось настолько богатым и всесторонним, что мы говорим о социалистическом реализме не как об очередном этапе в многовековом развитии реализма, а как о принципиально новом художественном методе и направлении в мировой литературе.

II

Открывая Второй съезд писателей России, М. А. Шолохов так сформулировал суть искусства социалистического реализма: «...социалистический реализм — это искусство правды жизни, правды, понятой и осмысленной художником с позиций ленинской партийности. А если сказать еще проще, то, по-моему, искусство, которое активно помогает людям в строительстве нового мира, и есть искусство социалистического реализма»¹. Пафосом литературы социалистического реализма является идея коммунизма, воплощение ее в реальной действительности, идея, породившая невиданную энергию миллионов людей в борьбе за социальное и духовное преобразование мира, за воспитание нового человека. Этим пафосом прежде всего и определилось своеобразие социалистического реализма. Именно поэтому для социалистического реализма стали характерны дух борьбы,

¹ М. Шолохов. По велению души. Статьи, очерки, выступления, документы. М., 1970, стр. 309.

прославление активной деятельности, изображение «бытия как деяния» (Горький).

Литература социалистического реализма, решительно отвергая всякого рода анархические, ницшеанские, сугубо индивидуалистические апологии личности, абсолютизацию ее воли, вместе с тем возвеличивает человека как активного и сознательного преобразователя общественной среды, вооруженного знанием объективных законов ее исторического развития. Типический характер снова выступает в объективных связях с типическими обстоятельствами, но теперь, познав их природу, он в свою очередь заставляет их действовать себе на пользу. «Не понимая дел, нельзя понять и людей иначе, как... внешне. Т. е. можно понять психологию того или другого участника борьбы, но не *смысл* борьбы, не *значение* ее партийное и политическое»¹, — замечал В. И. Ленин. Социалистический реализм показывает деятельность человека нового мира как сознательно направленную на общественное, народное благо и приносящую творческую радость самой личности.

Чувство гордости за человека вызывают те многочисленные картины и эпизоды произведений советской литературы, в которых показано, как человек, осуществляя свое подлинно человеческое призвание, преобразует жизнь на началах добра и красоты. Происходит слияние высокого слова, мечты и практического дела, разлад между которыми столь долго мучил лучших героев старого реализма.

Сравним близкие по деятельности персонажей по композиции романы «Туннель» Келлермана и «Далеко от Москвы» В. Ажаева. Чем ближе к своей цели талантливый инженер Мак-Аллан, тем все более бесчеловечные черты проявляются в его личности и более зловещий, мрачный характер принимает повествование Келлермана. Правда действительности заставляет писателя передавать в искусстве не радость и счастье создающего жизнь человека, а его злобу, настороженность, боязнь непоправимого краха и, наконец, его уже почти патологическое состояние.

Между тем В. Ажаев в романе «Далеко от Москвы», Ф. Gladков, М. Шолохов, Ф. Панферов, В. Кочетов в романе «Журбины», Г. Николаева в романе «Битва в пу-

¹ В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 47, стр. 221.

ти» и другие советские писатели, создавшие картины творческого труда советского человека, обогатили реализм изображением таких благородных и возвышенных эмоций и сторон человеческого характера, которые породил и воспитал социализм.

В художественном раскрытии новых взаимоотношений человека и окружающей его среды, процесса переделки и воспитания человека и складывался новый способ изображения искусством человеческой личности, ее характера. Типическим в этом способе стало не изображение «разрушения личности» (Горький), деградации, одичания человека, столь характерное для буржуазной литературы XX в., а картины «воскресения», возрождения, «очеловечивания человека», не отчуждения его от окружающего мира, а слияния с ним в процессе его преобразования. Процесс «очеловечивания человека» и условий его жизни в ходе борьбы за социализм и составляет типическое в изображении человека в литературе социалистического реализма. Раскрыть типическое в жизни социалистического общества — это значит показать процесс духовного и нравственного обогащения человека в борьбе за осуществление идеалов коммунизма. Изображение процессов изменения, совершающихся в людях нового общества, — объективная закономерность развития литературы социалистического реализма.

Обогащение и рост человеческой личности как типическое в жизни социалистического общества — это процесс, который не всегда сразу, последовательно совершается во всех областях и сферах внутреннего мира и деятельности данного индивидуума. Нередко он протекает со срывами и трудностями, в противоречиях между разумом и чувствами, между сознанием общественного долга и соблазнами «сладкой жизни», в борьбе с пережитками прошлого, в преодолении в себе того, что прививалось человеку идеологией, моралью и психологией старого, собственнического мира. В произведениях советской литературы раскрыто и медленное, и быстрое обновление личности, рождение нового человека под влиянием участия в великих, богатых социалистическим содержанием событиях.

Горький в ряде произведений, Ольбрахт в романе «Анна-пролетарка» показали, как выпрямляется трудящийся человек, придавленный эксплуатацией и нуждой, как протестует он против насилия и гнета, против импе-

риалистической бойни («Огонь» Барбюса). В ряде первых произведений советской литературы показан перелом в духовном и нравственном облике человека в ходе борьбы за победу революции. А. Фадеев указывал, например, что «первая и основная мысль» его «Разгрома» — «огромнейшая переделка людей»¹. В последующие годы советская литература отобразила обогащение личности человека преимущественно в процессе социалистического труда, в борьбе за практическое построение социализма. «Надо было дать людям в их росте, в их борьбе, в преодолении пережитков, в рождении нового сознания»², — писал Ф. Гладков об «Энергии».

Своеобразно раскрывается в социалистическом реализме внутренний мир человека. История борьбы трудящихся масс за победу социализма наглядно продемонстрировала могучую силу человеческого разума в преобразовании жизни общества. В. И. Ленин видел в социалистической революции такой момент истории, когда разум масс становится «живой, действенной, а не кабинетной силой»³. Это нашло отражение в самом методе изображения человека литературой социалистического реализма. Признание разума, сознания в качестве ведущего начала внутреннего мира человека выпукло выступает уже в горьковском изображении. На какой бы ступени развития ни стояли персонажи его произведений, Горький обращает внимание прежде всего на уровень их сознания, на особенности их духовной жизни. Процесс развития мысли, борение разума с противодействующими ему предрассудками — вот что преимущественно привлекало внимание писателя во внутреннем мире человека. И это вовсе не индивидуальная черта художественного метода Горького. Борьба передового сознания с предрассудками и торжество разума революции с большой силой раскрыты в «Чапаеве» Фурманова, «Разгроме» Фадеева, «Железном потоке» Серафимовича, «Хождении по мукам» А. Н. Толстого, «Тихом Доне» Шолохова и других произведениях советской литературы, в романе «Люди на перепутье» М. Пушмановой, в повести «Митря Кокор» М. Садовяну.

¹ А. Фадеев. За тридцать лет, стр. 908.

² Ф. Гладков. О литературе. Статьи, речи, воспоминания. М., 1955, стр. 42.

³ В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 12, стр. 327.

«Да здравствует разум!» Это пушкинское восклицание могло бы служить девизом изображения внутреннего мира человека литературой социалистического реализма. Со стороны противников социалистического реализма раздаются в его адрес упреки в рационализме, в идеологизации человека, в недооценке сферы иррационального, подсознательного, алогичного, нередко со ссылками на Достоевского. Но именно одной из исторических заслуг социалистического реализма в самом методе изображения человека является восстановление поколебленного модернизмом доверия к человеческому разуму.

Вместе с тем процесс формирования нового человека в новых обстоятельствах жизни требовал от писателя глубокого психологического анализа. Правдивое изображение человека немислимо без воссоздания его переживаний, страстей, его душевной жизни, без анализа характеров и психики данных типов. «...Превращение внутреннее, возрождение, описание этого явления есть одна из самых трудных задач искусства, — писал Л. Н. Толстой, — и такое описание действует страшно сильно, если оно удачно, и совершенно не действует и даже отрицательно, когда оно неудачно...»¹ Неудачи такого рода нередко встречаются в практике советской литературы, и их характер должен внимательно анализироваться критикой. Некоторым произведениям советской литературы недостает глубины психологического анализа, должного умения в передаче нравственных переживаний человека, как радостных, так и горестных, и присуща известная рационалистичность, в частности наделение персонажей мыслями самого автора.

Однако этот недостаток вовсе не присущ самой природе метода, о чем свидетельствует творчество М. А. Шолохова, А. Н. Толстого, А. А. Фадеева, К. А. Федина, Л. М. Леонова. Потрясают глубина и драматизм переживаний героев «Тихого Дона», шолоховское искусство психологического анализа, сочетающееся с нравственно-философской проблематикой и со всесторонним изображением социально-политических процессов. Литература социалистического реализма имеет выдающиеся художественные достижения в изображении диалектики ду-

¹ «Л. Н. Толстой о литературе». Статьи, письма, дневники. М., 1955, стр. 486.

ши человека, его роста, развития как отражения самой социалистической действительности. Громадное поле для изображения диалектики души человека предоставил, например, социалистическому реализму революционный переворот в быту и психологии крестьянина при переходе от старых, собственнических форм жизни к коллективизму, что превосходно использовали М. Шолохов в «Поднятой целине», М. Стельмах в своих романах, Э. Штриттматтер в романе «Оле Бинкоп», А. Твардовский в поэме «Страна Муравия».

Анализ внутреннего мира человека в искусстве реализма носит социальный характер, что отличает реалистический психологизм как от романтического изображения характера и страстей человеческих, так и от антиреалистического «потока сознания» в буржуазной литературе XX в. В произведениях советской литературы изображение человеческих страстей, чувств, мыслей неразрывно связано с социальным бытием человека, противостоит абстрактному, асоциальному психологизму модернизма. При этом советские писатели своеобразно проявляют себя в изображении не только внутреннего мира человека, но и окружающей его общественной среды.

Литература социалистического реализма раскрывает жизнь и отношения людей в свете классовой борьбы. Классовый принцип изображения общественной среды в целом и отдельного человека в частности становится определяющим в методе изображения действительности советскими писателями-реалистами 20-х годов. Этому способствовало как проникновение идей марксизма в художественное мышление передовых писателей, так и в особенности то резкое размежевание классов и обострение классовой борьбы, которые характеризовали общественную жизнь России в период социалистической революции. «Мы диалектику учили не по Гегелю, бряцанием боев она врывается в стих», — писал Маяковский. Пролетарская революция и гражданская война до самых корней обнажили классовые противоречия, проникавшие и в сферу личных и семейных отношений. В «Тихом Доне» Шолохова, в пьесах «Любовь Яровая» Тренева, «Разлом» Лавренива отражено много ситуаций подобного рода. Характеристики персонажей, эпизоды их биографий, коллизии и ситуации проникнуты в этих произведениях классовой борьбой.

В своем развитии литература социалистического реализма проходит три этапа, соответствующие трем этапам в развитии социалистической революции, в борьбе трудящихся масс за торжество коммунизма. Каково бы ни было национально-историческое своеобразие движения различных народов от капитализма к социализму, они проходят через борьбу за установление диктатуры пролетариата, за построение и развитие социализма, за дальнейший переход к коммунизму. Естественно, что и литература социалистического реализма на каждом из этих этапов встает перед новыми идейно-художественными задачами. По мере их разрешения обогащается и сам художественный метод.

Еще бушевала классовая борьба в стране, но на смену антагонистическим формам общественных отношений уже шла, развиваясь не без трудностей и противоречий, непрерывно расширяя сферу своего воздействия, новая, неантагонистическая форма отношений людей в коллективе, опирающаяся на содружество рабочих, крестьян и трудовой интеллигенции. И здесь взаимоотношения «характеров» и «обстоятельств» отражали новые взаимоотношения личности и общества, что оказало глубокое влияние на развитие художественного метода социалистического реализма. Перед ним встала задача разработки художественных форм для отражения новых отношений человека и среды, складывавшихся в борьбе за победу пролетарской революции и особенно в процессе строительства социализма. Личность постепенно стала воплощать в себе идеологию и психологию социалистического коллектива трудящихся.

И надо сказать, что уже в 20-е годы Серафимович, Фурманов, Фадеев, Шолохов и другие писатели достигли большого художественного совершенства при изображении гражданской войны, в решении труднейшей новаторской задачи изображения личности как представителя коллектива трудящихся, превращения стихийно настроенной толпы в сознательный коллектив, как совокупность индивидуальностей. «Как бы величав ни был герой сам по себе, — говорил Серафимович, — печально, если он будет стоять одиноким и возвышаться над бесцветной и пассивной массой. Надо видеть и изображать героику широких масс на фронтах военном и производственном. Художник должен пытливо искать и отражать массовый подъем, массовый подвиг, при совершении которого вся

масса движима единой волей, единой целью»¹. Никогда раньше мировая литература не создавала массовых народных сцен такого гигантского масштаба, как, например, в «Железном потоке» Серафимовича или в «Тихом Доне» Шолохова.

Еще большее значение в формировании метода социалистического реализма имел опыт советской литературы в изображении деятельности коллектива и роли коллективизма в мирном труде, в быту, в созидании социалистических форм жизни, в творческих исканиях. «Все людские отношения приобретают качество новой силы — силы социализма, — говорил А. А. Фадеев на Первом съезде писателей. — Я беру такие отношения, как, например, отношения дружбы. Ведь, конечно, никогда мир не видывал такого содружества, такого коллектива, каким является наша партия; такого содружества, как содружество ударников в бригаде. Мы видим новые формы дружеских отношений между людьми. Только наша страна рождает такие формы коллективных отношений. Но мы не научились еще выражать это глубоко и сильно»².

«Вы спросите: почему же нам трудно делать это? — говорил А. Н. Толстой. — Потому что наши задачи неизмеримо труднее. Потому что на земле до нас не было бесклассового общества, не было государства, строящегося по законам философии коммунизма»³.

Трудность состояла также и в том, что и эти отношения, и сам новый человек находились еще в процессе формирования, исканий, в становлении. Больших новаторских успехов достигли в этом отношении А. Малышкин в «Людях из захолустья», А. Макаренко в «Педагогической поэме», Ф. Панферов в «Брусках». В «Поднятой целине» М. Шолохова, в повести «Танкер «Дербент»» Ю. Крымова и других произведениях был раскрыт и обратный процесс — влияние личности на коллектив.

В годы Великой Отечественной войны на полях сражений, в тылу врага, в самоотверженном труде советских людей с громадной силой выявилась могучая мощь социалистического коллектива, что нашло художественное воплощение в многочисленных произведениях совет-

¹ «А. С. Серафимович. Исследования. Воспоминания. Материалы. Письма». М.—Л., 1950, стр. 230.

² А. Фадеев. За тридцать лет, стр. 128.

³ А. Н. Толстой. Полн. собр. соч., т. 13. М., 1949, стр. 481.

ской литературы. Трудно назвать сколько-нибудь значительное произведение, посвященное этому периоду, в котором не отразилась бы плодотворная роль новых отношений коллективизма, сложившихся при социализме.

Художественное освещение такого нового явления в жизни человечества (а следовательно, и в развитии реалистического искусства), как воодушевленная социальными и нравственными целями трудовая деятельность коллектива, спланирующая и воспитывающая его, изображение влияния коллектива на жизнь человека, его роли в созидании социалистических форм жизни как новой основы духовного развития и роста человеческой личности явились поистине шагом вперед в художественном развитии человечества.

Вместе с тем следует подчеркнуть, что коллективизм как принцип изображения человека и его отношений с обществом нимало не отменяет классового подхода писателя социалистического реализма в художественном отображении действительности, поскольку во всемирном масштабе борьба классов продолжается и враждебная буржуазная идеология находит свои лазейки и в морали, и в психологии отдельных советских людей. Социалистическому реализму чужд абстрактный гуманизм в изображении жизни, ее противоречий.

Каждый новый этап в развитии социализма расширял и идейно-эстетические, воспитательные функции искусства и литературы. Начавшийся еще в боях за победу революции процесс переделки нравов, быта, морали, отношений советских людей на новых, социалистических началах находил свое отражение и в литературе. Но все же в период острых классовых битв за окончательную победу революции эти вопросы и сферы жизни не могли еще в полной мере привлекать внимание писателей. Примечательно в этом смысле свидетельство Ф. В. Гладкова. Создатель «Цемент» вспоминает: «Некоторые критики и начетчики упрекали автора в том, что он, вместо того чтобы нарисовать образцовую коммунистическую семью и решить проблемы коммунистической морали, изобразил драматическую коллизию в отношениях мужа и жены, активных большевиков. Но автор не склонен к утопическим вымыслам, для него дороже всего суровая правда жизни. Он рисовал жизнь такой, какая она была в те годы, в ее наступательном движении, в ее огромном боевом напряжении. И люди в самоотвер-

женной и неусыпной трудовой борьбе за восстановление хозяйства, за утверждение социалистических его основ решали большие государственные задачи под огнем еще не добитого врага. Им некогда и трудно было ставить как проблему дня бытовые вопросы и строить теории коммунистической морали. Они решали эти вопросы на ходу»¹.

Развитое социалистическое общество вплотную подошло и конкретно занялось решением вопросов социалистической морали, быта. В связи с этим особенно большой интерес писателей вызывают проблемы духовного и нравственного развития советского народа. В наши дни редкий писатель не затрагивает с большей или меньшей глубиной и обстоятельностью интеллектуальные, моральные и бытовые проблемы социалистического общежития, о чем свидетельствуют произведения Л. Леонова, А. Твардовского, В. Кочетова, Г. Николаевой, Б. Полевого и других писателей. Вопросы сочетания личного и общественного, проблемы воспитания новых поколений, морального облика «настоящего человека» привлекают все более широкое внимание советского общества, а вместе с ним и литературы социалистического реализма. Ее художественный метод становится все более аналитичным в области изображения как внутреннего мира человека, так и его взаимоотношений. Вместе с тем усиливается и лирическое начало, эмоциональность в изображении таких отношений людей, как дружба, любовь, взаимопомощь в труде, любовь к природе и т. д. Более четко и конкретно выявляются исторические перспективы развития советского общества.

Существенной чертой реализма как художественного метода является историзм, изображение жизни человека и общества в процессе развития, в движении, как порождение определенной исторической эпохи в судьбах наций, всемирной истории. Искусство реализма сделало принцип историзма могучим средством правдивого изображения реальной действительности, как прошлого, так и настоящего. «...Исходной точкой социалистического реализма надобно взять Энгельсово утверждение: жизнь есть сплошное и непрерывное движение, изменение»², — писал Горький в 1935 г. В художественной прак-

¹ Ф. Гладков. О литературе, стр. 15.

² М. Горький. Собр. соч. в 30-ти томах, т. 30. М., 1956, стр. 381.

тике литературы нового мира принцип историзма находит, однако, новые своеобразные особенности. Социалистический реализм раскрывает процесс жизни в его революционном развитии, в борьбе нового со старым, в том, как, преодолевая всяческие препятствия, побеждает новое.

Классический реализм достиг высокого мастерства в раскрытии исторического генезиса явлений жизни, в объяснении их происхождения, особенностей, но ему всегда не хватало осознанности исторической перспективы. В натуралистических же и модернистских литературных течениях задача исторического предвидения вообще исключается.

Историзм социалистического реализма характеризуется как «осознанный историзм». Это, несомненно, удачное, предложенное Б. Л. Сучковым определение требует, однако, комментария. Не следует полагать, что историзм старого реализма являлся только стихийным историзмом. Бесспорно, ряду реалистов прошлого, в частности Л. Н. Толстому, было присуще такое понимание историзма, которое влекло за собой фаталистические представления о ходе истории, что отразилось, например, на характере реализма романа «Война и мир». Однако Пушкину был присущ «осознанный историзм», ставший основой его поворота от декабристского романтического волюнтаризма к изучению истории народа как источника его требований, и чаяний. Но Пушкин, как и другие реалисты прошлого, представлял себе закономерности исторического процесса идеалистически, просветительно, что нашло отражение в своеобразии пушкинского реализма начиная с «Бориса Годунова». Это затрудняло правильное понимание поэтом исторической перспективы общественного развития, исторического прогресса, в торжество которого он все же твердо верил.

«Осознанный историзм» социалистического реализма своей философской и социологической основой имеет диалектический и исторический материализм и в существе своем тождествен основополагающему требованию социалистического реализма показывать жизнь и в большом и в малом, и в поле и в доме, и сегодня и вчера, в ее революционном развитии, в перспективе движения человечества от капитализма к социализму и коммунизму. В отличие от декадентского взгляда на человеческую

жизнь и на историю как на иррациональный процесс или бессмысленный круговорот литература социалистического реализма освещает жизнь в процессе ее постоянного и осознанного обновления, как движение «вперед и выше».

Социалистический реализм последовательно применяет также национальное как средство изображения человека и окружающего его мира. Национальный характер есть и явление жизни, выступающее перед писателем как предмет изображения, и национальная форма, в которой выражено в реальной действительности содержание жизни данного народа, и принцип художественного метода реализма.

Создавая образ человека, раскрывая его внутренний мир, писатель-реалист передает в нем те или иные черты характера данной нации, воссоздает его национальную особенность, проявляющуюся в складе его души, в психике, в развитии чувства национального достоинства и патриотизма, в особенностях юмора, в колорите речи, в восприятии родной природы и т. д. При этом в реалистической литературе каждой нации национальный характер предстает в его развитии, обусловленном историческими судьбами народа. То отрицательное, что сложилось в национальном характере данной нации как буржуазной нации, сглаживается, изменяется и совсем исчезает в ходе ее развития в условиях социализма, уступая место тому положительному, что накапливалось в народной среде, и, обогащаясь и развиваясь, расцветает в характере социалистических наций, складываясь в новую историческую общность — советский народ.

Как мы видим, общие принципы художественного метода социалистического реализма складывались не как нечто отвлеченное, априорное, а в самом процессе художественно-практического освоения новой, социалистической действительности, в процессе борьбы искусства слова за революционное преобразование мира. Естественно, что революционизировавший все области общественной мысли марксизм-ленинизм, став основой реализма в искусстве, должен был революционизировать и самый его художественный метод. В чем же именно? Прежде всего в особенностях художественного воплощения человека, общества, истории, в способах типизации, в раскрытии закономерностей развития действительности. Можно привести немало признаний писателей о зна-

Чении для их творчества марксистского понимания человека и общественной жизни. Именно благодаря марксизму реалистическое искусство и литература получили возможность освободить изображение жизни от всяких намеков на фатализм, от элементов мистики и иррациональности, присущих некоторым течениям модернистского искусства.

В. И. Ленин писал Горькому, что «художник может почерпнуть для себя много полезного во всякой философии»¹. Однако он не уравнивал при этом материализм и идеализм, а, напротив, жестоко критиковал Горького за его философские отступления в сторону субъективного идеализма, справедливо видя в этом источник некоторых недостатков в творчестве Горького определенного периода. Мы отвергаем упрощенную аналогию между реализмом и материализмом, антиреализмом и идеализмом. Но критик-марксист обязан при этом, руководствуясь ленинским принципом партийности, видеть, какие же течения в философии способствовали или, напротив, мешали развитию реализма в искусстве и литературе, и безразлично ли для современного художника-реалиста быть материалистом или идеалистом, особенно в пору давления на искусство различных реакционных махрово-идеалистических философско-эстетических течений. «Учение Маркса всесильно потому, что оно верно», — заметил Ленин. И именно поэтому оно необходимо искусству социалистического реализма.

Следует заметить, что наши споры о реализме как художественном методе начинают вызывать иногда впечатление топтания на месте. Все, например, согласны с тем, что одним из принципов реализма является принцип историзма. Но в его истолкование каждый исследователь стремится внести какое-либо дополнительное определение: «социальный историзм», «конкретный историзм», «реалистический историзм» (в отличие от «романтического историзма») и т. д. Однако, по нашему мнению, важнее было бы рассмотреть, какое конкретное содержание вкладывает писатель-реалист в самый принцип историзма, а также в свое понимание данной исторической эпохи, того отрезка времени, которое он изображает в произведении. Все согласны и с тем, что реализм

¹ В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 47, стр. 143.

показывает жизнь человека в развитии, в движении. Однако существенным для понимания произведения является вопрос о том, каким факторам в развитии человека писатель придает определяющее значение.

То же можно сказать и о принципе социальности, социального детерминизма, социального анализа, социальной обусловленности и т. д. Опять много определений, сущность которых может быть выражена известным ленинским положением «жить в обществе и быть свободным от общества нельзя». Художественно это положение было убедительно раскрыто искусством реализма еще в XVIII в., а реализм XIX и XX вв., в том числе и социалистический реализм, нельзя и представить без применения этого принципа. Но опять-таки решающую роль в истолковании писателем жизни играет само понимание им общественной среды, ее структуры, механизма ее воздействия на человека и т. д. С той же самой терминологической повторяемостью сталкиваешься и тогда, когда определяется способ изображения внутреннего мира человека, психологизм, психологический детерминизм, психологический анализ, саморазвитие характера, внутренняя логика характеров и т. д. и т. п.

Разумеется, уточнения необходимы, но на этих уточнениях, не вскрывающих часто конкретного содержания данной дефиниции в творческом методе писателя-реалиста, едва ли целесообразно строить все новые и новые концепции. И практически для анализа произведения важнейшим является вопрос о том, в чем и как именно проявляются в нем общие принципы социалистического реализма как художественного метода.

III

Общие принципы социалистического реализма как художественного метода определяют способ типизации явлений жизни, самый способ художественного обобщения объективной действительности и выражения внутреннего мира художника.

Категория типического — важнейшая категория эстетики и художественной практики реализма вообще и социалистического реализма в частности. Как известно, в основе типического в искусстве лежит общечеловеческое в жизни. В типах, созданных социалистическим реализмом, общечеловеческое воплощается так же, как

и в старом реализме, в своих социально- и национально-исторических формах и конкретных индивидуальностях. Однако социалистическая действительность внесла глубокие изменения в само общечеловеческое содержание типического, что нашло художественное воплощение в способе типизации социалистическим реализмом явлений жизни, в создании образов положительного героя. «Против «общечеловеческого» в старом смысле этого слова писатель и критик — коммунисты — должны бороться, это неоспоримо... Все эти мерзости и множество других — «общечеловеческое», но старое и обреченное на гибель. В мире уже создается другое общечеловеческое, старое понятие наполняется новым смыслом»¹, — писал Горький.

Критерием «человеческой сущности», человечности в социалистическом обществе являются высокие качества советского человека, отражающие новые, невиданные в истории общественные отношения. Основой этого критерия является моральный кодекс строителя коммунизма, сформулированный в Программе Коммунистической партии Советского Союза. Эстетика социалистического реализма несет в себе новую и опирающуюся не только на эстетический идеал, но и на процесс и опыт самой жизни концепцию совершенного, прекрасного человека и ясное представление о том, каким путем возможно его развитие. При этом общечеловеческое не следует ограничивать, как это нередко делают, только психологией, человеческими страстями, что было бы неправомерным сужением понятия общего в человеке. Общечеловеческое проявляется и в нравственной жизни человека, и в области его интеллектуальной жизни, и в обширной сфере его практической деятельности, и в быту. Литературный тип, воплощающий в себе идею свободы человека, или идею мира, или пафос творческого труда, или поиск научной истины, будет не менее общечеловеческим, чем, например, образы Ромео и Джульетты. Развитие нравственных понятий, движение идей, непрестанная борьба человеческого разума за разрешение проблем жизни, познание тайн природы, труд, борьба за улучшение и совершенствование человеческого общества, вопросы семьи — все, что находит выражение

¹ «М. Горький о литературе». Литературно-критические статьи. М., 1953, стр. 274.

в человеческом существовании, в опыте жизни человека, может быть возведено до степени общего в произведениях искусства и литературы социалистического реализма.

Новое общечеловеческое лежит в основе образа положительного героя литературы социалистического реализма. Сложившаяся в марксизме-ленинизме как идеологии революционного рабочего класса концепция гармонически совершенного человека не есть романтически отвлеченная концепция, хотя она и несет в себе романтику, ибо идеал сочетается в ней с действительностью, осуществляясь как реально-исторические ступени на разных этапах революции. Это боевой участник революции и гражданской войны, строитель социализма в городе и деревне, герой Великой Отечественной войны, воспитатель человека, передовой участник коллектива, ударник социалистического труда, вожак массы, передовой деятель науки и культуры.

Ныне литература социалистического реализма приобретает еще более широкую возможность показывать, как развитие коммунистических отношений, товарищеского сотрудничества и взаимной поддержки ведет к воспитанию советских людей в духе коллективизма, трудолюбия, социалистического гуманизма и пролетарского интернационализма, преданности делу партии и народа — делу коммунизма.

Важнейшей проблемой социалистического реализма как художественного метода является соотношение объективного и субъективного в изображении жизни. Реализм—это «объективное изображение действительности...»¹, — писал Горький. В период развития модернистского субъективизма принципу объективного изображения действительности был нанесен серьезный ущерб даже в произведениях писателей-реалистов начала XX в. В социалистическом реализме он был восстановлен вновь как незыблемый принцип реалистического искусства.

Объективность заключается в строгом и последовательном соблюдении принципа детерминизма при изображении поступков персонажей произведения, их переживаний и настроений, их отношений между собой, в мотивированности каждого элемента ситуаций и коллизий. В реалистическом изображении характеры «само-

¹ М. Горький. История русской литературы. М., 1939, стр. 120.

развиваются», следуя прежде всего внутренней логике своего развития. Трагическая судьба Григория Мелехова показана как вполне реальная, понятная и неизбежная судьба человека, оказавшегося в противоречии с близким ему трудовым казачеством, принявшим Советскую власть. Герой рассказа М. Шолохова «Судьба человека» как бы решает ту же проблему, что и Мелехов в «Тихом Доне». Как и Григорий, он ожесточен жизнью и также потерял все, что было ему близко, но он с народом — и жизнь его снова обновляется. В произведениях М. Шолохова ничто не остается необъясненным, устранена какая бы то ни было возможность мистического или религиозного толкования явлений жизни, которое чувствовалось даже у таких беспощадных и трезвых реалистов прошлого, как Л. Толстой.

Однако писатель воспроизводит явления жизни в свете своих идейных замыслов, с определенными общественными и художественными целями. В какие же отношения в реализме вступают объективный процесс жизни и творческая воля писателя? Горький так представлял себе соотношение принципа объективности и авторской воли в процессе реалистического изображения характеров: «Нахожу, что действующим лицам нельзя подсказывать, как они должны вести себя. У каждого из них есть своя биологическая и социальная логика действий, своя воля. С этими качествами автор берет их из действительности как свой материал, но как «полуфабрикат». Далее он «разрабатывает» их, шлифует силою своего личного опыта, своих знаний, договаривая за них несказанные ими слова, довершая поступки, которых они не совершили, но должны были совершить по силе своих «природных» и «благоприобретенных» качеств. Здесь — место «выдумке» — художественному творчеству. Оно будет более или менее совершенно тогда, когда автор договорит и доделает своих героев в строгом соответствии с их основными свойствами»¹.

В соотношении объективного и субъективного в реалистическом методе первичным и определяющим являются законы самой изображаемой действительности, а вторичным — авторская воля. У писателя-реалиста она следует за жизнью, но ее роль огромна, поскольку он должен выбирать, соединять, «доделывать», договаривать

¹ М. Горький. Собр. соч. в 30-ти томах, т. 26. М., 1953, стр. 224.

вать и т. п. Это составляет необычайной трудности и сложности задачу. Правильность выбора, правда художественного вымысла зависят как от знания и понимания писателем реальных отношений в обществе, так и от соответствия его идейного замысла объективному ходу истории, тенденциям общественного развития, сущности явлений. Вместе с тем из всего духа марксизма, из самого характера процесса строительства социализма, несущего в себе революционную инициативу и энергию масс, из роли искусства при социализме вытекает необходимость активного вторжения писателя в жизнь, страстного, заинтересованного отношения к ходу ее развития.

Объективность изображения действительности сочетается в социалистическом реализме с принципом партийности, точнее, проявляется в нем. «...Художественную объективность я понимаю как объективность *партийную*», — подчеркивал Ф. Гладков, понимая под последней изображение действительности «*в ее наступательном движении и развитии*»¹. Партийность писателя социалистического реализма проявляется в его деятельном стремлении воздействовать своим произведением на развитие жизни в духе политики партии в каждый данный исторический период.

В литературе социалистического реализма пафос утверждения коммунистического идеала проявляется, между прочим, и в том, что она, следуя лучшим традициям русской демократической литературы 60—70-х годов XIX в., является литературой «вопросов». Ее лучшие произведения сочетают в себе объективность изображения с постановкой актуальных и волнующих вопросов современной им действительности, с определенным ответом на них. Это и делает литературу социалистического реализма могучим фактором преобразования действительности, помогающим созидательному труду народа. Роман Шолохова «Поднятая целина» действительно помогал росту новых, социалистических начал в жизни советской деревни.

Для социалистического общества не существует непримиримого противоречия между сущим и должным, мечтой и действительностью, что находит отражение и в самом методе художественного воссоздания жизни. Од-

¹ Ф. Гладков. О литературе, стр. 17.

нако не у всех писателей проявляется чувство меры в изображении сущего и должного как в отношении отдельного человека, так и в отношении явлений общественной жизни. Коммунистическая партийность, основа пафоса социалистического реализма, неотделима от правды самой действительности как опыта жизни народа. При нарушении незыблемого для реализма принципа объективности изображения самые лучшие намерения писателя всегда грозят обернуться субъективизмом в искусстве. Это заметно, например, в последних частях романа «Бруски» Панферова. Эстетический идеал утрачивает здесь диктуемые ему жизнью конкретно-исторические формы и становится отвлеченной идеей, воплощением не реальной действительности, а лишь представлений о ней писателя. В этом случае личность положительного героя растворяется в принципе, а автору угрожает опасность идеализации действительности, улучшения или ухудшения истории, что приводит и к снижению художественности произведения, и к ослаблению его воздействия на читателя. Общеизвестным примером в этом плане является роман «Свет над землей» С. Бабаевского.

IV

Общие принципы социалистического реализма обеспечили писателю возможность достижения той художественной правды, которая характеризуется не копированием действительности, а глубоким проникновением в существенные стороны и процессы жизни нового мира, творческим воспроизведением действительности путем художественного обобщения явлений жизни в формах самой реальной жизни.

Опыт искусства никогда не укладывался в прокрустово ложе каких бы то ни было теоретических формулировок. Явление всегда богаче закона, поэтому любая литературоведческая дефиниция должна опираться только на типичное, устойчивое, широко распространенное, повторяющееся на протяжении больших исторических периодов в художественном опыте многих писателей, в данном случае реалистов. Конечно, любой из них в своем творчестве может использовать и другие формы художественного обобщения, восходящие к романтизму, классицизму и даже дальше в глубь веков. Но и в творчестве любого писателя-реалиста, и в литературном на-

правлении реализма в целом художественные обобщения в формах самой реальной жизни являются преобладающими, ведущими, настойчиво повторяющимися, что и дает исследователю методологическое право на данное определение реализма, несмотря на все исключения и отклонения, лишь подтверждающие правило.

Споры вокруг проблем реализма и романтизма чаще всего протекают по принципам формальной логики: «да — да, нет — нет», а все остальное от лукавого. Вы утверждаете, что реализм показывает жизнь в формах самой реальной жизни, но вот Салтыков-Щедрин — великий реалист, а написал «Историю одного города», полную условностей. Значит, ваше определение реализма неправомерно. Вы называете Гюго романтиком, но в «Отверженных» в трагической судьбе Козетты, в изображении революционных баррикад Парижа, в образе Гавроша много верного в деталях — какой же это романтизм? И Арагон объявляет Гюго реалистом. До сих пор спорят, куда отнести «Шагреновую кожу» Бальзака, «Маскарад» Лермонтова — к реализму или романтизму. В подобных случаях всегда следует помнить о связях, переходах, взаимовлиянии. Но нельзя опровергнуть того, что место и удельный вес условных художественных форм в мировом опыте реализма не могут идти ни в какое сравнение с ролью и удельным весом художественного отображения им жизни в формах самой реальной жизни. Это неопровержимый исторический факт. Да ведь и знаменитая формула Ф. Энгельса, хотя и иными словами, констатирует именно этот факт, поскольку типические характеры и типические обстоятельства — это прежде всего проявления форм самой реальной жизни.

Возникновение реализма как художественного метода явилось подлинной революцией в искусстве. Сущность этого переворота в мировой литературе состояла в обращении ее к реальной действительности, в демифологизации человека, окружающего его мира вещей и природы, самого процесса жизни, изображения ее в формах самой реальной жизни в отличие от античного и средневекового искусства, почвой и арсеналом которых были античная, а затем христианская мифология. Именно в этом состоит сущность, историческая заслуга и значение реализма. И вопрос не в том, прибегает ли он или нет в своем художественном опыте к условности. Конечно, прибегает, но в каждую новую эпоху реализму прихо-

дилось бороться с влиянием новых мифов, уводивших от действительности, мистифицировавших реальность, вносящих в искусство мистику, например мифологию, присущую реакционному романтизму или некоторым модернистским течениям, начиная с зарождения символизма и до наших дней. Вот почему удивляют настойчивые попытки некоторых исследователей опровергнуть как несостоятельную предлагаемую формулу реализма, обращающую писателя к реальной действительности, к внимательному изучению ее на основе прогрессивного научного мировоззрения.

В статье «О формах художественного обобщения в социалистическом реализме» Д. Ф. Марков отвергает предлагаемое мной определение реализма, даже не рассматривая охарактеризованных общих принципов реализма как художественного метода¹. Он сводит мою формулировку к требованию «внешнего правдоподобия», не обращая внимания на то, что в данном мной определении речь идет о художественном «воссоздании истины жизни» и подчеркивается, что «само по себе внешнее правдоподобие изображения еще не решает вопроса о реализме произведения».

Д. Ф. Марков стремится также создать впечатление, что мое понимание реализма отвергает условные формы художественного обобщения, и испытывает чувство обиды за Маяковского, Брехта, Незвала и других выдающихся писателей, «создавших в условных образах великолепные произведения». Но ссылаясь в отношении критического реализма на художественный опыт Франса, Шоу, Уэллса, я в то же время замечая, что «таких примеров великолепного применения условных приемов, использования условных форм можно немало привести из практики литературы реализма XX века»². О Маяковском, Бехере, Брехте, Элюаре, Незвале я писал, что, вступив на путь социалистического реализма, «они внесли в его искусство и свой опыт в области форм художественного обобщения (то есть условных форм. — С. П.), но формы эти получили теперь иную основу в виде нового творческого метода и иную, реалистическую функцию»³.

¹ См. «Вопросы литературы», 1972, № 1, стр. 78.

² С. Петров. Возникновение и формирование социалистического реализма. М., 1970, стр. 90.

³ Там же, стр. 580.

Однако здесь имеется и существенное различие: Д. Ф. Марков рассматривает творчество этих поэтов в целом, а я — в эволюции их от авангардистских течений к социалистическому реализму, решая в связи с этой эволюцией и вопрос о роли и эстетической целенаправленности условных форм в их поэзии. Снова и снова приходится напоминать об уже давно установленном факте, что «Маяковский, Бехер, Элюар стали действительно большими поэтами благодаря преодолению своих ранних модернистских увлечений и выходу на широкую дорогу социалистического реализма»¹.

Искусство реализма никогда не страдало эстетическим консерватизмом. Просветительский реализм XVIII в. использовал художественные достижения классицизма, реализм XIX в. освоил художественный опыт романтизма. Реализм не прошел и мимо опыта модернизма, используя различные художественные формы и приемы, выработанные модернистскими течениями в искусстве. Больше того, следует признать, что у ряда писателей-реалистов XX в. несомненная сдержанность в использовании условных форм и приемов, присущая реализму XIX в., сменилась все возрастающим увлечением ими.

В тех случаях, когда условности, порой самые неожиданные, применялись в реалистических целях, это обогащало искусство реализма. Ему присущи и символика, и иносказание, и притча, и аллегория. В беседе со скульптором Роденом Франс заметил: «Так сильно порицаемая аллегория, мне кажется, одна только может передавать общие идеи»². Так же роль аллегорических образов оценивал и Горький. Стало быть, художественная условность совместима с искусством реализма. Но именно такая условность, которая несет в себе отражение действительности, определенное, исторически закрепившееся в этой условности содержание, и вследствие этого может быть использована в реалистических целях, то есть для раскрытия сущности явления, истины жизни.

Богатым источником таких условных художественных форм являются устное народное творчество, античная литература, ряд условных образов и приемов восходят

¹ В. Иванов. Идеино-эстетические принципы советской литературы (Формирование и сущность). М., 1971, стр. 417.

² П. Гзель. Беседы Анатоля Франса. М., 1923, стр. 167

к опыту классицизма, романтизма. Писатели-реалисты использовали такого рода образы и приемы, обычно обнажая при этом характер, художественную цель и направленность данной условности.

Художественный опыт классического реализма свидетельствует, что самый характер используемой условности должен в определенной степени соответствовать кругу понятий, верований и характеру персонажей, уровню и особенностям мышления изображаемой среды. Источником условностей первой части «Фауста» является легенда, бытовавшая в народной среде, но сама эта среда изображена вполне реалистически, и условность не нарушает реализма потому, что она выросла на почве действительности, уходит своими корнями в народно-поэтическую фантазию, по-своему объяснявшую в средние века деятельность алхимиков, ученых.

Следует отличать условность как форму художественного обобщения и условность как художественный прием. В поэмах «Освобожденный Прометей» Шелли, «Мцыри» и «Демон» Лермонтова условность выступает как форма художественного обобщения жизни, которая проявляется во всей системе образов, в поэтике и стилистике этих произведений. В поэме «Кому на Руси жить хорошо» введение сказочных образов птички-пеночки и скатерти-самобранки тоже условность, но она выступает как художественный прием. Вся же поэма воссоздает жизнь в формах самой реальной жизни.

Д. Ф. Марков считает неправомерным мое утверждение, что, «как правило, условность всегда возникала там, где не было у писателя ясности и осознанности в понимании закономерностей развития общества». Вместе с тем Д. Ф. Марков так пишет о прошлом реализма: «При всем богатстве возможностей — и в смысле сравнительно широкого охвата жизненной проблематики, и в смысле глубины ее раскрытия — он еще многое не мог объяснить. Законы революционного преобразования мира на социалистических началах оставались для него неясными»¹. Справедливо. Но именно этим важнейшим обстоятельством и объясняется то, что великие реалисты конца XIX — начала XX в. обращались, когда им хотелось приоткрыть завесу будущего, к условным формам, рисуя путь к этому будущему в образах социали-

¹ «Вопросы литературы», 1972, № 1, стр. 82.

стических утопий: Золя в романе «Труд», Франс в «Белом камне», Шоу, Уэллс в ряде произведений. Условность была здесь художественной необходимостью.

Когда Горький овладел марксистским пониманием развития жизни и увидел силы для ее социалистического преобразования в самой действительности — рабочий класс, ему не потребовалась условность и он показал в романе «Мать» ближайшие исторические перспективы в тех формах, которые дала ему сама реальная жизнь. Это и был тот самый «осознанный историзм», в котором Д. Ф. Марков, как и мы, видит один из принципов нового искусства.

Нашу жизнь и завтрашний день можно изобразить «и в форме, близкой к классическим реалистическим романам (то есть на бытовой основе) и в форме, родственной «Фаусту» или «Демону», романтической, или просто сказочной, или условной, в общем в любой форме, позволяющей выразить правду»¹, — замечал А. Фадеев. Справедливо, но сразу же возникает вопрос об относительной ценности той или иной художественной формы для воплощения правды жизни и об объективной эстетической необходимости данного условного художественного обобщения.

Романтическая обработка мифа о прикованном и освобожденном Прометее дала возможность Шелли в одной поэме представить весь ход всемирной истории, весь путь, пройденный человечеством от незапамятных времен до будущего «золотого века» — социализма. Художественным методом реализма решить подобную задачу было бы тогда нельзя. Ее можно было решить только при помощи условных романтических форм. Социалистическая революция создала возможность художественного решения этой задачи в формах самой реальной жизни. В поэмах «В. И. Ленин» и «Хорошо!» Маяковскому удалось реалистически, в широких социально-исторических аспектах и с той же громадной художественной концентрацией, как у Шелли, представить путь человечества от начала капиталистического рабства к торжеству революции и социализма, воссоздать всемирно-историческое содержание Великой Октябрьской социалистической революции, титанический образ ее вождя — В. И. Ленина, в идеях и деятельности которого как в

¹ А. Фадеев. За тридцать лет, стр. 897.

фокусе сосредоточились и весь смысл всемирной истории, и идеал коммунистического будущего человечества. Но в поэмах «В. И. Ленин», «Хорошо!», «Во весь голос» Маяковский использует символично-гиперболическую условность. Теперь, однако, она производит гораздо более сильное поэтическое впечатление, потому что связана с реальной действительностью и не имеет того отвлеченного, абстрактного характера, как в поэмах, создававшихся под влиянием футуристических увлечений поэта.

На проблему условных форм в искусстве и вопрос о их использовании реализмом проливает свет известное положение из «Философских тетрадей» В. И. Ленина о свойствах человеческого познания. «Подход ума (человека) к отдельной вещи, снятие слепка (= понятия) с нее *не есть* простой, непосредственный, зеркально-мертвый акт, а сложный, раздвоенный, зигзагообразный, *включающий в себя* возможность отлета фантазии от жизни; мало того: возможность *превращения* (и притом незаметного, несознаваемого человеком превращения) абстрактного понятия, идеи в *фантазию* (in letzter Instanz = бога)»¹.

Считая возможным отлет фантазии от реальной действительности, В. И. Ленин указывал на опасность такого отрыва сознания, которое влечет за собой мистику, уход в потустороннее. Сказочно-мистические образы в некоторых пьесах Ибсена и Гауптмана — это не просто использование условных художественных форм и приемов, но и воплощение собственных идейных исканий художников в духе идеалистических философских концепций того времени, что сближало их с модернистской драматургией. Такого рода сближения с модернизмом наблюдались и в творчестве некоторых русских писателей-реалистов. Даже у великого реалиста Толстого в его народных рассказах встречаются условные формы, порожденные «крестьянским мистицизмом». Условность, открывающая дорогу мистике, чужда реализму.

Социалистический реализм формировался как литературное направление в гораздо более сложной и противоречивой художественно-эстетической обстановке, чем складывалось и развивалось литературное направление критического реализма в XIX в. Тогда реализм форми-

¹ В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 29, стр. 330.

ровался в борьбе против уже устаревшего романтизма, но эта борьба не только не мешала, а даже предполагала усвоение реализмом всего того позитивного и новаторского, что принес с собой романтизм, поскольку оба этих направления объединялись единым стремлением художественно отразить правду жизни, найти адекватные ей поэтические средства. В такие же связи по отношению к критическому реализму и революционному романтизму вступил в своем художественном развитии и социалистический реализм. Но он возник и развивался в обстановке разгула модернистских, антиреалистических течений, которые имели своей философско-эстетической основой различные течения субъективного идеализма вплоть до новейшего мифотворчества, не стремились к постижению правды жизни, что было характерно для всей прогрессивной литературы XIX в., и ставили выше всего формотворческие задачи, разрывая форму и содержание.

Ассоциативные связи между впечатлениями поэта и созданным им образом становятся у модернистов все более туманными, сложными и отдаленными, все чаще выглядят ребусом. На первый план выдвигается конструкция, делание вещи, эмоциональное подменяется сухим рационализмом. С развитием модернизма условность гипертрофируется, выпячивается, разбухает, превращается в самоцель, а правда хиреет, становится тощей, вызывает пренебрежение.

Все это не соответствует принципам социалистического реализма. Ничто, несущее в себе мистическое, декадентское, упадочное, мистифицирующее действительность или оторванное от реальности, не может быть и художественно близким социалистическому реализму. Ему чуждо также все чисто формалистическое, представляющее игру в форму, погоню за формой, независимой от содержания. И борьба социалистического реализма против модернизма — это борьба бескомпромиссная, последовательная и решительная, как ни стараются иные критики за рубежом под видом борьбы с догматизмом и нормативностью, за эстетическое богатство социалистического реализма проложить «мосты» между социалистическим реализмом и модернизмом.

Однако это вовсе не означает, что в художественном опыте модернистских течений нет ничего полезного. Модернизм конца XIX и начала XX в., современные аван-

гардистские течения представлены многими крупными художниками, которых объединяла и объединяет вражда к капиталистической эксплуатации, к империализму вплоть до его новейших форм, чувства гуманности и желание мира между народами, возмущение образом жизни и моралью буржуазно-мещанского общества. Их творчество несет и определенные художественные ценности.

Напряженные искания в области художественных форм порой приводили к позитивным результатам, нередко поражающим своей оригинальностью. Представление о внутреннем мире человека как о сплошной и замкнутой в себе безысходной драме, обусловленной противоречиями жизни, резкая субъективная напряженность и экспрессивность таких течений модернистской поэзии, как символизм (Блок и Брюсов, Рембо и Верлен, Малларме и Рильке), акмеизм (А. Ахматова), сюрреализм (Элюар), экспрессионизм (Бехер), лирические инвективы таких поэтов кубизма и футуризма, как Аполлинер, Маяковский, порождали искусство подлинной и глубокой лирики. Лирическая поэзия обогащалась необычайной концентрацией чувства, интенсивностью переживаний, многозначностью поэтического выражения. Символизм и другие течения модернистской поэзии сделали много для развития музыкальности, мелодичности стиха, ритмики, особенно в области свободных форм стиха. Горький справедливо считал, что изучение стихотворного опыта символистов необходимо для каждого поэта, вступающего в литературу. Положительные стороны художественного опыта крупнейших поэтов, и преимущественно поэтов, творчески, в новых эстетических целях осваиваются и социалистическим реализмом. Так, смелые и точные гиперболы дали возможность крупномасштабных художественных обобщений в поэзии В. Маяковского, П. Неруды и др.

Вместе с тем всегда следует иметь в виду грани между реалистической и нереалистической условностью, о чем снова и своевременно напомнил А. Егоров в статье «Глубже разрабатывать теорию социалистического реализма»¹.

Мы стоим за многообразие и богатство форм и стилей, но только на основе метода социалистического реализма. Однако некоторые критики, часто и охотно го-

¹ См. «Советская культура», 11 мая 1973 г.

горящие о многообразии, уклоняются от конкретного анализа основ социалистического реализма как реализма. Попытки же установить эти основы объявляются нормативностью. В книге «Идейно-эстетические принципы советской литературы» В. И. Иванов справедливо критикует попытки «интегрировать» в социалистический реализм авангардистские течения современной литературы.

V

Эстетическое единство литературы социалистического реализма сложилось как единство художественного метода, лежащего в ее основе. Такого рода единство наблюдалось не раз и в прошлом мировой литературы. Единство метода было присуще классицизму, главенствовавшему в европейской литературе XVII и отчасти XVIII в., романтизму в литературе первой половины XIX в., критическому реализму в литературе почти всего XIX в. Но ни в одном из этих литературных направлений единство лежащего в их основе метода не означало единства стиля; каждое из них проявлялось в многообразных стилевых течениях и индивидуальных художественных манерах. Единства стиля не было и у старого, классического реализма, представленного в мировой литературе громадным богатством индивидуальных художественных манер. Прошедшему романтическую школу Бальзаку не все нравилось в «Пармском монастыре» Стендаля, стиль которого был связан с опытом просветительского реализма XVIII в. Золя признавал величие Бальзака-реалиста, но ему не нравилось его необузданное романтическое воображение. Салтыков-Щедрин в своем искусстве совмещал фантастический гротеск с самым суровым реализмом, что отметил еще Тургенев. Короленко называют писателем романтического реализма. Анатолий Франс и Чехов использовали опыт импрессионизма. Но все они оставались реалистами.

Опыт советской литературы убедительно показал, что формирование социалистического реализма как единого ее творческого метода также отнюдь не сопровождалось установлением какого-то единого, унифицированного стиля или набора стилистических средств. Не следует смешивать метод и стиль.

В развитии теории социалистического реализма в 30-е годы в статьях А. М. Горького, А. В. Луначарского,

в выступлениях на Первом Всесоюзном съезде писателей принципы социалистического реализма как художественного метода трактовались как представлявшие писателям широкие возможности в отношении стилей, художественных форм, поэтики, стилистики. Эта позиция развивалась и позднее в работах А. Фадеева, в выступлениях на Втором Всесоюзном съезде писателей в конце 1954 г. В этом направлении теория социалистического реализма развивалась и в последующие годы вплоть до наших дней.

Стиль — это художественное единство всех элементов художественной формы в их обусловленности содержанием и в их идейно-эстетической целенаправленности. Нам представляется правильной та концепция стиля, которая видит в нем содержательную форму, понимая под формой всю совокупность средств художественной изобразительности (поэтика) и выразительности (стилистика), имеющую своей эстетической целью создание системы художественных образов человека и картин окружающего его мира или непосредственное воплощение внутреннего мира самого художника (лирика). Невозможно включать в понятие стиля тематику, проблематику и идеи произведения, то есть то, что представляет собой нечто многостороннее, подвижное и развивающееся в зависимости от развития непрерывно изменяющейся жизни и откликов на нее писателя. Стиль как явление формы — категория более консервативная и повторяющаяся в своих элементах. Конечно, содержание, форма, метод взаимосвязаны между собой, но процесс движения каждой из этих сторон художественного творчества не одинаков.

История мировой литературы свидетельствует, что генезис стилей, их формирование неразрывно связаны с возникновением художественного метода. Романтические стили или стилевые течения не могли возникнуть раньше, чем сложился романтизм как художественный метод. Своеобразие романтизма как художественного метода мы находим и у Шатобриана, и у Байрона, и у ранних немецких романтиков, но в творчестве каждого из них романтизм выявился в различных стилевых течениях, которые мы и называем романтическими — по наименованию породившего их метода. Каждое из этих течений проявлялось в своеобразии своей содержательной формы — поэтики и стилистики (в литературоведческом

смысле этого понятия). Вспомним характеристику Маркса романтического стиля Шатобриана. Стиль — содержательная форма. Романтический стиль поэзии декабристов определился ее свободолюбивым идейно-эмоциональным содержанием, связанным с борьбой против деспотизма и крепостничества. Гражданский пафос этой борьбы принес в их стиль элементы классицизма, чего мы не находим в романтическом стиле идейно консервативной поэзии Жуковского.

Развитие мировой литературы указывает также на то, что художественные методы сменяют друг друга, а сложившиеся на их основе стили, системы поэтики и стилистики остаются, образуя в совокупности вечно обновляющийся и обогащающийся, говоря словами Маркса, арсенал искусства, представляющий собой богатый выбор средств художественной изобразительности и выразительности. И в использовании этого арсенала новыми поколениями художников слова, определяемом каждый раз идейно-эстетической целесообразностью, нет и не может быть никаких исторических, национальных или социальных ограничений. Пушкин, будучи уже реалистом, широко пользовался образами и поэтикой античной литературы. В наше время Брехт и Арбузов использовали в своей драматургии поэтические средства античной трагедии. Поэтика реализма — это движущаяся поэтика. В ее основе лежит принцип историзма. Поэтика реализма отвергает какие-либо абстрагированные от принципов метода эстетические нормы и каноны и принимает единственным критерием только воссоздание искусством истины жизни, верность действительности; это и обеспечивает писателю-реалисту подлинную свободу творчества.

Формалисты утверждали, что развитие художественных форм, стилей есть не что иное, как все новые и новые комбинации уже накопленных мировой литературой средств поэтики и стилистики или изобретение новых приемов при одновременном отталкивании от старого, уже ставшего привычным, или обновление старого не свойственными ему прежде, новыми эстетическими функциями («остранение» Шкловского). Однако, отрывая форму от содержания, стиль от метода, они были не в состоянии объяснить действительное художественное развитие, определяющееся потребностями вечно развивающегося нового содержания. Конечно, возмож-

ны комбинаций уже накопленных художественных средств для решения новых идейно-эстетических задач, но подлинно новаторский процесс в искусстве всегда выражался в поисках и открытиях, в создании новых художественных форм, соответствующих новому содержанию, отражающему в свою очередь развитие действительности в восприятии и оценке ее писателем. Иначе искусство слова представляло бы собой топтание на месте, что, впрочем, случается при явлениях художественного эпигонства или эклектизма.

В литературе XIX в. реализм выступал не только как метод, но и как стиль, реалистический стиль, поэтика и стилистика которого складывалась в художественном опыте мастеров реализма. Особенно богатый опыт и в этом отношении представил русский реализм, поэтика которого исследована Г. Фридлиндером в книге «Поэтика русского реализма». В книге «Реализм» я стремился установить такие черты и особенности поэтики и стилистики реализма, которые присущи ему в целом и образуют своеобразие реалистического стиля. Что касается индивидуальной формы реализма как стиля, то она превосходно исследована на анализе реализма Пушкина в книге Г. А. Гуковского «Пушкин и проблемы реалистического стиля». При этом стиль Пушкина рассмотрен в ней в неразрывной связи с творческим методом поэта, определяющую роль в котором сыграл принцип историзма.

Основные черты реалистического стиля в литературе социалистического реализма проявились уже в творчестве А. М. Горького. К сожалению, при всем обилии работ о Горьком еще нет фундаментального исследования стиля Горького, подобного работам Г. А. Гуковского и В. В. Виноградова о стиле Пушкина. Такое исследование, несомненно, помогло бы более глубоко разрешить и теоретические проблемы взаимосвязей метода и стиля в творчестве как одного писателя, так и в литературном направлении в целом.

Очевидно, однако, что если мы говорим о романтическом стилевом течении в социалистическом реализме, а оно, кстати сказать, представлено в стиле Горького и после романа «Мать» («Сказки об Италии»), то правомерно и логично говорить также и о реалистическом стиле внутри социалистического реализма. А. В. Луначарский в свое время предложил для него и вполне при-

емлемый термин «непосредственный реализм», имея в виду именно не метод, а стиль. «Непосредственный реализм» как стиль присущ произведениям М. Шолохова, называвшего себя писателем «чистокровного реализма», А. Толстого, Д. Фурманова, А. Упита, В. Лациса, И. Ольбрахта, М. Пуймановой, Х. Димова, А. Зегерс, М. Садовяну, Я. Ивашкевича и многих других советских и зарубежных писателей социалистического реализма. Реалистический стиль сложился как одно из стилевых воплощений художественного метода социалистического реализма.

Стилевые искания Горького были связаны с художественными традициями критического реализма. Но уже в творчестве раннего Горького реалистический стиль своеобразно сплетался с художественными средствами поэтики и стилистики романтизма, также новаторски преобразуемыми Горьким. Этот сложный сплав возник не на основе симбиоза двух методов — критического реализма и революционного романтизма, как полагали некоторые горьковеды в 30-е годы, а на основе формировавшегося в творчестве Горького нового метода — социалистического реализма. Поэтика и стилистика Горького — основоположника социалистического реализма — несут в себе многие черты, присущие Горькому как художественной индивидуальности, и не могут рассматриваться как нечто характеризующее социалистический реализм в целом. Но в стиле Горького как художника есть и такие особенности, которые несет в себе «непосредственный реализм» — одно из стилевых течений социалистического реализма.

В последние годы недруги социалистического реализма распространяют утверждение, объявляющее стиль Горького, Шолохова и некоторых других крупных советских и зарубежных писателей социалистического реализма «традиционалистским», якобы совершенно чуждым художественным исканиям мировой литературы в XX в. и не соответствующим темпам и характеру современной жизни с ее общественными катаклизмами, научно-технической революцией и т. д. Утверждают, что Горький оказался в стороне от тех бурных процессов, которыми характеризовались 20—30-е годы в мировой литературе, и, следовательно, его творчество уже не может претендовать на ту новаторскую роль, которую оно сыграло в конце XIX—начале XX в. Великое, неувядающее зна-

чение художественного наследия Горького пытаются ослабить, объявляя его устаревшим, противопоставляя его опыту «новаторские» достижения некоторых метров авангардистской литературы.

Убедительно опровергает эту надуманную концепцию об «устарелости» Горького как художника А. Овчаренко в книге «А. М. Горький и литературные искания XX столетия». В ней прежде всего отмечается, что и раннее творчество Горького продолжает восприниматься как современное новаторство. В книге приведены высказывания зарубежных писателей и критиков Джона Говарда Лоусона, Андре Стиля и других, свидетельствующие о том, какими плодотворными являются до сих пор художественные формы, «находки», открытия Горького в пьесе «На дне», в романе «Мать» и других произведениях.

Примечательно, что в свое время книги Горького «Рассказы 1922—1924 гг.», «Заметки из дневника. Воспоминания» формалисты в лице В. Шкловского оценили как отход Горького от принципов реализма в сторону «новаций» Ремизова, Белого, Сологуба и т. п. Типология, жанровое, композиционное, стилевое своеобразие произведений Горького после революции рассматривались в ряде статей как «искусство нового века», будто бы разрывающее все связи со старым искусством, с реализмом. Критики при этом игнорировали те писавшиеся в эти же годы произведения Горького, которые представляли собой классические образцы реализма, — «Мои университеты», «Дело Артамоновых».

В произведениях, вызвавших полемику, Горький выступает действительно художником-новатором, каким он был и всегда. Однако новаторство это заключалось не в отходе от реализма, а, напротив, в дальнейшем развитии его принципов, но уже в применении к явлениям жизни, порожденным социальными катаклизмами XX в. и моральной деградацией буржуазного общества. В «Рассказах 1922—1924 гг.» А. Овчаренко видит «одну из самых поучительных книг XX столетия»¹, он показывает, что многие метры модернистской литературы, например Андре Жид, Олдос Хаксли и другие, создавая образы своих нравственно и психологически ущербных

¹ А. Овчаренко. А. М. Горький и литературные искания XX столетия. М., 1971, стр. 69—70.

персонажей, пользуются приемами, выработанными Горьким для реалистического изображения подобных персонажей, появление которых в жизни он заметил раньше многих модернистов.

Горький не раз говорил о необходимости неустанных поисков новых художественных форм, приемов, что также свидетельствует о непрестанном развитии писателя как художника-новатора. «Если изобразить героя эпохи в освещении, которое он заслужил, вам мешают приемы реализма, ищите других приемов, вырабатывайте их»¹, — писал Горький в 1932 г. в статье «По поводу одной полемики», имея в виду именно традиционные стилевые приемы, требовавшие обновления, но не отказа от самих принципов социалистического реализма. Однако обвинители Горького в «традиционализме» хотят не дальнейшего развития реализма, а отказа от него. Смысл легенды о «традиционализме» Горького, крупнейшего и талантливейшего представителя в литературных исканиях XX в., и состоит в том, чтобы противопоставить ему современное развитие прогрессивной мировой литературы, утвердить ее на путях чисто формального экспериментаторства. Но этим модернисты занимались и при жизни Горького. Борьба против Горького и его влияния на современный литературный процесс продолжается и сейчас в форме попыток «сопричислить» великого революционного писателя к «лику святых», давно отошедших в литературное прошлое, и тем самым оторвать от него писательскую молодежь, все более тяготеющую к искусству реализма.

Смысл и эстетическая целенаправленность преобразования реального процесса жизни в художественное содержание состоит в том, чтобы единичным, данным жизнью фактам и событиям придать значение общего, типичного, сохраняя их индивидуальный, неповторимый облик. При этом главная трудность в работе над сюжетом заключается «в нахождении такой правдоподобной, строго необходимой и целостной связи поступков, событий и судеб, которая правдиво, сильно и сосредоточенно выразила бы существенные черты определенного круга жизненных явлений»². В великих произведениях реали-

¹ М. Горький. Собр. соч. в 30-ти томах, т. 26, стр. 296.

² Е. Добин. Жизненный материал и художественный сюжет. Л., 1958, стр. 14—15.

стической литературы нас всегда поражает художественная целесообразность, обоснованность и внутренняя необходимость именно той структуры произведения, которую мы в них находим.

Глубокие изменения, происшедшие во взаимоотношениях личности и общества, типического характера и типических обстоятельств, не могли не внести радикальных изменений в темпы повествования и действия, в характер сюжетов, в композиционную структуру произведений эпической и драматургической литературы, в которых их авторам пришлось раскрывать гораздо более богатые и разветвленные связи и отношения человека и общества, чем при изображении собственнического, индивидуалистического мира. На Первом съезде писателей эти изменения отметили в своих выступлениях Вс. Иванов, А. Фадеев и другие писатели. В качестве примера Вс. Иванов привел роман «Большой конвейер» Я. Ильина. «Классические романы и романы эпигонские, — говорил он, — чаще всего оперировали семейным кругом знакомых или соратников героя романа. Наш же роман должен охватывать колоссальную массу людей, весьма разнообразных, и требуется большая изобретательность, чтобы написать их на единую сюжетную тему»¹. Аналогичные мысли высказывал на съезде Н. Погодин в отношении драматургии.

Исходным моментом в создании многообразных художественных структур реализма является сама действительность, те конкретные формы, в которых развивается и протекает процесс жизни. Однако было бы глубоко ошибочным механистически объяснять генетические связи форм реалистического изображения действительности с ее собственными формами. Громадную роль играют здесь особенности понимания писателем действительности, индивидуальные представления о том, как соотносятся, сцепляются и взаимодействуют различные сферы и стороны внутренней — духовной, психологической, нравственной — и внешней социальной жизни человека. Это находит свое отражение и в особенностях изображения человеческой личности, в конкретных способах типизации, в манере характеристик.

¹ «Первый Всесоюзный съезд советских писателей. 1934». Стенографический отчет. М., 1934, стр. 231.

В многостороннем раскрытии внутреннего мира человека, присущем реализму, отдельный писатель может показывать сам психологический процесс, диалектику души, как это делают Шолохов и Фадеев, или быть очень сдержанным в этом отношении, ограничиваясь необходимым, как К. Федин, или раскрывать внутренний мир человека преимущественно через его поступки, что присуще художественной манере А. Н. Толстого и И. Эренбурга. Жизнь человека может раскрываться и в нескольких эпизодах, и в обстоятельном биографическом рассказе. У иных писателей герой выступает сложившимся, у других он показывается в развитии; его образ может быть создан несколькими резкими чертами, как Кожух у Серафимовича, герои Леонова, или тонкой сетью деталей его внутреннего мира, или, говоря словами Фурманова о Чапаеве, «со всеми потрохами», как показывает своих персонажей Панферов, или через какие-либо преобладающие особенности его характера, как Фадеев, Гладков. Характер может выявляться через самого себя, или в восприятии других, или путем прямых авторских характеристик, иногда разбросанных, иногда концентрированных, через систему внутренних монологов. Одни писатели используют внутренние контрасты, другие их избегают. Одни тяготеют к драматизму, и даже к трагическому, как Леонов, другие прибегают к юмору. Шолохову равно доступно и то и другое.

В «непосредственном реализме» как стилевом течении общие принципы метода социалистического реализма проявляются в своей прямой, не осложненной особенностями других стилевых течений форме, непосредственно организуя его поэтику и стилистику. Произведениям всех стилевых течений присущи так называемые психологические сюжеты, и трудно представить себе эпическое или драматургическое произведение, в котором не воплотились бы те или иные нравственно-психологические или бытовые ситуации. В реализме же они несут в себе социально-исторические определения, раскрывают существенные, типические стороны действительности данной эпохи. При этом социальный анализ, историзм как принципы социалистического реализма еще не определяют ни масштабности и глубины самого изображения жизни, ни структуры этого изображения. Огромна, например, по своему историческому охвату эпопея Горького «Жизнь Клима Самгина», и композиционно она

представляет собой движущуюся панораму истории. Но можно назвать произведения, в которых воссоздается лишь один какой-либо ее эпизод, в изображении которого писатель с неменьшей глубиной и выразительностью воспроизводит социально-психологическое содержание данной исторической эпохи, например в «Судьбе человека» М. Шолохова.

Громадную роль в изображении жизни в произведениях реалистического стиля играет художественная деталь — психологическая, бытовая, портретная, пейзажная и т. д. Бытовые и предметные детали в реализме всегда связаны со средой, с характером и положением человека. При этом принцип верности детали касается не только внешнего облика явлений, исторических реалий, но и верного изображения деталей внутренней жизни человека, объективных мотивировок его поступков, поворотов в его судьбе, в общественно-историческом развитии и т. п. Следует также иметь в виду, что те или иные детали могут возникать в произведении, так сказать, не от автора, а в представлениях, в воображении того или иного персонажа. Такие детали могут деформироваться, утрачивать свою верность по отношению к действительности и порой принимать чисто фантастические формы.

В реализме верность детали не оторвана от типизации, обобщения как свойства и условия реализма. Такой отрыв произошел в натурализме, в практике которого верность детали стала пониматься натуралистически, протокольно, вне связи с типизацией, в отказе от художественного обобщения вообще. В борьбе с реализмом модернистская критика именно и пыталась приписать реализму натуралистическое, то есть лишенное обобщения внешнее правдоподобие.

К сожалению, за последнее время не только в стане противников реализма, но и среди определенной части его сторонников и защитников стало чуть ли не хорошим тоном пренебрежительно или с чувством снисходительности отзываться о правдоподобии изображения и употреблять этот термин в смысле «элементарное правдоподобие», «примитивное правдоподобие» и т. п., якобы характеризующее реализм.

Р. Гароди в книге «Реализм без берегов» объявил формулу Ф. Энгельса устаревшей, относящейся лишь к реализму Бальзака и не соответствующей опыту ре-

лизм XX в. Это понадобилось ему для того, чтобы расширить понятие реализма, распространив его на явно антиреалистические течения, но и здесь он не оригинален. Такие попытки делались, например, со стороны лефовской критики в 20-е годы. «Разве «беспредметная» живопись или «беспредметная» конструкция на театре наших дней не реализм? Реализм, — писал О. М. Бескин. — Разве «футуризм Маринетти», отражавший индустриально-промышленный темп предвоенной Европы, не был реализмом своей эпохи? Был»¹, — утверждал критик.

Если обратиться к развитию теории социалистического реализма, то можно увидеть, что первоначально никто не сомневался в правомерности принципа верности детали как принципа реализма, неразрывно, впрочем, связанного с принципом типизации. Этот принцип, несомненно, способствовал борьбе за утверждение социалистического реализма. Но вот пришла пора новых нападков модернистской эстетики на реализм, и этот принцип стал помехой для безбрежного расширения понятия реализма, для подмены реализма модернизмом, для всякого рода попыток интеграции в социалистический реализм художественного опыта так называемых авангардистских течений.

В искусстве реализма следует различать стиль автора и стиль объекта изображения, прежде всего персонажа. В «Евгении Онегине» Пушкину как автору присущ реалистический стиль, но образ Ленского обрисован романтическими красками, соответствующими его типу. Рассказ «Челкаш» Горького написан в романтическом ключе, подсказанном фигурой самого Челкаша, но образ жадного крестьянского парня Гаврилы выписан в реалистическом стиле. Когда исследователь сталкивается с инородными стилю автора явлениями в его произведении, их источники следует искать в потребностях изображения объекта. В «Железном потоке» Серафимович выступает как последовательный реалист, но в изображении Кожуха ощутима нарочитая стилизация. В «Молодой гвардии» Фадеев выступает как писатель-реалист, но в своей поэме в прозе о молодогвардейцах он прибегает к романтическим деталям и краскам, источником которых является характер персонажей его ро-

¹ «Горн», 1921, № 8, стр. 16.

мана, при этом не всех, а внутренне романтичных. Разнородность стилей автора и изображаемого объекта нередко встречается в пейзажных зарисовках, в которых у самого сурового реалиста можно найти, казалось бы, неожиданные романтические тона и краски. Сравните изображение природы Кавказа в «Герое нашего времени» Лермонтова и в поэме «Мцыри», написанной в одну и ту же пору. Нередко пишут о романтических контрастах в произведениях Грина или Паустовского, Стельмаха, Гончара и других советских писателей. Но эти контрасты в одних случаях действительно являются признаками стиля, а в других — представляют собой контрасты реальной жизни, самой действительности.

Вместе с тем следует помнить об основной стилиевой доминанте, присущей автору, о том, что именно «образ автора» создает идейно-художественное единство произведения.

Весьма сложно обстоит дело с авторским языком в произведениях реалистического стиля, особенно в романе. Автор выступает порой как рассказчик, порой как участник той жизни, которую он изображает, а чаще всего как объективный повествователь о совершающемся или совершившемся. И разумеется, в этих разных случаях меняется и авторский язык, всегда осуществляющий и коммуникативные функции и вместе с тем несущий в себе оценку и интерпретацию происходящего. Таким образом, авторский язык полифункционален и нередко переплетается с языком персонажей, что осложняет анализ. Но все же основой являются речевые характеристики персонажей, передача своеобразия их речи, порожденного национально-историческими, социально-культурными и эмоционально-психологическими условиями и обстоятельствами их жизни, а также индивидуальными свойствами их личности. В «Тихом Доне» и «Поднятой целине» Шолохова большинство персонажей принадлежит к одной социально-культурной среде, что отражается в их языке. Но писатель тонко и необыкновенно находчиво индивидуализирует их язык в зависимости от их характера, эмоционально-психологических переживаний в каждый данный момент, вместе с тем внимательно выявляя все, что порождено в их языке революцией, эпохой.

Среди стилей социалистического реализма «непосредственный реализм» имеет особенно богатый и плодотвор-

ный художественный опыт. На основе его поэтики и стилистики в советской литературе сложился и развивается новый роман. С самого начала в нем проявились тенденции к широкому, эпическому охвату людей и событий, к монументализму. «Действительность — монументальна, она давно уже достойна широких полотен, широких обобщений в образах...»¹ — писал Горький. В «Железном потоке» А. Серафимовича, в «Чапаеве» Д. Фурманова, в трилогии А. Н. Толстого, в «Разгроме», а затем в «Последнем из Удэгэ» А. Фадеева, в «Тихом Доне» М. Шолохова определились черты советского прозаического эпоса о социалистической революции. В начале 30-х годов формируется роман, посвященный строительству нового мира: «Соть» Л. Леонова, «Поднятая целина» М. Шолохова и др. В таких превосходных произведениях, как «Цемент» Ф. Гладкова, «Журбины» В. Кочетова, «Истоки» Коновалова, «Вечный зов» А. Иванова и др., намечаются истоки героико-трудового эпоса о рабочем классе, которому предстоит еще широкое развитие.

Новаторство романа социалистического реализма определилось могучим эпическим размахом пролетарской революции, сочетавшимся с напряженным драматизмом событий, людских судеб, изображением движения самих масс не только в революции, но и в повседневной работе по строительству нового мира. И если раньше Салтыков-Щедрин сетовал на преобладание семейных драм в романе и на его невнимание к общественной борьбе, то теперь эти сюжетные элементы по своему значению как бы поменялись местами.

Роман стал ведущим жанром в литературе социалистического реализма. Утверждение модернистской критики о том, что роман отжил свой век, что его художественная форма якобы не соответствует бурным темпам развития жизни современного общества и человека, решительно опровергается опытом романа социалистического реализма, в котором как раз и нашла свое художественное воплощение невиданная по темпам, напряженности и бурному течению жизнь социалистического общества.

Заметим, что в работах, посвященных проблемам жанра, эволюции жанров, их дифференциации и связанной

¹ М. Горький. Собр. соч. в 30-ти томах, т. 26, стр. 52.

с нею номенклатуры жанров, образовалась такая сложная и запутанная классификация даже в рамках одного жанра, например романа, что практически она мало что дает для их исследования. Выделяют социальный и психологический романы, философский и политический романы, не обращая должного внимания на то, что в каждом значительном романе мы находим все элементы внутренней и общественной жизни человека, из сочетания которых и складывается содержание данного романа. Конечно, одни из этих элементов привлекают по тем или другим причинам большее внимание данного писателя, другие — меньше, но жанровая классификация романа, построенная на основе ведущего начала какого-либо из этих элементов, неизбежно будет носить условный и ограниченный характер. Подобная классификация всегда угрожает недооценкой других сторон жизни в изображении писателя и переоценкой таких, которые дают основу для данной жанровой дефиниции. Реалистический роман всесторонне показывает жизнь общества и человека и требует также всестороннего его анализа.

Нам представляется, что возможна только одна классификация — деление романов на жанровые группы по принципу временному: исторический, современный и роман о будущем (научно-фантастический или социально-утопический)¹. Сложная, с массой пересекающихся в разных комбинациях жанровых признаков классификация грозит в конце концов выродиться в нечто формально-абстрактное и даже схоластическое, поскольку исследователь в данном случае увлекается анализом жанровых признаков, а не реального их значения в структуре романа, в изображении действительности. То же можно сказать и о принципах классификации рассказа или драмы. В отношении же лирики реализма трудности классификации становятся еще более ощутимыми, отсюда и частое применение к ней старых жанровых обозначений, сложившихся в поэтике классицизма и романтизма.

В рамках «непосредственного реализма» сложился, преодолевая натуралистические и формалистические тенденции в изображении, исторический роман социалисти-

¹ По-видимому, целесообразно еще специальное выделение приключенческого и детективного романа.

ческого реализма. Великолепный, приведший в восторг А. М. Горького роман «Петр Первый» А. Н. Толстого показал, что главное при изображении исторического прошлого заключается не в исторической экзотике, не в бытовизме и описательстве, не в увлечении историческим документом, не в архаизации языка, а в умении показать решающую роль народных масс в истории, раскрыть национальный характер народа, существенные стороны и закономерности эпохи, в изображении борющихся социальных и политических сил, представленных в произведении его героями, в создании исторически типичных характеров. «Петр Первый» знаменовал собой утверждение социалистического реализма в жанре исторического романа, правдивое, объективное изображение исторического прошлого.

В цикле пьес А. М. Горького, в пьесах «Разлом» Б. Лавренева, «Любовь Яровая» К. Тренева, в пьесах А. Афиногенова, В. Киршона, Н. Погодина, Л. Леонова, А. Корнейчука складывалась драматургия социалистического реализма. Ее характеризуют «эпическая свобода и размах в разработке жизненного материала, непосредственное введение в действие самих народных масс, сознательное построение конфликта на раскрытии основного классового противоречия эпохи, тяга к созданию крупных, поэтически обобщенных типических характеров героев революции, переплетение героики с сатирой, сильного и яркого драматизма с безудержно веселым, жизне-радостным комизмом, народность языка, сочетание реалистической конкретности в передаче общей картины жизни с патетикой открыто проявляющегося авторского лиризма...»¹. Эта характеристика выявляет черты «непосредственного реализма» как ведущего стиливого течения в драматургии социалистического реализма. В наши дни его опыт развивают А. Арбузов, В. Розов, А. Салынский, А. Макаенок и др., что, конечно, не мешает им использовать и некоторые условности. Осуществляется предвидение Ф. Энгельса о том, что в драматургии будущего сольются богатство и живость действия с осознанным историческим смыслом.

Богатое развитие получила в социалистическом реализме и лирическая поэзия. Здесь прежде всего хотелось бы высказать некоторые соображения в том, в чем и как

¹ Е. Сурков. К. А. Тренев. М., 1955, стр. 255—256.

проявляются в лирике рассмотренные нами общие принципы реализма как художественного метода. Как известно, своеобразие лирики заключается в том, что она является непосредственным и вместе с тем необычайно концентрированным, порой напряженным выражением мыслей, чувств, эмоций поэта, всегда связанных с его переживаниями. А так как эмоциональная сфера жизни одного человека родственна и понятна всякому другому человеку и оказывает на него непосредственное воздействие, то лирическая поэзия в наибольшей степени и без всякого опосредствования несет в себе общечеловеческое, обращена ко многим. Но и сам поэт является голосом времени и общества, и поэтому в его произведении, воплощающем общечеловеческие чувства, всегда наличествует социально-историческое. Оно может быть раскрыто путем соотнесения конкретного содержания произведения с чувствами и мыслями современников поэта, с историческими формами развития человеческой психики, духовной жизни человека.

То, что каждая эпоха, каждое крупное общественное движение имеют свою лирическую поэзию, давно показано советским литературоведением. Но какие же признаки имеет в лирической поэзии реализм как художественный метод? Он проявляется в ней порой стихийно, но чаще всего вполне осознанно в подборе таких лирических мотивов и образов, которые в своей целостности и должны передать мысли и чувства современников поэта. И в романтической, и в реалистической лирике Лермонтова мы находим примерно один и тот же комплекс лирических мотивов. Но в романтической лирике он выражен в отвлеченной психологической форме, в реалистической же наделен такими чертами содержания, образами, выражен такими средствами поэтики и стилистики, которых мы не находим или почти не находим в стихотворениях поэта романтической поры.

Среди стилевых течений поэзии социалистического реализма широкое развитие получило течение, которое также можно было бы определить как «непосредственный реализм». Его историческим предшественником были пушкинско-некрасовские традиции. Пути их развития были в известной мере затруднены поэзией символизма и других модернистских течений начала XX столетия. В советскую эпоху не только в полной мере восстанав-

ливаются реалистические традиции в поэзии, но она вступает в новый этап своего развития, ознаменованный появлением новых талантов, вдохновленных революцией и социализмом. В традициях «непосредственного реализма» как стиля развивалась после преодоления имажинистских чудачеств лирика Сергея Есенина. За ним в поэзию пришли П. Васильев, А. Сурков, Н. Дементьев, С. Щипачев, М. Исаковский, А. Твардовский, А. Прокофьев, затем А. Недогонов, Н. Грибачев, Я. Смеляков, К. Симонов, С. Орлов, М. Дудин, В. Федоров, М. Луконин, С. Наровчатов и многие другие. Это стилевое течение представлено крупными поэтическими индивидуальностями в поэзии всех народов Советского Союза. «Непосредственный реализм» — явление многонациональное и в поэзии, и в прозе, и в драматургии.

Для реализма характерна действительная свобода, многообразие и гибкость жанровых форм как в области эпоса и драматургии, так и в области лирики. В его художественном опыте происходит постоянно развивающийся процесс взаимопроникновения родовых и жанровых структур, использование эпоса в драме, лирики в эпосе, слияние повествовательного и драматического элементов. Гибкость и многообразие жанров реализма сложились как художественное соответствие многообразию самой жизни, познаваемой писателем. Вот почему художественные формы реализма вообще более многообразны и богаты, чем художественные формы нереалистических течений, нередко, особенно в модернизме, являющиеся плодом чистого изобретательства, нарочитой и нередко изощенной искусственности.

Подчеркнем еще раз, что «непосредственный реализм» — это стиль, возникший на основе реализма как художественного метода, порожденный им подобно тому, как романтическое стилевое течение сложилось на основе романтизма как художественного метода. И естественно, что то, что порождается данным художественным методом в области поэтики и стилистики, то есть стилевых течений, будет являться и наиболее адекватным, соответствующим данному художественному методу, но, разумеется, не тождественным ему, так как в конкретном художественном опыте данный метод использует поэтику и стилистику, сложившиеся и на основе других художественных методов.

Это положение навлекло на меня упрек в норматив-

ности¹. Однако нормативность здесь вообще ни при чем. Реализму адекватны все художественные завоевания, достигнутые теми направлениями, которые стремились к познанию и воспроизведению в искусстве правды жизни. Но ведь невозможно отрицать тот факт, что наиболее близко и адекватно художнику-реалисту то, что порождено самим реализмом. Именно в этом смысле я и утверждаю, что именно этот стиль — «непосредственный реализм» (Луначарский) «чистокровный реализм» (Шолохов) или «натуральность» (Белинский) — адекватен самому методу реализма. Это вовсе не значит, повторяю, что отвергаются возможности использования в художественном опыте реализма поэтики и стилистики других направлений мировой литературы. Но естественно, что реализм как метод стремился к утверждению в мировой литературе именно своего художественного стиля. В русской литературе реалистическому искусству активно способствовала в этом демократическая критика, не боясь упреков в нормативности.

Конечно, не следует полагать, что реализм как стиль — нечто застывшее, однообразное, неразвивающееся. В его рамках развиваются и стилевые течения, и индивидуальные художественные манеры отдельных писателей-реалистов не только по методу, но и по стилю. Можно говорить об объективно-аналитических, эпических стилевых устремлениях отдельных писателей, о публицистичности других, о сочетании реализма как стиля с романтическими «вводами» и отступлениями. Ведь в сущности каждая оригинальная художественная манера порождает и новые стилевые тенденции, которые могут развиваться в стилевое течение.

Так, в типологии стилевых течений социалистического реализма своеобразное положение занимает лирическая проза, признаваемая рядом исследователей именно как стилевое течение, проявившее себя в различных жанрах художественной прозы 50—60-х годов. Оно сложилось как отражение всевозрастающего внимания советской литературы к внутреннему миру человека. Лирическая проза представлена в творчестве О. Берггольц, В. Солоухина, Ю. Смуула, Я. Брыля, И. Друце и др.

¹ См. М. Б. Храпченко. Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы. М., 1972, стр. 206.

Выдающимся ее произведением является «Мой Дагестан» Расула Гамзатова.

Для лирической прозы как стилевого течения характерно стремление автора показать окружающий мир через его личные, непосредственно выраженные впечатления, порой самые интимные и задушевные. Автор не стремится к всестороннему изображению действительности, а останавливает внимание на тех ее явлениях, которые чем-то особенно близки его уму и сердцу. Отсюда лирическая стихия в произведении, проявляющаяся в поэтике и в стилистике лирической прозы. В этом отношении она близка к романтическому течению, и некоторые исследователи соотносят ее именно с романтизмом. Но в последнем объект как бы растворяется в субъективных настроениях, переживаниях и впечатлениях авторов, а в лирической прозе главной целью автора остается воссоздание внутреннего содержания героя в неразрывной связи с окружающим его миром. Но так как все показано через впечатления и переживания самого автора, то художественные формы лирической прозы не отличаются определенностью и порой чрезвычайно прихотливы. Это и мимолетные зарисовки, отдельные эпизоды, случайные встречи с чем-либо интересными для автора людьми и местами, многочисленные лирические отступления, которые в русской литературе исторически восходят к лирическим отступлениям Пушкина и Гоголя. Автор прибегает и к воспоминаниям о пережитом, и к историческим экскурсам, и к автобиографическим эпизодам, и к документальности, создавая совершенно вольное повествование, но именно повествование, а не лирический дневник и не стихотворение в прозе, чем являлась лирическая проза в творчестве Тургенева и Короленко.

Нетрудно заметить, что различия между объективно-аналитическим и лирическим течениями в советской прозе уходят своими корнями в соотношения объективного и субъективного начал в творчестве писателя-реалиста, при этом, что следует подчеркнуть, именно в плане стиля, а не метода. В этом смысле любопытно одно рассуждение И. С. Тургенева, который был мастером и объективно-аналитического стиля в своем романе и лирического в «Стихотворениях в прозе». «...Если Вас изучение человеческой физиономии, чужой жизни интересует *больше*, чем изложение собственных чувств и мыс-

лей, — писал он, — если, например, Вам *приятнее* верно и точно передать наружный вид не только человека, но простой вещи, чем красиво и горячо высказать то, что Вы ощущаете при виде этой вещи или этого человека, значит, Вы объективный писатель и можете взяться за повесть или роман»¹.

В типологии стилевых течений и стилей лирическая проза, в которой столь большую роль играет лирическое субъективное начало, может оказаться формой художественного перехода писателя к романтическому стилю.

В процессе формирования социалистического реализма некоторые советские писатели использовали поэтику и стилистику романтизма — поэмы Батрицкого, лирику М. Светлова, произведения Самеда Вургуня, Вс. Вишневского, Ю. Яновского, А. Довженко. Эти произведения еще в 20—30-е годы с большей или меньшей рельефностью составили романтическое стилевое течение в советской литературе. Но вместе с тем все эти писатели по методу оставались реалистами, ибо в их произведениях характеры, поступки, взгляды людей обусловлены социально-исторически.

В романтической «Оптимистической трагедии» Вишневского анархически настроенная толпа матросов превращается в сознательный коллектив бойцов революции под воздействием большевистского сознания, так же как и в реалистическом «Железном потоке» Серафимовича. Личность женщины-комиссара, ее ум, воля и мужество воспринимаются как порождение пролетарской революции, как воля партии, а ее поступки вытекают из ясно понятой обстановки. Драматическая напряженность и острота ситуаций в пьесе не есть нечто искусственно созданное, как в романтической трагедии или мелодраме, а являются отражением реальных форм жизни, драматизма и остроты героической борьбы за торжество революции. Такова же и символика пьесы. Как ни исключительны по своему характеру персонажи героико-романтической повести Юрия Яновского «Всадники», в этой исключительности нет ничего идеализированного и нереального, не идущего от самой революционной действительности. За образами повести стоит конкретная история. И только портретная и пейзажная живопись, стилистика «Всадников» идут от романтической традиции. Условно-роман-

¹ И. С. Тургенев. Собр. соч., т. 12. М., 1958, стр. 492.

тичен образ «ведущих» у Вишневого. Романтичен конечно, и весь эмоциональный лирико-поэтический строй «Всадников» и «Оптимистической трагедии». Романтическим остается лиризм прозы К. Паустовского, но и в ней основой является реальная, конкретно-историческая действительность («Кара-Бугаз», «Повесть о жизни» и др.). Романтика не всегда и не обязательно требовала художественных форм и стилистических средств, созданных романтизмом: в социалистическом искусстве она воплощалась и средствами реализма. Не случайно и сам Вишневский, стремясь к суровой правде в изображении революции, во второй редакции своей пьесы устранил все нарочитые романтические эффекты и ситуации.

Своеобразие и идейно-эстетические функции романтического стилистического течения в социалистическом реализме обстоятельно рассмотрены в работах Ю. Барабаша, А. Овчаренко, Л. Новиченко и др. Обратим внимание лишь на то обстоятельство, что романтические художественные формы удобны для непосредственного и лирически-эмоционального воплощения субъективного идеала писателя, той или иной мечты о «должном» или отвлеченной, взятой в ее наиболее общем значении идеи и менее пригодны для объективного изображения действительности в ее конкретных, реальных формах. «Если... под романтикой следует понимать момент «должного», то в произведениях романтического плана этот момент особенно заострен, ибо в явлениях «сущей» действительности писатель *выделяет прежде всего его*¹, — оправедливо замечает Ю. Барабаш, анализируя творческий опыт одного из самых ярких представителей романтического стиля в социалистическом реализме — А. Довженко. Заостренность «должного» обычно и достигается художественно средствами поэтики и стилистики романтизма, что не мешает писателям романтического течения использовать элементы реалистического стиля в своих романтических целях. Такого рода использование мы находим у раннего Горького, у Паустовского, Грина, Яновского и Светлова. Следует подчеркнуть, что романтика присуща не только писателям романтического стиля в социалистическом реализме. Романтика — эмоциональная основа литературы социалистического реализма в целом, обусловленная его пафосом. Она присуща

¹ Ю. Барабаш. Чистое золото правды. М., 1963, стр. 14.

и таким писателям лирического стиля, как Расул Гамзатов, и таким строгим эпикам-аналитикам, как М. Шолохов или Мухтар Ауэзов.

Романтическому стилю присущи и своя символика, и свои гиперболы, и своя сложная метафоричность. Отсюда всегда возможны переходы и сближения поэтики и стилистики романтизма с аналогичными художественными явлениями, связанными с художественным опытом некоторых модернистских и авангардистских течений.

В многообразии стилей социалистического реализма значительное место занимают стилевые течения, восходящие историко-литературно к художественному опыту «левых», так называемых авангардистских течений в литературе XX в. Трудно какой-либо сжатой формулой определить своеобразие этого течения, но, учитывая тяготение его поэтики к условным формам обобщения, в частности к гиперболам, и к широкому использованию поэтической ассоциативности, можно, кажется, назвать его условно-ассоциативным или условно-гиперболическим (В. Щербина) стилевым течением. Оно проявилось особенно широко и устойчиво в поэзии ряда зарубежных литератур, в которых художественные традиции авангардистских течений особенно влиятельны и многообразны. Это хорошо показано в книге «Поэзия социализма», дающей характеристики творчества В. Незвала, П. Элюара, Назыма Хикмета, Ю. Тувиима, Пабло Неруды и других выдающихся поэтов, художественная манера которых связана с условно-ассоциативным или условно-гиперболическим стилевым течением в поэзии социалистического реализма. Однако подбор поэтов, творчество которых рассматривается в сборнике, создает впечатление, что поэзия социалистического реализма создана по преимуществу и главным образом поэтами авангардистских течений, с чем трудно согласиться.

Маяковский как поэт социалистического реализма оказал громадное влияние на развитие советской и мировой поэзии. Но можно также говорить о созданном Маяковским в рамках социалистического реализма стилевом течении, в русле которого развивалась художественная манера далеко не всех поэтов, признававших воздействие на них поэзии Маяковского. В традициях условно-гиперболического стилевого течения Маяковского, строго говоря, писали Н. Асеев, С. Кирсанов, ныне Р. Рождественский, А. Вознесенский. Маяковский был

и остается великим поэтом революции, но стилевые течения в поэзии социалистического реализма многообразнее его художественного опыта.

Следует отметить неправомочность претензий символистов и других антиреалистических течений на заслугу введения в поэзию принципа ассоциативности или многозначности поэтического образа. И то и другое встречается в художественном опыте и классической, строго реалистической поэзии. И Белинский, и Гоголь отмечали многозначность и «бездонность» поэтических образов Пушкина. Вспомним и поэзию Тютчева. Да и вообще говоря, и то и другое определяется природой и потенциалом системы тропов, в частности метафоры как средства художественной выразительности.

Символика как условная художественная форма тоже не является изобретением символизма. Искусству реализма также присущи свои символы, обобщающие явления реальной действительности. По справедливому мнению О. Гончара, глубокие поэтические символы, все чаще встречающиеся в произведениях советской литературы, не имеют ничего общего с мертвой символикой декадентов, лишенных какой-либо жизненной основы. Поэтические же символы нашей советской литературы, как и народного творчества, рождаются из самой действительности как результат глубокого художественного обобщения жизненных явлений. Однако использование символики в литературе социалистического реализма вовсе не означает необходимости понятия «социалистический символизм», как полагал одно время поэт Сельвинский, и тем более синтеза символизма с реализмом, что предлагала в 20-е годы О. Форш.

В творчестве писателей различных стилевых течений социалистического реализма всегда явственно проступает единство их метода. Говоря о Довженко, у которого «романтические краски доминируют на его палитре», Ю. Барабаш замечает: «И все же в первую очередь по методу своему он реалист, ибо в основе его искусства лежит правда действительности, ибо жизнь народа в его произведениях встает перед нами во всей исторической конкретности...»¹ Касаясь реализма Довженко, критик пишет: «Надо сказать о достоверности и остроте конфликтов эпохи, которые легли в основу его творений,

¹ Ю. Барабаш. О народности. М., 1970, стр. 186.

о полноте и пластичности человеческих характеров, созданных им, о месте реалистических изобразительных средств в его художественном арсенале»¹.

Маяковский после революции сначала в лирике, а затем и в эпосе также выступает по своему методу как реалист, поскольку каждый созданный им образ глубоко связан с социальным и историческим содержанием революции, проникнут психологией, настроениями и стремлениями революционных народных масс, подлинно партийным подходом поэта к тому, что он делает предметом своей поэзии. В поэме «Человек» Межелайтиса немало условно-гиперболических образов, но ясно их социально-историческое содержание, порожденное эпохой борьбы человечества во главе с советским народом против фашизма. «Я — коммунист», — заявляет лирический герой поэмы, носитель всего светлого и благородного. И самые смелые в своей условности образы, например человек, держащий в руках шар солнца как воплощение вселенной, как символ грядущего, уходят своими корнями в современную нам реальность, характеризующуюся началом проникновения человека в космос, овладения им могучими силами природы.

Стилевые средства и приемы, генетически связанные с нереалистическими и тем более антиреалистическими методами, могут оказывать обратное воздействие на метод. Чрезмерное увлечение условностью, поэтикой и стилистикой модернистских течений может повлечь за собой чуждую социалистическому реализму игру в форму, как это, например, наблюдалось в поэзии С. Кирсанова, а сейчас встречается в поэзии А. Вознесенского. Ассоциативность вытекает из самой природы поэзии как искусства, но, когда так называемые деформации и поэтические ассоциации удалены от жизни, от реальности и представляют собой нечто понятное только породившему их поэту, они вступают в противоречие с эстетическим принципом художественной ясности и высокой простоты, который присущ искусству социалистического реализма и опирается на великие художественные традиции прошлого, начиная с античной литературы.

Именно поэтому все большие поэты социалистического реализма после подобных увлечений стремились в своем художественном развитии к ясности поэтиче-

¹ Ю. Барабаш. О народности, стр. 186.

ского образа, которая неотделима от принципа народности искусства. Маяковский, Есенин, Багрицкий стремились к пушкинской ясности и прозрачности поэтического образа, в том числе и условного. Исследуя путь сюрреалиста Арагона, Т. Балашова справедливо замечает, что с поворотом его к социалистическому реализму сильно изменилась сама архитектура арагоновского стиха. Исчезает претенциозность, туманная ассоциативность, упоенная игра звуком. Слово крепче связано с мыслью в единый художественный образ. Арагон обращается к ясности, составляющей одну из важнейших традиций прогрессивной французской литературы прошлого. Эстетические принципы социалистического реализма как метода, естественно, оказывают воздействие на характер тех стилей, чьи художественные средства взяты из опыта нереалистических, а тем более антиреалистических течений.

За всеми отмеченными стилистическими течениями социалистического реализма историко-генетически стоят многослойные стилевые пласты мировой литературы, на основе которых происходит новаторская творческая работа по созданию художественных форм социалистического реализма. Эпический, объективно-аналитический стиль романа Шолохова «Тихий Дон» генетически восходит к лучшим образцам реалистического эпоса прошлого, прежде всего к «Войне и миру» Л. Толстого. Но новаторство Шолохова как писателя-реалиста, художественное своеобразие его стиля оказало и оказывает мощное влияние на всю советскую прозу.

В советской литературе как стилевая тенденция проявил себя и художественный опыт далекого классицизма, например в одическо-помпезных произведениях, создававшихся в прошлом под воздействием культа личности. Одно время ошутимо были заметны и стилевые тенденции, восходящие к натурализму, — в тяготении к так называемой «правде факта», к протокольному описательству, к выпячиванию отрицательных явлений действительности, главным образом в области быта, к дегероизации. Эта тенденция справедливо была отвергнута литературной общественностью и критикой как чуждая принципам социалистического реализма.

Понятно, что не мог остаться без художественного отражения в стилях социалистического реализма и такой мощный арсенал средств художественной изобрази-

тельности и выразительности, как фольклор. Образами и стилиевыми средствами народной поэзии пользуются все стилиевые течения социалистического реализма, но, пожалуй, можно особо говорить о фольклорно-мифологических или народно-поэтических стилиевых элементах в творчестве тех писателей, которые пришли и приходят к социалистическому реализму непосредственно от народной поэзии, ее художественных традиций. Это особенно касается тех литератур, которые до революции не имели своей письменности. Для фольклорного стиля характерно широкое использование образов, поэтики и стилистики национального фольклора. В ряде эпических произведений киргизской, туркменской, казахской и других литератур встречаются контрастные противопоставления персонажей, воплощающих одни отрицательные или одни положительные черты. Такой схематизм не всегда говорит о художественной бедности автора, а свидетельствует о воздействии на него традиций фольклора, произведениям которого присущи такие контрасты. Но разумеется, в настоящее время во всех литературах народов СССР лучшие национальные художественные традиции органичнее сливаются с богатым художественным опытом эстетически ранее развившихся литератур. В этом и состоит прогрессивный путь их художественного развития, на котором уже мировую известность приобрели произведения Мухтара Ауэзова, Чингиза Айтматова, Расула Гамзатова.

Любой стиль или стилиевое течение не есть нечто застывшее, неподвижное и не обогащающееся в своих художественных средствах, ибо в литературной практике постоянно наблюдаются взаимовлияния, переходные формы, художественная диффузия и т. д. В одних случаях у писателей проявляется устойчивость в эстетических симпатиях к тому или иному стилю, например у Самеда Вургуня или Довженко к романтизму. Другие свободно переходят от одного стилиевого увлечения к другому, используя в своих художественных целях различные стилиевые средства, что наблюдается, например, в творчестве Гончара и Стельмаха, Чингиза Айтматова и Расула Гамзатова. Следует также помнить, что в рамках того или иного стилиевого течения творят писатели, художественная манера которых глубоко индивидуальна. Ее-то и следует в первую очередь изучать критике на основе единства метода социалистического реализма.

Единство художественного метода в литературе социалистического реализма определяется лежащими в его основе марксистско-ленинским мировоззрением, принципами народности и партийности, пафосом социалистического и коммунистического строительства. Однако, как известно, единство мировоззрения нимало не препятствовало развитию писательских индивидуальностей, поскольку жизненный опыт каждого художника слова, его восприятие конкретных явлений действительности, выбор им тем и характеров, ситуаций и конфликтов всегда оставались вполне индивидуальными. Так было и в прошлом мировой литературы. К. Маркс указывал на единство мировоззрения древних греков, лежавшее в основе их искусства. Но разве это единство помешало великому богатству художественных индивидуальностей античного искусства и литературы. То же самое относится и к французской литературе эпохи классицизма, когда там господствовала философия картезианства. С другой стороны, пестрота, дробность и борьба различных идеологических концепций и философско-эстетических теорий в современном буржуазном мире, нищета его философии служат одной из причин бедности и художения искусства и литературы различных, сменяющих друг друга течений модернизма.

Каждый выдающийся писатель по-новому освещал свою эпоху, создавая неповторимые образы ее героев, картины жизни. В 20-е годы в советской литературе было создано немало произведений о гражданской войне, о проникновении и развитии социалистических начал в деревне. Но вот в литературу приходит М. Шолохов, и его творчество вносит в разработку и освещение этих тем нечто глубоко новое и своеобразное, индивидуальное. Строительство нового мира предоставило писателю невиданные возможности проявить свою индивидуальность и в выборе явлений действительности, повседневно рождающей новое, и в постановке вопросов жизни, полной постоянных исканий и творчества, и в выдвижении новых идей и решений, вдохновляющих людей, помогающих народу, партии в их созидательном труде. А вместе с тем и в выработке новых средств художественного воплощения. Именно объективная действительность в ее идейно-эстетическом восприятии писателем

явилась ведущим стилеобразующим фактором, а ее истолкованием, ее художественным освещением определяется индивидуальность писателя социалистического реализма, его художественная манера.

Громадный и многообразный художественный опыт накоплен советской литературой и в изображении людей и событий Великой Отечественной войны. Но он все время обогащается и развивается, выдвигаются и новые писательские индивидуальности, и новые тенденции в стилевых течениях литературы о войне.

Создание научной истории Великой Отечественной войны, публикация многих материалов, в частности воспоминаний, записок и дневников участников войны, предоставили писателям новые богатые возможности для всестороннего, правдивого, объективного художественного воссоздания всего хода войны, ее драматических событий, героических подвигов советских людей на фронте и в тылу. Отличительная особенность военной прозы 50—60-х годов — стремление к масштабному охвату войны от ее первых тяжелых испытаний до разгрома врага, изображение таких узловых эпизодов войны, как битва под Москвой, под Сталинградом, на Курской дуге. При этом внимание писателей сосредоточено на раскрытии нравственного мира и переживаний советских людей на войне, на том, как выдержали историческую проверку советский строй, советский человек, воспитанный партией и всем социалистическим обществом. В произведениях о войне как единое целое выступают все народы Советского Союза, их социалистический патриотизм проникнут чувством братства с зарубежными братьями по борьбе, идеей пролетарского интернационализма.

Строительство коммунизма в нашей стране определило направление научно-технического прогресса. Новые гигантские стройки развернулись на огромных пространствах Советского Союза, особенно в Сибири. Возросла роль рабочего класса как основной силы советского общества. Происходит бурный рост науки, началось завоевание космоса. Весь этот грандиозный преобразовательный процесс, руководимый Коммунистической партией, советские люди, их созидательный труд, творческие искания, работа над своим духовным ростом, проблемы нравственного воспитания, преодоление трудностей на путях общественного развития, конфликты и коллизии, порождающиеся этими трудностями, — весь этот широкий и

могучий поток жизни многонационального советского народа находится в центре внимания советской литературы, стремящейся не только запечатлеть, но и помочь художественным словом правильному решению сложных вопросов.

Вместе с тем новые задачи, возникающие перед литературой на каждом новом этапе развития социализма, ставят перед писателем и новые художественные проблемы, побуждают его к поискам соответствующих художественных средств, новаторски обогащающих стилевое многообразие социалистического реализма. Так, в настоящее время выдвинулась задача художественного освещения тех явлений жизни развитого социалистического общества, которые порождены научно-технической революцией в условиях развернутого строительства коммунизма, возрастающей ролью рабочего класса, новым подъемом советской деревни, духовным и нравственным обогащением советского народа как новой исторической общности людей. Естественно, что осуществление этих задач требует и новых стилевых решений на основе принципов социалистического реализма как художественного метода.

Как стилеобразующий фактор, как источник художественных форм большую роль могут сыграть литературные традиции, художественный опыт предшественников, но все же определяющим является воздействие самой жизни, ее изучение. Великая эпопея Л. Толстого «Война и мир» явилась, разумеется, исторической предпосылкой для последующего художественного развития в области больших эпических форм, но новаторский характер эпических форм «Железного потока» Серафимовича или «Тихого Дона» Шолохова определился в первую очередь особенностями новой действительности, тех невиданных еще форм общественного развития, которые были порождены ходом Октябрьской социалистической революции. И в анализе их надо исходить прежде всего из этого обстоятельства, а не искать первопричины в литературной традиции.

Обращение художника к опыту близких или дальних его предшественников определяется его эстетическими вкусами, художественной целесообразностью, а главное, самым объектом художественного изображения, характером чувств и эмоций, выражаемых писателем. В этих аспектах могут быть прослежены закономерности и пре-

емственность развития тех или иных художественных форм в масштабах эпох, направлений и жанров в истории мировой литературы в целом и в истории национальных литератур. Было бы, однако, неоправданным доводить анализ этих закономерностей и связей до отдельных компонентов художественной формы и тех средств выразительности, которые составляют неповторимую индивидуальность художника слова.

Художественный метод реализма нимало не отменяет, а, наоборот, предполагает неукоснительное соблюдение тех эстетических требований, которые вытекают из общих объективных законов искусства.

Современное буржуазное искусствознание отрицает существование объективных законов искусства, идеалистически истолковывая свободу творчества художника. Между тем художественное творчество достигает тем больших результатов, чем больше оно опирается на познание тех эстетических требований, которые вытекают из объективных законов искусства, обусловленных его собственной природой. «Не в воображаемой независимости от законов природы заключается свобода, — писал Ф. Энгельс, — а в познании этих законов и в основанной на этом знании возможности планомерно заставлять законы природы действовать для определенных целей. Это относится как к законам внешней природы, так и к законам, управляющим телесным и духовным бытием самого человека, — два класса законов, которые мы можем отделять один от другого самое большее в нашем представлении, отнюдь не в действительности»¹.

Искусство является одной из форм духовной деятельности человека. Отражая развитие жизни, подчиняясь ее закономерностям, оно опирается и на собственные внутренне присущие ему эстетические законы, соблюдение которых является непременным условием художественности. Великие творения искусства и поэзии созданы на основе глубокого проникновения в тайны художественного творчества, в объективные законы искусства. Эти законы выявлялись в ходе развития эстетической мысли, в процессе исследования художественного опыта человечества в самых различных его направлениях.

Само понятие общего закона, действующего в искус-

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 20, стр. 116.

стве, хорошо раскрыл Чехов в одном из писем к Суворину. «Можно собрать в кучу все лучшее, созданное художниками во все века, — писал он, — и, пользуясь научным методом, уловить то общее, что делает их похожими друг на друга и что обуславливает их ценность. Это общее и будет законом, — пишет Чехов. — У произведений, которые зовутся бессмертными, общего очень много; если из каждого из них выкинуть это *общее*, то произведение утратит свою цену и прелесть. Значит, это *общее* необходимо и составляет *conditio sine qua pop** всякого произведения, претендующего на бессмертие»¹.

Образность является непременным условием художественности, общим законом искусства, вытекающим из его природы. «Кто не одарен творческой фантазией, способною превращать идеи в образы, мыслить, рассуждать и чувствовать образами, — писал Белинский, — тому не помогут сделаться поэтом ни ум, ни чувство, ни сила убеждений и верований, ни богатство разумно исторического и современного содержания. И если бы не так; то всего легче было бы сделаться поэтом: стоило бы только узнать правила версификации, да, благословясь, и начать писать диссертации размеренными строчками, заостренными рифмою»².

К «вечным законам» Белинский относил также единство содержания и формы в произведении искусства. В подлинно художественном произведении содержание и форма составляют органическое, слитное единство. Когда художественная форма есть выражение содержания, она связана с ним так тесно, что отделить ее от содержания — значит уничтожить самое содержание и, наоборот, отделить содержание от формы — значит уничтожить форму.

Конкретность и единство поэтической идеи также непременные условия художественности произведения, закон искусства. Закон единства в искусстве означает, что в художественном произведении все его детали должны быть частями целого, его воплощением, его выражением. В произведении не должно быть ничего лишнего, как говорят, не играющего, не работающего на целое.

* Необходимое условие (лат.).

¹ А. П. Чехов. Полн. собр. соч., т. XIV. М., 1949, стр. 217.

² В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. VI. М., 1955, стр. 592.

Этот закон в равной степени относится и к эпосу, где, впрочем, он не так резко проявляется, вследствие чего чаще и нарушается, и к драме. Недопустимы без ущерба для художественности драматургического произведения какие-либо внешние толчки, которые помогли бы ходу действия, все в нем должно развиваться имманентно, то есть изнутри самого себя.

В лирике нарушение закона единства особенно бывает ощутимо. В лирическом стихотворении развивается определенная тема, и все побочное, не связанное с ней, логически и эмоционально не вытекающее из ее внутреннего развития, затеняет, уводит в сторону и, стало быть, ослабляет художественное единство произведения. Как часто приходится сталкиваться с нарушением этого закона в поэтических произведениях неопытного мастера, проявляющимся, в частности, в погоне за отдельными образами-«находками», и в каком строгом единстве целого развивается лирическая тема — любовная, пейзажная, гражданская — все равно, в стихотворениях Пушкина или Лермонтова.

Особенное значение имеет чувство меры, художественного такта. Упрекая Достоевского как автора «Двойника» в неумении слишком богатыми силами таланта определять разумную меру и границы художественному развитию задуманной им идеи, Белинский замечал: «...что может быть лучше двух сцен, выключенных Гоголем из его комедии, как замедлявших ее течение? Сравнительно они не уступают в достоинстве ни одной из остальных сцен комедии: почему же он выключил их? — Потому, что он в высшей степени обладает тактом художественной меры и не только знает, с чего начать и где остановиться, но и умеет развить предмет ни меньше, ни больше того, сколько нужно»¹.

Рельефность и определенность художественного образа представляются важными условиями художественности произведения. Гегель требовал определенности характера при изображении человека. Белинский считал, что неопределенность вредит художественности, ибо искусство в том и состоит, что говорит образами определенными, выпуклыми, рельефными, вполне выражающими заключенную в них мысль.

Отсюда вытекает требование ясности и простоты в

¹ В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. X. М., 1956, стр. 41.

выражении поэтической мысли. «Простота есть красота истины», — любил говорить В. Белинский, справедливо считавший, что изысканность, запутанность и манерность противоречат художественности. Эти требования В. Белинский распространял и на поэтический язык, особенно в лирике. «Как в романе или драме невыдержанность характеров, неестественность положений, неправдоподобность событий обличают работу, а не творчество, — писал он, — так в лиризме неправильный язык, яркая фигура, цветистая фраза, неточность выражения, изысканность слога обличают ту же самую работу. Простота языка не может служить исключительным и необманчивым признаком поэзии; но изысканность выражения всегда может служить верным признаком отсутствия поэзии»¹.

Когда эстетические требования и советы писателю вытекают из объективных законов искусства и способствуют его прогрессивному развитию, известная нормативность вполне правомерна, она лишена как догматичности, так и субъективизма и волюнтаризма. Конечно, личные вкусы данного художника могут отвергнуть любые советы, но критик должен выбирать и свои рекомендации художнику основывать на данных эстетики как науки, на научно осмысленном, прогрессивном опыте мировой литературы, в первую очередь на опыте социалистического реализма, уже располагающего своей классикой. Писатели в прошлом с благодарностью отзывались о советах Белинского, которые немало способствовали прогрессивному развитию русской литературы. И позволительно поставить вопрос, не потому ли беспомощны наши некоторые критики, что они опасаются обвинения в нормативности своих критических суждений, художественных рекомендаций и советов и поэтому предпочитают говорить только о содержании произведения и повторяют общеизвестные положения о типичности, о языке и пр.

Каждый художник свободен в выборе художественных форм, стилей, приемов. Но и каждый критик располагает правом выбора и рекомендации того, что представляется ему наиболее идейно-эстетически целесообразным для осуществления тех задач и проблем, которые

¹ В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. I. М., 1953, стр. 360.

стоят в каждый данный момент перед искусством социалистического реализма. Несомненно, что в их художественном решении наибольшая роль принадлежит «непосредственному реализму». С ним связаны великие художественные достижения реализма в прошлом. Это стилевое течение внесло и наибольший вклад в художественный опыт и развитие социалистического реализма не только у нас, но и за рубежом. Нет сомнения, что он и впредь, развиваясь и обогащаясь и не препятствуя развитию других стилевых исканий, останется ведущим стилем в литературе социалистического реализма.

К проблеме многообразия
и типологии стилей в современной
русской советской прозе
(60—70-е годы)



Е. Ю. СИДОРОВ

I

Проблема связи индивидуального и типологического, неповторимого и общего — одна из самых важных проблем советского литературоведения. Типологический подход к изучению литературных явлений прошлого и настоящего завоевывает все большие права гражданства как в плане поэтики, так и в плане художественного содержания. Наряду с так называемым «фактографическим» литературоведением, основанным на *индивидуализирующем* подходе к творчеству и творческим индивидуальностям писателей, развивается *сравнительно-историческое* и *типологическое* рассмотрение явлений литературного процесса. Многие наши ученые остро ощущают необходимость именно такого подхода — «генерализующего, обобщающего, ставящего своей задачей возведение индивидуального к общему»¹.

В применении к стилевому многообразию литературы социалистического реализма этот поиск наталкивается на ряд серьезных препятствий методологического характера. До сих пор наукой не дана устоявшаяся, четкая дефиниция категории стиля, а также недостаточно прояснены взаимоотношение, взаимообусловленность, диалектическое единство стиля и метода. Частое смешение этих категорий не только затрудняет научный анализ конкретных произведений, но и ограничивает возмож-

¹ Г. Н. Поспелов. Проблемы исторического развития литературы. М., 1972, стр. 8.

ность изучения широких стилевых процессов¹. Если в определении метода как ведущего *принципа отражения* жизни в искусстве сходятся большинство наших эстетиков и литературоведов, то понятие литературного стиля так и не получило в теоретической литературе сколько-нибудь единообразного толкования. Границы понятия то раздвигались до включения в него моментов содержания, элементов тематики, то сужались до лингвистического толкования и охватывали лишь речевую зону, стилистику, как таковую². При таком многообразии исходных посылок само изучение стилевого многообразия нашей литературы страдало и страдает «импрессионизмом», критической описательностью, когда отдельные точные наблюдения над элементами формы все-таки редко приводят к методологически оправданным сопоставлениям и обобщающим выводам. Необходима точка опоры, то есть *принципы стилевого анализа* как отдельного произведения, так и творчества художника в целом и, далее, более широких типологических стилевых общностей.

Но существуют и другие объективные трудности. Они, по выражению М. Б. Храпченко, связаны с диалектикой «предопределенностей» и индивидуального (субъективного) начала в структуре стиля³. Действительно, нигде так не видна особенность художника, как в его слоге, речевой музыке, композиционных приемах, в отборе и освещении художественных деталей. Поэтому индивидуальный стиль писателя внешне «противится» типологическим уподоблениям, ибо чем значительней индивидуальность художника, тем сложнее «уложить» его в какую-либо стилевую общность. Значит ли это, что, скажем, постановка вопроса о стилевых течениях в литературе того или иного направления, той или иной исторической эпохи неправомерна? Безусловно, не значит. Литература — живой процесс, и диалектика общего и особенного имеет здесь свои закономерности не только в

¹ См. В. Гусев. В середине века. О лирической поэзии 50-х годов. М., 1967, стр. 53—63.

² Обзор современных определений литературного стиля см. в статье Е. А. Куприной «Проблемы стиля в советском литературоведении последнего десятилетия», опубликованной в настоящем сборнике.

³ См. М. Б. Храпченко. Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы. М., 1972.

идейно-содержательном аспекте, но и в стиле как опосредованное отражение сходных процессов, лежащих *вне* художественной формы и в конечном итоге ее определяющих. Только установление стилевых доминант, общностей позволит познать литературу определенного периода как процесса, а не просто как сумму художественных индивидуальностей.

Между тем ясности и согласия нет и по этому вопросу. Хотя все больше исследователей склонно сегодня признавать реальное существование в советской литературе более или менее сформировавшихся стилевых течений, существует и другой взгляд, по которому вопрос о стилевом многообразии сводится по существу лишь к различиям между индивидуальными стилями. В широком, теоретическом плане концепции прямого и единого соотношения «метод — индивидуальный стиль» придерживаются такие теоретики и историки литературы, как Л. Тимофеев, Я. Эльсберг, В. Днепров¹. Однако история мировой литературы дает немало доказательств объективного существования стилевых общностей произведений, созданных на определенном историческом отрезке времени и обладающих повторяющимися, сходными структурными элементами.

«Является ли стиль чем-то строго индивидуальным?» — спрашивает А. В. Чичерин. И решительно отвечает: «Нет. Существовал стиль: немецких романтиков, французских романтиков. Новалис, Гофман, Эйхендорф создавали оригинальные вариации того же стиля. В творчестве великого реалиста Мопассана — самобытная вариация флоберовского стиля. У Людмила Стоянова есть произведения, в которых он следует стилю Л. Н. Толстого»².

В этом утверждении есть полемическая недооценка эстетической ценности индивидуальных стилей крупных художников (что было, кстати, отмечено М. Б. Храпченко³), но одновременно присутствует и точность типологи-

¹ См. Л. Тимофеев. Советская литература. Метод, стиль, поэтика. М., 1964, стр. 63; Я. Е. Эльсберг. Индивидуальные стили и вопросы их историко-теоретического изучения. — «Теория литературы», т. III. М., 1965, стр. 35; В. Днепров. Проблемы реализма. Л., 1960, стр. 262—263.

² А. В. Чичерин. Идеи и стиль. О природе поэтического слова. М., 1968, стр. 7.

³ См. М. Б. Храпченко. Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы, стр. 157.

ческого наблюдения, что для нас в данном случае значительно важнее. Действительно, разве мы не вправе говорить о стиле натуральной школы в русском критическом реализме или об общем в стилевом облике поэтов пушкинской плеяды, нисколько не умаляя при этом художественной индивидуальности писателей, примыкавших своим творчеством к названным школам? Очевидно, мера научного подхода здесь в том и состоит, чтобы не подчеркивать *лишь одну* из двух диалектически слитых сторон стиля каждого произведения или писателя, а полагать их единство и научиться различать общее в особенном, что и составляет в конечном итоге цель любой историко-теоретической дисциплины.

Итак, на наш взгляд, нет достаточно убедительных оснований исключать индивидуальные стили из области более широких стилевых взаимоотношений. В то же время не может прояснить дело и другая крайность — представление, будто главное в стиле — общее, а не индивидуальное. Отголоски этого представления легко угадываются в уже процитированных словах А. В. Чичерина, но еще определеннее оно выражено в книге А. Н. Соколова «Теория стиля». «Основной формой стилевого единства, — пишет он, — является художественное направление — основная категория художественного процесса. Стиль направления — это общность тех стилевых особенностей, которые сближают между собою творчество художников данного направления»¹.

Понятие «стиль направления» вызывает известные сомнения из-за своего слишком обширного объема. Так, М. Б. Храпченко резонно замечает, что, «вероятно, есть основания говорить о стиле классицизма, сентиментализма, но вряд ли можно — даже в порядке самого широкого интегрирования — установить единый стиль романтизма и критического реализма. Ведь при таком интегрировании необходимо учитывать не только многочисленные индивидуальные стили, но и своеобразные черты, которые приобретают эти литературные направления в разных странах. Стоит, например, вспомнить, какое разнообразие видов романтизма было лишь в странах Европы, чтобы понять препятствия, стоящие на пути конструирования единого стиля романтизма. В равной,

¹ А. Н. Соколов. Теория стиля. М., 1968, стр. 175.

а вероятно, даже в большей степени это относится и к реализму»¹.

Возникает вопрос: почему в реалистических направлениях в искусстве труднее определить их общие формально-стилевые доминанты? Ответ коренится в тех особенностях, которые исторически формировали и формируют реалистический способ отражения действительности в художественном творчестве. Во-первых, гораздо большее значение, чем раньше, приобретает личностное начало в искусстве, литературе². Во-вторых, развитие наций придает национальным литературам специфические черты поэтики, еще дальше дифференцирующие стили единого направления. И наконец, стилевая многоликость реализма, социалистического в том числе и особенно, связана с объектом творчества и «с целеустремленной объемностью, широтой охвата действительности, которые осуществляются этой литературой»³.

Если понятие «стиль направления» в применении к реализму ставится нами под сомнение, то это вовсе не означает, что критический или социалистический реализм не имеют общих для себя стиливых черт, тенденций, признаков и т. д. Просто не следует генерализовать их в слишком объемную категорию «стиля», особенно когда речь идет о современном литературном процессе. Нельзя не согласиться с В. Гусевым, который замечает, что «современникам, реальным участникам направления или его противникам, очень трудно выделить какие-либо общие, типологические его черты; «лицом к лицу лица не увидеть», из гущи битвы трудно исследовать ход и характер самой этой битвы... Но с уходом направления в прошлое обычно все явственней проступают его «общие черты»»⁴.

Отказавшись от понятия «стиль направления» в применении к социалистическому реализму как слишком широкого и не учитывающего многообразия стиливых

¹ М. Б. Храпченко. Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы, стр. 157.

² См. Д. С. Лихачев. Пути к новой русской литературе. — В. Д. Лихачева, Д. С. Лихачев. Художественное наследие древней Руси и современность. Л., 1971, стр. 87—97.

³ М. Б. Храпченко. Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы, стр. 159.

⁴ В. Гусев. В середине века. О лирической поэзии 50-х годов, стр. 66.

форм развивающегося литературного процесса, сделаем попытку отыскать менее объемные и более дифференцированные стилевые общности внутри самого направления. В критической литературе по отношению к ним применяются самые различные определительные термины: «школа», «течение», «поток», «тенденция» и т. п. По-видимому, стоит когда-нибудь договориться об объеме и конкретном содержании этих понятий, учитывая, что каждое из них имеет исторически закрепленную в науке традицию и окраску¹. Впрочем, этот терминологический плюрализм имеет под собой вполне реальную почву. По сути дела рассмотрение широких стилевых общностей в литературе социалистического реализма только начинается, и необходимы совместные усилия большого коллектива ученых, чтобы определить методологические основы такого рассмотрения и четкую терминологию. Мы же ограничиваемся здесь тем, что принимаем как рабочий термин *течение* в применении к русской советской прозе 60—70-х годов, некоторые стилевые черты которой являются предметом рассмотрения в настоящей статье.

Таковы предварительные замечания. Далее нам предстоит (по необходимости бегло) рассмотреть дискуссии и выступления недавнего времени, посвященные интересующему нас вопросу, попытаться дать свое понимание стиля и решающих стилевых факторов для определения общности отдельных произведений и, наконец, вчерне наметить более или менее сложившиеся, на наш взгляд, стилевые течения в русской прозе последних лет.

¹ Понятия «стилевая тенденция», «течение в поэзии» выдвигались в свое время А. Луначарским и А. Фадеевым. О стилевых «творческих течениях» в литературе социалистического реализма говорил К. Симонов на Втором съезде советских писателей. М. Б. Храпченко придерживается термина «стилевые потоки»: «Созданный по аналогии с термином «литературное течение», он дает возможность не смешивать эти близкие, но не тождественные явления» («Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы», стр. 156.). В. Гусев выделяет «стилевые школы» и «линии» («В середине века. О лирической поэзии 50-х годов», стр. 66). А. Соколов употребляет термин «стилевые течения» («Теория стиля», стр. 174). О «стилевых течениях» пишут также С. Петров, А. Мясников, В. Иванов. Здесь приведена лишь часть различных терминологических обозначений по сути *одного* и того же явления.

В 1968 г. на страницах «Литературной газеты» прошла небольшая дискуссия о творческих направлениях в современной советской прозе. Открывший ее А. Бочаров, в частности, писал: «На основе реального многоцветья талантов мы можем — и должны — научиться выявлять и многообразии творческих направлений внутри единого метода — тех направлений, которые представляют собой объективное единение литераторов, утверждающих близкие этические и эстетические взгляды и пользующихся сходными принципами воспроизведения жизни»¹.

Справедливо полагая, что наша критика и наука гораздо охотнее рассыпают все творческие образования, «промежуточные» между методом и индивидуальностью, чем помогают выявить их, А. Бочаров ищет творческие общности современной советской прозы на перекрестке трех составляющих: «идейный пафос, принципы поэтики, историческая обусловленность». Так, творчество Ю. Бондарева, Г. Бакланова и В. Быкова образует, по мысли критика, направление «драматического психологизма». Книги С. Крутилина, В. Шукшина, Е. Дороша, В. Белова объединяются по принципу типологии характеров, выведенных в них: эти произведения показывают «повседневные заботы сельских жителей, их размышления над смыслом жизни, их глубинное отношение к окружающему миру являются воплощением социально-нравственного опыта всей трудовой массы»². Автор пользуется также термином «четвертое поколение», введенным в критику Ф. Кузнецовым³ и объединяющим ряд сравнительно молодых прозаиков так называемой «исповедальной» манеры — А. Гладилин, В. Аксенов, В. Амлинский и др. О собственно *стилевых общностях* А. Бочаров вопроса не ставит, называя само понятие стилового течения «паллиативом» и тем самым недвусмысленно давая понять свое скептическое к нему отношение.

Другие участники обсуждения сразу нащупали непоследовательность концепции А. Бочарова, выводящего стиль за рамки типологического рассмотрения. Сами заглавия последующих статей четко выразили принци-

¹ А. Бочаров. Многообразие — какое оно? — «Литературная газета», 14 августа 1968 г., стр. 4.

² Там же.

³ См. Ф. Кузнецов. К зрелости. — «Юность», 1967, № 3.

альное расхождение с подобной точкой зрения: «Многообразие — в стиле»¹, «В защиту «паллиатива»»², «Единство метода, многообразие стилей»³. Поддерживая А. Бочарова в самой постановке вопроса о необходимости изучать более широкие общности в современной советской литературе, и в частности в прозе, авторы статей подчеркнули, что, например, концепция героя и концепция художественной правды сами по себе не являются достаточными критериями дифференциации творческих направлений без указания на их «стилевое выражение» (В. Оскоцкий); что общность произведений писателей проявляется «прежде всего в литературном стиле» (Г. Бровман); что «критики и литературоведы обедняют литературу, если они не будут показывать именно стилевое многообразие, если не будут при этом трактовать стиль как проявление художественного мышления» (М. Пархоменко). М. Пархоменко и В. Оскоцкий выдвинули, кроме того, справедливый тезис о необходимости рассмотрения проблемы типологии стилей на неременной основе сравнительного изучения национальных литератур. Жаль, что вспыхнувший разговор так быстро погас, но начало все-таки было положено.

В суждениях А. Бочарова содержалось, на наш взгляд, весьма рациональное зерно, несколько недооцененное его оппонентами. Напомним, что критик, различая группы прозаиков, опирался на три фактора — пафос, поэтику, историческую обусловленность. Отвергая «стилевые течения», А. Бочаров вовсе не игнорировал само собой разумеющуюся мысль, что многообразие и общность могут проявляться и проявляются *также* и в стиле писателя или произведения. Поэтому несколько наивным выглядел пафос Г. Бровмана, объясняющего А. Бочарову элементарные вещи. Автор статьи «Многообразие — какое оно?» назвал понятие «стилевого течения» «паллиативом», полумерой именно потому, что «жаждал» более высокой меры типологии. Стиль при этом подразумевался, но недооценивался как глубоко *содержательное* понятие, включающее в себя момент *пафоса* и *исто-*

¹ См. Г. Бровман. Многообразие — в стиле. — «Литературная газета», 4 сентября 1968 г.

² См. В. Оскоцкий. В защиту «паллиатива». — «Литературная газета», 18 сентября 1968 г.

³ См. М. Пархоменко. Единство метода, многообразие стилей. — «Литературная газета», 2 октября 1968 г.

рической обусловленности творчества отдельного писателя или группы художников. Иначе говоря, в стиле (понятом, разумеется, не узко, не только как своеобразие речевых или изобразительных средств произведения) и проявляется художественное единство тех факторов, которые А. Бочаров справедливо полагает важнейшими для типологического изучения современной литературы.

Вопрос о необходимости типологического ключа при исследовании стилей современной советской литературы не так давно вновь поставил Л. Новиченко. Он указывает на неприемлемость методологических установок тех школ идеалистического зарубежного литературоведения, которые единственным «феноменом» литературы считают неповторимую писательскую индивидуальность. Также неприемлем и ««рабочий эмпиризм» некоторой части наших исследователей, — пишет Л. Новиченко, — которые весь вопрос о стилевом многообразии советской литературы склонны сводить лишь к различиям между индивидуальными стилями...»¹.

Вполне понятны трудности в определении типологии стиля. Они объективно связаны, как мы видели, с моментом индивидуального стиля каждого крупного художника, не всегда поддающегося типовой классификации. «Но ведь ясно и другое, — как вполне резонно замечает Л. Новиченко, — открытия, совершенные таким художником, создают силовое поле для возникновения определенной стилевой тенденции, давая резкое выражение тем элементам объективно значимой «общей формы», которые в ней содержатся»². Иными словами, речь здесь идет о действительности большого индивидуального стиля, о его протяженности в истории, о том, что А. В. Чичерин определяет понятием «историческая продуктивность литературного стиля»³.

С другой стороны, любая типология нуждается в четких критериях, положенных в ее основу. Наша наука о стиле, к сожалению, пока их не выработала. Поэтому методологически важным представляется та теоретическая разведка, которую предпринял в этом направлении В. Гусев, вновь поставив вопрос о соотношении двух

¹ Л. Новиченко. *Стиль — метод — жизнь*. — «Часть общего дела. Проблемы советской литературы». Сборник. М., 1970, стр. 371.

² Там же, стр. 374.

³ А. В. Чичерин. *Ритм образа. Стилистические проблемы*. М., 1973, стр. 25.

Тенденций в стиле — «объективной» и «субъективной»¹. На этой концепции, которую поддерживает и Л. Новиченко, стоит остановиться несколько подробнее.

Характеризуя категорию метода, В. Гусев вслед за И. В. Виноградовым² обращает внимание прежде всего на гносеологическую сторону проблемы, показывая, что существуют две гносеологические тенденции в каждом методе искусства как ведущем принципе отражения жизни. Эти тенденции различаются в зависимости от преобладания объективного или субъективного в самом отражении, в его существенных сторонах. Иначе говоря, тенденция в методе — это реальная *степень воспроизведенности* предмета творчества. Причем речь идет не о поглощении субъективного объективным и наоборот, а только о *преобладании* того или другого в том или ином методе. Искусство всегда единство объективного и субъективного начал, однако если один художник стремится «навязать» предмету свои идеалы, желания, мечты (например, Гофман), то другой старается следовать логике самого предмета, его самодвижению (например, Л. Толстой). Конечно, при этом ни Толстой, ни Гофман не могут «освободиться» и от противоположной тенденции: объективная жизнь проступает в гофмановских фантастических картинах, а субъективный элемент весьма ощущается в воспроизведении Толстым исторических событий и лиц.

Эта широкая типология, это противоречие реализуется и в стиле. Здесь тоже всегда имеются две тенденции. Но два начала в стиле — субъективное и объективное — существенно отличны от двух начал в методе.

Метод в первую очередь говорит о соотношенности произведения с реальной жизнью. Стиль же выражает содержание произведения в целом, а не только метода. Содержание включает в себя моменты, лежащие *вне* метода, например идейные, оценочные и т. д. И это влияет на стиль. Стиль в первую очередь свидетельствует об эмоционально-оценочной стороне содержания. Поэтому между методом и стилем не существует прямолинейной и однотипной зависимости. Стиль и метод, конечно, тес-

¹ В. И. Гусев. К соотношению стиля и метода в словесном творчестве. — «Социалистический реализм и проблемы эстетики». М., 1967; *его же*. В середине века. О лирической поэзии 50-х годов, стр. 56—64.

² См. И. В. Виноградов. Борьба за стиль. Л., 1937.

по связаны, но не соотносятся между собой строго как содержание и форма. Иначе мы не поймем, как может, например, реализм выступать в «условных» формах, а нереалистические методы (например, натурализм) в формах «жизнеподобных».

«Социалистический реализм, — справедливо подчеркивает Д. Марков, — рассматривается как новый тип художественного сознания, как новый тип реализма, в котором кардинальный вопрос метода — об отношении искусства к действительности — выступает как широкий, практически безграничный процесс образного познания жизни. В силу этого он не сводится к регламентированным формам художественного обобщения». И далее: «Соответствие образа и действительности истолковывается ими (художниками социалистического реализма. — Е. С.) как соответствие логике жизненных явлений, их причинной связи, не сводящееся к внешнему правдоподобию и потому открывающее простор для творческого поиска различных способов художественного изображения жизни»¹.

Не так давно в нашей критике и литературной науке еще бытовало мнение, что современный реализм приемлет изображение жизни лишь в формах самой жизни. По сути дела ставились под сомнение такие, например, условные формы художественного отражения действительности, как гротеск, материализованная метафора, ироническое остранение и т. д. Между тем смещенный, условный импульсивный образ может быть более «реалистичен», более отвечать глубокому проникновению в реальную суть происходящего, нежели внешне спокойное выражение (вспомним хотя бы образы Маяковского, Брехта, Межелайтиса, Хикмета, Пабло Неруды). Сегодня ясно, что многообразие художественных форм, в том числе и форм условных, — объективная потребность времени. В конечном итоге все решает и оправдывает реальность художественного замысла, четкая нравственная и идейная программа, которой следует писатель. Само собой разумеется, что так называемые «современные формы» не должны быть данью моде, прикрывающей бедность реального содержания, и что имеется вполне определенная грань, которая отделяет их от формализма.

Такова в самых общих чертах разбираемая точка зре-

¹ Д. Марков. Эстетическое богатство социалистического реализма. — «Правда», 25 апреля 1973 г.

ния, подчеркивающая две тенденции в стиле. Здесь схвачено диалектическое единство, присущее каждому художественному образу. Но единство — не равновесие. Конкретный образ может тяготеть к «воспроизведению» жизни, а может и «пересоздавать» ее. По аналогии с методом речь идет о *преобладании* того или другого в стиле данного художника или произведения. При правильном использовании этих двух понятий такое разграничение может выступить одним из основных показателей общей типологической направленности стилевых устремлений художников. *Изучение сложного взаимоотношения — «субъективного» и «объективного» — и должно, по нашему мнению, лежать в основе стилевой типологии.* Оговоримся, что речь идет не о разграничении «реалистических» и «романтических» стилей, но о существенных чертах внутренней структуры именно реалистического образа, о соотношении в нем «изображения» и «выражения», о реалистических жизнеподобии и условности и т. д.

Разумеется, не следует абсолютизировать только «объективное» и «субъективное» в стиле. Это лишь один из главных критериев стилевого различия, но он не исчерпывает всей сложности картины. Тут действуют и многие другие стилеобразующие факторы, и в частности, если говорить о прозе, которая интересует нас прежде всего, жанр произведения и то, что мы бы назвали «родовым тяготением», — заключенные в нем признаки «притяжения» к эпосу, лирике, драме.

Роды и виды литературы с аристотелевых времен считались главными стилевыми факторами. Это представление во многом сохранилось и до наших дней. «Жанры, как эпос, лирика и драма, имеют свои стилевые отличия, и есть смысл различать стили: эпический, лирический, драматический или специально трагический»¹, — писал П. Н. Сакулин. «...Анализ стиля литературного произведения, — утверждал В. В. Виноградов, — должен опираться на глубокое историческое понимание языка художественной литературы во всем многообразии ее родов и жанров и на понимание закономерностей развития стилистических особенностей того жанра, к какому относится или примыкает данное произведение»². О родо-

¹ П. Н. Сакулин. Теория литературных стилей. М., 1927, стр. 40.

² В. В. Виноградов. О языке художественной литературы. М., 1959, стр. 160.

вом содержании стиля подробно и углубленно говорится в коллективной работе «Теория литературы»¹. Говоря о эпическом произведении, А. Н. Соколов подчеркивает, что, каково бы ни было его конкретное содержание (тема, идейный смысл, характеры, сюжет), «оно выступает с признаками эпичности как специфического содержания формы эпоса. Читатель вправе ожидать в этом случае более или менее широкого (в зависимости от вида эпоса) раскрытия характеров, их жизненной судьбы, их связей с общественной средой, с исторической жизнью народа»². Аналогичное можно сказать и о лирике; в тех или иных модификациях родовое содержание явственно проступает, например, в стиле лирической прозы.

Гораздо сложнее обстоит дело с жанровым влиянием на стиль реалистического произведения. Верно замечено, что в XX в. «чуть ли не каждое произведение — это новый жанр или вариант жанра . . . Жанровая система как нечто жесткое, внешне накладываемое на произведение, как элемент необходимости постепенно перестает существовать»³. Поэтому, на наш взгляд, не следует преувеличивать роль жанрового фактора стилеобразования, когда речь идет о современном литературном процессе. В реалистических литературных течениях, свободных от строгой жанрово-стилистической регламентации, прямая и обязательная подчиненность стиля жанру если не исчезает совсем, то во всяком случае резко ослабляется. Однако родовая зависимость проявляется по-прежнему достаточно сильно. Так две тенденции в стиле, о которых говорилось выше, косвенно отражают эпический и лирический типы авторского мышления, а стало быть, и стиля.

Но вернемся к вопросу о стилевых течениях в современной советской прозе. Некоторые из них уже намечены исследователями. Сошлемся только на два примера последнего времени, ибо, повторяем, стилевая типология как проблема находится пока в стадии теоретической разведки.

¹ «Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы». М., 1964.

² А. Н. Соколов. Теория стиля, стр. 118.

³ Д. С. Лихачев. Путь к новой русской литературе. — В. Д. Лихачева, Д. С. Лихачев. Художественное наследие древней Руси и современность, стр. 108.

Ю. Суровцев различает следующие стилевые типы в советской многонациональной прозе, оговариваясь, разумеется, что не претендует на исчерпывающую полноту:

1. *Стилевой поток «большого эпоса»*, охватывающего множество социальных слоев жизни, множество героев, судьбы которых связываются непосредственно с движением истории, эпоса, который объединяет стихию «бытовой» живописи и психологический анализ, внимание к личности и внимание к массам, эпоса, так сказать, откровенного и прямого, стилевое богатство которого объединено доминирующей позицией автора, всепонимающего, всеведущего, по выражению Горького, а также все умеющего представить нам в пластически ощутимой «объективной» форме». К произведениям такого «традиционного» стиля автор относит, в частности, книги К. Федина, К. Симонова, Ф. Абрамова, Г. Маркова, А. Иванова, А. Нурпеисова, И. Мележа.

2. *Стилевое течение, в котором эпическая полнота подробностей* присутствует лишь как *вспомогательная, второплановая*. Она освещает «фигуры персонажей лучами особой художественной концентрации, типичности, едва ли не символичной». Имеются в виду, в частности, «Белый пароход» Ч. Айтматова, «Степные баллады» И. Друцэ, «Тронка» и «Циклон» О. Гончара, «Привычное дело» В. Белова, «Хлеб — имя существительное» М. Алексеева.

3. И наконец, стилевое течение, в котором на пространстве небольшого романа, повести, рассказа «действие стягивается в конфликтные «тугие узлы», развязываемые почти по законам драматургии». Отсюда «обилие диалогов и споров между героями, меж тем как авторская роль вроде бы и не роль повествователя, а роль человека, лишь рисующего «обстановку»...». Таковы, скажем, повести В. Тендрякова и В. Астафьева, Э. Ветемаа («Реквием для губной гармоники») и некоторые другие произведения¹.

Хотя Ю. Суровцев и утверждает, что не следует в основу стилевой типологии класть тематические и жанровые критерии, в его построении ощущается другая заданность, связанная с родовыми признаками литературы.

¹ Ю. Суровцев. Единство в развитии (О стилиевых течениях и национальных стилях в советской литературе). — «Знамя», 1972, № 6, стр. 238 (курсив мой. — Е. С.).

Мы уже говорили, что родовое качество, несомненно, влияет на стилевые особенности произведения, так же как и жанр может «взывать» к определенным формально-художественным структурам. Однако для типологического стилового исследования эти критерии все-таки недостаточны. В построении Ю. Суровцева, правда более скрыто, проступает и жанровый принцип стиловой типологии: от крупной формы романа «к менее эпическим», «едва ли не символическим» (читай: «лирическим» или, по другой терминологии, «романтическим») формам романа и повести и, наконец, к «небольшим» романам, повестям, новеллам, где разворачивается действие «почти по законам драматургии». Таким образом, все постепенно свелось к родовым и жанровым союзам.

Ю. Суровцев хорошо чувствует общность сгруппированных им произведений (хотя с некоторыми его конкретными соотношениями трудно согласиться; так, например, последние произведения Ф. Абрамова и В. Тендрякова как раз объединяют острый драматизм, стягивающий действие в «конфликтные тугие узлы», и роль автора-повествователя, что отнюдь не противоречит «объективному» складу их стиля), но критерии этой общности ищет на старом, «внестилевом» пути.

Более верны, по нашему мнению, методологические посылки Л. Новиченко, который пытается найти стилеобразующие типологические принципы в зоне двух стиливых тенденций — «объективной» и «субъективной». Исследуя современную украинскую прозу, он пишет: «Главная линия художественной дифференциации здесь, как и во многих братских литературах, — это различие между реалистическими и романтическими стилями, то есть различие, обусловленное разным соотношением «объективного» и «субъективного» в художественном мышлении»¹.

Вот как выглядит предложенная исследователем стилевая дифференциация современной украинской прозы:

1. *Лирико-романтическое течение*, представленное именами О. Гончара, М. Стельмаха, Л. Первомайского, Е. Гуцало и многими другими прозаиками. «Реалистическая конкретность образа у них остается основой художественного изображения мира, но эта конкретность ча-

¹ Л. Новиченко. Стиль — метод — жизнь. — «Часть общего дела. Проблемы советской литературы», стр. 377.

ще всего сопряжена с горячей авторской «субъективностью», насыщена лирической, эмоциональной стихией, в романтическом духе приближена к общему антитезису света и тьмы, добра и зла. Связь с ближайшими предшественниками — Ю. Яновским и А. Довженко — здесь бесспорна и подчас открыто декларирована»¹.

2. Такие мастера, как И. Вильде, П. Панч, И. Сенченко, Г. Тютюнник, «больше тяготеют к конкретно-аналитическим стилям, которые в украинской прозе идут главным образом от Панаса Мирного и Ивана Франко. Верность в целом устоявшимся традиционным формам, ориентация на объективность изображения, на минимальный «эффект присутствия» автора, раскрытие социальных явлений прежде всего с буднично-бытовой их стороны, пристальное исследование обыкновенного, жизненно достоверного (но без особого углубления в «микромир», в том числе и психологический), солидный удельный вес разветвленных, неторопливых авторских описаний и характеристик — таковы, в приблизительных определениях, признаки этого стилового течения»².

3. Третья стилиевая тенденция может быть представлена именами Ю. Смолича, П. Загребельного. «Преимущественный интерес этих писателей не столько к индивидуальному характеру, сколько к «общественной силе», которую он представляет, а отсюда *тяга к публицистичности* во всей художественной структуре произведения сочетаются с интенсивно культивируемым искусством повествования, в котором используются, кроме неперменной «остроты сюжета», *разнообразные средства условности — гротеск, гипербола, смелые композиционные нововведения*. Красноречивая, несколько цветистая, подчас парадоксальная манера с нарочитым столкновением разных стилистических планов (патетика, ирония, лирика, документальная «деловитость») считается одним из неписанных стилистических канонов «школы», хотя и не всегда достигается на деле»³.

В рассуждениях Л. Новиченко чувствуется уже иная, нежели у Ю. Суровцева, теоретическая точка опоры. Подкрепленная хотя и беглым, но достаточно аргументи-

¹ Л. Новиченко. Стиль — метод — жизнь. — «Часть общего дела. Проблемы советской литературы», стр. 383.

² Там же, стр. 383—384 (здесь и далее курсив мой. — Е. С.).

³ Там же, стр. 384.

рованным конкретным стилевым анализом, она может быть признана плодотворной. Л. Новиченко связывает движение художественной формы с общественными процессами, с духом времени, которые опосредованно отражаются в стиливых исканиях авторов. Так, например, усиление лирического начала в прозе послевоенного периода исследователь справедливо усматривает в объективных процессах духовной и общественной жизни, которые стимулируют раскрытие и самораскрытие личности нашего современника. Кроме того, он пишет, что «повышенная активность художественного мышления, художественного пересоздания действительности обрела особенное значение как «противоядие» от всякого рода нормативных, нивелирующих тенденций».

Если принципы стилового отбора, предложенные Л. Новиченко, в общем не вызывают особых возражений, то отнесение к тому или иному течению конкретных художников нуждается в уточняющем комментарии. Дело в том, что вряд ли правильно «приписывать» к стиловому течению все творчество писателя, даже с устоявшейся художественной манерой, с кругом любимых тем, характеров, сюжетов, деталей и композиционных приемов. Думается, было бы вернее, имея в виду типологию стиля, говорить *не о стиле писателя, а о стиле конкретного произведения* (и тут Ю. И. Суровцев прав), так как совершенно невозможно представить крупного художника, у которого на протяжении всего его творчества выражалась бы и преобладала лишь одна стиливая тенденция. Художественной единицей для типового сопоставления, таким образом, может быть признано только законченное произведение как носитель индивидуального авторского стиля и одновременно как выразитель некоей общей стиливой закономерности.

Укажем еще на один пример типологической схемы, относящейся, правда, не к собственно стилю, а к формам художественного обобщения, данной Д. Ф. Марковым. «Опыт современного социалистического искусства, — пишет исследователь, — дает право говорить о предметно-аналитическом изображении, или, другими словами, об изображении жизни в формах самой жизни, об изображении романтическом, условно-фантастическом»¹. Ясно,

¹ Д. Марков. Эстетическое богатство социалистического реализма. — «Правда», 25 апреля 1973 г.

что формы художественного обобщения, принципы образного постижения действительности во многом определяют и стиль писателя, и стиль отдельного произведения. В этом смысле типология стилевых течений близка к типологии способов художественного обобщения, и процесс дифференциации стилей также идет по нарастанию «субъективного», «условного» момента по сравнению с «объективными», «жизнеподобными» формами, что мы и попытаемся показать в дальнейшем.

Разумеется, любая, самая выверенная стилевая типология не может обнять все богатство красок прозы социалистического реализма. Типология — всегда некоторое упрощение, опрубление, обстругивание «древа жизни». Огорчаться все же не стоит, ибо в сущности такова судьба любого научного обобщения, тем более что выгода, польза от него (если оно действительно научно) покрывает недостатки, связанные с его неполным характером. Стилевая типология открывает мир глубоких художественных закономерностей той или иной литературной эпохи, и уже одно это обстоятельство способно воодушевить исследователя на упорные поиски истины, которая, по выражению Леонида Леонова, еще никому не попадалась в «чистопородном», беспримесном виде.

III

Прежде чем перейти к наблюдениям над стилем прозы, необходимо дать наше понимание этой категории. Ни слишком широкое (включающее в стиль моменты идейно-содержательные¹), ни слишком узкое (лингвистическое²) понимание литературного стиля устроить сегодня уже не может. Поэтому большинство современных теоретиков (Г. Н. Поспелов, А. В. Чичерин, А. Н. Соколов, М. Б. Храпченко и др.) определяют литературный стиль как единство элементов художественного целого, как закономерное сопряжение всех выразительных средств, необходимое для решения единой идейно-художественной задачи, или, иными словами, как способ выражения художественного содержания в словесном искусстве. Такое понимание стиля как *единства выражения*

¹ См., например, статью О. Лармина «Метод, стиль, индивидуальная манера». — «Творческий метод». М., 1960.

² См., например, статью В. Турбина «Что же такое стиль художественного произведения?» — «Вопросы литературы», 1959, № 10.

опирается на внутреннее единство самого художественного содержания и представляется нам глубоко оправданным.

Но если стиль — единство всех выразительных средств, то нет никаких оснований ограничивать его зону только речевыми средствами, только словесной тканью. Конечно, художественное содержание произведения воплощается словесными средствами, но ими не исчерпывается. Такие, например, элементы, как композиция, система образных, предметных и психологических деталей, должны включаться в понятие стиля произведения.

В то же время объем понятия не может расширяться до бесформенности. Трудно согласиться, например, с В. М. Жирмунским, когда он включает в литературоведческое понятие стиля *темы* произведения¹. Стиль лишь организует образное воплощение той или иной темы, сами они лежат в плоскости содержательной, а не стиливой.

Разработка составных элементов стиля, которую мы принимаем, принадлежит Г. Н. Пospelову. Согласно ей, в стиль входят три главных элемента: язык, композиция, система образных деталей. Кратко поясним границы и объем каждого из этих элементов².

Язык, или речевой стиль, — наиболее явный, осязаемый срез стиля. Сюда относится своеобразие изобразительных речевых средств произведения, в том числе ритм, интонация, лексика, тропы и т. п.

Композиция — взаимоотношение, связь, архитектоника, последовательность деталей, глав, образов; это также способ воссоздания конфликтов. Если все в словесном произведении — процесс, движение, то композиция — основные принципы организации этого движения.

И наконец, система образных деталей, тот слой стиля, который ближе всего примыкает к содержанию, темам, проблемам литературного произведения. Это отражение в стиле объектов внешнего и духовного мира, их воспроизведение в словесном творчестве в виде представлений, образов и одновременно способ их оценки. Систе-

¹ См. «Проблемы международных литературных связей». Сборник. Л., 1962, стр. 50.

² Подробнее об этом см.: Г. Н. Пospelов. Проблемы литературного стиля. М., 1970; В. Гусев. В середине века. О лирической поэзии 50-х годов.

ма деталей, пластических, предметных, психологических и выразительных, дает стилевое единство картины и экспрессии, то есть отношения к ней автора или героя. Вот характерная иллюстрация из «Преступления и наказания»: «На улице жара стояла страшная, к тому же духота, толкотня, всюду известка, леса, кирпич, пыль и та особенная летняя вонь, столь известная каждому петербуржцу, не имеющему возможности нанять дачу...»¹ Здесь детали внешнего мира — «пыль», «духота», «толкотня», «леса» и т. д. — несут двойную функцию — отражения и оценки (в данном случае «отрицание»), последнее же всегда лежит в плоскости стиля. В систему образных деталей входят и характерные, стилистически определенные детали действия, сюжета, но не само действие, не сам сюжет.

Определив содержание и объем понятия «стиль», попытаемся наметить решающие факторы для выявления стилевой общности отдельных прозаических произведений. Ими, на наш взгляд, являются следующие:

1. Степень «субъективного», «пересоздающего» начала в художественном мышлении и почерке автора по сравнению с «объективными», «традиционными» формами реалистического письма.

2. Вытекающая из первого, главного фактора роль «образа автора» в структуре данного произведения, характер его «участия» в повествовании, его отношение к объекту художественного исследования.

3. Обусловленные двумя предыдущими факторами сходства или совпадения приемов композиции, речевой образительности, поэтического языка и образных деталей.

О главном из этих факторов, типологически наиболее широком и универсальном, уже говорилось. На остальных следует остановиться подробнее.

Понятие «образ автора» как одно из определяющих стилевых начал произведения было предложено В. В. Виноградовым и развито в его последних трудах. Исследователь полагал, что изучение своеобразия образа автора «является центральной проблемой стилистики и поэтики... В «образе автора», в его речевой структуре объединяются все качества и особенности стиля художествен-

¹ Ф. М. Достоевский. Полн. собр. соч. в 30-ти томах, т. 6. Л., 1973, стр. 6.

ного произведения: распределение света и тени при помощи выразительных речевых средств, переходы от одного стиля изложения к другому, переливы и сочетания словесных красок, характер оценок, выражаемых посредством подбора и смены слов и фраз, своеобразия синтаксического движения»¹.

«Образ автора» — весьма сложное понятие, и оно вызвало и вызывает к себе сложную реакцию со стороны литературоведов. М. Б. Храпченко, например, делится своими сомнениями, указывая на его двойственность: «Образ автора характеризуется то как действующее лицо повествования, предстающее в том или ином своем виде, то как творческая индивидуальность писателя, черты которой отражаются в стиле художественных произведений. Но если в первом случае можно говорить об образе, реально воплощенном, сопоставленном с другими творческими обобщениями литературно-художественного произведения, то во многих иных случаях такого конкретного образа в литературных произведениях просто-напросто не существует...»²

Это видимое «противоречие», кажется, основано на недоразумении. «Образ автора» не обычный образ, характер в произведении, он также не тождествен личности писателя, хотя в отдельных случаях более или менее приближенно отражает особенности этой личности. *Образ автора следует трактовать как художественный образ, объединяющий все прямые и косвенные проявления в произведении отношения писателя к изображаемым героям и событиям.* Он, конечно, может выступать как характер, как «тип поведения» (выражение Л. Тимофеева), например в лирической прозе О. Берггольц или «Уроках Армении» А. Битова, но может и быть «изъят» и не проявляться в прямом авторском слове, композиционно замещаясь словами рассказчика («Разорванный рубль» С. Антонова), а в драме не имея никакого композиционного эквивалента. Авторское слово может быть непосредственно предметно направленным словом — называющим, сообщающим, выражающим, изображающим, — рассчитанным на непосредственное же предметное понимание,

¹ В. В. Виноградов. О языке художественной литературы, стр. 154, 155.

² М. Б. Храпченко. Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы, стр. 143.

а может выступать как изображенное слово (прямая речь героев, например). Но и во втором случае оно непременно несет авторскую мету и является проведением авторского замысла, а стало быть, на него обязательно ложится отблеск «образа автора», который не «равен» творческой индивидуальности писателя, но создается стилевым единством, конкретной стилевой установкой автора в данном конкретном произведении¹.

Вопрос, как видим, достаточно сложен. Характер «образа автора», по мнению В. В. Виноградова, имеет преимущественное значение при изучении индивидуального стиля писателя. Однако и для разграничения стилевых течений его роль также может быть признана существенной, если иметь в виду лишь один аспект авторского поведения — его позицию по отношению к предмету исследования, его «собственное участие» в повествовании. Эта позиция не имеет такой индивидуальной окраски, как характер «образа автора» в целом, и может быть представлена в определенных типологических вариантах: автор «вне» изображаемых событий, «образ автора» как непосредственный их участник, автор, как бы «перевоплощающийся» в героя, и т. д. Сразу оговоримся, что поведение «образа автора» в стилевой структуре каждого произведения гораздо сложнее, чем только представлено нами, однако при типологическом исследовании чрезвычайно важна принципиальная линия авторского поведения и стилевой способ авторской оценки происходящего, поэтому мы будем вынуждены каждый раз, указывая на сложность и неоднозначность проблемы, все-таки отвлекаться от ее более частных моментов.

И наконец, третий типологический фактор имеет в виду сходство, общее в самих стилевых приемах тех или иных произведений. Типологические свойства композиций образов достаточно наглядно проявляются, напри-

¹ См. также М. Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963, стр. 247—252. Не оперируя термином «образ автора», М. Бахтин по сути дела размышляет о том же, что и В. В. Виноградов, называя замысел автора (его отношение к предмету исследования) «последней смысловой инстанцией». Очень часто эта «инстанция» осуществляется не в прямом, предметно направленном слове, а с помощью чужих слов, определенным образом созданных и размещенных, как чужие». Эта последняя смысловая инстанция есть в любом произведении, формы ее проведения и дают различные стилевые типы.

мер, в стиле эпических повествовательных произведений. «Образы персонажей, — пишет Г. Н. Поспелов, — всегда строятся в произведениях этого рода из различных деталей предметной изобразительности. Они всегда заключают в себе, иначе говоря, определенный подбор и соотношение подробностей действий, высказываний, переживаний, наружности персонажей в связи с подробностями окружающей их обстановки. . . Но сами по себе в своих общих свойствах портреты персонажей, их диалоги, изображение их переживаний и т. д., как таковые, исторически повторяются, представляют собой типологические свойства художественной формы.

Еще легче осознаются типологические свойства различных сторон и элементов художественной *речи*»¹ (виды иносказательности слов, одни и те же интонационно-синтаксические приемы, ритмические ходы и т. д.).

Таковы, на наш взгляд, три глубоко взаимосвязанных между собой уровня критериев, которые могут быть положены в основу дифференциации стилевых течений. Дальше на конкретном анализе мы постараемся наметить некоторые из них в современной русской прозе, имея в виду, что они обладают аналогами и в ряде национальных братских литератур.

IV

Вот три зачина, три начала трех известных произведений, выбранные ненамеренно, но и не наугад, а словно бы заранее, до критического анализа выделенные нашим читательским чувством как противостоящие друг другу по стилю:

1. «Кузнецову не спалось. Все сильнее стучало, гремело по крыше вагона, вьюжно ударяли нахлесты ветра, все плотнее забивало снегом едва угадываемое оконце над нарами.

Паровоз с диким, раздирающим метель ревом гнал эшелон в ночных полях, в белой, несущейся со всех сторон мути, и в гремучей темноте вагона, в мерзлом визге колес, в тревожных всхлипах, бормотании во сне солдат был слышен этот непрерывно предупреждающий кого-то

¹ Г. Н. Поспелов. Проблемы исторического развития литературы, стр. 10, 11.

рев паровоза, и чудилось Кузнецову, что там, впереди, за метелью, уже мутно проступали зарева горящего города»¹.

2. «Дом стоит на земле больше ста лет, и время совсем его скособочило. Ночью, смакуя отрадное одиночество, я слушаю, как по древним бокам сосновой хоромины бьют полотнища влажного мартовского ветра. Соседний кот-полуночник таинственно ходит в темноте чердака, и я не знаю, чего ему там надо.

Дом будто тихо сопит от тяжелых котových шагов. Изредка громко, вдоль по слоям, лопаются кремневые пересохшие матицы, скрипят усталые связи. Тяжко бухают сползающие с крыши глыбы. И с каждой глыбой в напряженных под многотонной тяжестью стропилах рождается облегчение от снежного бремени.

Я почти физически ощущаю это облегчение. Здесь так же, как снежные глыбы с ветхой кровли, сползают с души многослойные глыбы прошлого. . .»²

3. «За что, не знаю, такого тихого человека, как я, выгонять из дому? Бывало, когда сижу в комнате, у калорифера и читаю книги по актерскому мастерству, когда я вот так совершенствуюсь в своей любимой профессии, слышно, как вода из крана капает, как шипит жареная картошка, ни сцен, ни скандалов, никому не мешаю.

А если и задержусь где-нибудь с товарищами, опять же возвращаюсь домой тихо, без сцен, тихо стучусь и прохожу в квартиру бесшумно, как кот.

Короче, выдворила. Распахнула передо мной двери в пространство, в холодеющий воздух, на Зубовский бульвар; и, поджав хвост, двинулся к Кропоткинскому метро, по пустой улице, куда — неизвестно; ах, мне ведь не восемнадцать лет, и зима на носу. . .»³

В этих маленьких клеточках стиля, продемонстрированных нами, можно видеть не только три индивидуальности, три художественных характера. Здесь есть и различия общего плана, выраженные достаточно наглядно. Объективная, традиционная манера в первом отрывке,

¹ Ю. Бондарев. Горячий снег. Роман. М., 1971, стр. 7.

² В. Белов. Холмы. Повести, рассказы, очерки. М., 1973, стр. 70—71.

³ В. Аксенов. Жаль, что вас не было с нами. Повести и рассказы. М., 1969, стр. 354.

более лирическая, субъективная — во втором и, наконец, осложненная самоиронией, «стилевой игрой» — в третьем. Второй и третий зачины объединяет и признак лирического высказывания — повествование идет от первого лица.

Это начальный, наиболее очевидный срез анализа. Попробуем пойти дальше и показать, какими средствами достигаются подобные, в общем верные впечатления от стиля романа Ю. Бондарева «Горячий снег», повести В. Белова «Плотницкие рассказы» и рассказа В. Аксенова «Жаль, что вас не было с нами», из которых взяты приведенные выше куски текста.

«Кузнецову не спалось» — уже в самой этой начальной фразе заложен принцип дальнейшего определенного соотношения автора — читателя — героя. Мы вместе с автором как бы «выключены» из жизни персонажей и можем пробиться туда лишь силой сопереживания. Тревожный поезд, мчащийся на фронт, проносится перед нами словно в кадре кинокартины, в то время как автор и вместе с ним читатель следят за действием извне, стараясь не упустить ни одной подробности этой объективно отраженной жизни. Писатель как бы «скрывает» свое участие в ней, его описания точны, но в них нет ни импрессионизма, ни повышенной субъективности авторского взгляда, ни броской метафоричности, ибо это разрушило бы цельность впечатления. Вместе с автором мы слышим «дикий, раздирающий метель рев» паровоза, «тревожные всхлипы» и «бормотание во сне солдат», видим «белую, несущуюся со всех сторон муть». Одновременно вся картина окрашена настроением героя («чудилось Кузнецову»), и это настроение передается читателю, он как бы начинает «вживаться» в другую, независимую от него судьбу советского офицера.

Как и Ю. Бондарев, В. Белов начинает «Плотницкие рассказы» картиной бессонницы героя. Сразу заметим, что решающее значение в стиливых различиях «Горячего снега» и повести Белова имеет не лирическое «я» повествователя, а более тонкие моменты, связанные с типом писательского мышления. Повесть «Привычное дело», например, как и «Горячий снег», написана от третьего лица, но это обстоятельство не оказывает решающего влияния на тип писательской оценки жизни, не меняет основы стиливой структуры произведений Белова. Разумеется, «образ автора», как мы уже говорили, есть

один из важных критериев стилового своеобразия произведения, но, во-первых, он не равнозначен лицу, от имени которого ведется повествование, а во-вторых, напомним, главное все же заключено в том, чему писатель отдает предпочтение в своем стиле — «изображению» или «выражению».

Внимательно всматриваясь, вслушиваясь в беловскую фразу, мы обнаруживаем элементы более условного, поэтического, «пересоздающего» стилового сознания. Сравните «полотнища влажного мартовского ветра» у Белова с просто «нахлестами» вьюжного ветра у Бондарева: очень похоже, даже звук один и тот же, но Бондарев — точнее, «прозаичнее», Белов — метафоричен, «полотнища ветра» — это уже поэтическое сознание. Кот ходит «таинственно» и герой «не знает, чего ему там надо» — такая «вольность», «беспричинность», отсутствие мотивировки нехарактерны для бондаревской прозы. «Как снежные глыбы с ветхой кровли, сползают с души многослойные глыбы прошлого...» — возвышенно, немного выпренне и вновь метафорично. Как непохожа, как далека эта бессонная ночь от бондаревского описания — резковатого, сухого, точного, как выстрел.

Повторяем, главное различие здесь не в теме (война — мир) и даже не в эпической или лирической манере, а в типе оценки — стиле. «Выражение» у В. Белова по сравнению с Ю. Бондаревым занимает куда более заметное место, действительность выражена у него средствами более густого, поэтического, пересоздающего письма. Это реализм, но другой пробы, в котором точное жизненное правдоподобие не есть эстетическая цель писателя. Здесь мы встречаемся с другой типизацией, более абстрактной, ведущей свою родословную от народных, фольклорных мотивов.

Наконец, третий тип оценки, идущий еще дальше по пути реалистической условности. Он представлен одним из самых характерных рассказов В. Аксенова, давшим название целому сборнику.

Стиль В. Аксенова своеобразен, бросок, манерен, ярко индивидуализирован. Читатель, знакомый с его книгами, узнает этот почерк в каждой странице, словно клейменной авторским стилем. Нас, однако, сейчас интересует не столько индивидуальное своеобразие аксеновской манеры, сколько *принципы* реалистического отражения действительности, присущие не только этому автору.

В отрывке, который мы процитировали, еще мало что на первый взгляд предвещает резкое, почти фантастическое остранение действительности. Между тем вся система аксеновского стиля держится именно на таких острающих обыденность и спорящих с привычным зрением взрывах. Пока же мы замечаем свободный, слегка самолюбующийся ироничный сказ, который «мирит» нас с собой только благодаря мягкому юмору, самоиронии и безусловному, обаятельному лиризму. Фраза — и синтаксически, и по смыслу — пародирует нечто стилистически устоявшееся и уже потому противостоящее автору и его героям, которые принципиально выпадают из обыденности, чтобы пробиться или по крайней мере приблизиться к какому-то, на их взгляд, главному, очищенному и не замутильному расхожей традицией смыслу. Можно сказать, что в рассказе В. Аксенова слишком много формы. Автор настолько полемичен как стилист, что порой трудно отделить его действительную силу реалиста от изоциренного, формального экспериментаторства.

Образ «тихого героя» дан в рассказе в непривычном, стилистическом смешанном зеркале. «Слышно, как вода из крана капает» — из одного бытового, речевого ряда. Характеристика «тихий, добрый, мухи не обидит» — из другого. «Такой тихий, что слышно, как вода на кухне капает» — из третьего, уже аксеновского ряда, осложненного игрой смыслов и реалистически оправданного тем, что это ироническая автохарактеристика героя. «Тихий» — здесь вопреки драмам, свершающимся в душе персонажа, означает лишь «тише воды» в буквальном смысле слова. Можно сказать, что это развернутая антиметафора.

Так даже в небольшом куске текста проглядывают решающие черты стилистического склада автора. В. Аксенов в своих лучших рассказах «с преувеличениями» («Победа», «Маленький Кит — лакировщик действительности» и др.) писатель фантазии, «выражения» прежде всего; здесь истоки его силы и слабости.

Если В. Белов как стилист остается в основном в рамках «традиционного» реализма и лишь привносит в него повышенную субъективность взгляда и высказывания, то В. Аксенов даже фразой, ее усеченностью, частыми пропусками подлежащих («Распахнула передо мной двери в пространство . . .», «и, поджав хвост, двинулся к Кропоткинскому . . .» и т. д.) пытается «пересоздать» мир в

слове, чтобы точнее выразить его отдельные реальные связи и сцепления.

«Образ автора» в подобной прозе охватывает собой почти все ее пространство: он гипертрофируется и живет в каждой клеточке письма, часто в ущерб психологической жизни персонажей. Поэтому образы героев в рассказах Аксенова, как правило, схематичны при всем изысканном правдоподобию отдельных реплик, жестов, словечек, дотошно привнесенных автором из быта, из профессиональной среды героев. Здесь также проявляется одна из стиливых особенностей Аксенова: он уверенно смешивает поэзию и почти натуралистические краски, и тогда одно как бы нейтрализует другое, предупреждая крайности — выпяченный пафос или приземленность.

Итак, перед нами три поэтических характера, которые прежде всего обнаруживают себя в слове. Стиливой анализ требуется продолжить и дальше, уже на новом уровне, и тогда мы убедимся, что тип художественного мышления влечет за собой определенные закономерности и в создании образов, и в построении сюжета, композиции произведения, в системе его художественных деталей. Все эти черты есть *типичное* проявление художественной позиции, а отнюдь не просто «своеволие» индивидуального стиля.

Мы предвидим решительные возражения этому выводу, которые вкратце можно свести к следующему. Что из того, что в приведенных небольших кусках текста обнаруживаются разные поэтические характеры? Во-первых, это только кусочки, по которым вряд ли можно судить о целом. Во-вторых, в разборе подчеркнуты лишь индивидуальные различия манер, и типология здесь ни при чем. И наконец, сам анализ несколько формален, потому что отвлечен пока от идейно-содержательного момента произведений и от их жанровой природы, ибо сравниваются зачины романа, повести, рассказа.

Все это так, однако если стиль произведения есть *единство выражения*, то каждый его элемент служит этому единству и несет в себе его черты. Необходимо научиться видеть произведение как целое, но не просто составленное из различных моментов содержания и адекватной ему формы, а как бы прорастающее из идейно-образного зерна писательской мысли¹. Разумеется, по-

¹ См. А. А. Потебня. Мысль и язык. Одесса, 1922, стр. 25—26.

добный анализ может быть проведен лишь по отношению к произведениям искусства, цельным и стилистически определенным. Тогда, изучая строй поэтической речи, ее ритм, тропы, детали, мы с необходимостью увидим глубокую связь языка и мысли автора, характерные для него принципы восприятия действительности. В композиции, синтаксисе, лексике стилистически определенного произведения всегда находит выражение внутренний идейный строй автора, органически ему присущий и проявляющийся во всех стилевых элементах произведения. «Думаю, что первый принцип литературоведческого изучения языка художественных произведений, — пишет А. Чичерин, — в глубоком понимании связи языка и мысли, в понимании того, что в строе речи, в частности в применении тех или других частей речи, в эпитетах, метафорах, сравнениях, в устойчивых особенностях синтаксиса, во всем этом сказывается характерное для автора восприятие жизни, понимание человека и общества»¹.

Вот почему мы убеждены, что с известной долей приближенности можно судить о некоторых важных особенностях стиля автора даже по небольшим (но характерным) кускам текста. Они не просто «выхвачены». Прежде чем выписать их, мы мысленно охватили взором целое — роман, повесть, рассказ, задумались над поведением в них «образа автора», сравнили их друг с другом по линии преобладания в каждом из них «субъективной» и «объективной» тенденции в стиле, примата «выражения» или «изображения». Кроме того, мы взяли *зачины, начала*, то есть те куски текста, которые чрезвычайно важны именно для *стилевого настроя*, того камертона, по которому строится мелодика произведения. Давно замечено, например, что не только в поэзии, но и в прозе первым в действие вступает *ритм* как один из важных содержательных компонентов формы. Этот ритм именно содержателен, он косвенно выражает идею, мысль, заложенную в отрывке, и несет в себе важные черты дальнейшего образного воплощения темы. Не случайно многие мастера слова так тщательно «готовились», размышляли над на-

¹ А. В. Чичерин. *Идея и стиль. О природе поэтического слова*, стр. 21.

чалами своих произведений, искали нужный строй, адекватный готовящемуся вылиться содержанию¹.

Выявив решающие различия в стилистическом складе трех авторов, о которых шла речь, мы должны сделать следующий шаг и отвлечься от индивидуального в их стиле, обратив внимание на общие свойства, заключенные в трех представленных способах отражения действительности.

Первый тип произведений, по-видимому, организован течением и развитием отображаемой жизни и характеров. Он, как правило, не допускает прямого авторского вторжения, повышенного авторского субъективизма, герои «живут своей жизнью» и логикой развития собственных характеров. *Изображение* событий внешне-предметного мира выполняет здесь важную функцию в исследовании объективной действительности, «образ автора», непосредственно не участвующий в фабуле произведения, играет тем не менее огромную роль в анализе социального и исторического смысла изображаемых событий. Такое повествование предоставляет писателю возможность раскрыть диалектику души героев².

Проза, подобная повести В. Белова, уже допускает прямое авторское «вторжение». Это выражается не только в поэтическом языке, но и в композиционной дробности, в отборе эпизодов-новелл, каждый из которых освещает другой, но по-своему и автономен. Здесь чаще, чем

¹ В беседе с автором этой статьи В. П. Катаев так рассуждал о ритме как основе индивидуального литературного стиля: «В основе писательства лежит некий импульс, идея, мысль, которая возникает из анализа действительности. В основе каждой художественной вещи лежит факт, наблюдение. «Анна Каренина» выросла из реальной истории, как и «Живой труп», «Преступление и наказание».

Затем эта мысль обрастает подробностями, облекается в художественную форму. Появляется ритм — основа индивидуального почерка. Помните «мычание» Маяковского, о котором он пишет в статье «Как делать стихи»? Подлинные писатели отличаются один от другого по крайней мере ритмом...

Ритм образно выражает идею. Когда я задумал «Время, вперед!», ритм этой книги был задан фразой из статьи, которую передавали по радио». («Литературная газета», 1 января 1972 г., стр. 7).

² В. В. Новиков точно отмечает движение бондаревского стиля в «Горячем снеге» к эпическим формам повествования, когда пишет, что писатель использует «авторское описание событий, их восприятие Бессоновым, Весниным, Деевым... Здесь герой как бы уже отделяется от личности писателя и действует, мыслит, чувствует по законам объективной правды характера» (В. В. Новиков. Художественная правда и диалектика творчества. М., 1971, стр. 187).

в первом типе, встречаются внутренние монологи автора. Структура менее «стянута» к идейно-художественному центру, к кульминации: такой центр часто лишь подразумевается и может прямо не возникнуть, а переместиться в область читательского сознания. Повествование большей частью идет от имени главного героя в первом или третьем лице, причем «образ автора» находится в положении, как бы «повторяющем» поведение главного героя (образ автора как бы стоит за его спиной). Обладая самостоятельным и часто совершенно иным характером, автор, естественно, по-иному переживает побуждения и поступки героя и в этом переживании выявляет свое отношение к ним.

Повышенно условный стиль В. Аксенова, щедрое использование им гиперболы, гротеска, фантастики (в рассказе «Жаль, что вас не было с нами» среди героев вдруг возникает некто иной, как Геростат, и поливает из канистры бензином здание Симферопольского вокзала) оказывают влияние и на другие стороны стиля: сюжет или вовсе ослаблен (любимый прием автора — разговор двух знакомых за столиком кафе: рассказы «Завтраки сорок третьего года», «Рыжий с того двора»), или вычерчен с вызовом схемы. Это обнажение — тоже прием, как бы демонстрация классических канонов, ставших расхожим клише, а на деле — опровержение этого клише, прием, которым часто пользуется сатирическая проза и драматургия.

Важно подчеркнуть, что источник развития стилей — революционное преобразование действительности. Именно в ней писатели черпают новые идеи и темы, но эта же действительность создает и предпосылки для развития изобразительных и выразительных стиливых средств. Можно сказать, что движение истории в произведениях истинного художника четко отражено и в развитии различных (но типологически определенных) эстетических способов исследования мира и человека. Так, усиление аналитического начала, углубление историзма в мышлении художника породило в последние годы целый ряд произведений эпического склада, которые образуют самое мощное стиливое течение в многонациональной советской литературе. Расцвет различных стиливых форм лиризма непосредственно связан с задачей более глубокого раскрытия личности современного советского человека в его связях с историей. Повышение в советской

прозе доли условных, сатирических и гротескных красок также связано с пафосом утверждения высоких нравственных и личностных ценностей, присущих развитому социализму. Отсюда резкое сатирическое неприятие мещанства, мнимой, кичащейся собой интеллигенции, всяческого догматизма, который, впрочем, иногда воспринимается некоторыми писателями (В. Аксенов, А. Валтон) слишком абстрактно, и тогда сатирические стрелы авторов летят мимо цели.

Надо сказать, что каждый из обозначенных стилей имеет в своей основе корни, идущие из глубин русского классического реализма. Первый тип оценки нашел свое мощное и законченное выражение в гении Л. Н. Толстого. Второй и третий ведет, на мой взгляд, родословную от сложного гоголевского реализма, сочетавшего страстную лирику с элементами фантастического гротеска. Вопрос генезиса обозначенных стилей чрезвычайно сложен, и здесь не место говорить о нем вскользь, походя, без развернутых доказательств. Тем не менее указать на эти глубокие источники представляется нам необходимым, имея в виду историческую продуктивность каждого большого стиля русской классической литературы (сравним линию Л. Толстой — Шолохов или влияние стиля Достоевского на поэтику и архитектуру произведений Леонова).

Особый вопрос — влияние жанра на стиль произведения — уже был вкратце затронут нами. Мы не склонны придавать жанровому критерию сколько-нибудь решающего значения в стилевой типологии, ибо границы между жанрами в современной прозе слишком подвижны и зыбки. Конечно, эпический стиль тяготеет, как правило, к крупной форме, но может проявиться и в маленькой повести или рассказе (например, «Деньги для Марии» В. Распутина), тогда как более «субъективные» стили не обязательно воплощаются в «небольших» по жанровой установке формах (например, «Святой колодец» В. Катаева). Главное условие стилевой типологической дифференциации есть *тип писательского мышления*, на этом мы настаиваем со всей определенностью.

Наиболее мощным стилевым течением в современной русской прозе, представленным такими, например, произведениями, как трилогия К. Симонова «Живые и мертвые», трилогия о селе Пекашино Ф. Абрамова, как повесть «Деньги для Марии» В. Распутина, романы «Горя-

чий снег» Ю. Бондарева, «Соленая падь» С. Залыгина, «Судьба» П. Проскурина, является поток традиционного эпического реализма, чьи стилевые закономерности и особенности уже достаточно полно зафиксированы исследователями.

Гораздо более зыбкими представляются границы второй обширной стилиевой тенденции, в которой авторский лиризм, субъективность выражения доминируют над достоверной «объективной» пластикой, определяемой самим предметом жизненного изображения. Сюда, например, следует, на наш взгляд, отнести повести «Привычное дело» и «Плотницкие рассказы» В. Белова, «Созвездие Козлотура» Ф. Искандера, рассказы Василия Шукшина.

Нельзя забывать, что существуют произведения, в которых сложно взаимодействуют сразу несколько стилиевых пластов (например, повесть Б. Васильева «А зори здесь тихие...», представляющая синтез объективного и лирического письма). Кроме того, внутри самих основных течений можно в свою очередь наметить собственную морфологию: так, к примеру, принцип чеховского «объективного», отстраненного взгляда на бытовую жизнь героев и изображаемые обыденные события, несомненно, оказал влияние на стиль Ю. Трифонова в его «московских» повестях и С. Залыгина в романе «Южноамериканский вариант» (см. об этом работу автора этой статьи «На плоскости икс — игрек». «Вопросы литературы», 1973, № 9).

Третье, наиболее «субъективное» по стилю течение, правда не такое сильное, как первые два, представлено «Святым колодцем» В. Катаева, некоторыми рассказами «с преувеличениями» В. Аксенова, повестью А. Битова «Колесо» и имеет, как и другие стилиевые общности, аналоги в наших братских национальных литературах (рассказы Т. Чиладзе, новеллы А. Валтона). Этому течению свойственно помимо всего сказанного повышенное внимание к образной форме, мастерству, стилю, как таковому, что иногда приводит к «выпячиванию» чисто формальных моментов в ущерб содержательным. Именно поэтому мы, прибегая к догадке, полагаем, что оно не может создать сколько-нибудь влиятельной традиции в русской современной прозе, хотя отдельные произведения этого типа представляют собой высокие образцы словесного искусства.

Разумеется, наличие течений, которые мы попытались здесь наметить, вовсе не исключает возможности выделить в современном литературном процессе и другие стилевые потоки. Кроме того, эти течения не отгорожены друг от друга, и предложенное нами деление можно принимать лишь как достаточно условное. Так взаимодействие эпического и лирического моментов проявляется в сегодняшней многонациональной советской прозе в чрезвычайно разнообразных стилевых формах и модификациях. И все же, на наш взгляд, доминанта прослеживается в каждом течении достаточно явственно. Требуется время и совместные усилия многих литературоведов и критиков, чтобы установить стилевые закономерности и типы с большей долей научной основательности. Мы же видели свою задачу в самой постановке проблемы и в попытке первичного к ней приближения, хорошо сознавая дискуссионность, спорность некоторых наших аргументов.

Самое же главное — суметь увидеть и постичь закономерные стилевые явления в широком контексте художественной и духовной жизни эпохи, установить их внутреннюю связь с общими процессами развития не только литературы, но и всего общественного сознания. Серьезные, жизнеспособные движения стиля в искусстве всегда вызваны существенными потребностями времени¹.

В этой связи коснемся еще одной важной, на наш взгляд, проблемы. Традиции эпоса и других, более «субъективных» течений русской советской прозы не остаются замкнутыми, неизменными, а обогащаются новыми, новаторскими приемами, созвучными нашему времени и его запросам. Так, например, книги о советском прошлом — будь то гражданская или Отечественная войны, или послевоенное восстановление и развитие сельского хозяйства — потребовали от писателей-эпиков обращения к документу как надежной основе художественной достоверности. Можно сказать, что в известном споре о правде факта и правде жизни проявился новый диалектический уровень нашего литературного бытия. С одной стороны, требование правдивости взывало к документу, к точной фиксации действительно бывшего, происходившего, но такое одностороннее увлечение могло привести

¹ См. Л. Новиченко. *Стиль — метод — жизнь*. — «Часть общего дела. Проблемы советской литературы», стр. 374.

и в отдельных книгах привело к эмпирическому, метафизическому взгляду на действительность, не учитывающему закономерности ее развития. С другой стороны, правдивый факт, несомненно, обогатил нашу прозу, создал предпосылки для более смелых и глубоких художественных обобщений, придал ей новую зрелость историзма. Роман С. Залыгина «Соленая падь», по собственному признанию автора, возник на стыке истории как науки и литературы; военные книги К. Симонова (трилогия «Живые и мертвые») и А. Чаковского («Блокада»), первые в меньшей, вторая в большей степени, представляют собой сплав документального, очеркового начала с беллетристическим; очерковая, проблемная жилка явственно проступает и в последнем произведении Ф. Абрамова.

Но документальность как черта стиля проникает и в другие, более субъективные, лирические и даже «фантастические» зоны современной русской прозы. Этот процесс настолько обширен и прямо обусловлен нашей социальной действительностью, что на нем стоит остановиться.

О «документальности» в литературе и искусстве идут сегодня жаркие дебаты, хотя, казалось бы, исторически все давно решено. Фантазия и факт, воображение и документ издавна конфликтовали, сосуществовали, обогащали друг друга — короче говоря, питали литературу жизненными соками и всегда составляли диалектическое, противоречивое единство. Один документ, какой бы убежденностью и силой он ни обладал, сам по себе еще не в состоянии стать искусством. Нужна искра писательского дара, воображения, которая зажжет огонь творчества и осветит «истинное происшествие» глубоким, неслучайным смыслом.

Другое дело, что испокон веков существуют документальные жанры — мемуары, воспоминания, дневники, очерки о реальных людях и событиях; их авторами часто бывали и не писатели по профессиональному признаку. Однако иногда обществу чрезвычайно важно накопить фактический материал о каком-либо сравнительно близком периоде своей духовной и гражданской истории, и тогда и в литературе получает заметное развитие документалистика как жанровое и стилевое направление. Нечто подобное мы наблюдаем у нас в послевоенное двадцатипятилетие.

К сожалению, в спорах о роли документа в художест-

венном творчестве нередко погибает давно рожденная истина. «Последнее время я замечаю, — писала прозаик М. Ганина, — что мне гораздо интереснее смотреть фильмы документальные, нежели большинство художественных лент. Я уж не говорю о таких документальных фильмах, как «Обыкновенный фашизм», но даже «Галапагос», где просто ящерицы, камни и океан, мне смотреть гораздо интереснее... Почему? Дело в том, что эти художественные фильмы «придуманы», и придумавшие их люди дают мне гораздо меньше, чем я сама на эту тему знаю»¹. Хотя диагноз М. Ганиной в основном поставлен верно, выход обозначен крайне неточно. «... В больших формах будущее за документальностью или гениальной подделкой под документ...»² — утверждает писательница, хороня тем самым вымысел и фантазию.

Это крайняя, конечно, точка зрения, однако понять М. Ганину можно. Обилие ремесленной беллетристики, «придуманной полуправды» достигает порой таких размеров, что поневоле ищешь спасения в документальности, но спасаешься ли — вот вопрос. Без художественного вымысла нет искусства, как бы ни компрометировали его подделки под правду, как бы бурно ни развивался жанр хроники. Если существует иерархия художественных структур, то фантазия по праву должна стоять выше документа, ибо в ней фиксируется более высокая, очищенная от случайностей реальность по сравнению с действительно бывшим. Другое дело, повторяем, что в жизни культуры встречаются периоды, когда документальный жанр идет впереди художественного и даже приобретает качества эстетические, успешно конкурируя с художественным образом.

Мы, разумеется, не ставим здесь своей задачей рассмотрение этой обширной проблемы. Подчеркнем только еще раз то обстоятельство, что «документальность» как стилевая черта с каждым днем расширяет плацдарм своего действия. «Дневные звезды» О. Берггольц и «Владимирские проселки» В. Солоухина, так сказать, «классические» образцы лирического стиля, одновременно и «документированные» свидетельства очевидцев о

¹ М. Ганина. Без литературщины. — «Вопросы литературы», 1969, № 7, стр. 76.

² Там же, стр. 77.

жизни и людях определенной эпохи. «Путешествие к другу детства» и «Уроки Армении» Андрея Битова — лирико-субъективная эссеистика, построенная на подчеркнуто строго зафиксированных фактах реального, а не вымышленного времени и бытия. Некоторые наши исторические романы (В. Аксенов. «Любовь к электричеству») также представляют собой попытку стилевого синтеза документализма и фантастики.

Более или менее успешно исследовать стилевые течения в русской прозе 60—70-х годов, не учитывая возросшую роль документа как стилевого фактора, на наш взгляд, невозможно. Особенный интерес при этом вызывает изучение момента перехода, перенесения документа в искусство; важно понять, как точный факт жизни становится эстетически полноценным в структуре художественного целого. Но это — тема другой, отдельной статьи.

Индивидуальный стиль писателя и проблема новаторства



И. В. ОСМОЛОВСКАЯ

Возрастающее внимание советского литературоведения к проблемам стиля, особенно заметное в последние годы, имеет глубокую объективную основу. Научную мысль стимулирует сам факт стиливого многообразия литературы социалистического реализма. Различие стиливых течений является одной из важнейших сторон современного литературного процесса и в рамках отдельных наций, в том числе в словесном творчестве малых народностей, в так называемых младописьменных литературах. Последнее десятилетие отмечено появлением новых значительных произведений талантливых писателей, особенно в белорусской, украинской, литовской, киргизской, русской и других литературах («Прощай, Гульсары!» и «Белый пароход» Ч. Айтматова, «Две зимы и три лета», «Пути-перепутья» Ф. Абрамова, «Соленая падь» С. Залыгина, «Обмен», «Нетерпение» Ю. Трифонова, «Циклон» О. Гончара, «Сотников» В. Быкова, «Привычное дело» В. Белова, «Потерянный кров» Й. Авижюса, «Люди на болоте», «Дыхание грозы» И. Мележа и др.).

Стиливые течения в современной прозе свидетельствуют о том, что потребность активного познания действительности, характерная для писателей-реалистов («Знать, чтобы решать, знать, чтобы действовать, знать даже, чтобы чувствовать!»¹), стала психологическим фактором художественного творчества.

¹ В. Днепров. Историзм в понимании реалистического художественного метода. — «Творческий метод». Сборник. М., 1960, стр. 102.

Знаменательно, что писатели обращаются к самым различным пластам жизни наших современников, к темам истории народов, гражданской и Великой Отечественной войн, судьбам деревни и жизни интеллигенции. В поле зрения современного прозаика находятся проблемы духовных ценностей человека в эпоху научно-технической революции, быт как «сфера социальной нравственности» и ряд иных, как «вечных», так и злободневных тем.

Рост стилового богатства советской прозы показывает также заинтересованное и бережное отношение писателей к эстетическим и художественным традициям предшествующих эпох, стремление к их глубокому освоению и творческому развитию. «Проникая в эстетическое сознание других эпох и других наций, — пишет Д. С. Лихачев, — мы должны прежде всего изучить их различия между собой и их отличия от нашего эстетического сознания, от эстетического сознания нового времени. Мы должны прежде всего изучать своеобразное и неповторимое, «индивидуальность» народов и прошлых эпох. Именно в разнообразии эстетических сознаний их особенная поучительность, их богатство и залог возможности их использования в современном художественном творчестве. . . В этом проникновении в чужое сознание — обогащение познающего, его движение вперед, рост, развитие. Чем больше овладевает человеческое сознание другими культурами, тем оно богаче, тем оно гибче и тем оно более действенно»¹.

В своем творчестве писатель социалистического реализма может использовать многие завоевания прогрессивной художественной литературы в области формы, стиливых приемов, поэтики. Достаточно сослаться, например, на опыт Чингиза Айтматова, в творчестве которого взаимодействуют синкретные, романтические, «собственно реалистические» формы художественного обобщения, создавая необычную по своей выразительности, новаторскую по существу стилевую содержательность произведений.

Овладевая традицией, писатель в известной мере должен и преодолеть ее, если он настоящий новатор, ибо, оставаясь относительно самостоятельным в своем раз-

¹ Д. С. Лихачев. Поэтика древнерусской литературы. М., 1971, стр. 411.

витии, художественные формы, стили определенным образом довлеют над художником и могут оказать на его творчество даже консервативное воздействие. «Не исключено, например, — замечает Я. Е. Эльсберг, — что в процессе создания формы данного произведения проявится преобладание традиции над действительностью, что способно (если эта традиция не обладает глубокими корнями в развитии культуры, духовной жизни, искусства) обеднить его связи с жизнью»¹. Нечто подобное происходит и в том случае, когда, например, в молодых литературах приемы устного народного творчества прямо переносятся в реалистические по замыслу произведения.

Те возможности, которые присущи методу социалистического реализма, в творчестве различных художников слова осуществляются далеко не одинаково. Причины тому — мера талантливости, способность осмысливать сущность явлений, уровень профессионального мастерства писателя, его нравственный мир. Стиль свидетельствует о масштабе художественного обобщения, его соответствии правде жизни и его эстетической значимости.

Изучение стилей приобретает особую актуальность на современном этапе развития литературы, когда связи творческой личности с реальной действительностью одновременно и «выпрямляются»², и усложняются в силу их все более глубокого, диалектического, утонченного взаимодействия. Литературоведение обращается к осмыслению конкретно-исторической «оправданности» тех или иных стилей, того места, которое они занимают в современном литературном процессе и идейно-эстетическом прогрессе советского искусства. В современном литературоведении исследуются различные аспекты проблем теории и истории стиля, в том числе такие, как соотношение метода и стиля, стиль направления, течения, произведения, стиль и манера, мировоззрение — метод — стиль, общее и индивидуальное в этих категориях, и мно-

¹ Я. Е. Эльсберг. Об исследовании формообразующих факторов и их соотношений. — «Проблемы художественной формы социалистического реализма», т. I. М., 1971, стр. 155.

² «...Реализм открыл художественному познанию конкретную, единую, монистически понимаемую действительность. Она подлежит обличению и суду, и она же является источником высших, жизненных ценностей. И именно потому любые ее явления потенциально могут быть обращены в ценности эстетические» (Л. Гинзбург. О психологической прозе. Л., 1971, стр. 294). Эта мысль тем более справедлива по отношению к социалистическому реализму.

гие другие¹. При этом очевидно, как справедливо заметил В. И. Гусев, «все большее проникновение диалектики в искусствоведческую методологию...»².

Знаменателен также интерес ученых к проблемам индивидуального стиля писателя. В теоретическом отношении эти проблемы остаются пока недостаточно изученными, что неизбежно сказывается на литературной критике, лишь эпизодически обращаясь к специальному и целостному анализу стилевого развития того или иного писателя. Однако теоретические выводы о сущности индивидуального стиля писателя, которыми уже сегодня располагает литературоведение, являются солидной основой дальнейших исследований своеобразия и общезначимости творчества художника социалистического реализма³.

Ни в коей мере не апологетизируя категорию индивидуального стиля писателя, видимо, следует согласиться с Я. Е. Эльсбергом, который считает, что применительно к современной литературе именно индивидуальный стиль (а не стиль направления, течения, школы) выступает «как наиболее определенное и ясное воплощение самого понятия «литературный стиль»...»⁴. Такой же точки зрения придерживается М. Б. Храпченко, полемизирующий с А. Н. Соколовым, поскольку последний называет стиль направления основной категорией литературного процесса.

В книге «Теория стиля» А. Н. Соколов пишет, что в стилевых системах направлений «закон стиля получает наиболее законченную, отработанную, обоснованную форму. В таких стилевых системах *выветривается* (кур-

¹ См. В. Виноградов. *Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика*. М., 1963; Л. И. Тимофеев. *Советская литература. Метод. Стиль*. Поэтика. М., 1964; Г. Н. Поспелов. *Проблемы литературного стиля*. М., 1970; В. А. Ковалев. *Многообразие стилей в советской литературе*. М.—Л., 1965; А. Н. Соколов. *Теория стиля*. М., 1968; А. В. Чичерин. *Идеи и стиль. О природе поэтического слова*. М., 1968.

² В. Гусев. *В середине века. О лирической поэзии 50-х годов*. М., 1967, стр. 82.

³ См. В. В. Виноградов. *Проблема авторства и теория стилей*. М., 1961; *его же*. *О теории художественной речи*. М., 1971; Я. Е. Эльсберг. *Индивидуальные стили и вопросы их историко-теоретического изучения*. — «Теория литературы», т. III. М., 1965; М. Б. Храпченко. *Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы*. М., 1972.

⁴ Я. Е. Эльсберг. *Индивидуальные стили и вопросы их историко-теоретического изучения*. — «Теория литературы», т. III, стр. 34.

тив мой. — И. О.) все слабое, случайное, неорганичное и остается все основное, существенное, необходимое»¹. Трудно согласиться с категоричностью такого суждения. Ведь «основное, существенное, необходимое» обусловлено в искусстве и своеобразием художественного творчества. Справедливо ли, обосновывая «закон стиля», вместе со «всем слабым, случайным, неорганичным» игнорировать самое своеобразие художника?

Индивидуальный стиль выявляет целостную картину характера творчества писателя, его концепции действительности, его понимания связей человека с природой и обществом, его самопознания. В творчестве почти каждого писателя есть произведения если не откровенно слабые, то по крайней мере не принципиальные для реализации и развития возможностей его художественной индивидуальности. В истории литературы есть немало свидетельств того, как иные произведения, будучи чрезвычайно характерными для объяснения мировоззренческой эволюции писателя, оказавшие, впрочем, определенное влияние и на его стиль, сами по себе не представляли ни художественного открытия, ни оригинальной вариации такового.

Что касается стилевого течения, а тем более направления, то их описания, исторические и идейно-эстетические интерпретации поневоле «освобождаются», «очищаются» от субъективно-неповторимого в творчестве того или иного художника, и тем самым (хотя это и необходимо в целях исследования определенных закономерностей развития литературы) неизбежно приглушается «эффект присутствия» личности творца со свойственным ей, и только ей, своеобразным видением мира.

Трудно говорить, не впадая в умозрительность, о преобладании каких-либо стилевых течений или даже стилевых тенденций применительно к современной советской прозе, где параллельно сосуществуют, развиваются и нередко органически сливаются и эпическое начало, и лиризм, и документалистика.

Сама задача типологического объединения стилей писателей социалистического реализма, поиска соответствующих критериев систематизации стилей рассматривается литературоведением как одна из наиболее сложных. Ведь источники стилевого богатства советской

¹ А. Н. Соколов. Теория стиля, стр. 175—176.

литературы заключаются не только в многообразии жизненных явлений, доступных художественному пересозданию, но прежде всего в творческом характере отношения писателя к реальности, постоянном обновлении и углублении познания действительности.

Как известно, до настоящего времени не существует бесспорной типологии стилей критического реализма. Представление о стилиевой палитре русского критического реализма XIX — начала XX вв. ассоциируется в основном с индивидуальными стилями выдающихся художников. Та же картина наблюдается в отношении советского искусства.

В литературе социалистического реализма действует тенденция дальнейшего развития и обогащения индивидуальных стилей. Творчество В. Маяковского, А. Толстого, Л. Леонова, М. Шолохова, А. Фадеева, А. Твардовского, К. Федина — яркое тому свидетельство.

Как и закономерность стилиевого многообразия, тенденция обогащения индивидуальных стилей обусловлена природой метода социалистического искусства, а также повышением роли субъекта в художественном творчестве. Немецкий эстетик Хорст Редекер (ГДР) отмечает, что искусство социалистического реализма «черпает свою поэтическую субстанцию из новой продуктивности индивида»¹, имея в виду индивид как объект (социалистическая личность) и как субъект художественного творчества.

Самое новаторство литературы социалистического реализма, в основе которого лежат социальная значимость художественных идей, обогащение эстетического идеала, «освоение» новых явлений действительности или своеобразный аспект отношения к жизненному материалу, развитие формы, осуществляется только в полноценном индивидуальном стиле.

Литературоведение и критика отмечают и оценивают особенности изменений проблематики, жанровые и стилиевые поиски в современной советской прозе, что, безусловно, очень важно. Наибольший интерес в этом смысле представляет динамично развивающееся творчество писателей, обладающих ярко выраженным стилиевым своеобразием (назовем, к примеру, Ч. Айтматова, Ф. Абра-

¹ Х. Редекер. Отражение и действие. Диалектика реализма в художественном творчестве. М., 1971, стр. 59.

мова, Ю. Трифонова, В. Липатова, Ю. Бондарева, В. Астафьева, В. Тендрякова).

Всестороннее изучение проблем индивидуального стиля писателя на основе конкретно-исторического анализа его произведений, их идейно-эстетической интерпретации необходимо как предпосылка для выработки критериев типологии стилей социалистического реализма и для более обобщенных, идеологически важных выводов литературоведения и критики о характере современного литературного процесса.

Однако в теоретических исследованиях индивидуального стиля сама эта категория трактуется неоднозначно. В ряде случаев справедливо подчеркивается роль общего, но при этом недооценивается роль особенного, своеобразного в стиле писателя. Так, Г. Н. Поспелов ограничивает ценность стиля лишь объективными свойствами последнего. Он пишет: «... стиль не представляет собой индивидуального явления. Даже в том случае, когда определенный стиль принадлежит произведениям, созданным каким-то одним писателем, он повторяется в ряде его произведений, обладающих нередко различной тематикой и различными жанровыми чертами. И это сходство стиля в пределах одного личного творчества возникает не вследствие неповторимых, индивидуальных свойств художественного таланта писателя, но вследствие исторически возникших, закономерных особенностей идейного содержания его произведений, вытекающих из особенности его идеологических взглядов»¹.

Между тем еще Гегель указывал на равную существенность общего и особенного в творчестве художника: «Оригинальность... тождественна с истинной объективностью и соединяет в себе субъективную сторону изображения с требованиями самого предмета *таким* образом, что в обеих сторонах не остается ничего чуждого друг другу. Оригинальность, с одной стороны, открывает нам подлинную душу художника, а с другой стороны, не дает нам ничего иного, кроме природы предмета, так что это своеобразие художника выступает как своеобразие самого предмета и проистекает из него в такой же мере, как и предмет из продуктивной деятельности субъекта»².

¹ Г. Н. Поспелов. Проблемы литературного стиля. М., 1970, стр. 111.

² Гегель. Эстетика, т. I. М., 1968, стр. 306.

Эта «продуктивная деятельность субъекта», как мы уже отмечали, не учитывается в книге А. Н. Соколова «Теория стиля». Индивидуальный стиль писателя рассматривается в ней лишь как «индивидуальный вариант общего стиля»¹. По мнению автора, «создатель подлинных ценностей в искусстве улавливает новаторские черты складывающегося стиля и придает им творчески-индивидуальное оформление»².

Преимущественное внимание при определении стиля к его общим признакам, свойственным направлению, естественно, приводит А. Н. Соколова к выводу о том, что «личность художника и стилеобразующие факторы— это разнородные понятия, и их связь со стилем лежит в разных плоскостях». И далее: «... здесь перед исследователем возникает дилемма, заставляющая его выбирать одну из двух исключających друг друга концепций стиля: художественная закономерность стиля определяется или личностью художника, или идейно-художественными факторами»³.

Такая посылка может ослабить внимание к анализу особенностей, своеобразия индивидуального стиля. Думается, что оба названных исследователем момента одинаково важны для понимания стиля писателя, ибо идейно-художественные факторы вообще не могут существовать вне личности писателя — носителя не только определенного мировоззрения, но и глубоко своеобразного мировосприятия.

Интересная стилевая эволюция происходит, например, в творчестве Юрия Трифонова. По всей вероятности, ее невозможно было бы объяснить, сбросив со счета «личную проблему»⁴, по выражению Л. Леонова, то есть индивидуальные особенности психологии писателя. Мы не поймем и стилового своеобразия повестей Ч. Айтматова, если будем «разрывать» идейно-художественные факторы его произведений и особенности формирования личности писателя. Например, фольклорные мотивы «Белого парохода», идейно-художественное содержание повести неотделимы от своеобразия психологии ее автора,

¹ А. Н. Соколов. Теория стиля, стр. 159.

² Там же, стр. 158.

³ Там же, стр. 154.

⁴ Л. Леонов. Литература и время. Избранная публицистика. М., 1967, стр. 279—280.

от индивидуальности и национальной «окрашенности» его художественного мышления.

Писатель, безусловно, не остается нейтральным к стилевым тенденциям своего времени, равно как и предшествующих эпох. Но новаторство в области художественных идей требует и новаторского стилового оформления литературных произведений.

Творчество Ч. Айтматова отличает подлинное новаторство, глубина художественного осмысления животрепещущих проблем современной действительности. Он создал галерею емких типов, вобравших в себя мотивы национального самосознания, духовного взлета, независимости личности и воспитания чувств. Герой его повести «Прощай, Гульсары!» Танабай Бакасов — простой крестьянин и одновременно мыслитель, способный философски постигать жизнь в самых драматических ее обстоятельствах. Истинная народность, яркая национальная самобытность, историзм мышления — характернейшие свойства таланта писателя.

Чингиз Айтматов творчески воспринял и органически соединил художественные традиции народного фольклора, киргизской, русской и советской литератур. Именно здесь коренится условие новых эстетических качеств его произведений. В «Повестях гор и степей» мы видим замечательный пример синтеза различных форм художественного обобщения. Оригинальные стилевые приемы возникают в результате плавного слияния предметной образительности в «формах самой жизни», романтических способов пересоздания действительности, наивной фантастики отражения, присущей древним сказаниям. «Прощай, Гульсары!», «Белый пароход» в этом смысле маленькие шедевры. Стилиевой анализ именно этих повестей со всей очевидностью свидетельствует, что своеобразие индивидуального стиля необходимо рассматривать в его эволюции, развитии, движении, отмечая собственные эстетические открытия художника.

В повести «Белый пароход» Ч. Айтматов обращается к таким проблемам, которые наша эпоха остро ставит перед обществом в целом и которые одновременно глубоко преломляются в жизни каждого человека. Это проблемы единства природы и человека, преемственности хранимых народом нравственных ценностей, крайней опасности нравственной глухоты.

Поэтическая фантазия привела писателя к мифу,

эстетическая функция которого в повести необычна, оригинальна. Миф о Матери-оленихе в «Белом пароходе» — не воспоминание, не ассоциация, не аналогия в чистом виде. В сознании мальчика, например, он живет как настоящая правда — это точная психологическая и художественная деталь.

Образ мальчика, через восприятие которого передаются события, «ведет» миф через все повествование, последовательно воплощая мысль писателя о внутренних глубинных связях нравственного опыта далеко отстоящих друг от друга поколений. В сознании мальчика не расчленены сказка и быль. Здесь — ключ к стиливой организации повести. Предание о Матери-оленихе, об изначальной справедливости природы, ее доброте живет в душе маленького героя как самая важная для него правда, как правда бесконечно дорогих ему людей — деда Момуна, Кулубека. Чутко оберегая и поддерживая светлое мировосприятие ребенка, дед Момун и Кулубек «подыгрывают» ему, называя и себя «бугинцами», «детьми рогатой Матери-оленихи».

Но и другая правда реальна, та, которая больно ранит детское сердце, — грубость, насилие, зло Орозкула, страдания тетки Бекей.

Миф становится художественным средством протеста против разрушения нравственных основ, формирующих сознание. Прекрасное, поэтическое в сознании мальчика не только «из сказки», хотя и неотделимо от нее, это одновременно и греза о счастливой реальной жизни. Ведь молодые шоферы, появляющиеся на лесном кордоне, их мужественный, красивый труд для мальчика — чудесная быль («Но если бы знал кто, как горячо и гулко заколотилось его сердце от радости и гордости. Сам Кулубек говорил о нем. Самый сильный, самый смелый и самый красивый среди этих парней. Вот бы таким стать!»¹). Их мир — не за горами, или буквально тут же, рядом, именно за горой.

Страшная повседневность, непонятная мальчику логика смирения взрослых перед Орозкулом непримиримо противоречат его представлениям о «правильной» жизни, которые запали ему в душу из рассказов деда Момуна, Кулубека, учительницы. И этот контраст стилистически выражен автором столкновением живой музыки окру-

¹ Ч. Айтматов. Повести и рассказы. М., 1970, стр. 79.

жающей природы, мудрой поэзии народной легенды и изображаемых с горькой прямою событий, потребительского, бездушного отношения к жизни, орозкуловщины как явления социального, воплощающего в себе байские пережитки.

Миф «пронизывает» все пространство повести, расширяет его, «лепит» сюжет и композицию. Образ Матери-оленихи возникает в самых лирических, но и в самых драматических ситуациях. Рождается «притчеобразная» ритмика произведения, растет объем значений художественного слова. Миф как бы обретает новую жизнь, экспрессивно обогащает художественную мысль писателя.

Автора «Белого парохода» трудно, таким образом, вообразить «творчески индивидуальным оформителем» «новаторских черт складывающегося стиля» (А. Н. Соколов). Он сам, как и другие талантливые писатели, формирует эти новаторские черты стиля, и их понимание немыслимо без интерпретации того своеобразного, что идет от поэтического мироощущения писателя (а не только общего, якобы лишь модифицируемого художником).

Проблема соотношения общего и индивидуального в стиле писателя, естественно, не может решаться в отрыве от проблемы стилеобразующих факторов. В упоминавшейся книге А. Н. Соколова «Теория стиля» содержатся обобщения, приведшие автора к созданию варианта теоретического построения системы и иерархии стилевых факторов. Последние (порядок перечисления показывает иерархические ступени факторов) сводятся к идейно-образному содержанию, художественному методу и жанру произведения. При этом, подробнее рассматривая, каким образом художественный метод писателя «осуществляется» в его стиле, автор расчленяет единство таких основополагающих принципов метода, как отображение (действительности), выражение и изображение, считая, что принцип (характер) отображения художником жизненных явлений становится фактором стиля, а принципы изображения и выражения — носителями стиля¹.

Безусловно, метод писателя выступает как важнейшая предпосылка стиля его произведений. Однако соот-

¹ А. Н. Соколов понимает стиль произведения как «художественную закономерность всех его элементов» (А. Н. Соколов. Теория стиля, стр. 42).

ношение метода и стиля трудно представить себе в виде некой, хотя бы и условной, архитектурной конструкции.

Метод и стиль, хотя они и не существуют вне друг друга, не следует отождествлять. По стилю далеко не всегда можно определить метод, особенно в реалистическом искусстве. Для этого необходим конкретно-исторический анализ творчества писателя. «... Формальные признаки, абстрактно взятая стилистика, — замечает Г. А. Недошивин, — не позволяют вообще, на все времена и для всех случаев ни обобщить «признаки» социалистического реализма, ни разграничить его с другими реалистическими тенденциями. Видимо, живой процесс развития художественной культуры во многих случаях не допускает жесткой отвлеченно-формальной классификации. Любое отдельно взятое произведение приобретает полноту историко-художественного смысла лишь в контексте»¹.

Когда единство системы расчленяется и делается попытка, хотя и опосредованного, проецирования составных принципов метода (отображение, выражение, изображение) на различные элементы стиля, то правомерно ли это? Автор «Теории стиля» оговаривается, что якобы достоинство метода не может пострадать от «соседства» с такими факторами стиля, как эйдология, жанр. И все же сущность, «достоинство» метода, рассматриваемого в качестве фактора стиля вне опосредования особенностями мироощущения и мировоззрения художника, в данном случае «страдает». Приспосабливаемый к теории стилистических факторов, он оказывается как бы раздробленным, хотя метод есть единство принципов отражения, выражения, изображения и оценки явлений действительности.

Скованность жесткой теоретической конструкцией ведет исследователя к необходимости определенным образом корректировать сложившееся в литературоведении понимание структуры художественного метода. «Выше мы исходили из общего, — пишет А. Н. Соколов, — более или менее установившегося понимания художественного метода. Теперь, рассматривая эту категорию искусства как один из носителей стиля художественного произведения, мы не можем удовлетвориться общим пониманием

¹ Г. Недошивин. Теоретические проблемы современного изобразительного искусства. М., 1972, стр. 311.

метода и должны более точно наметить исходные позиции. Правда, художественный метод — самостоятельная эстетическая проблема, и не здесь ее решать. Но научная концепция стиля предполагает определенную концепцию метода»¹. Следуя логике своих рассуждений, А. Н. Соколов исключает момент оценки из системы принципов, именуемой методом художественного творчества.

В иерархическом порядке стилевых факторов методу отводится второе после идейно-образного содержания место. Но разве само идейно-образное содержание произведения, его характер, его пафос не являются в известной мере производными от основных принципов отношения художника к действительности, которые и значат собой метод?

Проблема факторов стилеобразования чрезвычайно важна не только для исследования стиля одного художественного произведения. Они, факторы, — «движущие силы» стилевого развития творческой индивидуальности. Только опираясь на их понимание, можно определить закономерности писательского стиля, «неизбежность» тех или иных его трансформаций. Но поскольку все факторы в процессе стилеобразования действуют в неразрывном единстве друг с другом и поскольку верная идейно-эстетическая интерпретация стиля есть результат анализа стиля (в определенном конкретно-историческом контексте) как органического единства всех образных деталей произведения, неременное установление предлагаемой А. Н. Соколовым иерархии стилевых факторов не представляется необходимым.

«Применить» же ее к анализу индивидуального стиля писателя еще труднее. Сама сложная природа этой категории требует более гибкого подхода к стилевым особенностям творчества художника. Ведь индивидуальный стиль — это «система *индивидуально-эстетического* (курсив мой. — И. О.) использования свойственных данному периоду развития художественной литературы средств словесного выражения. Эта система, если творчество писателя не исчерпывается одним произведением, — система динамическая, подверженная изменениям. Таким образом, стиль писателя должен изучаться в его историческом развитии, в его изменениях и колебаниях, в много-

¹ А. Н. Соколов. Теория стиля, стр. 75.

образии его жанровых проявлений. . . Едва ли не чаще всего стиль писателя приходится рассматривать как единство многообразия, как своеобразную «систему систем» при наличии единого стилеобразующего ядра или организационного центра»¹.

Кроме того, вряд ли нужно возводить в категории все факторы, обуславливающие в каждом конкретном случае особенности стиля. Л. Н. Новиченко, например, называет среди стилеобразующих факторов содержание и характер жизненного опыта писателя, особенности среды, близкой ему, специфику исследуемого им материала действительности, роль индивидуальных отличий мироощущения (стержневая эмоциональная направленность личности писателя, совокупность ее психологических доминант), ориентацию писателя на традиции, на определенный опыт современников.

В несколько иных формулировках, но по существу те же факторы называют М. Б. Храпченко². В. И. Иванов, говоря о формировании художественной индивидуальности, обращает внимание на особенности мировосприятия писателя, а также на «нервно-психологические особенности личности автора»³.

Мировоззрение, художественный метод в процессе создания различных произведений сложно опосредуются диалектическим взаимодействием, условно говоря, «объективных» и «субъективных» факторов стилеобразования. Методологически представляется правильным искать подход к проблемам формирования стиля именно в своеобразии «пересечений» объективных и субъективных моментов творческого процесса.

Наиболее значительными из них, на наш взгляд, являются следующие:

художественное мировоззрение писателя, которое неотделимо от «гражданского» мировоззрения творческой личности, отражает своеобразие субъективного восприятия и эмоционального ощущения бытия, индивидуальные особенности таланта;

¹ В. В. Виноградов. О языке художественной литературы. М., 1959, стр. 85—86.

² См. Л. Новиченко. Стиль — метод — жизнь. — «Часть общего дела. Проблемы советской литературы». Сборник. М., 1970, стр. 362—364.

³ В. И. Иванов. Художественный метод и творческая индивидуальность. — «Литературная газета», 4 июля 1973 г., стр. 2.

специфика осваиваемого писателем материала, проблематика в ее обусловленности общественными потребностями и характером жизненного опыта автора;

влияние литературных традиций, сознательная ориентация писателя на определенные индивидуально-эстетические, стилевые системы.

Но каким образом в процессе художественного творчества писателя стилеобразующие факторы соотносятся с конкретными стилевыми особенностями его произведений? Чтобы решить эту проблему, необходимо обратиться к категории эстетического идеала творческой личности.

В ходе познания действительности эстетический идеал художника претерпевает изменения. Он обогащается, если творческой личности удастся верно постичь «новые связи мира», но бывает и так, что художник в своем многотрудном поиске, в попытках сопряжения противоречивых явлений действительности как бы отступает от завоеванных им ранее позиций. Динамика развития эстетического идеала писателя отражается в самом характере изображаемых им конфликтов, в симпатиях автора и его отрицательном или нейтральном отношении к тем или иным социальным типам и явлениям. Это находит свое воплощение, определенным образом «закрепляется» в форме произведений различием стилевых доминант.

Важную роль понятия доминанты для эстетического анализа настойчиво подчеркивал Л. С. Выготский. Он считал, что «без него решительно нельзя обойтись при анализе какой-нибудь вещи». И писал далее: «В самом деле, всякий рассказ, картина, стихотворение есть, конечно, сложное целое, составленное из различных совершенно элементов, организованных в различной степени, в различной иерархии подчинений и связи; и в этом сложном целом всегда оказывается некоторый доминирующий и господствующий момент, который определяет собой построение всего остального рассказа, смысл и название каждой его части»¹.

Доминирующая мысль, идея художника, «освоенная» эстетически, становится определяющим моментом в организации формы произведения, его стиля.

Трудно согласиться с теми суждениями, в которых

¹ Л. С. Выготский. Психология искусства. М., 1965, стр. 206.

как бы не учитывается «вторичность» стиля по отношению к идеологии, и стиль фактически объясняется самим стилем, то есть невольно совершается формалистическая ошибка. «Сфера стиля, — пишет В. А. Ковалев, — охватывает различные стороны формы и содержания, причем иногда «главной доминантой» стиля становится язык (оды XVIII века); в других случаях стиль в узком смысле слова остается на втором плане, уступая первое место образам героев и идейному содержанию («Что делать?» Чернышевского). Порою важнейшей чертой стиля наряду с языком становится композиция (проза Л. Леонова); в иных случаях композиция оказывается не столь уж существенной, такой, «как у всех», пишущих произведения аналогичного характера (автобиографические повести Ф. Гладкова)»¹.

Получается, что сферы проявления стиля, части структуры художественного произведения — язык, композиция, то есть то, что может быть объяснено именно идейно-эстетической доминантой, — формируют стиль, «обходясь» внутренней «перегруппировкой сил».

М. Б. Храпченко совершенно справедливо полагает, что в конечном счете доминантой стиля писателя становится пафос его творчества. В самом деле, слияние идей и эмоций писателя находит воплощение в стиле его произведений. И очень важно проследить, какими путями приходит художник к этому «страстному проникновению и увлечению какою-нибудь идеею»², что и есть пафос, по словам В. Г. Белинского.

Конкретный анализ стиля писателя имеет существенный идеологический аспект, ибо важно знать, какие грани нравственного облика современника высвечивает сегодня литература, какие источники питают мысль художника в наши дни, в каких взаимоотношениях с общественными потребностями находится направленность его таланта, его литературное мастерство.

Роман Ю. Трифонова «Утоление жажды» «выразителен», психологичен, описателен и «субъективирован» через автора-повествователя и героя-рассказчика и одновременно «объективирован» пластическим изображением событий. В нем нет заметного преимущества каких-либо

¹ В. А. Ковалев. Многообразие стилей в советской литературе. М.—Л., 1965, стр. 22—23.

² В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. VII. М., 1955, стр. 657.

стилевых образований. В романе мотивирован композиционный прием ретроспективного «удаления» автора-повествователя и героя-рассказчика от описываемых событий, составляющих сюжетные узлы произведения; историческое время «авторской оценки» изображаемых в романе конфликтов и историческое время художественно осмысляемых писателем событий не эклектически сосуществуют, но как бы продолжают друг друга, «просветляя» связь времен, логику движения характеров и обстоятельств. Речевой строй автора-повествователя в ходе изображения героических трудовых ситуаций в жизни строителей Каракумского канала романтически эмоционально окрашивается, приобретает иронические оттенки при обрисовке отрицательных персонажей. В стилевом оформлении романа выявляется своеобразная роль «образа автора».

В. В. Виноградов вкладывает в это понятие следующее содержание: «Идейная направленность произведения, его замысел, его художественное содержание выражаются не только в построении образов действующих лиц, в их соотношении и взаимодействии, в строе повествования и диалога, но и в стиле самого автора, в структуре его образа, создаваемой композиционным единством целого.

Именно распределение света и теней с помощью выразительных речевых средств, экспрессивное движение стиля, переходы и сочетания экспрессивно-стилевых красок, характер оценок, выражаемых посредством подбора и смены слов и фраз, создают представление об идейной сущности, о вкусах и характере творческой личности художника. И все это связано с «образом автора», от него исходит.

Все это находит выражение и отражение в речевой структуре образа автора, определяющей единство стиля художественного произведения»¹.

Близкая к приведенной трактовка «образа автора» содержится в «Исследованиях по эстетике» Р. Ингардена, который пишет об авторе и как о «действительном лице», и как о «лице повествователя в литературном произведении», и как о присущем «данному произведению искусства, *создающем субъекте*, который *обозначается* (как в своем существовании, так и в своих качест-

¹ В. В. Виноградов. О теории художественной речи, стр. 83.

вах, творческих возможностях, пристрастиях в отношении к миру и характере его восприятия и т. д.) *самим произведением*, так что из самого произведения, и *только* из произведения, мы о нем узнаем»¹.

В. В. Виноградов, Д. С. Лихачев считают «образ автора» центральным понятием стилистики и поэтики, но не отождествляют его с более широким понятием творческой индивидуальности.

Эволюция «образа автора» связана, по наблюдениям В. В. Виноградова, не только с развитием сказа и других повествовательных форм художественной речи, но и вообще с развитием личного начала в литературе. С этим же связано совершенствование, обогащение творческой индивидуальности, возрастание ее роли. Но творческая индивидуальность — это все богатство художественного мира писателя, а «образ автора» — одна из ее ипостасей — «литературная личность», которая выступает не только как «носитель определенной техники художественного построения, но и как теоретик и апологет известной эстетической и поэтической системы»².

«Образ автора», следовательно, имеет «свое место» в том сложном единстве многогранных проявлений, которые находит творческая индивидуальность. «Образ автора» — это та ступень в стилиевой характеристике произведения (и индивидуального стиля), которая проясняет *эстетический* идеал писателя, позволяет «переключить» в идеологический план художественные средства изображения, если анализировать их как эстетическую систему. В этом заключается большое методологическое значение категории «образа автора», так как она по существу является таким инструментом литературоведческой «техники», с помощью которого, как через увеличительное стекло, «видно», где традиционное, а где новаторское, как писатель, опираясь на ту или иную традицию, «вырывается вперед», как соотносится, предположим, принцип построения сюжета, композиции в эстетической системе данного автора с традиционной и так далее.

«Образ автора» есть в любом произведении современной литературы, в том числе и в драматургическом.

¹ Р. Ингарден. Исследования по эстетике. М., 1962, стр. 108.

² В. В. Виноградов. О теории художественной речи, стр. 85.

Как «стилевой тип» (В. В. Виноградов) он проявляется и в строении диалога, и в речевых особенностях персонажей, в оценочных оттенках слова — во всей речевой структуре художественного произведения. В современной прозе «образ автора» явственно обнаруживается в сложных вариациях форм соотношения автора и рассказчика. Автор может открыто или сдержанно «присоединяться» к позиции рассказчика, противопоставлять ей другие, но важно то, что он не может «спрятаться» за него, так как стилевой строй произведения соответствует самому стилю эстетического мышления автора, «показывает» изменения, движение вперед или застой, отступления, противоречия, «вскрывает» опорные точки на пути художественного познания писателем жизненных явлений.

В романе «Утоление жажды» «образ автора» возникает из своеобразия сочетаний «объективных» описаний труда и быта персонажей с характером самооценок героев во внутренних монологах, речевых особенностях действующих лиц. Специфическая роль «образа автора» проявляется и в том, как постепенно он «изменяет» сознание героя-рассказчика журналиста Петра Коряшева, «приводит» его к преодолению довольно бесстрастного, пассивно-созерцательного отношения к окружающему и малотребовательного отношения к самому себе, как он «избавляет» своего героя от вялой терпимости в характере, как он «делает» его гражданином.

Автор явно симпатизирует своему герою от начала до конца романа, и временами может показаться, что позиция автора — это позиция рассказчика, поскольку автор не «вмешивается» в его жизнь, не обличает его плохих поступков, не комментирует их своими отступлениями. На самом же деле автор лишь «признает» такой путь развития характера, формирования личности, он «замечает» рациональное зерно самоанализа Петра Коряшева, и нравственное возмужание героя, вся логика сюжета романа свидетельствуют о том, что автор «возвышается» над «я» рассказчика.

Однако образ рассказчика в романе «Утоление жажды» не приобретает решающего стилового значения, «образ автора» в большей степени выявляется через пластическое описание трудовых будней, производственных конфликтов, быта строителей канала. Именно здесь стилевая доминанта произведения. Тематика, специфика

материала действительности, воссозданного в романе, традиция изображения трудового героизма в советской литературе — все это помогает объяснить «смысл» стиля произведения, его гражданский пафос.

Повести Ю. Трифонова «Обмен», «Предварительные итоги», «Долгое прощание» дисгармоничны по выбору изобразительных средств. В них преобладают такие стиливые приемы, как внутренний монолог героя, отстраненность автора от повествования, лишь чрезвычайно тактичное «напоминание» автора-повествователя о себе в редких композиционных точках. Роль объекта изображения, особенности субъективного «самочувствия» писателя в романе и в повестях существенно различны.

В повестях Ю. Трифонова поднимает новые проблемы, требующие глубокого осмысления. Писатель чутко улавливает опасность поражения духовного в человеческой личности под натиском материального интереса, нравственную уродливость «обмена» совести на благополучие существования. Писателя интересует процесс метаморфозы, происходящий с его омещанивающимися героями, ход рефлексии их сознания. Отсюда вырастает рационалистический психологизм внутреннего монолога героев, который становится стиливой доминантой названных повестей. Другие стиливые детали — композиционное построение, натуралистичность описаний — как бы «подчиняются» стиливой доминанте. Наиболее эстетически «организованной» в этом смысле является повесть «Обмен».

Здесь автор очень «удален» от рассказчика, их позиции значительно размежевались. Позиция автора — под текстом, она убийственно иронична. Автор «молчаливо свидетельствует» саморазоблачения Дмитриева, но речевое строение внутреннего монолога рассказчика не оставляет сомнений в том, что автор не принимает его оправданий.

Мастерство Ю. Трифонова-стилиста, особенно в повестях «Обмен» и «Предварительные итоги», возросло по сравнению с прежними его произведениями. Психологические портреты строятся более утонченно, многослойно. В речевых характеристиках Дмитриева («Обмен») и Геннадия Сергеевича («Предварительные итоги») функционально точно, в смысловом отношении оправданно употребляется так называемое «слово с ла-

зейкой»¹, усиливающее впечатление двойственности, неустойчивости, рефлексии сознания героя.

Стилистика повестей вызывает ассоциации с чеховским стилем. Жизнь чеховской традиции в них отмечена и критикой (дискуссия о повестях Ю. Трифонова в журнале «Вопросы литературы», 1972, № 2). Но, с другой стороны, изображаемая автором рефлексия интеллигента без определенного гражданского идеала исследуется более в своей логически обоснованной последовательности, чем с точки зрения объективных обоснований самого явления, и тут критики повестей правы. В. М. Озеров, например, замечает: «С позиций героев рассматривая явления жизни, он (автор. — *И. О.*) сталкивается с опасностью воспринять эти явления только глазами своих героев, не подняться, не возвыситься над их точкой зрения»².

Если продолжить сравнение повестей Ю. Трифонова с прозой Чехова, то придется заметить, что изображение характеров у Чехова даже в самых лаконичных его рассказах всегда социально мотивировано тонкими стилевыми «выходами» за пределы замкнутой бытовой атмосферы. У Чехова всегда ощущается социальный фон. Параметры же существования героев Ю. Трифонова (в повестях) довольно узки, явление, хотя и с большой мерой стилистического искусства, исследуется вне его связи с социальной альтернативой, как «вещь в себе» и как нечто необратимое. К таким выводам приходишь в результате анализа эстетической сущности психологизма в повестях «Предварительные итоги», «Долгое прощание».

Индивидуальный стиль Ю. Трифонова развивается от яркой пластики, теплой «поэзии ситуаций» в романе

¹ «Например, исповедальное самоопределение с лазейкой (самая распространенная форма у Достоевского) по своему смыслу является последним словом о себе, окончательным определением себя, по на самом деле внутренне рассчитывает на ответную противоположную оценку себя другим. Кающийся и осуждающий себя на самом деле хочет только спровоцировать похвалу и принятие другого. Осуждая себя, он хочет и требует, чтобы другой оспаривал его самоопределение, и оставляет лазейку на тот случай, если другой вдруг действительно согласится с ним, с его самоосуждением, и не использует своей привилегии другого» (*М. М. Бахтин. Проблемы творчества Достоевского. Л., 1929, стр. 181—182.*)

² В. Озеров. Литературно-художественная критика и современность. — «Вопросы литературы», 1972, № 4, стр. 24.

«Утоление жажды» к «хирургической» точности и тонкости психологического анализа в повестях и, далее,— к объективизации сознания героев, к усилению социальных мотивов художественного анализа характеров и обстоятельств в романе «Нетерпение», где автор рисует нравственное состояние русской интеллигенции, ее метания и поиски революционного выхода из тупика, в котором оказалась Россия в период правления «царя-вешателя».

Само название романа — «Нетерпение» — после прочтения книги воспринимается как прелюдия к ее стилю¹.

Безоглядная решимость, страстный порыв к действию, бескомпромиссность народовольцев, каменная сдержанность Андрея Желябова, порывающего с семьей, даже неосновательность организации покушений на царя как следствие спешки на грани нервных срывов — все это определяет строение фразы, иногда ломкой, но «моторной», четкой. Темп повествования — быстрый, часто взвинченный. Стилиевые детали романа показывают, подчеркивают «работу» сознания персонажей. Читатель узнает не только что было, произошло, случилось, но прежде всего почему, во имя чего, из каких соображений, настроений, целей, чувств выросло дело Андрея Желябова, Софьи Перовской, Веры Фигнер.

Созданные Ю. Трифоновым характеры народовольцев близки нашему представлению о них. Способность жертвовать жизнью ради общественных интересов, активная, а не «теоретическая» революционность (Андрей Желябов: «История движется ужасно тихо, надо ее подталкивать»²), философия подлинной нравственности, возвышающей человеческое в человеке («И если в человеке не заложено самое главное, что отличает его от зверя, — умение ради мысли или ради чувства презреть смерть...»³), — эти черты как раз и определяют непреходящую ценность духовного наследия народовольцев.

Поэтика композиции романа позволяет говорить о плодотворном поиске писателем новаторских форм воплощения замысла. Комментирующие, оценивающие, раз-

¹ «Остановимся на названии: название дастся... конечно, не зря, оно несет в себе раскрытие самой важной темы, оно намечает ту доминанту, которая определяет собой все построение рассказа» (Л. С. Выготский. Психология искусства, стр. 200).

² Ю. Трифонов. Нетерпение. М., 1973, стр. 104.

³ Там же, стр. 431.

мышляющие «голоса» участников движения «Народной воли» и стоявших близко к нему лиц раздаются будто бы сегодня, сейчас. Этот условный прием, формирующий композицию романа, позволяет писателю с позиций современного общественного сознания передать атмосферу жизни революционеров, сложности и противоречия их становления как личностей, их идейные искания, трагедию их заблуждений.

Новаторский «штрих» в поэтике композиции романа — это летопись музыки истории «Клио-72». Страницы внешне будто равнодушной летописи следуют за «голосами» очевидцев описываемых событий. Соседство этих двух приемов, конечно, не случайно: история как бы открывает свои кладовые — что осталось в ее памяти, что ушло. Читатель романа получает импульс для самостоятельных сопоставлений, рассуждений, обобщений.

Идейно-стилевую организацию романа обуславливает «образ автора». Он вносит «порядок» в пестроту «событий, фактов, имен, названий, лет, минут, часов, дней, десятилетий, столетий, тысячелетий, бесконечно исчезающих в потоке... не ведающем горя, лишенном страсти; текущем не медленно и не быстро, не бессмысленно, но и без всякой цели, в потоке, затопляющем все»¹, привлекает из нее сокровенный смысл. Вспомним всегда важную в любом художественном произведении концовку романа. Голос музыки истории здесь далеко не бесстрастен. Желябова везут на казнь, и вдруг — робкий взмах руки молодой женщины, и «небо совсем очистилось, сверкало голубизной, и от земли восходил одурманивающий, как в детстве, запах талого снега и луж»². Здесь Клио эмоциональна. Но и там, где музыка истории просто перечисляет даже не факты, а слова, ощущается «смыслообразующая» роль «образа автора»: «Гелега, «жарь!», проволока, чулан, вата, конверт, палка с толстыми тесемками, Пироговка, август, троллейбус в сторону Лужников...»³

Неоднообразна и ритмика романа, хотя в ней есть сквозной «такт»: во всех частях композиции ритм не ослаблен, только его напряженность в одних случаях объясняется стремительностью действия, движением сю-

¹ Ю. Трифонов. Нетерпение, стр. 112.

² Там же, стр. 542.

³ Там же, стр. 274.

жета, а в других — напряженностью обобщающей мысли.

Пафос романа «Нетерпение», смысл стиля этого произведения существенно дополняют наше представление об эстетическом идеале Ю. Трифонова, который, например, в повести «Долгое прощание» из-за ее художественных просчетов не получил четкого выражения. На фоне художественных достоинств последнего романа Ю. Трифонова еще «виднее» становятся некоторые несовершенства его повестей.

Данные здесь оценки не означают, конечно, того, что все в романе «Нетерпение» равно удалось автору, и не претендуют на полноту анализа этого произведения. Но важно было — хотя бы пунктирно — наметить тенденцию развития индивидуального стиля писателя.

Анализ, сопоставление стилового содержания творчества только двух художников слова — Ю. Трифонова и Ч. Айтматова — указывают на богатство стиливых возможностей современной советской прозы. Степень отличия их индивидуально-эстетических систем, самих направлений художественного поиска определяется, конечно, далеко не одними национальными особенностями их творчества. Поэтика, стиливые приемы в произведениях обоих писателей объясняются исторически, но насколько различны, например, формы организации внутреннего монолога, психологизм, вариации сказового построения у Ч. Айтматова и Ю. Трифонова.

Конечно, это в огромной степени объясняется различиями сфер художественного исследования, замыслов, тем произведений. Но не менее значительным условием широкого стилового эксперимента является возможность писателя, вооруженного марксистской теорией познания, открывать сокровенный смысл жизненных процессов, «реализуя» свою художественную интуицию, оригинальность субъективного подхода к явлениям действительности. Даже такие близкие по теме произведения «деревенской» прозы, как «Две зимы и три лета», «Пути-перепутья» Ф. Абрамова, «Три мешка сорной пшеницы» В. Тендрякова, «Привычное дело» В. Белова, самостоятельны, несхожи, индивидуально своеобразны по своей стилистике.

Что же касается Ч. Айтматова, то сопоставление доминирующих стиливых черт в его произведениях выявляет, с одной стороны, броское своеобразие, отчетливую

«субъективность» его художественного поиска и в то же время — общность идейных основ его творчества с творчеством других писателей.

Для повести «Первый учитель» характерны насыщенный сюжет, патетическая эмоциональность речевых характеристик, романтическая взволнованность, категоричность авторских оценок, импульсивность ритмики. Эти особенности стиля повести адекватно выразили эстетический идеал писателя.

Художественное решение конфликта в «Первом учителе» соответствует замыслу. Лирический герой повести осмысливается как апологет коммунистической убежденности, деятельного начала, мужества, бесстрашия в борьбе с отсталостью, косностью, психологией «вчерашнего дня» истории.

Эта внутренняя тема, раскрывающая черты коммуниста не по званию, а по душе, всегда была близка нашей литературе. Но потребность общества в активном выражении этой темы в 50-е годы была особая. Были и другие, полемического характера, мотивы, побудившие Ч. Лйтматова, гражданина и художника, создать образ учителя Дюйшена. О них автор рассказывал в «Правде»: «В последние годы в творчестве молодых литераторов стали проскальзывать нигилистические взгляды, высокомерное отношение к проблеме положительного героя, пренебрежение к революционному прошлому нашего искусства, к традициям старшего поколения... «Новаторы» превратились в догматиков, отрицая все, что было им не по вкусу... И вот в те дни я написал свою повесть «Первый учитель». «...Это был мой стихийный ответ нашим друзьям модернистского толка... Да, в «Первом учителе» я хотел утвердить наше понимание положительного героя в литературе, я сознательно идеализировал образ коммуниста, беззаветно преданного делу революции. ...Я хотел напомнить теперешней молодежи о ее бессмертных отцах»¹.

Стилевые особенности повести «Первый учитель» отразили определенный этап гражданского самосознания писателя, его социальные чувства, хотя, конечно, между ними и самим стилем повести существует очень сложно опосредованная связь.

Структурно сложна стилевая организация повести

¹ «Правда», 20 марта 1963 г.

«Прощай, Гульсары!». Повесть содержит глубокие социальные, этнические, философские обобщения, в которых слились мотивы непреходящей красоты и драматизма народной судьбы, сознания, социальных чувств советского человека. Тем не менее повесть «Прощай, Гульсары!» имеет свою стилевую доминанту. Она необычна, хотя и восходит к традициям. Ее своеобразие определено взаимообусловленностью образа Танабая, Гульсары, образов поэтических легенд и народных песен. Такой стиливой принцип очень плодотворен, он позволяет писателю удивительно поэтично повествовать о самых сложных, подчас трагических событиях и переживаниях.

Начиная с повести «Первый учитель» Ч. Айтматов вдохновенно, все с большей глубиной и психологизмом, последовательно утверждает в своем творчестве идею высокого нравственного потенциала социалистической личности. Пафос творчества писателя, новаторский характер его индивидуального стиля становятся понятными только в результате изучения всех или по крайней мере большинства его произведений. Скажем, по широте социальных обобщений повесть «Белый пароход» уступает другим произведениям Ч. Айтматова. В ней достигли предельной высоты трагические ноты айтматовской музыки. Но появление этой повести в контексте оптимистического творчества Ч. Айтматова глубоко оправдано. Она воспринимается как итог определенных социальных и философских размышлений писателя. «Белый пароход» — это эмоционально потрясающий фрагмент, своего рода лирическое отступление, проникнутое интеллектуализмом художнической мысли писателя, постигающего диалектику связи прекрасного в природе и человеке.

Анализ индивидуального стиля писателя способствует выяснению особенностей современного литературного процесса, тенденций художественного развития.

Логика стиливого развития Ч. Айтматова и Ю. Трифонова тесно связана с интенсификацией нравственной проблематики в советской прозе последнего десятилетия. Индивидуальные стили этих талантливых писателей органично выражают идеи активного протеста против духовной инертности личности, мысль о необходимости постоянного совершенствования гражданского самосознания человека, о его ответственности за все, что вокруг нас и в наших внутренних мирах. Нравственная

проблематика ярко выражена в творчестве целой плеяды современных советских писателей. Однако каждый из них «решает» ее неповторимо своеобразно.

Произведения «деревенской» прозы дали читателю представление о сложной, интересной фигуре современного русского крестьянина, фигуре глубоко народной по своей психологии, социально характерной своей нравственной стойкостью, проявляющейся в самых сложных жизненных ситуациях. Ф. Абрамов показал с большой художественной убедительностью (образы Пряслина, Лизы, Анфисы), как соединяются в психологии крестьянина и отражаются в его труде, его жизни глубокое доверие к советской власти, к партии с душевной прямоот, самоотверженностью, взаимной выскательной требовательностью во времена испытания нравственных ценностей.

В романе «Братья и сестры» Ф. Абрамов создал панораму жизни колхозников северорусского села Пекашино в годы Великой Отечественной войны. Щедрая достоверность повествования сразу обнаружила в авторе тонкого знатока деревенского быта, крестьянских характеров. Реалистическая полнота, убедительность изображения трудового подвига пекашинцев, их мужественного отрешения от самых минимальных житейских благ, их жертвенной готовности отдать последний кусок хлеба фронту — уже это явилось достойным итогом художественных изысканий писателя, тем более что в стилистике романа отразились не только черты литературного мастерства, умение овладеть материалом, но и главное — бесспорное своеобразие Ф. Абрамова-художника.

Едва ли не самой характерной чертой стилистики романа является художественно преобразованная (в основном с большим тактом и вкусом) народная речь. Обращение к родникам народной речи, ее содержательности, сложной семантике — неумирающая традиция русской и советской прозы.

В романе «Братья и сестры» социальная характеристика и внешняя окрашенность речи персонажей во многом определяют смысл и экспрессию *авторского* слова. Слово автора органично переходит в несобственно-прямую речь или внутренний монолог героя. Этот прием несет в себе большие возможности, позволяет достичь единства пластического изображения обстоятельств и

типических черт, динамики развития характеров, выявить движущую мысль, переживания автора.

И действительно, писатель как бы рука об руку «прошел» с пекашинскими колхозниками через все тяжкие военные годы, щемяще нежно, взволнованно сказал о своей любви к этим людям, своей душевной слиянности с ними. «Лукашин, еле держась на ногах, присматривался, прислушивался к охающим и ахающим женщинам. Они были грязные, оборванные, обгорелые. По их бледным, перемазанным сажей лицам текли слезы. Черные, запекшиеся губы распухли. Он смотрел на них, вслушивался в их простые, наивные слова, и сердце его изнемогало от любви и ласки к этим измученным, не знающим себе цены людям...»¹ В этом отрывке (а подобных строк немало в романе) голос автора явственно проступает в переживании Лукашина.

В последующих частях тетралогии (еще не оконченной) — «Две зимы и три лета», «Пути-перепутья» — Ф. Абрамов с еще большим мастерством использует стилизованные приемы, присущие его первому роману. Своеобразие дарования Ф. Абрамова выступает еще ярче благодаря тому, что писатель находит адекватную форму выражения нерасторжимой взаимосвязи нравственного и социального начал, определяющих сущность и эволюцию характеров его героев. Внутренняя логика сюжета (растущее озлобление Михаила Пряслина против Егорши, разрыв Лизы и Егорши, конфликт Подрезова и Зарудного, критический момент самоанализа Подрезова) свидетельствует о глубине художественного видения, историзме мышления писателя.

Стоицизм крестьянского характера, столь сильно выраженный в уже увидевших свет романах тетралогии, в повестях «Пелагея», «Безотцовщина» (образ Кузьмы), объясняется далеко не одними исконными чертами русского мужика, от века привыкшего терпеть, собственным горбом добывать хлеб насущный, спасать от беды соседа. Нравственная стойкость, духовное богатство созданных Ф. Абрамовым характеров все более глубоко определяются социально и в социальных конфликтах выявляются полнее всего.

В этом, между прочим, заключается объективная полемическая направленность романов Ф. Абрамова про-

¹ Ф. Абрамов. Братья и сестры. Л., 1971, стр. 204.

тив тех произведений «деревенской» прозы, в которых наличествуют мотивы идеализации патриархальных устоев крестьянской жизни. От этих мотивов, на наш взгляд, не свободна повесть В. Распутина «Последний срок», хотя талантливый писатель тонко исследовал в своем произведении такие грани русской крестьянской природы, как душевная отзывчивость, теплота, скромная тактичность, неприятие пустого, наносного, суетного во взаимоотношениях людей.

Новаторство индивидуального стиля всегда неразрывно с его неповторимостью, своеобразием. Новаторство и своеобразие стиля взаимообусловлены. «Критерием своеобразия индивидуального стиля служит, очевидно, его способность действительно участвовать в создании в данном произведении или во всем творчестве писателя неповторимого художественного мира, который должен быть сопоставим и сравним с мирами, созданными другими художниками, поскольку в их основе лежит одна и та же действительность»¹, — пишет Я. Е. Эльсберг.

Этот вывод, как видим, подчеркивает одновременно и относительность индивидуального своеобразия стиля. И все же без него нельзя представить себе искусство.

Далеко не последнюю роль в формировании стилового своеобразия писателя играет его творческая манера, то качество, которое Гегель определяет принадлежащим лишь данному субъекту способом восприятия и случайным (в философском смысле. — *И. О.*) своеобразием исполнения². Между тем в некоторых литературоведческих работах допускается смешение понятий «индивидуальный стиль», «манера», «почерк», «творческая индивидуальность», «оригинальность». Например, в книге О. В. Лармина «Художественный метод и стиль» сказано буквально следующее: «Чтобы не запутаться в бесчисленных нюансах, мы будем употреблять все эти определения как синонимы...»³

Понятия «индивидуальный стиль» и «индивидуальность стиля» не идентичны. Первое выражает процесс соединения в творчестве писателя собственного и несобст-

¹ Я. Е. Эльсберг. Индивидуальные стили и вопросы их историко-теоретического изучения. — «Теория литературы», т. III, стр. 49.

² См. Гегель. Эстетика, т. I, стр. 303.

³ О. В. Лармин. Художественный метод и стиль. М., 1964, стр. 228.

венного, наследуемого и привносимого, традиционного и новаторского. Второе указывает на субъективное в творчестве, проистекающее из особого характера мышления творца, неповторимой структуры его мировосприятия и мироощущения.

Индивидуальность стиля — это и есть манера в искусствоведческом понимании термина. Ее характер связан и с биопсихическими особенностями творящей личности, поскольку отражает своеобразие восприятия художником явлений действительности, что необходимо сказывается на способе организации им материала в художественном произведении. В то же время «самое своеобразие... закономерное, оно тоже «объективно», т. е. существует как какой-то закономерный момент во всей сложной связи мира»¹.

Писатель сохраняет черты стилового своеобразия в любом произведении. Изучение индивидуальности стиля ценно «как выражение того богатства искусства социалистического реализма, которое глубоко отражает многообразие действительности, входит органической частью в духовную жизнь нашего общества... именно поэтому необходимо широкое осмысление особенности индивидуального, его связей с общим»².

Духовный расцвет социалистической личности означает все более полное осуществление интеллектуальных возможностей человека, проявление культуры чувств, тонкость эстетического восприятия действительности. Эти качества свойственны в первую очередь художнику. Условно говоря, у манеры возникает все больше «шансов» становиться стилем писателя, а стиль тем очевиднее привлекает и заинтересовывает читателя, чем более оригинальна, необычна индивидуальная манера писателя.

Вне манеры, собственно, нет и стилового новаторства. Вне манеры Л. Леонова, М. Шолохова непредставимо их творчество. Вне манеры Фолкнера невозможно понять стиль его произведений как постоянную интенсификацию нравственного протеста героев и вместе с ними автора против непреодолимых обстоятельств жизни, подчиняющих все и вся чистогану; без фейхтванге-

¹ Н. Виноградов. Вопросы марксистской поэтики. Л., 1936, стр. 302—303.

² М. Б. Храпченко. Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы, стр. 205.

ровской манеры диалектически отрицать высказывание в пределах одной фразы трудно постичь стиль его романов, связанный с философскими представлениями автора, с его часто пессимистическим релятивизмом во взглядах на историю.

В. В. Виноградов в книге «Проблема авторства и теория стилей» показал важнейшую роль изучения манеры писателя для целей атрибуции текстов. Однако, рошая эту относительно утилитарную задачу (в числе многих других, которым посвящена книга), он раскрыл взаимозависимость стиля культурной жизни эпохи, характера литературных и политических воззрений писателя, индивидуального стиля и манеры его произведений.

«Между поверхностнейшими элементами речевой манеры, формой выражения себя и между последними основами мировоззрения в художественном мире Достоевского всегда глубокая органическая связь»¹, — писал М. Бахтин, принципиально рассматривая манеру как звено в системе стилевых факторов.

«Объяснение» манеры, особенностей ее воздействия — эстетического и психологического — способствует пониманию своеобразия, неповторимости индивидуального стиля писателя.

* * *

Проблемы индивидуального стиля писателя сложны, ибо они требуют для своего решения выводов не только литературоведения, но и других наук, эстетики, социологии, психологии.

Но литературоведение и критика, изучая логику стилевой эволюции писателя в соотношении с характером конкретных явлений действительности, раскрывают богатство индивидуального стиля, его своеобразие, его новаторство, связь проблематики произведений, эволюцию поэтики писателя на разных этапах творческого пути. Целостное рассмотрение всех этих вопросов позволяет сделать выводы о действительном вкладе писателя в литературу, о его исканиях, ошибках, о художественной концепции писателя и ее отношении к эстетическому идеалу эпохи.

¹ М. Бахтин. Проблемы творчества Достоевского, стр. 139—140.

Идейно-эмоциональная содержательность стиля



В. В. НОВИКОВ

Индивидуальное своеобразие стиля писателя с особой силой проявляется в достижении главной цели художественного творчества — суггестивной выразительности образов, картин, всей ткани произведения.

Поскольку вопрос о суггестивности в этом плане не изучен, возникает необходимость объяснить само это понятие и тот смысл, который мы в него вкладываем. С нашей точки зрения, суггестивность — это такое искусное, мастерское изображение состояния героя, движения его чувств и мыслей, особенностей поведения (вместе со всей окружающей его средой — бытием), когда образ и вся картина, нарисованная художником, приобретают неповторимую художественную выразительность, воспринимаются — в силу их поэтического своеобразия — не как выдуманные, искусственно созданные, а как живые, реальные. В произведении возникает «воздух» — насыщенная атмосфера, эмоциональная поэтичность. Художественное слово в таких случаях приобретает в общей системе выразительных средств особый смысл, несет особую нагрузку.

Каждый большой и одаренный художник по-своему, своими способами достигает такой выразительности образной ткани произведения. Действительность, которую он изображает, многообразна, она находится в непрерывном развитии и изменении. Словесное искусство потому и считается самым трудным видом творчества, что оно позволяет художнику запечатлеть «кусочек» жизни не

Только как часть целого, но и раскрыть в нем движение жизненных сил, проникнуть в тайники переживаний героев, показать своеобразие столкновений, конфликтов, взрывов страстей, стремлений людей, сущности их поведения, пронизывая все это важной идеей, значительным смыслом. Каждая клетка, «жилка» (прием, художественное средство) живет в произведении особой жизнью и в то же время является составной частью общего организма. Но кроме объективного источника (объективной правды) в ней всегда есть субъективное, то, что несет в себе степень познания художником реальной жизни. Само слово отражает особое соотношение субъективного и объективного. Недаром говорится, что в слове отстоялась вечность, выражается опыт эпохи, опыт народа, закрепляется его деятельность.

Вот почему в художественном произведении, отражающем характерный «кусочек» жизни, всегда живет образ художника, выражается его миропредставление, его чувства, его настроение, которые оказывают влияние на отбор слов, строй фраз, систему образов, на стиль в целом. Каждая картина жизни, нарисованная художником, всегда пронизана новым светом, имеет свою тональность.

Порой эту тональность, атмосферу трудно определить. Художественный строй произведения, картина действительности как бы живет своей жизнью и дает эмоционально емкое, куда более богатое представление о жизни, чем простое описание или копирование. Образ всегда шире, богаче идеи. Недаром Л. Н. Толстой отказывался отвечать на вопрос об идейном содержании «Анны Карениной» и остроумно заметил, что для этого ему пришлось бы пересказать содержание романа от начала до конца. Но читатель-то, когда он «взахлеб» поглощает «Анну Каренину», невольно ощущает, естественно впитывает идею романа — то нравственно возвышенное начало, которым проникнута вся ткань этого произведения. Он страдает вместе с Кити Щербацкой и вместе с нею (и с Левиным) соприкасается с вечным источником жизни и познает радость бытия.

Суггестивность образной ткани и предопределяет эту спонтанную сопричастность читателя с художественно-эмоциональным строем произведения, с его тональностью, выражающей мироощущение и миропредставление художника.

Индивидуальное своеобразие стиля как особая совокупность определенных приемов, характерных для данного художника (и данного произведения), играет решающую роль в достижении суггестивной силы образной ткани произведения и в создании особой его тональности. Чем важнее идея, жизненный пласт, проблема, которую поднимает художник в своем произведении, тем естественнее его стремление придать образам большую идейно-художественную емкость и выразительность.

В современных условиях, когда советская литература находится в процессе стремительного развития, а ее воспитательное значение все более возрастает, проблема суггестивной выразительности образной ткани произведения приобретает важное значение.

Суггестивность образов — показатель художественного мастерства писателя. В этом отношении она подчиняется общим законам искусства, и ее нельзя рассматривать как таинственное свойство искусства или как результат наития художника (так трактуют и рассматривают суггестивность сторонники интуитивистских теорий). Суггестивность — это результат способностей художника, проявленных в процессе познания и отражения богатства окружающего мира. В этом плане суггестивность можно исследовать вместе с индивидуальными особенностями стиля писателя и установить приемы, с помощью которых художник достигает особой выразительности художественной ткани произведения.

Не ставя своей целью осветить (и решить) проблему в целом, укажем в общем плане, что суггестивность образов и картин в произведении появляется в результате полноты, объемности и всесторонности изображения явления. Она не терпит описательности, простой констатации факта, иллюстрации готовых истин. Она отсутствует там, где перо писателя скользит по поверхности, минуя крутые изломы жизни, конфликты и противоречия, столкновения и душевные потрясения героев. Суггестивность появляется тогда, когда писатель способен по-новаторски увидеть то, что другие не видят, воссоздать его так, как другие не могут (или не смогли до него).

Объемность общей картины, нарисованной в произведении, достигается не широтой описания обстоятельств, а сгущением, концентрацией жизненного мате-

риала, подчинением его общей идее и художественной тональности произведения. Каждый художник достигает этого по-своему (в зависимости от объекта изображения и идейно-художественной цели). Однако внимание писателя при этом обычно сосредоточивается на кульминационных пунктах в событиях и в жизни героя, изображение которых образует сюжетные узлы произведения. В поворотных пунктах событий с особой силой проявляются переживания героев, их душевное состояние, раскрываются их характеры. Главным здесь для художника является умение так строить повествование, так характеризовать поведение героев, их чувства, мысли, столкновения, чтобы не была заметна концентрация, чтобы все было естественно. Даже острота столкновений героев, взрыв страстей, непримиримая борьба положительного и отрицательного должны быть художественно и исторически мотивированы, должны отражать логику характеров и развития обстоятельств (по принципу реалистического соответствия типических характеров типическим обстоятельствам). Сuggestивность как свойство выразительности — неотъемлемый признак диалектического восприятия художником окружающего мира. Она свидетельствует о его способности передать в неповторимом явлении биение пульса жизни. В реалистическом произведении suggestивность преследует цель внушить читателю ощущение, что картина, которую нарисовал художник, — это «кусочек» жизни, «отрезок» истории, поучительный для него. Повторяем, у читателя должно возникнуть чувство сопричастности с тем, что он видит, воспринимая художественное произведение.

I

Нет возможности сколь-либо полно охарактеризовать в общем теоретическом плане все приемы, с помощью которых писатель достигает suggestивности образов. Конкретный анализ произведений в таких случаях может дать значительно больше, чем теоретические рассуждения. А главное — он позволит не только раскрыть общие закономерности, но и показать индивидуальное своеобразие стиля писателя, особенно рельефно проявляющееся именно тогда, когда он добивается художественной выразительности образной ткани произведения.

Обратимся к опыту такого мастера, каким является К. Федин, в частности к художественным особенностям романа «Костер».

Новым моментом в романе К. Фебина «Костер», третьей части эпопеи, призванной нарисовать «образ Времени» — от Октябрьской революции до победы в Великой Отечественной войне, является особое внимание писателя к изображению народной жизни, к созданию народных характеров. В общей концепции произведения этот момент имеет особое значение. В ответе на вопрос немецкого критика В. Дювеля (ГДР) о месте начальной, «крестьянской главы» в структуре романа К. Федин подчеркнул: «Крестьянская тема в структуре третьей части трилогии имеет решающее значение. Она будет усилена во второй половине романа. Я почувствовал, что изображение второй мировой войны только сквозь призму сознания интеллигенции недостаточно. С крестьянскими главами в роман войдет «элемент народного»¹. С этим, конечно, связано появление новых особенностей в стиле, которые требуют тщательного исследования.

Роман «Костер» начинается с описания жизни деревни Коржики и истории семьи Веригиных. И это как бы определяет внутреннюю тональность повествования. После длительного перерыва Матвей Веригин накануне войны приезжает в родную деревню, окунается в мир знакомого и в то же время претерпевшего глубокие изменения уклада жизни. Он заново переживает свое детство, юность, заново узнает отца, своих близких, родных, соприкасается с истоками народной жизни.

История семьи Веригиных, как и история деревни Коржики, изображена в романе многопланово, обрисована емко. Часто К. Федин перекрещивает поток чувств и мыслей героев — строго индивидуализированных и характеристичных. Это создает «воздух» в романе, объемность изображения, насыщает картины глубоким психологизмом и эмоциональностью.

Выбор момента, отбор материала играют при этом особую роль. Уже тот факт, что Матвей Веригин посещает родную деревню накануне войны, что эта деревня находится в Смоленской области, где потом развернутся ожесточенные бои с немецкими захватчиками (как и под Тулой, где находится Кирилл Извеков), что млад-

¹ «Sonntag», 25.II.1962, S. 11.

ший брат Матвея, Николай — летчик, что отец Матвея — участник японской и германской войн — все это позволяет писателю оттенить особенность обстановки.

С самого начала романа К. Федин ставит в центр повествования типичного представителя народных масс — Матвея Веригина и раскрывает, изображает окружающий мир через его эмоциональное восприятие. Это прием концентрации, который позволяет художнику показывать мир в едином ракурсе и в то же время в многообразных проявлениях. Матвей Веригин вспоминает свое детство, историю отца, историю деревни (прошлое естественно входит в повествование), но одновременно остро замечает все те изменения, которые произошли в Коржиках со времен коллективизации, живо реагирует на разговоры о возможности войны.

К. Федину всегда удается точно и глубоко мотивировать переживания героев, а также добиться гармонического единства при характеристике переживаний героев и описании обстоятельств. При этом окружающую среду он изображает с удивительной достоверностью, словно ученый или исследователь. Пример тому — описание в романе «Санаторий Арктур» прыжков горнолыжников с трамплина: от первого движения спортсмена, начального скольжения лыж до приземления. А в «Костре» — картины сказочного богатства морского животного мира, который неожиданно во всех деталях и оттенках замечает Алексей Пастухов, восприятие которого обострено известием о нападении фашистских захватчиков на нашу Родину.

Для стиля К. Федина характерно, что окружающий мир, среда при самой удивительной точности и объективности ее описания никогда не живет только своей жизнью. Она «пропущена» через восприятие героя и таким образом занимает в общем потоке повествования свое место, приобретает свое художественное значение и характеризует или особое состояние героя, или поворот в его чувствах и мыслях, или его душевное потрясение, вызванное драматическим стечением обстоятельств.

Вот Матвей Веригин вступил в «страну своего детства». Он слез с грузовика, расплатился с шофером и «потопал» к Коржикам. К. Федин передает всю сложнейшую гамму его чувств. Матвей вступил в лес: «...листья берез и осин еще не выросли вполне и чуть

шелестели, нежно касаясь друг друга липкой поверхностью.

В рябизне лоснившихся зайчиков прочерчивались полунагие розовые стебли, раскачиваемые ветром, и казалось — слышно было, как стебли ласково хлещут и прищелкивают по молодой листве. Весь этот шелест неся поверх леса, а по самой чаще, низом, глухо пробирался шорох еловых лап, окропленных остриями почек, пестревших своей оранжевой чешуей»¹.

Весенний лес описан с поразительной точностью. Но эмоциональная выразительность зримо подмеченных деталей усиливается тем, что пейзаж показан в восприятии Матвея, который, вступив в «страну своего детства», весь преображается, молодеет душой. «Запахи, которыми он дышал, едучи в грузовике, — пережженного масла, бензина, суперфосфата и еще каких-то удобрений, перебивавших за весну в кузове, — все это развеялось без следа. Благоухание почвы с ее травами, смолистой хвоей, пряной бересты оживило, как после речного купанья, его тело» (стр. 10).

Так же живо замечает Матвей и те изменения, которые произошли в деревне и в людях — не только в их внешнем облике, но и в манере говорить, мыслить, реагировать на события и факты. Отражение явлений через восприятие Матвея позволяет К. Федину создать эффект сопричастия, заставить читателя невольно окунуться в мир народной жизни, взглянуть на него не со стороны, а изнутри.

Образная ткань романа не только эмоциональная, но и емкая по смыслу, что достигается особым отбором деталей, насыщением речи героев народными изречениями, афоризмами, крылатыми словами, в которых спрессован народный опыт и выражается народная мудрость. К. Федин сливает индивидуальное своеобразие героя с движением жизни, передает ее диалектику через то особенное, что проявляется в действиях и поступках людей. Так разворачивается история семьи Веригиных и вырисовывается фигура отца Матвея — Ильи Антоныча Веригина.

Образ отца вначале дается в восприятии сына. Трепетное чувство, которое испытывает при этом Матвей,

¹ К. Федин. Собр. соч. в 10-ти томах, т. 7. М., 1971, стр. 10. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

определяет эмоциональный строй повествования: «Когда он увидел отца со спины — его лопатки, как у мальчика, уголками выпирающие на полинялом пиджаке, его тоненькие шейные мышцы с запавшей под затылок ямкой между ними, — у него защипало в горле...» (стр. 51—52). Сын замечает, что отец постарел и к тому же болен.

К. Федин отбирает из жизни старшего Веригина наиболее выразительные моменты. Участвуя в японской войне, «Илья пережил всю горечь и возмущение армии, испытавшей разгром, измученной жертвами, униженной ненавистными штабами, обворованной интендантами, озлобленной офицерством» (стр. 14). В первую мировую войну он был ранен на Галицийском фронте, вернулся домой больным. Образ Ильи Антоныча разворачивается экстенсивно. Личное и общее сливаются в нем, предстают в неразрывном единстве.

Особенное в образе Ильи не просто характеризует героя, а «обрастает историей». К. Федин подчеркивает в Илье «ухватистость», ловкость, которая проявляется и в работе, и на охоте, когда он с лета «срезает» внезапно взлетевшего косача. Илья — кузнец по профессии, детей он тоже научил этому мастерству. Его ловкость, сноровистость, чувство собственного достоинства, несмотря на невзгоды жизни и слабое здоровье, — это результат трудовой жизни, результат жизненного опыта. Внешние детали портрета Ильи даны в движении и подчеркивают его сущность. Писатель фиксирует внимание на характерной примете Ильи — белых «огоньках», крошечных, как точки, которые будто дрожали в майских светлых его глазах. Эти «огоньки» каждый раз, как только ситуация меняется, будут появляться в глазах Ильи, выражая его особое состояние: то гнев, то радость, то хитроватость, то решительность и смелость.

Характеристика Ильи строится в романе так, что мы видим, как личное в судьбе героя по мере разворота событий все теснее срастается с историей. В Забайкалье, после горечи поражения в Маньчжурии, взвод, в котором служил Илья, отказался выступить против бастующих рабочих. За участие в беспорядках Илью судили военным судом. После победы Октябрьской революции Илья был активным участником комбеда.

В романе К. Фебина нарисована яркая картина «де-

лежа» помещицей усадьбы, столкновение Ильи с кулаком Тимофеем Нырковым, подбивающим мужиков на грабеж. Илья был против грабежа, хотел сохранить добро для народа, но оказался бессильным. Создавая картины прихода революции в деревню, автор раскрывает формы классовой борьбы через индивидуальное поведение героев. При этом язык персонажей насыщается меткими народными выражениями:

«Его трусцой обогнал мужичок, которого он не мог узнать, потому что лицо того закрывала объемистая кладь через плечо.

— Что, Илья Антоныч,— спросил мужичок счастливым голосом,— дележ, сказывают, тебе не по нутру?

— Дележ по нутру, да грабеж не по вкусу» (стр. 22).

Народные реченья естественно входят в ткань произведения и определяют особенности его стиля. Посредством емкого народного слова характеризуются новые процессы и новые взаимоотношения людей. Бедняки прислушивались к речам Ильи, а богатые его побаивались: «Кузнец — человек деревне нужный, какой расчет с ним ссориться, особенно если памятуешь, что умудряет бог слепца, а черт кузнеца,— не повернул бы так, что станет шеям мылче» (стр. 22). Народные афоризмы дают представление об особенностях целых исторических периодов в жизни страны. Например, нэп характеризуется так: «Деньги вошли в силу, и, казалось, как прежде — куда денга пошла, там и копится: богатые пузатели, бедные тощали» (стр. 24).

Одновременно с помощью народных изречений оттеняются характерные черты героя, выявляются особенности его мышления. История просвечивается в образе Ильи Антоныча, и, вбирая ее в себя, образ приобретает большую выразительность и емкость.

Рождение сына Антона совпадает с поворотным моментом в жизни Веригиных — вступлением в колхоз. Эти два события, перекрещиваясь, рождают новые чувства героев. К. Федин прибегает к развернутому сравнению, чтобы передать то новое, что принесла в семью Веригиных колхозная жизнь: «Бывает, что свет проколет шлою тучную толщу неба, зажжет какой-нибудь одинокий пригорок — и сразу далеко по земле откликнутся этому лучу разноцветные краски, где же было их, и сами тучи сменят свою плоскую хмурию на игривые мелкие волны.

Забот прибавилось с появлением ребенка, но тягостное полегчало, мрачное посветлело» (стр. 38).

Повествование в романе К. Федина строится таким образом, что читатель вместе с героем — Матвеем все глубже погружается в народную жизнь, острее ощущает ее диалектику. Все обычно и одновременно необычно в этой жизни. Ситуации, показанные в романе, представляют собой как бы живой слепок с жизни — такова их художественная достоверность. И в то же время в них есть нечто большее — они пронизаны значительной идеей и поэтому производят куда более сильное впечатление, чем просто зафиксированный случай. Так нарисована картина встречи Матвея со стариком Евдокимом в поселке Дегтяри.

Вначале дается портрет Евдокима: «...перед избенкой стоял неподвижно человек, и в человеке этом нельзя было не признать дегтяря Евдокима. Он смотрел навстречу пришельцу из-под козырька старого, огромного картуза, плоское тело его было вставлено, будто в короб, в засмоленный драповый пиджак, без единой складки, с отвислыми ниже колен полами. Черные оборы обтягивали его худые икры, и только лапти светились новизною лыка, как янтарь. Совсем таким же видел его Матвей в последний раз на завалинке этой самой избы много лет назад» (стр. 40). Затем приводится разговор Матвея с Евдокимом о житье-бытье. И тут оказывается, что не так-то прост этот замшелый на вид старик.

Вопросы его имеют кроме прямого еще и тайный смысл. Он задает их или с подковыркой, или с тайным умыслом — выведать то, что Матвей хотел бы скрыть. В этот разговор очень тонко вплетаются мотивы, характеризующие изменения, происшедшие в деревне. Сын Евдокима Василий окончил в Смоленске строительный техникум и отстроил в Дегтярях новый дом. Дочь Евдокима вышла замуж за слесаря и переехала жить в Калугу. Деготь в Дегтярях никто не гонит. Дочка родственника Евдокима окончила семилетку, не захотела работать в колхозе, «в Дорогобуже на почте через окошко командует...». «Объясни мне, малый, — просит Евдоким, — чего это народ все в город да в город? Одни города, что ль, останутся теперь, а?..» (стр. 41). Но в то же время и сам Евдоким больше не хочет жить в деревне и собирается переехать в Калугу,

х зятю: «Ты что же, малый, думал, хитрей молодых никого нету? Кхе-хе!» (стр. 43).

Вначале Матвей недоумевает, как же это так получается, что жизнь Евдокима не удалась. Но затем в разговоре с отцом все становится ясным. В следующей главе, словно в новелле, делается резкий поворот в сюжетном развитии, и образ Евдокима получает, можно сказать, историческое освещение. Оказывается, Евдоким сродни Моргунку: он также не захотел записаться в колхоз. Все записались, а он — ни в какую. «Кarakter!» (стр. 50). Так образ обретает суггестивность. Замшелый старик, хитрый и своевольный, — это последний единоличник на селе.

Пластическое изображение народного характера в его индивидуальном своеобразии, с передачей особенности речи — главное условие суггестивности образа. Впечатления от образа как бы спрессовываются, сгущаются, причем незаметно, естественно, словно читатель наблюдает саму жизнь. Посредством характеристичности языка в образе, а также и в ситуации проявляется бытие жизни.

Удивительно умение К. Федина добиться при этом достоверности. Порой кажется, что он замечает и умеет передать все — от глубоких потрясений Матвея до движения чувств подростка Антона, обрисовать облик Евдокима и через одну деталь раскрыть характер его жадюги жены, пожалевшей для Матвея ковш кваса, передать атмосферу жизни предвоенной деревни, подчеркнуть чувство тревоги за мирную жизнь, усилившееся в народе.

А сколько тонких деталей, требующих досконального знания жизни, разбросано в книге К. Федина. Евдоким упрекает Матвея в том, что тот забыл деревню, не может отличить осеннего лыка от весеннего: «...деревней учен, городом переучен. Осенние лыки супротив весенних на десять дён носче...» (стр. 42). А разговор о литках (могарыче): «Кто, говорит, купил, тот, говорит, со мной и литки выньет» (стр. 72). И сугубо профессиональное отношение кузнеца Ильи Антоныча к орудию производства — клещам: «Он поднял, попробовал, какковы они в руке — приемисты ли, осмотрел цевки» (стр. 20). Все это создает атмосферу достоверности в воспроизведении народной жизни, усиливает выразительность образной ткани произведения.

И снова подчеркнем, что при этом важен выбор момента — концентрация внимания на жизненно достоверной, но сюжетно значимой ситуации. Так, приезд Матвея в Коржики совпадает с таким важным событием в семье Веригиных, как покупка коровы. Это дает возможность писателю перекрестить сюжетные линии, дать изображение Мавры (второй жены Ильи Антоныча), нарисовать образ невестки — Лидии Харитоновны и портрет пастуха Прокопа, показать деревенский быт и создать картину, которая дает всестороннее представление о деревенской жизни. В центр внимания выдвигается образ Мавры, что создает особую тональность повествования.

Образ Мавры нарисован в светлых тонах. Мавра — цельная натура. К. Федин особо выделяет ее «ладный характер»: «...она обладала благодатной чертой: неумением ссориться. Разногласия и неполадки словно бы веселили ее, — она отшучивалась от них с таким простодушием, что на ее язык никто не обижался, — был он не очень остер, а только весел» (стр. 16).

Характеризуя Мавру, автор совмещает принцип отраженного и прямого изображения. Он рисует образ Мавры в восприятии Матвея, которого она вырастила. Когда Илья остался вдовцом, она совсем молодой девушкой вышла за него замуж и вырастила его детей. Матвея поражает красота «мамани», как он ее ласково называет, ее молодость, легкость походки, округлость жеста. И одновременно К. Федин подчеркивает: «Трудная жизнь чаще вырабатывает такие ладные характеры, чем жизнь без забот» (стр. 16). Следует сказать, что такие цельные натуры, как Мавра, изображать очень трудно, ибо их душевная глубина и богатство проявляются неброско, в простых житейских ситуациях. Но К. Федину удалось показать внутреннее обаяние Мавры, проявление душевного богатства ее натуры, естественно и органически связывая рост Мавры, ее развитие с теми изменениями, которые происходят в жизни.

Чтобы сильнее оттенить «ладный характер» Мавры, писатель прибегает к контрастности — противопоставляет ей образ невестки Лидии Харитоновны, пригнавшей купленную корову. Лидия Харитоновна — полная противоположность Мавры. Ее характер выявляется в резких гранях. Но опять-таки естественно, так, будто чита-

тель сам невольно столкнулся с живым человеком. Основным приемом раскрытия образа становится жест, который, как утверждал А. Н. Толстой, придает персонажу жизнь. Сама манера вести себя, особенность речи, первый же ее «жест» полностью «выдают» Лидию Харитоновну.

Вот она знакомится с Матвеем: «Лидия подала Матвею пальцы, сложенные желобком, и, когда он легонько дотронулся до них, потрясла кистью.

— Супруга дяденьки вашего Степана Антоныча, вам тетенька,— сказала она чванно и кончиком пальца утерла узкий, сухой рот» (стр. 53—54).

За жестом Лидии Харитоновны скрывается коварная, злая, мещанская натура. Она выступает к тому же под личиной самоутверждения, подчеркивания своего мнимого превосходства. В беседе Лидия Харитоновна всегда стремится во что бы то ни стало унижить собеседника и тем самым возвысить себя. Особенно злой, настоящей фурией, она становится, когда дело касается собственности. Из-за неуплаченного долга Лидия Харитоновна готова живьем съесть Веригиных, упрекает их во всех смертных грехах.

«Силушек моих нету!» — жалуется Мавра Матвею. «Сутки, как она у нас, а словно бы с ней неделю в темной яме просидела» (стр. 59—60).

Чтобы художественно еще ярче оттенить существо Лидии Харитоновны, К. Федин вкладывает в уста Матвея меткое определение, которое звучит как образный эквивалент, выражающий внутреннюю сущность этого персонажа:

«Щура! — усмехнулся Матвей.

— Вот уж что правда, то правда! Щура и есть... Зенками так и дергает, кверху — вниз, кверху — вниз! Вздохнет и сейчас дернет», — вторит Мавра (стр. 60).

Посредством контрастных противопоставлений, прекрещивания сюжетных линий, ситуаций К. Федин достигает особой выразительности художественной ткани произведения и художественных средств. В настроения героев вплетаются мотивы, приобретающие общественное значение. Таков разговор Ильи Антоныча с Матвеем о войне. Илья, старый солдат, прошедший две войны, остро ощущает опасность войны, знает коварство немцев и не верит в перемирие с Гитлером: «Немец нынче не то что локти раздвинул, а вон сколько госу-

дарств в охапку сгреб. Войдет во вкус — не остановишь» (стр. 88). Илья, как и Мавра, обеспокоен за судьбу детей. «Не досталась бы деткам работа пожарче, чем отцу», — говорит он, вспоминая ужасы Маньчжурского и Галицийского фронтов.

Мотив опасности войны снова звучит, когда Матвей рассказывает отцу о своей жене, которая не хочет иметь детей. Мать у нее вдова, беженка, настрадалась в первую мировую войну. И сама она росла сиротой — скиталась по детским домам: «Я ее убеждал насчет ребенка-то. Слышать не хочет. Я, говорит, глаза до дна выплакала из-за проклятущей войны. Да чтобы по моему хотению, говорит, еще свой ребенок слезами изошел, никогда, говорит, этого не будет» (стр. 86).

Так житейское, личное и общезначимое переплетаются, образуют единый эмоциональный строй, придавая художественным средствам особую выразительность. Эмоциональная сила художественного повествования вместе с углублением в истоки народной жизни нарастает. Вспомним в связи с этим, как нарисована картина встречи Матвея с первой своей любовью — Агашей.

Она подготавливается постепенно, следуя после радостной, светлой картины рыбалки Матвея с Антоном, переполненной ощущением полноты жизни и безмятежного счастья. Картина встречи Матвея с Агашей иная по тональности. Она драматична и пронизана резкими контрастными красками и чувствами. Матвей не узнал в женщине, одетой в темное платье, прежней Агаши. Раньше он знал ее красивой, сильной, освещенной солнцем. Она вызвала тогда в нем большое чувство первой любви и первое страдание. Оказалось, что Агаша была помолвлена, затем вышла замуж. Матвей тосковал. И вдруг вот снова встретил, встретил, но совсем иную. Жизнь Агаши не удалась. Муж ее оказался пьяницей, принес одно несчастье. Она развелась с ним, осталась с ребенком на руках, вернулась в Коржики больной, стала работать в колхозе учетчицей.

Писатель делает акцент на раскрытии душевной драмы героев, жизнь которых могла бы сложиться совсем иначе, не будь в ней случайностей и своих суровых законов, управлять которыми человек не в силах:

«Женщина в темном платье идет навстречу. Частый шаг ее скор, она спешит. Но, приближаясь, будто сбивается с ноги. Можно разглядеть ее лицо. Оно бледно и

как будто чересчур узко, обведенное платком. Странно, что в жаркий день на женщине такой плотный, наверно зимний, платок. Она все больше медлит. Видны ее глаза — круглые, светлые, немного выпяченные из черных окружий ресниц. Они одни живут, а впалые щеки, губы стыннут в холоде одинаковой желтизны. Лоб, скулы, подбородок туго обтянуты краями платка, и треугольник лица напоминает убранных к отпеванию покойниц. Матвей отводит взгляд, когда женщина вот-вот должна сравняться с ним. Что ему до встречных прохожих?» (стр. 97).

Подчеркивание деталей, характеризующих судьбу Агаши и подготовляющих потрясение Матвея, делает стиль повествования поэтически-метафоричным, насыщенным внутренним напряжением глубоких переживаний. Чувства героев рвутся наружу, не находя выхода. Когда Матвей узнает Агашу, его душу, словно огнем, обжигают воспоминания. Его потрясает несправедливость судьбы, лишившей счастья их обоих. Контрастность прошлого и настоящего усиливается. Усиливаются и переживания героев:

«— Не признаете? — с печально-счастливой улыбкой спрашивает женщина.

Тогда, точно от огня, сплавляются в один слиток ее голос, глаза, освещенный улыбкой рот, и он видит Агашу. Он видит ее не той, которая неуверенно протягивает ему руку и ждет, как он ответит. С огнем узнавания опять вспыхивает в памяти солнечный лес, и пылающий красками юный облик, и первое нескончаемое рукопожатье...

Матвей все не может выговорить ни слова» (стр. 97).

Писатель перемежает сложнейшие потоки чувств, разрывающих душу Матвея:

«Он насилу удерживает себя, чтобы не крикнуть, резко взглядывает на нее, хватает как попало ее руку, жмет и — уже сорвавшись с места — выталкивает на ходу свое прощальное слово:

— Ну... будь здорова!

«Только бы не бежать! Только бы не бежать, как тогда!» — думает он, отмахивая улицей что ни на есть широкий шаг.

Влетев во двор, он швыряет под поветью удочки наземь, идет огородом к вязу и, привалившись к стволу, ждет, когда отшумит в висках кровь» (стр. 98).

Умение автора увидеть в простых людях душевное богатство и раскрыть в обычных житейских ситуациях проявление общечеловеческих свойств героев рождает в романе особую живопись словом. Простое, обычное оборачивается своей необычной стороной и рождает богатство поэтических ощущений и ассоциаций — появляется свойство, присущее настоящему искусству. Мирощущение созданных художником народных типов оказывается близким ему. Но тональность повествования, художественная атмосфера образной ткани произведения от этого не ослабевают, а усиливаются. Вечное, общечеловеческое не ускользает из поля зрения художника, а находит свою особую форму выражения, пронизывает весь строй образных средств, просвечивается в них. Субъективные представления автора и объективная правда жизни не просто преломляются в образной ткани произведения, а порождают особую гармонию, которая объединяет все переживания героев в одно целое, в одну картину, пронизанную большим чувством — верой в торжество народного начала в жизни. Мастерство К. Федина достигает при этом высокого совершенства.

Вот, например, как заканчивается картина первого дня пребывания Матвея в деревне. Матвей весь переполнен впечатлениями. Реальное — то, что его окружает, — как бы живет в двух проекциях — в своем обычно житейском виде и в необычном, то есть как его обостренно воспринимает и осмысливает Матвей, а с ним вместе и художник. Рисуеться картина дойки Чернавки, только что вернувшейся с пастбища. Все детали, такие обычные, вдруг оборачиваются необычной стороной, приобретают магический свет. Наблюдая за дойкой, Матвей вбирает в себя все звуки бытия, все краски вечера. Его сознание, словно светофильтр, пропускает через себя весь окружающий мир. Матвей чувствует, что он соприкасается с вечными истоками народной жизни. И это-то делает простую картину необычно живописной, наполняет ее великим смыслом.

«Прислушиваясь к разговору отца с пастухом, он глядел издали на Мавру. Лицо ее хорошо прочертилось в ровном вечернем свете. Притушенное тенью стороной, оно было мягким, сосредоточенным в своем спокойствии и очень шло к ее работе, которая тем краше Матвею казалась, чем дольше он смотрел. Руки ее в дойке дви-

гались без перебивок, сменяя друг друга играючи-плавно.

— Слышь, Матвей! Прокоп говорит, уклон к стоку маловат, — сказал отец. — Грунта поболее снять придется.

— Снимем, — ответил Матвей.

— А у кормушки, говорит, глинобитный оставить. Пол-то. Слышь?

— Слышу.

До него, правда, доходило все, о чем толковал Прокоп. Но слышалось ему не одно гуторенье стариков. Слабые, разрозненные звуки деревенского вечера рождались и таяли вдалеке, а рядом, как ход часов, били в подойник короткие струйки молока. Первым их ударам пустой подойник отзывался металлически звонко, потом донце перестало звенеть, но удары еще постукивали по нему резко, а затем начали бить глухо, все больше снижая звук в наполнявшем посуду и пенившемся молоке.

— Тпруся! — тихо погрозила Мавра Чернавке, лягнувшей по подойнику, и приподняла его с земли осторожным усилием.

— Матвей! — позвал отец. — Дверь-то, говорит Прокоп, близко получается. Холодновато не было бы.

Матвей промышчал что-то, уже вовсе не вникая в разговор, испытывая одно только чувство слитности с этим вечерним часом, поднявшим из сонной детской памяти лучшее, что она хоронила. «Тут бы и надо жить, — думалось ему. — Нигде больше, как у нас в Коржиках» (стр. 67—68).

Есть что-то поистине поразительное в этой силе образной ткани произведения, ее живописи, рожденной перекрещиванием потоков чувств героя, раскрытых с поразительным проникновением автора в мировосприятие Матвея. К. Федин продолжает здесь традиции великого Л. Н. Толстого с его умением раскрыть «диалектику души» героя и передать в простом народном бытии проявление вечного общечеловеческого очарования.

В романе «Костер» К. Федин стремится образно раскрыть истоки народной жизни — то, что определило величие духа, стойкость, силу нашей страны в Великой Отечественной войне и привело к победе. В свою очередь это определяет и тональность всей идейно-художественной концепции произведения.

В усилении эмоциональной выразительности образной ткани произведения (и образа в целом) особую роль играют приемы отраженного и преображенного воспроизведения действительности через характерное восприятие героя. Такие приемы получают все большее распространение в современной литературе. И это понятно, ибо они дают писателю неисчерпаемые возможности воспроизводить особенности духовного мира героя не статично, а диалектически, находя каждый раз особую точку пересечения быстро развивающейся действительности и сознания личности. Поскольку личность — это совокупность общественных отношений, своего рода конденсат всех нравственных и этических, идейных и политических сил эпохи, то раскрытие действительности через характерное восприятие личности дает писателю возможность показать жизнь во всем ее многообразии.

Своеобразие восприятия героем окружающего мира, высота его сознания, особенности его нравственных представлений и общественных идеалов — это «ядро», «атом», неисчерпаемый для художника. Это тот мир, в котором пересекаются законы общественных отношений. Действительность находится в непрерывном развитии и изменении. В непрерывном изменении и развитии находится и внутренний, духовный мир героя, который является для художника главным объектом исследования и целью художественного воспроизведения — во всем его многообразии и индивидуальном своеобразии. Собственно говоря, на этой основе и возникает многообразие индивидуальных стилей, а также стилевых течений в советской литературе.

А. Н. Толстой недаром включал в понятие стиля (производя его от «стилета», которым в древности писали на восковых дощечках) его обязательный признак — познание. Он говорил: «В понятии «стиль» заключено острое, проникающее. Стиль есть та форма мысли, которая, как игла, проникает в извилины нашего сознания. Стиль — прежде всего творчество, когда слова подобно прикосновению невидимой руки играют на рефлексивных клавишах нашего сознания»¹. Для этого нужно найти «только одно-единственное, — к данному случаю, к дан-

¹ А. Н. Толстой. Полн. собр. соч., т. 13. М., 1949, стр. 399.

ному мгновению, к данному окружению предмета, — одно-единственное для данной писательской индивидуальности сочетание слов...». И это сочетание неминуемо «произведет на читателя особенное воздействие: он увидит, всеми чувствами, всеми рефлексамн воспримет образ, вашу мысль, то есть воспримет художественно»¹.

Обратимся, например, к истории советской литературы, и мы увидим, что в ней вместе с теми гигантскими изменениями, которые произошли в жизни после Великой Октябрьской социалистической революции, были открыты новые масштабные формы обобщения, передающие особенности мышления советского человека.

Чем отличается это богатство форм обобщения и стиливых исканий и находок советской литературы от унылого однообразия модернистской литературы? Кратко говоря, цельностью мировосприятия, полнотой исторического мышления, безграничной верой в возможность человека, который хочет преобразовать планету в цветущий сад для всего человечества. Не раздробленность сознания современного человека, а силу его научной мысли поэтизирует советская литература. Она проникнута жизнеутверждающим пафосом и отражает в себе поступательный ход истории, насыщена, наэлектризована оптимизмом. В искусстве неминуемо происходит процесс открытия новых форм обобщения, соответствующих более развитой ступени сознания человека.

Как указывалось выше, отраженное и преображенное воспроизведение действительности требует от писателя особого мастерства. В таких случаях слово в общей изобразительной системе приобретает двойную нагрузку: отражает то, что есть в объективной действительности (характеризует объект восприятия), и то, что переживает герой (характеризует способ его восприятия и те чувства, которые он при этом испытывает).

Модернистская эстетика приписывает силу экспрессии только иррационалистическим направлениям в искусстве и отказывает в этом реализму. Но история литературы неопровержимо доказывает, что реализм всемогущ в раскрытии всего богатства мира и в использовании всех художественных приемов. Непревзойденным мастером экспрессивного отражения действительности был А. П. Чехов.

¹ А. Н. Толстой. Полн. собр. соч., т. 13, стр. 359.

Традиции Чехова находят продолжение в современной советской прозе. Здесь в первую очередь следует назвать творчество Сергея Антонова. Его рассказы и повести, лирические по своей тональности, отличаются живописностью. Повествование в них развивается непринужденно. В основу сюжета кладутся порой обыденные события. И вдруг, словно по мановению волшебника, обычные факты и герои, тысячу раз встречающиеся и повторяющиеся события приобретают новое значение, предстают в новом свете. Они наполняются новыми жизненными красками и как бы люминисцируют, излучая свой особый свет.

Возьмем, к примеру, повесть С. Антонова «Аленка». Как будто ничего особенного не происходит в этой повести. В ней описан 400-километровый рейс на грузовой автомашине по знойной казахской степи — от совхоза «Солнечный» до станции Арык. Ведет машину шофер Толя, недавно демобилизованный из армии, в кузове едут школьница Аленка, шеф-повар Василиса Петровна, главный механик совхоза Гулько, тракторист из соседнего совхоза «Южный» Степан Ревун и врач-стоматолог, только что окончившая институт Эльза Калынь. Как обычно, люди в пути знакомятся друг с другом, рассказывают о себе, обсуждают дела, спорят. И вдруг, когда повесть прочитана, все детали исчезают, остается в памяти одна общая, пронизанная ярчайшим светом, насыщенная большим чувством картина. Она дает представление о жизни на целине и о неиссякаемом душевном богатстве советских людей.

Общая тональность этой картины достигается тем, что в центре оказывается образ Аленки — школьницы, обладающей удивительным свойством — все запоминать («Недавно полистала историю для четвертого класса и всю запомнила... Закрою глаза, а строчки тут как тут, выпрыгивают каждая на свое место»). Она способна видеть и замечать такие признаки в окружающей обстановке и людях, какие не видят и не замечают другие.

С. Антонов передает мельчайшие оттенки впечатлений Аленки, разворачивая картину, пронизанную трепетно-чистыми, меняющимися красками:

«Аленка сонно смотрела на чистое и пустое, до уплывающих точек в глазах, зеленоватое небо, на бурую ленту пыли, обозначающую след машины.

Вся степь, от горизонта до горизонта, была тиха и неподвижна.

Вдали, на камне, отвернув набок голову, чернел беркут.

Воздух застыл. Даже ковыль не решался шевельнуть ни одним волоском, и невозможно было поверить, что земля и сегодня вертится вокруг собственной оси.

Все в этот час казалось неправдашным...

И звуки слов, начисто лишённые эха, тоже были какие-то нездешние, как предметы без тени, и не было в них ни выражения, ни смысла»¹.

Слово в повестях С. Антонова всегда живописно, и оно — неотделимая частица поэтического полотна. Вот почему стилевые особенности С. Антонова трудно анализировать. Нельзя вычленить слово из всей системы изобразительных средств произведения, а изобразительные средства из общей картины, окрашенной в определенные тона. Если вычленить изобразительные средства, то они могут показаться нагромождением световых пятен, как на картинах импрессионистов, когда смотришь на них вблизи. Живописную манеру С. Антонова можно сравнивать с приемами импрессионистов. Это сравнение будет напрашиваться само собой, если продолжить цитату из повести «Аленка», которую мы начали анализировать:

«Аленка только на секунду сомкнула глаза, но когда она их открыла, солнце уже садилось и степь была неровная, с двумя горизонтами. За ближним, волнистым, горизонтом, образованным лиловой цепью мягких невысоких холмов и пологими склонами широкой лощины, блестела золотая полоса созревших хлебов, отделенная от теплой зари ровной, словно проведенной по линейке, линией. Это и был второй, настоящий горизонт.

На стерне, как новый красный флаг, сиял под заходящим солнцем самоходный комбайн...

Далеко-далеко, наверное над Арыком, стояли алые вечерние зори» (стр. 349).

Впечатления от действительности даны в движении, изменении. Но они даны не в постепенном, эволюционном развитии, как в романах К. Федина, а прерывисто, скачками, с фиксацией на кульминационных поворотных моментах, знаменующих изменения. Такую манеру так-

¹ С. Антонов. Разнотравье. Семь повестей. М., 1968, стр. 348—349. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

же можно сравнить с манерой импрессионистов, которые тоже выбирают в картинах особый момент движения, состояния и оттеняют его светотенями (как два горизонта вечерней степи в восприятии Аленки). Сила мгновенного впечатления от этого усиливается.

Однако в повести С. Антонова не только все дано в движении и изменении (в силу особенностей словесного искусства — передавать явления в движении и пространстве), но за образом, картиной всегда отчетливо чувствуется связь частного с целым, признаки явления неотделимы от его сути.

Например, вся картина встречи путников в степи с казахом-пастухом и его внуком, остановка возле колодца и наслаждение от холодной воды, которое получают герои, даны в повести С. Антонова в прерывистых, скачкообразных моментах, в контрастных световых пятнах, оттеняющих смену впечатлений Аленки и ее попутчиков.

Казах-пастух вначале кажется Аленке стройным — так ловко, словно влитой, сидел он верхом на лошади. А когда сошел с лошади, сразу оказался дряхлым старикашкой. Ему было, наверное, не меньше ста лет. Ноги у него были кривые, плохо двигались. Сухое шоколадное лицо, изрытое глубокими оспинами, было похоже на грецкий орех.

Зато мальчишка-казах предстает перед Аленкой во всем своем живописном великолепии:

«От табуна отделился стригунок и пустился вскачь. Босой, лет восьми, мальчишка лежал животом поперек его спины. Не успел он вскарабкаться и усесться как следует — стригунок уже стоял у колодца и пил воду.

Задирая рубашку, мальчишка сполз на землю.

Аленка с робким восхищением посмотрела на него, на его голую, навечно загоревшую шею, на которой в виде украшения блестел на бечевке двугривенный, и исключительно для того, чтобы проверить, не затекла ли нога, встала в первую позицию и сделала полный поворот, как учили на танцах.

Мальчишка скользнул по ней смелыми насмешливыми глазами, как по не стоящему внимания пустяку...» (стр. 340).

Отбор деталей, фиксация внимания на характерных признаках — при прерывистости и контрастности впечатлений Аленки — не только придают слову С. Антонова особую живописность, но и позволяют оживить ха-

рактёрную деталь, передать с её помощью движение, подчеркнуть скрытую взаимосвязь явлений, которые предстают в изменении и развитии. Так передана ловкость, сметливость восьмилетнего казаха мальчугана, не по годам развитого, умеющего свободно говорить по-русски и писать цифры на песке. Этим мальчуганом восхищается Аленка («прекраснее этого мальчика-подпaska не существует никого на свете»), им восхищается также его неграмотный, не умеющий говорить по-русски дед. Он любит написанными внуком цифрами «240 км», как картинкой. И эта деталь в общей структуре повести тоже живёт своей жизнью и оттеняет громадные исторические изменения, происшедшие в жизни казахов за годы Советской власти.

Передача движения чувств и движения мира — это сложнейшее искусство. Писателю нужно добиться того, чтобы характер впечатления, особенно если впечатление изображается как цепь прерывистых моментов, не разрушал диалектику жизни, естественного течения событий, взаимосвязи явлений и взаимоотношений людей, а подчёркивал все это¹. С. Антонов мастерски владеет этим искусством.

Прерывистость впечатлений, повороты событий С. Антонов рисует как естественный процесс, без нажима со стороны автора. Герой как бы самостоятельно проявляет свою сущность. И в то же время присутствие автора, «образ автора» как особая манера подачи явлений и характеристики героев все время ощущается в произведении. Автор не боится взглянуть на происходящие события «своими глазами», дать их не только в восприятии

¹ Интересно отметить, что известный румынский писатель Марин Преда в книге о писательском труде «Возврата быть не может» (Бухарест, 1971) считает передачу движения жизни самым сложным искусством. Тех, кто не умеет это делать, он относит к числу писателей-«словоплетов», которые занимаются плетением словес на любую тему, а движение жизни передать не умеют, ибо при этом убеждаются, что «людей описывать трудно — какие-то они верткие, не стоят на одном месте, суетятся в обществе, передвигаются сложными, непонятными путями, и нет смысла пытаться понять мотивы их поступков. (В этом отношении такие писатели напоминают героиню рассказа, экранизированного знаменитым Хичкоком; она не могла рисовать движущиеся предметы. Если дерево гнулось под порывами ветра, она срубала его; если это было животное, она умерщвляла его. В конце концов она собралась убить собственного племянника, но тут ее и сцапали)» («Иностранная литература», 1973, № 8, стр. 220).

героя, но и в своем собственном. Но и тогда манера изображения, фиксации внимания на поворотных моментах события или чувствах героя сохраняется, то есть сохраняется экспрессивная выразительность стиля.

Вот как рисуется картина у колодца — утоление жажды истомленных жарой путников:

«Степан взял мокрое ведро за бока обеими руками и стал пить, не проливая ни одной капли.

Кадык его двигался вверх и вниз, как челнок.

Он пил, и все смотрели на него.

Дужка ведра стукнула его по голове, а он все пил, и горло его отщелкивало глотки, как счетчик.

— И я хочу пить, — сказала Аленка.

Все по очереди напились, наполнили бутылки и термосы.

Толя долил в радиатор, а Степан наполнил деревянную колоду.

Лохматая лошадка, не слушаясь уздечки хозяина, потянулась к колоде и, показалось Аленке, стала не пить, а целовать воду бархатными губами.

— Ровно пробу снимает, — усмехнулась Василиса Петровна» (стр. 338).

Картина получается зримой, все в ней находится в движении и предстает в своем характерном проявлении. По одной реплике Василисы Петровны читатель догадывается о профессии героини. Такова сила сравнения и точность языковой характеристики персонажей в повести С. Антонова.

В общей системе изобразительных средств повести особое значение приобретает выделение именно характерных признаков. Действительность при этом воспроизводится рельефно, выпукло. Характерная деталь, дающая представление о целом, выделяется так, словно читатель смотрит на нее через увеличительное стекло. Но это не деформирует реальность, а сильнее подчеркивает ее отличительные признаки (прием, получивший распространение в киноискусстве):

«Степан стащил тельняшку, сложил котелком большие ладони, и Толя стал поливать ему на руки.

Вода была свежая, холодная, тяжелая. *Каждая морщинка на ладони виднелась сквозь эту прозрачную воду, как через увеличительное стекло* (курсив мой. — В. Н.).

Степан плюхнул полной пригоршней по пыльному, разгоряченному лицу, вторую опрокинул на затылок,

и его давно не стриженные волосы собрались в острые косички... и вода словно таяла на его теплых, вздрагивающих мускулах.

— Будет тебе, — сказала, потеряв терпение, Василиса Петровна. — Дай другим умыться. Рычит, как бес...» (стр. 338).

Собственно говоря, вся картина состоит из метонимических образов и по выделению, подчеркиванию в явлении характерных признаков дает представление о целом — о страшном зное в казахской степи, усталости и радости путников, нашедших с помощью казаха-пастуха колодец, о могучем телосложении Степана Ревуна, об особенностях характера Василисы Петровны. Даже прямая характеристика воды — «вода была свежая, холодная, тяжелая» — приобретает в общей системе образительных средств метонимическое значение. Образ воды контрастно противоположен полуденному зною.

Большую роль в повести С. Антонова играет диалогическая речь. Собственно говоря, это не диалог, как его принято понимать, а своеобразно развивающийся монолог того или иного героя, естественно включающийся в общую картину. Аленка рассказывает школьные истории — и явственно обнаруживается ее одаренность, необыкновенная чуткость к добру, детская чистота восприятия мира. Только раз, как бы вскользь Аленка вспоминает своего отца. А перед нами — цельный образ: «Папа у Аленки веселый и грязный, приходит домой то днем, то ночью. Когда Аленка показывает ему интересную книжку, он листает ее локтем, чтобы не запачкать. Папа у нее — самый лучший папа в совхозе, и люди говорят, если бы все работали, как Аленкин папа, давно был бы коммунизм» (стр. 303).

Эльза Калнынь рассказывает, как она после института попала на целину, — и из ее рассказа встает история тех комсомольцев, которые честно выполняют свой долг, не боятся трудностей. Гулько все время говорит о машинах и трудностях, которые приходится преодолевать, чтобы обеспечить бесперебойную работу сельхозтехники в условиях казахской степи. Но самыми красочными рассказами оказываются рассказ Василисы Петровны, а затем Степана Ревуна. Это — новеллы, наполненные большим жизненным смыслом.

Речь героев повести по-особому индивидуализирована и типизирована. О чем бы ни говорил герой (даже

о самом, казалось бы, незначительном), в его речи выражается индивидуальное и общее, личный и общественный опыт. С. Антонов избегает давать «поток сознания» героя, события обычно предстают в завершенном виде, или, говоря философским языком, в снятом, осмысленном и пережитом героем. Продолжая традиции А. П. Чехова, С. Антонов избегает пересекать потоки чувств героев (скажем в скобках, что это сложнейшее искусство, которым владели классики, позволяло им раскрывать «диалектику души» и глубоко заглядывать в переживания героев). Каждый рассказ героя в повести С. Антонова развивается как самостоятельная новелла, но общая выразительность картины от этого не ослабевает, ощущение диалектики жизни не исчезает. И в этом проявляется мастерство С. Антонова.

Каждый рассказ героев — это своего рода часть общей картины. Повесть С. Антонова «Аленка» — композиционно цельное произведение. Ее эпицентром является раскрытие душевного богатства людей, совершавших подвиг на целине. Это определяет (как своего рода сверхзадача) все сюжетные линии повести. Строятся они так, что главное событие (подвиг людей, совершенный на целине) изображается не прямо, а опосредствованно, через рассказы героев. Жизнь как бы просвечивается в системе образов. И это определяет суггестивную силу тех картин, событий, людских судеб, которые предстают перед читателем в особом виде из рассказов героев.

Поначалу кажущаяся вздорной Василиса Петровна (она все заботится о своих вещах, ссорится из-за пустяков с Гулько, всех одергивает) вдруг оборачивается иной стороной — в ней раскрывается большая душа. В знойной казахской степи она тоскует о лесе. Ее речь, народная по своему складу, превращается в своего рода сказ о лесе, насыщается поэзией. Поразительна при этом живописная сила деталей. Они передают и характер уже пожилой женщины, и тонкое, зримое ощущение природы, присущее представителям народа:

«Я тебе вот как скажу: хотя сама я с Волги и жили мы спокон веку от Волги — не об Волге я тоскую, а об лесе. Все об лесе тоскую. Что может быть лучше, чем молодой лесок, что может быть краше? Тут тебе и белые березки, и сосенки да елочки, да такая кругом благодать — встала бы и не уходила. Глядишь — дубок тебе зеленые прутики выкинул, да у елочки свежие лапки на-

росли, желтенькие, новорожденные, и у сосенки на веточках пальчики только-только выросли — торчат кверху свечками, еще не расправились, не растопырились, еще сложены вместе, ровно для крестного знамения. А сама-то сосеночка молоденькая, да какая она хорошенькая, да какая она барышня, и ствол-то у нее мохнатенький, по всему по стволу, до самой земли, иголки растут... А солнышко-то светит, а роса-то блестит, будто раскиданы по лесу стеклушки... Все бы перетерпеть можно в этом степу — и стужу, и холод-голод, — а родину, где родился, не позабыть» (стр. 328—329).

С. Антонов любит неожиданно повернуть героя необычной стороной и часто использует контраст (как в характеристике героя, так и в развитии сюжета) для раскрытия сути явления. Рассказ Василисы Петровны о себе и о своей дочери Елизавете насыщается драматизмом. В нем личное и общее показаны в таком переплетении жизненных линий, так спрессованно, сгущенно (и в то же время естественно), что перед нами предстает зримая картина подвига советских людей, особенно молодежи, комсомольцев, совершенного на целине.

Окончив десятилетку, дочь Василисы Петровны Елизавета по комсомольской путевке решила ехать на целину. Мать ее не пустила одну, поехала с ней вместе. Жили в землянках. Весна выдалась трудная. Грязь была непролазная — тракторы по кабину вязли. Елизавета на целине взялась за неженское дело — пасти коней. И тут случилось несчастье. Один из трактористов не довез до совхоза семенное зерно, не хватило горючего, бросил его в поле, возле реки, предупредив Елизавету: «Смотри, как бы твои кони не поели семена» (стр. 351). Елизавета бросилась к своему табуну вплавь через реку, седло под ней подвернулось, конь выплыл, а Елизавета захлебнулась, «утопла».

С. Антонов со всей глубиной передает чувство матери, потрясенной потерей дочери. И в то же время в этом необычном факте с особой силой выявляется характерное — героизм советских людей, их самоотверженность, высокое сознание комсомольцев, участвующих в общегосударственном деле.

При этом сам рассказ Василисы Петровны по словарному составу и строю индивидуально характерен. В него естественно входят бытовые мелочи, рисующие обстановку и особенности жизни на целине. Василиса Петров-

на бранит Гулько за то, что он до сих пор не удосужился прислать техника и сварить распаявшуюся раму кухонной плиты: «Сам, небось, придет, так дай ему гущи, да понаваристей, да с-под низу ему зачерпни...» Рассказ о похоронах дочери она неожиданно пересбивает разговором о том, кто с кем «гуляет», как ведет себя. В бытовые словечки вдруг врываются специальные термины, но она переиначивает их по-своему. И это придает особый колорит ее речи. Об исследованиях на рентгене она говорит: «Два раза меня просвещали — всю болезнь списали». Часто в ее речи встречаются религиозные выражения. Может создаться впечатление, что она — религиозный человек. Но она уже давно не верит в бога и забыла все молитвы: «Раз стала молиться, чтобы сварку привезли, в столовой плиту бы заварить, и забормотала: «Речет, господи, заступник мой, прибежище мое, бог мой, и упадаю на него», — забормотала и спохватилась: на кого это я упадаю?» (стр. 309).

Так передается своеобразие характера героя как совокупности определенных и имеющих типическое значение черт. Характер Василисы Петровны показан как жизненная стихия — в своем естественном бытии и своеобразии. И в то же время в нем есть свой, говоря словами Горького, «стержень». Главное в Василисе Петровне — проявление истинной человечности, душевной стойкости, самоотверженности матери, оказавшейся на передовом участке борьбы за хлеб. Сейчас, после смерти дочери, она едет в родную Рыбинскую область не потому, что ей нечего делать на целине, а потому, что у нее в деревне осталась вторая дочь: «Такая же упрямец, такая же поперечная...» (стр. 357). Василиса Петровна скрыла от второй дочери гибель Елизаветы и теперь боится ей об этом сообщить: «Сама не скажу — глаза покажут...» (стр. 357). Ее пугают последствия: «Узнает... Что будет-то! Любили они друг друга без памяти... Все бросит, а поедет к вам сюда. И именно в наш совхоз придет, в «Солнечный». Туда придет, да еще и в пастухи наймется — поперечница... Одна надежда — может, ее замуж какой-нибудь возьмет» (стр. 357). И чтобы добиться этого, Василиса Петровна скупилла все пластинки в магазине, чтобы устраивать дома вечера, привлечь молодежь, найти дочери жениха и выдать ее замуж. Снова делается поворот в сюжетной линии, характеризующей героя. Так житейское и исторически важное

естественно переплетаются в рассказе Василисы Петровны и в совокупности живописно передают обстановку и особые приметы времени.

В повести С. Антонова «Аленка» особенно колоритен рассказ Степана Ревуна о том, как он женился и как попал на целину. В отличие от наполненного драматизмом и глубокими потрясениями рассказа Василисы Петровны рассказ Степана Ревуна согрет внутренним юмором, веселым жизнерадостным чувством. Это — своеобразная новелла с неожиданным сюжетным поворотом.

Речь Степана изобилует сочетанием возвышенных и бытовых слов. В центре новеллы — женитьба Степана, бывшего детдомника, юноши богатырского сложения, на жантильной, «столичной штучке», дочери номснклатурного работника, которая со скуки взяла да уехала со Степаном из дома. Колоритная речь Степана не только характеризует разный культурный уровень молодых супругов, но и разное понимание цели жизни, ее смысла, а также удивительные перемены, которые происходят со «столичной штучкой» на целине.

Вот картина семейной жизни Степана в Бежецке:

«Живем культурно, выписываем «Огонек». А ей скучно. Пожили еще с месяц — она говорит: «Я, говорит, собачонку возьму. Мне, говорит, тогда не будет скучно». И правда, взяла где-то кутенка, кобелька. Назвала его Рекс. Купила ему жетон, ошейник, цепку где-то достала хорошую. Наденет клипсы, заберется с ногами на диван, посадит этого Рекса на коленки и скармливает ему конфеты. Сама ест и ему скармливает» (стр. 330).

Речь Степана метафорична при всей ее кажущейся натуральности. Уже первая его фраза: «Живем культурно, выписываем «Огонек»» — это целый поэтический троп, характеризующий культурный уровень и житейские представления героя. Но из его речи явствует и другое — Степан не так наивен, как кажется: у него есть свое представление о достоинстве и поведении человека, он с осуждением рассказывает, как его жена проводит время.

Далее рассказ Степана становится еще более выразительным. Возникает литературная реминисценция, сравнение поведения жены Степана с героиней рассказа Чехова «Дама с собачкой». Не только речь Степана, но и сама сюжетная линия, характеризующая поведение героини, становится метафоричной.

Прочитав рассказ Чехова «Дама с собачкой» (Степан по необразованности называет рассказ Чехова «статейкой»), Степан понял, на кого хочет быть похожа его жена. Обладая житейской мудростью, безумно любя жену, Степан жалеет ее. Возникает метафорический троп: «Собралась жить под копырку». Этот троп характеризует различие жизненных критериев Степана и его жены, «дамы с клипсами», как он ее называет. Хотя Степан и не имеет высшего образования, но он человек самостоятельный и знает, что «жить под копырку» — это значит не иметь ничего своего, подражать моде. А мода — это эпидемия гриппа: может заразить многих, слабого — скосить, а затем схлынет так же внезапно, как и появилась. Настоящий же человек славен своими делами и той пользой, которую он приносит людям.

Собственно говоря, в рассказе Степана что ни сравнение, то метафорический образ. Все «стреляет» в цель. Все детали оживают и начинают «действовать», вносить свою «краску», «тон», смысл, оттенять идею произведения. Даже сюжетные ситуации с Рексом, с картиной Рубенса имеют значение. Даже мотив с клипсами занимает свое определенное место в общей картине и характеризует героев, вносит свой неожиданный, но важный тон в развивающуюся ситуацию.

Чтобы усилить звучание образов, придать им метафорическое значение, С. Антонов прибегает к своему любимому приему — контрастному противопоставлению, неожиданному повороту сюжетной линии. Это позволяет ему раскрыть богатство жизненных перипетий, придать образам и стиливым приемам особую выразительность.

Когда Степан с женой оказался на целине, в совхозе «Южный», тут-то и проявилась неприспособленность к жизни «дамы с клипсами» и полное превосходство Степана. Следует юмористический рассказ о том, как жена Степана не могла разжечь в землянке керосиновую лампу: «Тыщу книг прочитала, а обыкновенной семилитровой лампы сроду не видела».

Показывая жизненное превосходство Степана над «дамой с клипсами», автор отнюдь не идеализирует героя. Различие в культурном уровне между Степаном и его женой все время ощущается и создает в стиле рассказа столкновение двух словесно-изобразительных рядов — возвышенного и житейско-прагматического. Это

столкновение насыщает весь рассказ Степана особым жизненным «воздухом», заставляет каждую деталь и мотив жить своей жизнью. Контрастность усиливается, вместе с ней усиливается и юмор. Герои, как живые, обнаруживают свое индивидуальное и типическое своеобразие.

Особенно колоритен рассказ Степана о том, как его жена решила создавать в землянке уют и повесила картину Рубенса: «Нарисованы два старика в голом состоянии, а между ними такая же голая баба». Этого Степан выдержать не смог: «Взял я тулку, прицелился и трахнул из левого ствола, так что от этой картины один гвоздь остался». Степан решил помочь жене создать уют, купил на базаре «хорошую кантованную картину под стеклом: кот серебряный с красным бантом». Привез, повесил на гвоздь, а эффект получился неожиданный. «Она поглядела и говорит: «Знаешь, Степан, я тебя, кажется, больше не люблю»» (стр. 332—333).

Казалось бы, сюжетная линия исчерпала себя. Но С. Антонов фактически только подготовил кульминационный пункт. Следует поворот событий в новом направлении, но не в том, в каком по внешней линии поведения героини мог предполагать читатель. Происходит процесс перерождения героини. Чтобы показать это, С. Антонов переключает внимание на обстоятельства: следует рассказ о том, с каким энтузиазмом работали первые целинники. Степан говорит: «...некогда было мне заниматься семейным воспитанием. Начали мы на усадьбе досрочное строительство, и каждый день степь загадывала нам загадки: из чего сделать оконную коробку? Где взять лопатку, пассатижи? Где взять балку для перекрытия? Так и жили и загадки разгадывали: оконные коробки сбивали из ящиков, в которых засылали нам детали плугов, на балки весной пошли полозья тракторных саней. Работа шла лихо. Лично я дни и ночи не слезил с трактора и бородой зарос по самые ноздри. Тут ведь у нас не только земля, тут у нас сам воздух плодородный, и борода растет быстрее, чем в Бещеце» (стр. 332—333).

Общий энтузиазм целинников захватывает и жену Степана. Она идет работать учетчицей. Поворот в судьбе героини неожидан не только для читателя, но и для Степана. Эта неожиданность оттеняется деталью, кото-

рая превращается в метонимический образ, несущий в себе признак нового состояния героини. Занятый по горло работой, Степан не замечал перемен в своей жене. Но: «Один раз приезжаю с рейса ночью, захожу в землянку, а ее нет. Клипсы тут, на тумбочке, а ее нет» (стр. 333).

Сам факт перерождения героини показывается С. Антоновым драматически остро. Само обращение к диалогу свидетельствует о новых моментах в его творчестве— о стремлении писателя более глубоко раскрыть сложности человеческих судеб и противоречивых явлений жизни.

Может быть, он где-то излишне драматизирует события. Таков, например, рассказ Степана, как его жена чуть не погибла в буран. Но в то же время в этом событии остро обнаруживается то новое, что появилось в героях, — самоотверженность «дамы без клипсов» и углубившееся чувство любви Степана к своей жене. Чего только не пережил Степан в буран! Он искал жену на тракторе. А мороз был такой, что у мотора трубки замерзли. Заглох мотор. Степан со злости набросился на Рекса, который к тому времени из блохастого, мосластого, отнюдь не благородных кровей «кобелька» превратился в густошерстного пса. Опять возникает ассоциация с образом «Дамы с собачкой», но уже по принципу противопоставления — Рексу надлежит участвовать в событиях. Степан рассказывает о Рексе: «Взял я его за шкуру и кинул в буран. «Ищи, кричу, сукин ты сын!»» И с его помощью нашел: «Принес я ее домой, раздел, как у того Рубенса, стал снегом оттирать и воротил, как говорится, к нашей современной действительности» (стр. 334).

Как видим, метафоры и сравнения в образной речи Степана получают двойное потенцирование. Но С. Антонов при этом никогда не выпускает из поля зрения главной цели повествования. Насытив события драматизмом и контрастными параллелями, автор как бы кладет последние мазки, оттеняя, почему так жизнерадостен, весь светится счастьем Степан, который едет встречать жену, возвращающуюся из отпуска. Чувства всех героев повести (в том числе и самого автора) совпадают с чувствами Степана. Жизнь на целине преобразилась. Степан говорит: «...электричество светит, нашу усадьбу за десять километров видать...» (стр. 334).

Вместе с преобразованиями на целине изменилась и его жена:

«Работала она, работала и незаметно во вкус вошла, успокоилась. Дело понятное. У человека когда на душе спокойно, когда он сознает, что не только самому себе, а еще и другим надобен. Тогда он и живет уверенно. И она так: глаза зажглись, смеяться стала. То худая была, как щепка, а к лету налилась — не ущипнешь... Идеи разные завелись. «Люди, говорит, поднимают целину, а целина, говорит, поднимает людей. И тебя, говорит, Степан, она скоро поднимет до надлежащего уровня» (стр. 335).

Так С. Антонов включает в общую многозначную картину одну новеллу за другой, строго подчиняя их общей цели замысла, раскрывая характерные процессы, происходящие в нашей жизни. По сюжетным линиям новеллы, как указывалось выше, не пересекаются друг с другом. По форме это рассказы о себе, о своих судьбах людей, случайно оказавшихся вместе. Но эти рассказы связаны общей темой, подчинены друг другу. В общей картине они приобретают значение метонимических мотивов, можно сказать, метонимических картин. Как мы видели, их тональность по краскам и приемам различна. Это позволяет писателю передать душевное богатство героев и многообразие нашей действительности. Но общий строй повествования сохраняется. Он объединяется в каждом случае детоки-чистым, глубоко эмоциональным отношением Аленки ко всем рассказанным историям. Это отношение не только Аленки, но и самого автора. Глубоко лирический общий тон повествования усиливает экспрессивную выразительность всей образной системы повести.

Аленка радостно воспринимает мир, уверена в своем будущем. Ничто ее не тревожит. Все ее восхищает. Само собой разумеется, что трагическая судьба Елизаветы в ее восприятии овеивается ореолом героизма. В истории Степана и его жены ее восхищает романтика чувств. Может быть, где-то Аленка предстает в повести не по годам мудрой. Но автор с такой заразительной радостью восхищается гармонией ее внутреннего мира, что мы этого не замечаем. Мы восхищаемся Аленкой вместе с ним. Передача этого чувства придает стилю повести С. Антонова внутреннее единство, а ее разнообразным краскам — внутреннюю гармонию.

На суггестивную выразительность образной ткани произведения оказывает активное влияние мироощущение, миропредставление автора. Влияние это, конечно, опосредствованное и проявляется в сложной форме, но оно всегда ощутимо в произведении. Не вдаваясь во всю сложность этого процесса, не беря на себя задачу раскрыть его во всех аспектах, ограничимся общей констатацией очевидных с нашей точки зрения истин, а затем приведем примеры.

Факты из истории литературы доказывают, что выразительность образной системы произведения возрастает, если мироощущение художника, его миропредставление совпадают с объективной истиной, которую он стремится познать, открыть и запечатлеть в произведении. Тогда для своего замысла, стиля, строя мыслей и чувств он находит нужную форму.

Но иную картину мы имеем, когда миропредставление художника, его мироощущение расходятся с объективной истиной и он создает произведение, игнорируя правду жизни (сознательно или бессознательно, заведомо впадая в ложь или же искренне заблуждаясь). Пусть этот художник талантлив, владеет пером, имеет опыт. Все равно ложное миропредставление уводит его от истины, оказывает активное воздействие на отбор средств, на изображение ситуации, характеристику героев и их поведение. В таких случаях, как правило, сюжетные ситуации и герои лишаются объективности, достоверность обстоятельств и поведения героев нарушается. В таких произведениях сюжетные ситуации и действия героев развиваются не по своим внутренним законам, отражая объективную сущность, а подчиняются преднамеренным, ошибочным миропредставлениям (и стремлениям) художника. Они становятся рупором его ложных идей. Сам стиль произведения, порой, может быть, изысканный, экспрессивный, как, например, в «Тьме» Л. Андреева, теряет изобразительную силу. Он может быть и оригинальным, если произведение создается талантливым художником, но его оригинальность — только виртуозность, или, как говорил Горький, «фокусничество», а не настоящее открытие.

Эта общая закономерность влияния мироощущения художника, его миропредставления на структуру произ-

ведения и особенности стиля, надо сказать, раскрыта во многих исследованиях советских литературоведов, и особенно рельефно в книге М. Б. Храпченко «Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы», а также в работах Б. Л. Сучкова о Франце Кафке, Стефане Цвейге, Лионе Фейхтвангере, Томасе Манне¹.

Мы констатировали общие закономерности влияния миропредставления художника на суггестивную выразительность образной системы произведения, основываясь на истории классической литературы. В творчестве советских писателей дело обстоит сложнее. Но это не значит, что их творчество не подчинено общим закономерностям. Наоборот. Роль мировоззрения, самостоятельных открытий в творчестве советских писателей еще более повышается. В связи с этим влияние миропредставления художника, его мироощущения на суггестивную силу образов произведения возрастает. Причем важно иметь в виду еще одну истину: чем талантливее, одареннее художник, тем сильнее проявляется эта закономерность в его творчестве.

Показателен в этом отношении опыт В. Тендрякова. После повести «Кончина», которая была подвергнута критике за одностороннее изображение колхозной действительности, в его творчестве произошли заметные сдвиги. Писатель как бы на новой основе продолжает то лучшее, что им было завоевано в «Ухабах», «Тугом узле», в повести «Не ко двору». Он отказывается от угловатой заостренности характеров и чрезмерной драматизации ситуаций и стремится к жизненной реалистичности. Мастерство его крепнет, стиль обретает внутреннюю силу, произведения получают общую композиционную цельность.

Как известно, этой цельности идейно-художественного единства явно не хватало повести «Кончина». Преднамеренная заданность приводила к тому, что главный герой повести Лыков, сельский активист и председатель крупного колхоза, заявленный вначале как яркая личность, по мере развития сюжета терял свою индивидуальную характерность, превращался в иллюстрацию неверной идеи автора о засилье в колхозной жизни про-

¹ См. М. Б. Храпченко. Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы. М., 1972; Б. Сучков. Лики времени. М., 1969.

извола и волюнтаризма. Общий тон повествования в «Кончине» был мрачным.

В новой повести В. Тендрякова «Три мешка сорной пшеницы» противоречивое отношение писателя к прошлому снова дает себя знать. Поначалу даже кажется, что в творчестве писателя нет сдвигов. Изображая один из острых и трудных периодов в жизни колхозов Вологодской области — последний год войны, он не всегда выдерживает исторический подход. Писатель с прежней полемической заостренностью говорит о тяжелых условиях жизни колхозников, о перегибах в хлебозаготовках, порой нарочито сгущая краски. Серое, тусклое небо, беспросветная слякоть, вой голодных собак создают особый настрой, особую атмосферу повествования. Все это даже настораживает читателя. Кажется, что В. Тендряков повторяется.

Дает себя знать и до некоторой степени абстрактный подход к раскрытию противоречий жизни и психологии героев. Образ председателя колхоза Андриана Фомича Глущева предстает как воплощение некой отвлеченной христианской морали: люби ближнего своего, как самого себя, и делай ему добро, каков бы ни был этот ближний, будь он даже бывший убийца, как Митрофан Зобнин. Образ уполномоченного Божеумова угловато заострен. Это бездушный и озлобленный догматик, не знающий границ в жесткой преданности принципу долга, понимаемого в упрощенном, прямолинейном виде — умри, а сделай то, что даже сделать нельзя. Божеумов безжалостно относится к людям, а добро считает источником зла.

Преднамеренная обобщенность сказывается и в обрисовке бывшего кулака Митрофана Зобнина. Образ этого убийцы и человеконенавистника дан в настолько обобщенном виде, что он кажется мифической фигурой, чудищем, вышедшим из могилы, а не живым человеком с присущими ему индивидуальными чертами.

Однако в повести В. Тендрякова правдивое изображение жизни берет верх над субъективными представлениями писателя. Он отказывается изображать сложные явления однолинейно и подгонять их под заранее выработанную схему, как это было в «Кончине». Писатель глубже и диалектичнее подходит к противоречиям жизни.

Меняется тон повествования. В отличие от повести

«Кончина» в повести «Три мешка сорной пшеницы» движущей силой сюжета оказываются положительные герои. Художественная выразительность столкновения положительных и отрицательных героев возрастает. В связи с этим возрастает и суггестивная сила образов. В. Тендряков раскрывает мотивы действия героев, изображая реальные обстоятельства, не навязывая героям мысли и чувства извне. В кульминационный момент развития событий, когда по приказу Божеумова конфискуются три мешка сорной пшеницы, оставленные Андрианом Фомичем про запас («Весной людям работать...»), обнаруживается сила реализма В. Тендрякова, его умение анализировать противоречия и выявлять то, что составляет главное в жизни, характеризует нравственный облик людей и является залогом будущих успехов. Зло в его повести не предстает всепобедительным и непобедимым. И хотя Божеумов отдает приказ «завести дело» на Андриана Фомича, привлечь его к ответственности за сокрытие хлеба, добиться этого ему не удастся. Против Божеумова решительно выступают председатель сельсовета фронтовик Кистерев — яркая и одаренная личность, а также молодой партийный работник, член бригады уполномоченных Женька Тулупов и секретарь райкома партии Бахтьяров.

В. Тендряков рисует образы положительных героев в теснейшей связи с обстоятельствами, раскрывая в кульминационных пунктах событий проявления их наиболее характерных черт. Поведение героев отличается жизненной достоверностью. Писатель подчеркивает, что за плечами секретаря райкома партии Бахтьярова и председателя сельсовета Кистерева — богатый жизненный опыт. Бахтьяров до войны был агрономом, удивлял большими урожаями, руководил самым крупным в области совхозом. Во время войны он на пустошах, на бросовых землях сколотил вокруг города более десятка подсобных хозяйств и выручил со снабжением рабочих завода. Потом его перебросили в район. Его друг Кистерев, бывший учитель, на фронте хлебнул горя, видел страдания людей, получил ранение, но не растерял душевного богатства.

В сюжетном развитии повести Бахтьяров и Кистерев противостоят бездушному догматику Божеумову. Они выражают главную идею произведения. Однако если образ Кистерева отмечен печатью жертвенности (в его

характеристике иногда сказывается пристрастие автора к необычному), то Бахтияров проявляет себя в глубоко жизненной ситуации во всем индивидуальном своеобразии. Это тип работника, который умеет трезво судить о людях, глубоко разбираться в жизненных противоречиях, не терять перспективы в трудных обстоятельствах. Он не любит пустых слов, часто задумывается над тем, что видит. Но его немногословные реплики приобретают выразительную силу. Он сдерживает горячие порывы Кистерева, веско возражает Божеумову, так как убежден, что пришла пора отказаться от чрезвычайных мер военного времени, подумать о людях, об укреплении колхозов, об их будущности:

« — Не нужно быть пророком, чтоб понять — новый год для нас будет уже мирным годом. А значит, сейчас мы должны готовиться к мирной жизни... В войну жили одним — выстоять, выжить сегодня, сейчас! Кто сомневается теперь, что выстояли?! А раз так, то думай о будущем, о том урожае, который вырастет в конце следующего года, не будь врагом самому себе»¹.

Слова Бахтиярова дышат убежденностью. Он отменяет распоряжение Божеумова о привлечении к ответственности Андриана Фомича, проявляет заботу о тех, кто в войну перенес невыносимые трудности, жил впроголодь, но снабжал город и фронт хлебом. Бахтияров знает, что только руками колхозников можно поднять истощенное в войну колхозное хозяйство. «Не станем выжимать из колхозов последние силы, побережем их», — резко отвечает он Божеумову. Все его думы о том, как возродить богатейший район, когда-то бывший житницей области.

В. Тендряков показывает в повести, что кричащие противоречия, трудности, трагические ситуации (Кистерев не перенес конфликта с Божеумовым, умер от сердечного приступа) — это явление тягостное, но временное, преходящее, а положительное в жизни имеет непреложную силу, пробивает себе дорогу и ему суждено победить. Именно эта идея пронизывает весь сюжет повести В. Тендрякова, объединяет разрозненные ситуации в одну цельную картину, освещает определенным светом

¹ В. Тендряков. Три мешка сорной пшеницы. — «Наш современник», 1973, № 2, стр. 64. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

все образы. Она получает глубоко нравственное и социальное историческое звучание. Можно спорить о том, удачен или не удачен образ молодого уполномоченного Женьки Тулупова, романтически мечтающего о «городе солнца» Кампанеллы. Но образ дан в эволюции: Женька — честный и чистый парень, соприкоснувшись после фронта, ранения, госпиталя с тяжелой колхозной жизнью, открыл в ней не только горести, но увидел «душ человеческих россыпи». Он встретил мудрого философа Андриана Фомича, увидел, как преображаются в труде измученные тяжелой жизнью колхозницы. Они работают с азартом. И он сам захвачен этим азартом. Стиль повествования становится романтически взволнованным, насыщается энергией больших чувств и мыслей.

«Бабы! Рваные, усохшие, морщинистые, кормленные силосными лепешками...

Будет еще у вас в доме пахнуть печеным хлебом!

Вырастут ваши дети здоровыми!

К кому-то из вас вернутся мужья.

К кому-то — даже молодость, даже красота...

И солнце катилось над зубчатой хвоей дальних лесов, и пластались поля, и в ложбинках стыли нерасплесканные синие-синие тени. Рычала голодно и звонко молотилка, выплевывала изжеванную солому, гимнастерка прилипла к спине» (стр. 43).

Женька тут, в районе, на опыте убедился, насколько порочна практика Божеумова, который готов не только себя, но и всех колхозников отдать в жертву жестокого, неверно понимаемого долга. Симпатии Женьки, который решительно выступает против Божеумова, на стороне Кистерева и Бахтьярова.

В наиболее удачных частях повести «Три мешка сорной пшеницы» автор добивается соединения философского обобщения фактов с конкретным изображением противоречий жизни, с выразительной характеристикой индивидуально-своеобразных личностей. Светлое ощущение жизни начинает доминировать в его творчестве.

Одновременно с повестью «Три мешка сорной пшеницы». В. Тендряков опубликовал пронизанную весенним светом, вдохновенную повесть «Весенние перевертыши»¹. По стилю это лирически взволнованное цельное произве-

¹ В. Тендряков. Весенние перевертыши. — «Новый мир», 1973, № 1. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

дение. В центр его выдвинут необычный герой с необычным мировосприятием — тринадцатилетний подросток Дюшка Тягунов. Автор стремится передать особенности его «половодья чувств», потока мыслей в период, «когда ясный, устойчивый мир стал играть с Дюшкой в перевертыши».

В повести В. Тендрякова вся система изобразительных средств фактически подчинена раскрытию сложнейшей диалектики созревания подростка. Это рассказ о том, как зреющий хрупкий разум сталкивается с загадками бытия, и Дюшка в обычном остро чувствует, подмечает необычное. В. Тендряков мастерски передает всю сложнейшую гамму впечатлений подростка — от восторга перед неведомой ранее красотой обыденного, повседневного, от первого проявления трепетного, непонятного для самого героя чувства любви, тревоги за себя и за необъятный, до бесконечности, мир, до острой неприязни к безобразному и осознания необходимости преодолеть трудность, не бояться силы зла, бороться с ним насмерть.

Узнавание тайн бытия, восприятие мира детски-чистыми глазами и определяет лирическую струю повествования. Это — новое в творческой практике В. Тендрякова. Мировосприятие автора сливается с мировосприятием героя и рождает взволнованную тональность, определяя систему изобразительных средств.

Мир в повести В. Тендрякова предстает в преображенном виде, как и в повестях С. Антонова. Но этот процесс — не просто прием. Он мотивирован самим объектом изображения, поставленной творческой задачей — раскрыть особенности детского мировосприятия в переломный момент созревания. Два плана — действительный мир и особенности его отражения в детском сознании — переплетаются, усиливая суггестивную силу образных впечатлений героя.

Если Аленка в повести С. Антонова, собственно говоря, свидетель событий, а ее характер дан хотя и на определенной стадии развития, но в готовом, завершенном виде, то Дюшка Тягунов рисуется как живой участник событий. Характер его изображается в развитии, в быстрейшем процессе созревания. Дюшка проходит через горнило испытаний переходного возраста, познает радости и горести жизни и весь охвачен тем новым, что открывается перед ним. Нахлынувшие жизненные впечатления переполняют душу мальчика, рождают взрыв

новых чувств и мыслей. В. Тендрякову удаётся передать сложный детский мир, углубиться в тайники его сознания. Это и определяет всю систему изобразительных средств произведения, метафоричность его языка, повторяемость лирических мотивов, драматизм ситуаций.

Уже само начало повести поэтично. Дюшка вдруг открывает, что жена Пушкина, красавица Наталья Гончарова, о которой поэт писал: «Чистейшей прелести чистейший образец», похожа... на Римку Братеневу. На ту самую Римку Братеневу, которую он видел десять раз на день — долговязую, тонконогую, нескладную. Она выросла из старого пальто, из рукавов вырываются на волю ломкие, хрупкие руки. Но у нее непослушные волосы на висках курчавятся, как у Натальи Гончаровой. Она — красавица... И от этого открытия дух перехватывает у Дюшки. Весь окружающий мир предстает перед ним в необычном сиянии, и он не понимает, что произошло.

«Небо, солнце, воробьи, девчонки — все как было, и все не так. Небо не просто синее, оно тянет, оно засасывает, кажется, вот-вот приподымешься на цыпочки да так и останешься на всю жизнь. Солнце вдруг косматое, непричесанное, весело-разбойное. И недавно освободившаяся от снега, продавленная грузовиками улица сверкает лужами, похоже, поживает, дышит, словно ее пучит изнутри. И под ногами что-то посасывает, лопается, шевелится, как будто стоишь не на земле, а на чем-то живом, изнемогающем от тебя. И по живой земле прыгают сухие, пушистые, согретые воробьи, ругаются надсадно, весело, почти что понятно» (стр. 119).

Детское восприятие жизни раскрывается в повести в сложнейших переходах чувств — от очарования к разочарованию, от восторга к мимолетной тоске. Оно развивается прерывисто, полно чудесного. Дюшка вдруг замечает, как «течет время». Во всем, что он видит вокруг себя, есть отпечаток неведомого, вечного. И это вечное, оказывается, находится в постоянном изменении, движении:

«Неожиданно Дюшка ощутил: что-то живет на пустой улице, что-то помимо грачей, березки, старого пня. Солнце переливалось через крышу, заставляло жмуриться, длинные тени пересекали помятую машинами дорогу, грачи блуждали между тенями, в полосах солнечного света. Что-то есть, что-то, заполняющее все, — невидимое, неслышимое, крадущееся по поселку мимо Дюшки...

Береза... Она в сквозной дымке. Вчера этой дымки не было — ночью распустились почки...

И Дюшка задохнулся — он понял! Он открыл!..

Время! Оно крадется.

Дюшка его увидел! Пусть не само, пусть его следы...

И жутко и радостно...» (стр. 126—127).

Дюшка бьется над загадками бытия: «Минька! Вон травка выползла, зелененькая, умытая. Почему она такая умытая, Минька? Она же из грязной земли выползла. Из земли, Минька! Из мокроты! На солнце! Ей тепло, ей вкусно... Она же солнечные лучи пьет. Растения солнцем питаются. Лучи им как молоко... Ты оглянись, Минька, ты только оглянись! Все на земле шевелится, даже мертвое...» (стр. 130).

Заслугой В. Тендрякова является умение выявить в особенностях мышления Дюшки осязаемое влияние современности. Достаточно вспомнить спор Дюшки с лучшим учеником школы Левкой Гайзером, о котором преподаватель математики «Вася-в-кубе» говорит: «Из таких-то и вырастают гении». О чем же спор? О бесконечности вселенной. Об относительности времени («Только ты не время, нет, ты движение видел», — замечает Левка и уточняет: «Движение-то во времени...» (стр. 135)). О неисчерпаемых возможностях человеческого познания. Левка говорит Дюшке, разочаровавшемуся в мире, понявшему свое ничтожество перед громадностью вселенной:

«— А голову свою ты щупал?...А в нее вся вселенная поместилась — миллиарды звезд, миллиарды галактик. В маленькую голову... Выходит, что эта штука, которую ты на плечах носишь, таракан — уж извили! — самое великое, что есть во вселенной...» (стр. 140).

Возникает многообразие понятий и аналогий, многообразие сравнений.

Дюшка активно размышляет над миром. Реальность, его окружающая, сложнее и больше его представлений о ней. Оказывается, «в самой жизни есть... странные до нелепости связи» (стр. 143), а люди совсем не так просты, как кажутся. По-новому относясь к отцу и матери, знакомясь с людьми, Дюшка открывает такие тайны, которых он и не подозревал: «Неужели сколько людей, столько и разных миров?» — спрашивает он себя (стр. 145). Вселенная оказывается бесконечной, а жизнь человеческая — конечна. Как ее прожить?

В ходе повествования образуются своего рода смысловые гнезда, когда слова, обретая особую емкость, превращаются в символы, выражают значительно больше, чем они значат. Так раскрытие особенностей детского восприятия получает философское значение. Уже этот факт сам по себе делает повесть В. Тендрякова заметным явлением в нашей литературе. Но автор, не ограничиваясь этим, углубил свою задачу.

Лирическая повесть «Весенние перевертыши» по существу остродраматична, причем драматизм ее не выдуман, не навязан автором преднамеренно, как в «Кончине», не усложнен необычными обстоятельствами, как в повести «Три мешка сорной пшеницы». Драматические столкновения возникают естественно и проявляются как свойства характеров двух противоположных по натуре героев — доброго, готового обнять весь мир Дюшки Тягунова и злого Саньки Ерахи, не знающего другой радости в жизни, как только мучить животных, издеваться над слабыми.

Драматическое в жизни раскрывается автором в строго реалистической манере. Вещественный мир предстает в своих пластически-образных гранях. Опыт В. Тендрякова в создании остродраматических по сюжету произведений («Тугой узел», «Не ко двору», «Короткое замыкание») находит здесь свое продолжение. Но есть в повести и нечто новое. Оно заключено в сложном переплетении возвышенного и обыденного, прекрасного и безобразного. Это накладывает отпечаток и на сам стиль произведения. Он не так остро драматичен и упруг по выразительности реплик, как, например, в «Падении Федора Чупрова», где действуют герои с крутыми и сильными характерами. Но в нем сквозь поэзию прекрасного прорываются противоречия жизни, ранящие чистое детское сердце.

Дело в том, что В. Тендряков мастерски передает особенности детского представления о добре и зле. Сложнейшие противоречия жизни как результат еще не преодоленных в обществе пережитков старого воспринимаются Дюшкой в острейших гранях. Идеальное представление о прекрасном сталкивается с безобразным и рождает сложнейшую гамму чувств. То, что взрослым кажется порой обычным, привычным, для Дюшки представляется необычным. Возникают сложнейшие ассоциации, метафорические уподобления, слово — в контексте — обретает новый смысл.

В. Тендряков при этом стоит на прочной реальной основе, не боясь рисовать конкретные жанровые картины. В общей системе изобразительных средств натуралистическое подчеркивание безобразного (в описании поведения Саньки) не снижает обобщенной значимости жанровых сцен, а, наоборот, усиливает ее. Именно так рисуется картина истязания Санькой «лягуш» на «ржавом болоте» и первое столкновение Дюшки с Санькой. Эта картина только по видимости кажется нарочито натуралистичной. На самом деле она символична, ибо каждая ее деталь «вписана» в общую картину и служит раскрытию идеи, с особой силой обнажая садистскую натуру Саньки.

Санька придумал отвратительную игру — распять на веревочке лягушку и, раскрутив, «вмазать» ее в стенку, в начертанный круг. Это происходит в весенний день, когда «воздух кипел, плескался, скрежетал от лягушачьих голосов». Дюшка весь переполнен чувством необычной красоты весеннего дня. А Санька со злорадством показывает перед ребятами свое превосходство в истязании «лягуш» и заставляет других делать то же самое. Так происходит столкновение низменного и возвышенного:

« — Смотрите все!

Санька... лениво раскачивал привязанную лягушку. А та висела на веревочке вниз головой, растопыренная, как рогатка, обмершая в ожидании расправы. А в стороне бурлили, скрежетали, постанывали тысячи тысяч погруженных в болото лягушек, знать не знающих, что одна из них болтается головой вниз в руке Саньки Ерахи.

На секунду лягушка перестала болтаться, повисла неподвижно. Санька подобрался. А Дюшка вдруг в эту короткую секунду заметил ускользавшую до сих пор мелочь: распятая на веревочке лягушка натужно дышала изжелта-белым мягким брюхом. Дышала и глядела бессмысленно выкаченным золотистым глазом. Жила вниз головой и покорно ждала.

Санька распрямился, сначала медленно, потом азартно, с бешенством раскрутил над шапкой веревочку и... мокрый шлепок мягким о твердое, в круге, обведенном мелом, — клякса слизи.

— Вот! — сказал Санька победно» (стр. 122).

В. Тендряков сгущает краски, делая общую картину напряженно драматичной, выделяя детали, которые про-

водят резкие грани между Дюшкой и Санькой. Дюшка замечает беспомощность лягушки, которая, распятая, как на кресте, «натужно дышала изжелта-белым мягким брюхом». Дюшка остро замечает отвратительность поведения Саньки и его непривлекательную внешность: «У Саньки под лохматой — «из чистой медвежатины» — шапкой широкое, плоское, розовое лицо, на нем торчком твердый решительный нос, круглые, совиные с прозеленью глаза» (стр. 122). Эти «совиные с прозеленью глаза» будут как мотив повторяться, менять свой оттенок («с торчащими зрачками»), подчеркивая садистскую натуру Саньки, и вызывать ненависть у Дюшки.

И Дюшка решается на смелый поступок. Он бросает вызов Саньке:

«Палач!» — иступленно кричит он в лицо ненавистному противнику. В нем он видит тот мир, который губит все живое. И с этим миром Дюшка не хочет мириться.

А когда Санька хотел заставить Миньку Богатова — маленького, забитого, всего боящегося Миньку — разбить лягушку об стену, Дюшка заступает за него: «Не тронь человека!.. Сволочь», — бросает он Саньке в лицо.

«Жестoko округлив нечистые зеленые глаза, опустив плечи, отведя от тела руки, шапкой вперед, Санька двинулся на Дюшку, бережно перенося каждую ногу, словно пробуя прочность земли. Дюшка быстро нагнулся, выковырнул из-под ног кирпич. Кирпич был тяжел — так долго лежал в сырости, что насквозь пропитался водой. И Санька, очередной раз попробовав ногой прочность земли, озабоченно остановился.

— Ну?.. — сказал Дюшка. — Давай!

И подался телом в сторону Саньки. Санька заворуженно и уважительно смотрел на кирпич. Клокотал и скрежетал воздух от лягушачьих голосов. Не дыша стояли в стороне ребята...» (стр. 123).

Это — начало драмы. Живописность деталей, точность описания бытовых подробностей, особенностей поведения Дюшки и Саньки, отношения ребят к их столкновению, а затем родителей, школьных учителей — все это передано в повести в индивидуальных проявлениях.

Читатель ясно представляет обстоятельства. Дело происходит в поселке Куделино, где находятся лесоперевалочная база, речная пристань, железнодорожная станция и штабеля бревен — целый город, едва ли не больше

самого поселка. Читатель видит родителей Дюшки — отца, инженера по механической выгрузке леса, вечно занятого делом человека (всем нужного в поселке), мать Дюшки — хирурга местной больницы, постоянно сострадающую каждому больному. Колоритно обрисована в повести семейная история неудачника Никиты Богатова, отца Миньки, вообразившего себя необыкновенным, талантливым поэтом и замучившего своей любовью и самолюбием жену и сына. Все реально и живописно, живет в повести своей особой жизнью. И все приобретает необычное значение, так как освещено острым отношением Дюшки к загадкам бытия, его максималистским отрицанием безобразного, воплощением которого предстает старшекласник Санька Ераха.

Наращение противоречий между Дюшкой и Санькой нарисовано посредством выделения кульминационных пунктов, но оно постоянно ощущается, живет как импульс, определяя поведение героев.

Ощущение Дюшкой злого в жизни обостряется его личными детскими невзгодами. Он увидел Римку Братеневу с Левкой Гайзером заинтересованно прогуливающимися — и весь мир показался ему обманом. При этом В. Тендряков постоянно сохраняет в повести «двуплановость» изображения мира — таким, как он есть, и таким как его воспринимает Дюшка, что придает реалиям, жанровым картинкам, конкретным ситуациям, поведению героев особую выразительность и обобщенную значимость. Образы становятся лейтмотивами, повторяются как вариации, вырастают до символов. Например, многотонный подъемный кран, взметнувшийся высоко над поселком, превращается в символ поселка, как когда-то символом села была церковь. А поскольку отец Дюшки — инженер по механической выгрузке леса и в семье все время говорит об этом кране, Дюшка воспринимает кран живым существом и говорит Миньке: «Вон кран стоит, он мне вроде брата... Потому что поставлен отцом» (стр. 132). До символического звучания, своего рода мифологического воплощения зла вырастает в повести и образ Саньки Ерахи.

После описания жестокой драки Дюшки с Санькой на школьном дворе (Дюшка переборол в себе страх и один на один с кулаками набросился на Саньку) «двуплановость» повествования еще более обостряется, усиливая обобщающее значение и художественную вырази-

тельность конкретных событий и деталей. Посредством контрастных сопоставлений в повести обнажается противоречие между видимым и сущим.

Добрый отец Дюшки не понимает сына, хотя то, что произошло в школе, тревожит его. Дюшка пытается объяснить отцу, почему он подрался с Санькой:

«— Санька убивать любит... лягуш.

— Лягуш?.. Черт знает что!»

Сталкиваются два миропредставления. С точки зрения отца, убивать «лягуш» — это ничтожно малое в жизни. А в восприятии Дюшки злодеяние Саньки заслоняет весь мир. Ведь это проявление жестокости, проявление безобразного, с которым нельзя жить вместе на земле: «Родился непохожий на других — мучает кошек, бьет лягуш. И не в кошках, не в лягушках дело, а в том, что он любит мучить и убивать».

И Дюшка пытается втолковать это отцу. Задыхаясь от гнева, он говорит о Саньке зловещие слова, но они не доходят до сознания отца:

«— Он и людей бы убивал, если б можно было.

— Ну, знаешь!

— Он зверь, этот Санька...» (стр. 157).

Отец и сын мыслят разными категориями, в столкновении их миропредставлений проявляются жизненные противоречия. Дюшка истерически кричит:

«— Никому нет дела до Саньки? Никому! Он вырастет и тебя убьет и меня!..

— Дюшка, опомнись!

— Опомнись ты! Убивать любит, а вам всем хоть бы что. Вам плевать! Живи с ним, люби его! Не хочу! Не хочу!» (стр. 158).

Особенную многоплановость получает внутренне драматичная, несущая большой смысл сцена разбора происшествия — драки Дюшки с Санькой — на заседании учительского совета. Автор снова мастерски переплетает конкретно житейское и философски значимое. Поначалу дело оборачивается так, что виноватым в драке оказывается Дюшка: он первый бросился на Саньку, первый ударил его. На столе в учительской лежит кирпич, который долгое время Дюшка носил в портфеле для самообороны. Молодая учительница Зоя Ивановна, услышав ответ Дюшки на вопрос директора, мог ли он ударить кирпичом Саньку: «Полез бы — ударил», приходит в ужас. Казалось бы, ничто не может спасти Дюшку.

Даже заступничество добрейшего учителя математики «Васи-в-кубе». Все и вся против Дюшки, в том числе и то, что в драке он «звезданул» кулаком Левку Гайзера, который пытался унять дерущихся.

И в этот самый напряженный момент, когда, казалось бы, торжествует несправедливость, В. Теодряков обнажает противоречие между видимым и сущим. Происходит нечто неожиданное — в действие вступают новые силы. Притаившийся возле двери Минька Богатов (его никто и не звал на заседание, он в учительской оказался случайно), маленький, тщедушный Минька, который насмерть боялся Саньки Ерахи, «вдруг вскочил на ноги и закричал, тонко срываясь, словно петушок, впервые пробующий свой голос:

«— Дюшка! Ты чего?.. Дюшка! Скажи всем! Скажи про Саньку! Он же хвастался, что убьет тебя! Я сам слышал! Ножом страшал!» (стр. 160).

В сцене происходит крутой поворот. И реплика молодой учительницы «Какой ужас!» получает противоположное значение. Это уже не выражение наивности молоденькой учительницы, не понимающей, что происходит на самом деле. Ее восклицание отражает уже суть явлений, характеризует Саньку. В драматической ситуации истина прорывается наружу, прорывается в конкретной форме. Обнаруживается, проявляется смелость, красота еще одного героя — тщедушного, но умного, способного встать на защиту друга, бороться за справедливость Миньки Богатова. Все симпатии присутствующих в этот момент переходят на сторону Дюшки. Безобразное в Саньке предстает как низменное, античеловеческое. Оно бледнеет перед мужеством Дюшки, перед смелым поступком Миньки, но сохраняет еще в себе таящуюся угрозу. Минька обличает Ераху:

«— Он трус! Он только на слабых. Потому Дюшка и кирпич... Знал — Санька тогда на него не полезет, испугается. И верно, верно — Дюшка давно этот кирпич таскал в портфеле. Давно, но не ударил же им Саньку...

— Ну-у, Минька, н-ну-у!

(Это грозит Миньке Санька. — В. Н.).

— Слышите?.. Он и сейчас... Он теперь меня... Мне тоже кирпич... Житья Санька не даст! Мне тоже кирпич нужен!..» (стр. 160).

Стиль повести, как видим, накален драматическими событиями. Накал этот затем усиливается еще более,

птому что Санька Ераха осуществил свою угрозу — отомстил маленькому Миньке Богатову, ударил его ножом, смертельно ранив. И в то же время по основной тональности стиль повести глубоко лиричен. Накаленная до предела взрывом разных страстей сцена, которую мы проанализировали, вдруг сменяется лирическим крешендо, выражающем восхищение Дюшки подвигом Миньки. Этот подвиг вначале (мы еще не знаем, что Санька осуществит свою угрозу) воспринимается как преувеличение. Но автор-то знает, чем кончатся события. Он славит прекрасное, возвышенное, обличает отрицательное. «Голос автора» чувствуется здесь, но не нарушает гармонию. Это придает стилю повествования лирическую взволнованность. Автор возводит поступок маленького Миньки в степень геройства. В повседневном он раскрывает проявление прекрасного:

«Александр Матросов своей грудью закрыл амбразуру с пулеметом, чтобы спасти товарищей. Александр Матросов — герой, человек великой души, о нем написаны книги.

До сих пор великой души люди — те, кто своей грудью, своей жизнью ради товарищей! — жили для Дюшки только в книгах. В Куделине таких не наблюдалось. Великой души люди, казалось, непременно должны быть и велики ростом, широки в плечах, красивы лицом.

У Миньки узкие плечи, писклявый голос. И жил Минька все время рядом, на улице Жап-Поля Марата, ничего геройского в нем не было — самый слабый из ребят, самый трусливый.

И вот Минька против Саньки! Санька слабых не жалеет. Санька не даст проходу. Минька добровольно испортил себе жизнь, чтоб спасти Дюшку. Закрыл грудью...

Минька, Минька...» (стр. 160—161).

Следует сказать, что последующие сцены автор рисует в строго реалистической манере. Он показывает силу безобразного, звериного начала, которое в такой обнаженной форме проявляется в поведении Саньки. Но злое начало в человеке В. Тендряков не считает врожденным, биологическим свойством. Самый умный человек в поселке учитель математики «Вася-в-кубе» говорит: «Нет от природы дурных людей, есть дурные воспитатели» (стр. 132). И силу своего таланта В. Тендряков

направляет на поэтизацию прекрасного, на проявление в человеке возвышенных свойств. Трагическое событие— преступление Саньки— дает возможность автору не только обнажить безобразное, но и показать благородство людей, выступивших против Саньки.

Сюжетные ситуации в повести снова изменяются: в центре оказываются родители героев. Автор раскрывает душевный поворот в их переживаниях. Стали иными не только Дюшка и Минька — главные герои, но и их родители. Потрясенный случившимся отец Миньки Никита Богатов перестает мнить себя необыкновенным и решает жить как все (замечательна сцена, когда отец Дюшки обличает самомнение Никиты Богатова и предлагает ему учиться на крановщика). Мать Дюшки совершает подвиг — она не только делает Миньке сложную операцию, спасая его жизнь, но и отдает ему свою кровь. «Минька, — сказал ему Дюшка при первом же посещении, — мы с тобой теперь братья, в нас одна кровь течет» (стр. 169). Дюшка теперь не одинок, он нашел себе брата по крови.

В героях В. Тендрякова проявляются их лучшие свойства. Добреет отец Дюшки. Он так занят работой, что забывает уделять внимание жене, забыл даже, как он когда-то, 15 лет назад, в день объяснения в любви, дарил ей цветы, нарциссы. А сейчас он, вспомнив об этом, мчит ночью на катере в город за сто верст. И утром, когда мать, усталая и побледневшая после сделанной Миньке операции, вернулась из больницы, Дюшка протянул ей газетный пакет:

«Мам, что там?»

Она осторожно освободила от мятой газеты букет — нервно вздрагивающие цветы, белые, с узорной сердцевиной. И Дюшка сразу понял — нарциссы! Хотя ни разу в жизни их не видел. Нарциссы не росли в поселке Куделино, а когда отец дарил их матери, Дюшки не было еще на свете» (стр. 168).

Опять-таки конкретное и особенное сплавляются в повествовании В. Тендрякова в такое неразрывное единство, что слова, обретая метафорический смысл, светятся изумительными красками. А окружающий мир, такой сложный, оборачивается в повести жизнерадостной, светлой стороной. Прекрасное в этом мире торжествует, несмотря на то что есть еще злое начало на земле.

Заключительные части повести наполняются поэзией

чистых детских чувств и познания радостей жизни. Возникают картины, раскрывающие богатство душевных переживаний подростка, прошедшего уже теперь через жизненные испытания. Появляются чистые, трепетные краски, возвышенное, необычное и житейское предстают в неразрывном единстве и рождают особый лирический настрой.

Как будто бы не происходит ничего необыкновенного, а все дышит поэзией. Наступило лето. Дюшка первый раз искупался в реке. В прилипшей к телу рубашке, с мокрой головой бежал он от берега бодрой рысцой, чтобы согреться. И вдруг снова встретил Римку Братеневу. И снова она показалась ему иной — не такой, какой она, испугавшись, шарахнулась от него, когда увидела его избитого в драке с Санькой. И не той, какой она, смущенная и довольная, гуляла с Левкой Гайзером. Вновь возникает пушкинский мотив: «Чистейшей прелести чистейший образец». И происходит невероятное. Вздрагивающий от внутреннего холода, Дюшка решает признаться Римке в любви. А Римка? Римка выслушивает его.

В этой сцене В. Тендряков еще сильнее, чем ранее, подчеркивает связь обычного и необычного. А поэзия от этого не исчезает, она усиливается. Слово приобретает большую пластичность и гибкость:

«Дюшка остановился, она подняла голову, и глаза их встретились. У нее от ресниц прозрачная тень, и румянец на щеках какой-то глубинный, пушистый, и колечками волосы у нежных висков.

Она спросила:

— Вода очень холодная?

— Не очень.

— А почему ты дрожишь?

— Не от холода.

— Отчего?

Сам для себя неожиданно он сказал:

— Оттого, что тебя вижу близко.

Она несколько не удивилась, она только опустила ресницы, спрятала под ними глаза. Мягкие тени падали от ресниц, рдел румянец, тронутый незримым пушком, замерли приоткрытые губы. Она ждала, что скажет он дальше, готовая слушать, затаив дыхание.

И он говорил трудным, горловым, спотыкающимся голосом:

— Римка ...я ...я ...никуда от тебя не могу спрятаться... я... я... тебя... люблю, Римка» (стр. 171).

Реальное богатство жизненных явлений предстает здесь в своей поэтической красоте. Дюшка так любит Римку, что даже не ревнует ее к Левке Гайзеру. Он говорит ей:

«Если хочешь знать, я даже рад, Римка... потому что не кто-нибудь, а Левка... Умней его — никого... Рад, что он...» (стр. 171).

Чистое чувство рвется наружу и рождает поэтические образы:

«А над их головами, над рекой, играющей вдребезги расколотым солнцем, плавала чайка, манерно — и так тебе и эдак! — выламывала крылья, одна в синем океане, капризная от обилия свободы» (стр. 171).

А Римка ведет себя странно. Жизнь-то полна противоречий. Она, оказывается, глубоко несчастна. Она до слез обижена судьбой.

«Римка ковырнула носком туфли землю, выдохнула: — Он меня — нет.

— Кто, Римка? Левка, Римка? Тебя, Римка? Нет?

Чуть-чуть кивнула, чуть громче с тоской выдавила:

— Он только книжки свои любит.

Под опущенными ресницами родилась колючая искорка, поиграла робким лучиком и освободилась от плена — прозрачная капелька, нехотя ползущая по глубинному, опущенному румянцу» (стр. 171).

Все это — детское и уже недетское. Это — чистое сердце, ранимое кажущимися и действительными невзгодами жизни. Противоречия в повести не снимаются. Сложные явления жизни проявляются в своей неповторимой форме и рождают новый поток чувств — тех, которые в истории литературы были импульсами, вызвавшими к жизни гениальные творения. В. Тендряков с новыми интонациями поэтизирует чувства Дюшки, поэтизирует окружающий его мир, несмотря на то что он полон загадок бытия:

«Слеза не по нему. Слеза пролита по другому — счастливцу, не осознающему своего счастья. Хоть кричи! И он еще не успел сказать ей, что она похожа на красавицу Гончарову — «чистойшей прелести чистойший образец». И неизвестно, просто ли похожа, обычна ли? Не из глубины ли времен она? Не из тех ли, кому из века в век изумлялись поэты?

Над головой дьбилося оглушающе синее небо. В синеве белым лепестком поигрывала свободная чайка. В стороне, судорожась в веселой лихорадке, до рези в глазах сверкала река. Лезла из-под земли умытая зелень. Прекрасный мир окружал Дюшку, прекрасный и коварный, любящий играть в перевертыши» (стр. 171).

Так заключает свою повесть В. Тендряков. Образуется кольцевая композиция основных поэтических мотивов, придавая повести цельность, внутреннюю завершенность. И в то же время с помощью повтора мотивов автор еще более оттеняет новое состояние героев. Диалектика их жизни, душевная красота еще сильнее проявляются, ощущаются, давая читателю безграничный простор для ассоциаций.

Можно смело утверждать, что по суггестивной выразительности художественной ткани произведения В. Тендряков в повести «Весенние перевертыши» достигает высокой степени мастерства. Эту повесть можно сравнить с симфонией, передающей богатства жизни. В ней по-разному варьируются мотивы, они сталкиваются, перебивают друг друга. В момент драматического накала эти мотивы достигают высшего звучания. Темное и светлое предстают в непримиримой борьбе, но светлое начало торжествует. По своей основной тональности повесть В. Тендрякова — это лирическая песнь во имя торжества прекрасного на земле.

* * *

Как видим, суггестивная выразительность образной системы произведения, в том числе и стиля, — показатель высокого мастерства. Она непременно связана с новаторскими открытиями, когда художник «сквозь магический кристалл» увидел в жизни то, что другие не могли увидеть, а если и видели, знали, то не умели так отразить, как отразил он. В суггестивной выразительности образной системы произведения рельефно обнаруживают себя особенности индивидуального стиля писателя, его способность каждый раз и в жизни и в самом себе открывать новое и воссоздавать его «картинно и почти физически ощутимо»¹.

¹ М. Горький. Собр. соч. в 30-ти томах, т. 25. М., 1953, стр. 102.

*Стилевое своеобразие
современной повести
о Великой Отечественной Войне*



А. В. ЦВЕТКОВ

Спустя три десятилетия после Отечественной войны мы знаем о ней значительно больше, чем раньше, поэтому художники имеют возможность осмыслить ход событий полнее и всестороннее. Особенность сегодняшней военной прозы в том и состоит, что она шире и глубже показывает как героя — человека на войне, так и окружающую его обстановку, стремится представить минувшее во всем многообразии его проявлений, увидеть прошлое с новых точек зрения, раскрыть проблемы, которые раньше либо вообще не ставились, либо намечались в произведениях только как мотивы.

Художественное богатство и разнообразие современной литературы о войне, очевидно, и определяется многообразием авторских подходов к теме, разносторонностью проблематики произведений, ракурсов художественного зрения. Художественно-стилевые искания, писал Б. Сучков, — «это изображение новых человеческих отношений, изображение нового героя, открытие новых сторон действительности»¹. Изменения в художественной структуре произведений возникают не просто в связи с открытием новых средств выразительности или по соображениям литературной моды (хотя ориентацию на те или иные образцы нельзя не учитывать), а связаны прежде всего с необходимостью художественно-адекватно реализовать новое содержание.

¹ Б. Сучков. Становление эстетики социалистического реализма. — «Вопросы литературы», 1961, № 9, стр. 61.

Для современной литературы о войне характерен тот подход к теме, начало которому положила шолоховская «Судьба человека» с ее пристальным вниманием к духовному миру человека, к нравственной проблематике. В центр своего внимания она ставит рядового участника событий и стремится исследовать характер в его полноте, в единстве социального и индивидуального, проникнуть в идейно-нравственное богатство личности. Писатели все больше и больше обращаются к сложным, трагическим ситуациям, в которых героизм советских людей проявлялся наиболее полно и ярко.

Сегодняшнюю прозу отличает тяготение к предельной достоверности в изображении войны, к максимально правдивому воссозданию ее реального облика, обстановки и атмосферы. Книги писателей нового поколения, для кого война была фронтовой юностью, — Ю. Бондарева, А. Ананьева, С. Крутилина, В. Быкова, П. Проскурина, В. Астафьева, Г. Бакланова, А. Адамовича — при всем их индивидуальном своеобразии отличается общая черта: неприятие всякой фальши, подчеркнутое внимание к точности деталей при воспроизведении обстановки переднего края, чувств, настроений, мыслей человека на войне, всех реалий того мира, который окружал солдата.

Советской литературе всегда было свойственно и внимание к рядовому труженику войны, и стремление показать побудительные причины, внутренние стимулы его поведения, и правдивость изображения как человека на войне, так и хода событий. Однако теперь, с «дистанции времени», когда «большое видится на расстоянии», эти качества получают дальнейшее развитие, возрастает степень, глубина проникновения писателей и в характеры и в обстоятельства.

Это не значит, разумеется, что во всех случаях обязательно создаются художественные ценности более высокого уровня, чем прежде. «Взятие Великошумска» Л. Леонова, «Непокоренные» Б. Горбатова, «Звезда» Э. Казакевича, «В окопах Сталинграда» В. Некрасова, «Молодая гвардия» А. Фадеева, «Знаменосцы» О. Гончара — эти и ряд других книг периода войны и первых послевоенных лет по своей художественной значимости не только не уступают многим современным произведениям, но в некоторых отношениях и превосходят их.

Но развитие литературы не есть процесс прямого восхождения, где новые завоевания суммируются с ранее достигнутыми. Кроме того, искусство не терпит повтора. Сила сегодняшней прозы состоит в том, что она многообразна по творческим подходам и художественным решениям, и это позволяет ей углубленно исследовать все новые и новые стороны минувшего.

В прозе наших дней отчетливо выделяются два больших направления в разработке военной темы. Одно из них связано с тем, что характер войны, ее размах и масштабы, степень ее влияния на все последующее развитие, на судьбы мира и человека предполагают философски-художественное осмысление, соответствующее по своему уровню значимости события. Поэтому советские писатели настойчиво обращаются к «большим» жанрам — роману и эпосе, стремясь воссоздать широкую историческую панораму, показать в единстве судьбу человеческую и судьбу народную, проследить связи человека с миром объемно и многоаспектно.

С другой стороны, большое развитие получила «малая проза», которая, не претендуя на широту охвата, выбирает из гигантского многообразия жизненного материала отдельные эпизоды, характерные стороны и стремится в «локальной» картине ярко и выпукло рассказать о событиях и людях, раскрыть важные, существенные черты времени, запечатлеть правдивые детали минувшего.

Предлагаемая статья не претендует на исследование всего художественного богатства современной литературы о войне. Мы остановимся здесь лишь на некоторых тенденциях и поисках, обозначившихся в последние годы в жанре повести. Исследование повести представляет особый интерес, поскольку этот средний эпический жанр отличается большей мобильностью, в нем определеннее сказывается то новое, что приходит в литературу. Повесть справедливо считают разведчиком, «естественным этапом на пути к синтезу, к эпосу», жанром, создающим предпосылки и готовящим материал для дальнейшего движения литературы монументальных форм. «Впоследствии по нашим книгам будут написаны великие эпопеи», — заметил Ю. Бондарев¹.

Разумеется, роль повести не ограничивается одним

¹ «Вопросы литературы», 1959, № 11, стр. 83.

этим, к тому же она сама тяготеет ныне к эпичности, к перерастанию в роман, однако это не отменяет и сказанного выше. «Место повести в литературе социалистического реализма, — пишет В. Синенко, — обусловлено ее главной художественной функцией — постигать жизнь в отдельных проявлениях, улавливать... ведущие тенденции и конфликты, обнаруживать новое в старом, общее в частном, брать время не в целостности и всеобщности, а дробно, с одной стороны, исследовать явления в связях, ограниченных целью»¹.

В соответствии со спецификой этого жанра, в зависимости от проблематики, целевой установки, от угла зрения, иными словами, от того, какая именно «сторона» военной действительности привлекает к себе внимание писателя в первую очередь, и осуществляется отбор как жизненного материала, так и способов создания художественного образа. Особенности проблематики, идейно-тематического содержания воздействуют на художественную структуру повести, трансформируя всю ее стилевую систему, оказывая существенное влияние на жанр, создавая соответствующие его разновидности.

Для современного художественного процесса характерно бурное взаимодействие, взаимопроникновение и перекрещивание родов и жанров. Поэтому представляется наиболее правильным определять жанровую специфику произведения по стилевой доминанте, тем более что вопрос о типологии жанров — один из самых слабо разработанных в теории литературы. В. Синенко в результате детального исследования военной повести 40—50-х годов выделила два ее типа: героико-романтическую повесть и социально-психологическую². Литературный процесс последнего десятилетия демонстрирует образование новых и значительное обновление старых жанров, и за этим нельзя не видеть новых тенденций в разработке темы.

Ныне успешно развивается (но значительно обновленный) жанр героико-романтической (или героико-лирической, лирико-драматической) повести, примером кото-

¹ В. С. Синенко. О повести наших дней. М., 1971, стр. 7.

² См. В. С. Синенко. Русская советская повесть 40—50-х годов. Вопросы поэтики и типологии жанра. — «Проблемы жанра и стиля». Ученые записки Башкирского государственного университета, вып. 44 Уфа, 1970.

рой является «Альпийская баллада» В. Быкова, а также примыкающие к ней повести «Тревожный месяц вересень» В. Смирнова, «Неизвестный солдат» А. Рыбакова, «Я вижу солнце» Н. Думбадзе, «Хатынская повесть» А. Адамовича и ряд других. Общим для них является то, что повествование окрашено ярко выраженной лирической интонацией, открытым присутствием авторского «я». Здесь нередко возникает органический сплав реалистических и романтических приемов повествования. В этих повестях отчетливо просматривается стремление найти формы обобщения, способные наиболее адекватно выразить характер войны, героизм народа, величие подвига («Альпийская баллада»), а также связать прошлое с современностью («Неизвестный солдат», «Хатынская повесть»).

В задачу данной статьи не входит установление типологии повествовательных жанров. Жанр интересует нас преимущественно с одной стороны — в его связях со стилем.

В старых поэтиках (у Аристотеля, Буало, Ломоносова) устанавливалась жесткая взаимозависимость между жанром и стилем. В реалистической литературе эта связь более отдаленная, ибо взаимодействие жанра и стиля осуществляется более гибко, не столь прямо и непосредственно. Однако взаимосвязь между ними есть, и подавляющее большинство теоретиков литературы учитывают ее. «Не боясь переходить из одной категории в другую, — пишет А. В. Чичерин, — я постоянно связываю проблемы стиля и проблемы жанра»¹. В концепции А. Н. Соколова жанр присутствует и как «носитель» стиля (то есть стиль влияет на жанр), и как его фактор². В. В. Виноградов также называл жанр в числе стилеобразующих начал. «Анализ стиля литературного произведения, — писал он, — должен опираться на глубокое историческое понимание языка художественной литературы во всем многообразии ее родов и жанров и на понимание закономерностей развития стилистических особенностей того жанра, к какому относится или примыкает данное произведение»³. О взаимосвязи жанра

¹ А. В. Чичерин. Идеи и стиль. О природе поэтического слова. М., 1968, стр. 12.

² См. А. Н. Соколов. Теория стиля. М., 1968, стр. 116—123.

³ В. В. Виноградов. О языке художественной литературы. М., 1958, стр. 59.

и стиля писали также Г. Н. Пospelов, Л. И. Тимофеев и другие литературоведы.

В чем же выражается влияние жанра на стилевую систему повести? Лучше всего это можно увидеть, сравнив ее с романом. Роман и тем более эпопея, призванные дать философскую концепцию эпохи, стремятся, по выражению Л. Н. Толстого, «захватить все», и это определяет их художественную структуру: сложность композиции, разветвленность сюжета, взятые во всей их многогранности, противоречивости характеры, язык, приобретающий нередко усложненность и разветвленность словесных конструкций. В повести же, которая обычно показывает жизнь «с одной стороны», «в связях, определенных целью», для композиции характерна концентрация внимания на основном предмете изображения, сюжет ее более однолинеен, характеры не столь сложны и противоречивы, а язык, как правило, легче и «прозрачнее». Достаточно сравнить, например, романы Л. Н. Толстого с его же повестями, чтобы наглядно убедиться в этом.

Стилеобразующим потенциалом обладает не только жанр, как таковой, но и жанровая форма, так как сам материал действительности диктует выбор определенной жанровой разновидности повести и через нее воздействует на стилевую систему. Ниже мы попытаемся показать это на примере очерковой и психологической повести.

О тенденциях литературного процесса судят по явлениям, в которых они выразились наиболее полно и концентрированно. Поэтому мы сознательно не расширяем круг анализируемых произведений и подробно остановимся лишь на четырех повестях, в которых новые особенности военной прозы нашли, на наш взгляд, наиболее отчетливое выражение.

Анализ литературных явлений с точки зрения стиля, понимаемого как закономерность перехода содержания в форму (и наоборот), как «категория не только эстетическая, но и идеологическая»¹, позволяет полнее представить неповторимую оригинальность конкретного произведения, более отчетливо выявить наметившиеся тенденции как в области художественной формы, так и в сфере содержания, ибо, как верно подчеркнул А. Чи-

¹ А. Н. Соколов. Теория стиля, стр. 42.

черин, «нельзя, изучая стиль сколько-нибудь серьезно, не переходить постоянно в область не только образов, но и идей»¹.

Стилевой анализ, предполагающий рассмотрение художественного произведения как единства его формы и содержания, дает прямой выход к проблеме мастерства писателя и призван показать в произведении его сильные и слабые стороны. Поэтому мы считаем целесообразным сочетать исследование конкретного произведения в его индивидуальной неповторимости с анализом проблемным.

I

В последние годы все чаще появляются книги, отмеченные стремлением авторов «возможно полнее выразить свой жизненный опыт, свое понимание времени»². В этих книгах — минимум вымысла, они привлекают внимание точным, доскональным знанием материала, ибо авторы пишут о себе, о лично виденном и пережитом. Об этом хорошо сказал К. Ваншенкин: «У них есть одна госпожа — госпожа Достоверность, и они поклоняются только ей одной. Их рукой движет долго копившееся острое желание, страстная потребность рассказать о себе, о своей жизни и судьбе, о своем поколении, сверстниках, об особенностях своего поколения или просто местности, где вырос автор». Они пишут прозу «пронзительно точную, со знанием дела, совершенно игнорируя законы жанра, сюжет и прочее»³.

Действительно, стремление к предельной достоверности, к воспроизведению реальности такой, как она была, трансформирует жанр, усиливает очерково-повествовательные тенденции, придает повести структуру, близкую к дневникам, воспоминаниям, путевым запискам. Пожалуй, наиболее полно особенности такой жанровой формы нашли свое выражение в так называемых дорожных произведениях — «Лейтенант Артюхов» С. Крутилина, «Эшелон», «Обещание жить» О. Смирнова, «Двадцать дней без войны» К. Симонова.

Эти и подобные им произведения продолжают ту линию, начало которой положили книги В. Рослякова

¹ А. В. Чичерин. Идея и стиль. О природе поэтического слова, стр. 30—31.

² Л. Якименко. На дорогах века. М., 1973, стр. 238.

³ К. Ваншенкин. наброски к роману. М., 1973, стр. 9.

«Один из нас», Л. Якименко «Куда вы, белые лебеди?», С. Баруздина «Повторение пройденного», К. Ваншенкина «Армейская юность» и «Авдюшин и Егорычев» и др., и знаменуют собой тенденцию углубленного проникновения сегодняшней прозы в обстановку, «воздух» времени, в обстоятельства войны.

Для их стиля характерна точность рисунка, согретая настроением героя. В них есть и психологизм, но психологизм нового качества, более диалектичный, не столь «угловато-заостренный», как это было ранее, например, у того же К. Симонова. Новая повесть этого писателя «Двадцать дней без войны» как раз и позволяет показать, каким путем идет процесс углубленного проникновения в обстоятельства времени, насколько психологически достовернее мотивируется душевное состояние и поведение героев и какие изменения претерпевает в связи с этим «очерковый» (по доминанте) стиль.

«Двадцать дней без войны» — произведение несколько необычное по художественной форме. Это связано прежде всего с сюжетными особенностями повести, точнее, с отсутствием традиционного сюжета, образуемого столкновением характеров в результате развития какой-то жизненной коллизии, в ходе разрешения возникшего конфликта. Симоновская повесть по своему «непосредственному», «предметному» содержанию представляет собой описание поездки военного корреспондента. Канонический «беллетристический» сюжет-интрига уступает в ней место цепи картин, живых наблюдений над жизнью, над людьми, размышлений об увиденном, связанных между собой главным героем. Как писал И. Козлов, «Двадцать дней без войны» представляет собой повесть встреч и впечатлений, которую условно можно определить как «дорожную»¹.

Нетрудно заметить, что автор чаще всего воспроизводит действительно случившееся, пережитое, рассказывает о реальных фактах и людях, лишь слегка замаскированных вымышленными именами. Следуя автобиографическому принципу, он создает повесть, близкую к очерковой форме, со своеобразной внутренней поэтической интонацией. Эта форма дает писателю свободу и

¹ См. И. Козлов. Во время войны. — «Правда», 22 октября 1972 г.; см. также Л. Павловский. Верность главной теме. — «Литературная Россия», 3 ноября 1973 г.; А. Бочаров. Война несотвязная. — «Новый мир», 1973, № 1, и др.

раскованность повествования, возможность избирать разные интонации в зависимости от предмета рассказа, менять ракурсы изображения в соответствии с интересующей его проблемой, право не заботиться о сюжетной завершенности и законченности характеров. Словом, все это позволяет воспроизвести в произведении живой поток реальной жизни во всем многообразии и неожиданности ее проявлений, включить в границы повествования разнохарактерный и разнородный материал: многообразие человеческих лиц и судеб, детали быта военной поры, зигзаги семейных отношений, ритм жизни газеты, раздумья о нелегких моральных и этических проблемах и т. д.

Форма «дорожной» повести освобождает автора от необходимости устанавливать какие-то прямые, непосредственные связи между частями материала, между отдельными картинками и эпизодами, что отличает обычное, «сюжетное» повествование. Каждый жизненный факт берется как бы изолированно, и это дает возможность подойти к нему с разных сторон, осветить его грани. Целая же цепь фактов составляет уже развернутое представление об изображаемой действительности.

Воспроизводя то, что на первый взгляд кажется случайным, нехарактерным, нетипичным, писатель стремится вскрыть в нем отражение и проявление главного в жизни народа той суровой поры. На все изображаемое автор смотрит сквозь призму войны, в повести все «написано войной».

Писатель видит свою задачу не в том лишь, чтобы воссоздать реальность в ее многообразии, представить жизненный факт в его сложности и неоднозначности, а прежде всего в том, чтобы осмыслить, объяснить жизнь с определенных позиций. И этой установкой определяется вся художественная структура повествования. В повести ясно и отчетливо проявляется тот момент исследования, в котором М. Горький видел отличительную особенность очерковой формы¹.

Обратимся к первым страницам повести.

«Возвращаясь на редакционной «эмке» из-под Ржева, Лопатин на объезде у Погорелого Городища попал

¹ См. М. Горький. Собр. соч. в 30-ти томах, т. 30. М., 1955, стр. 151.

под утреннюю немецкую бомбежку, перележал ее в снегу и нанюхался гари от близких разрывов.

Если бы за пять минут до этого успели обогнать по обочине колонну порожних грузовиков, тоже шедших к Москве, попали бы в самую кашу. Два передних грузовика разбило в щепки. Но не обогнали, и обошлось — перележали.

Как ни глупо, а могли отдать концы на этом объезде, уже по пути к Москве, после того, как за две недели на фронте так ни разу и не подсунулись под близкий обстрел. Везло. А впрочем, не только везло. Если не врать самому себе, то на этот раз, после Сталинграда, он поехал сюда, под Ржев, без особой охоты. Устал от чувства опасности и никуда особенно не совался.

После бомбежки отъехали уже десять километров, а внутри все ныло от страха. Остановил водителя и, чтобы избавиться от нытья под ложечкой, выпил с ним по глотку из фляги и закусил мерзлым сухарем. Правда, стоял март, и — вслух — считалось, что по этой причине и выпили»¹.

Обычный для К. Симонова экономный, несколько даже суховатый стиль, деловой тон повествования, скупость в изобразительных средствах, отсутствие экспрессивно-оценочных слов, приглушенность лирического начала — все это диктует художественная задача, которую решает автор: представить читателю не собственные чувства и переживания, а воспроизвести подлинную реальность войны, исследовать ее объективно и беспристрастно.

Сразу же отчетливо выявляется и другой стилевой принцип повести — преимущественное внимание не к внешним картинам, не к описанию событий, а к внутренней жизни человека, к тому, как война воспринималась ее участниками, как она отражалась в движениях человеческой души. Сама бомбежка не описывается, о ней лишь сообщается. Нет каких-либо деталей окружающего Лопатина мира. Да и повествование начинается по существу не с бомбежки, а с момента, последовавшего за нею.

В следующем эпизоде еще более определенно проявляются эти два стилевых принципа: воссоздание самой

¹ К. Симонов. Двадцать дней без войны. М., 1973, стр. 1. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

реальности войны и преимущественное внимание автора не к внешним ее приметам, а к тому, что можно назвать духовной атмосферой войны.

«Прибыл? П-посиди или п-полежи. — Гурский, не вставая из-за стола, показал рукой на диван. — Д-дописываю п-передовую. Сейчас в последнем абзаце с-сокрушу третий райх, отнесу, и п-поговорим...» (стр. 2).

Автор не описывает внешность своего героя, вообще по существу ничего о нем не сообщает, кроме того, что он заведующий литературным отделом газеты и что у него «толклись все, кто приезжал с фронта и по делу и без дела, просто чтобы послушать его остроты». Единственная, если не считать заикания, портретная деталь: «продолжал писать, наваясь широкой грудью на стол», но она нужна, собственно, не для портрета, а для того, чтобы читатель полнее ощутил шуточный характер монолога Гурского. «Он подвинул по столу папиросы.

— Д-дыми в пределах гуманности. А то все т-толкуются, все д-дымят, а я сижу тут и к-кашляю — слабогрудое городское д-дитя. Фортку открывать — х-холодно» (стр. 2).

Два коротких монолога, и у читателя возникает представление о живом человеке, обаятельном, вызывающем к себе симпатию и расположение. Но только ли в этом смысл эпизода и, кстати, случаен ли выбор шуточной фразы о газетном «сокрушении райха» из немалого, видимо, запаса острот этого любимца редакции?

Далее идет разговор о событиях на Западном фронте. Гурский спрашивает Лопатина: «Ну, как вы т-там наступали?

Лопатин пожал плечами.

— П-посредственно?

Лопатин не ответил. Его покорило. В общем-то это была правильная оценка того, что происходило на Западном фронте, но само слово «посредственно» никак не сочеталось с теми отчаянными усилиями во что бы то ни стало продвинуться еще на километр или на два, которым он был свидетелем в последние дни.

Гурский усмехнулся его молчанию. Он привык к своей коробившей других безапелляционности и гордился ею» (стр. 2).

Это пока все детали, воспроизводящие конкретную и неповторимую человеческую индивидуальность: и обаяние, и склонность к юмору, и временами коробящая

окружающих безапелляционность. Но вот в Гурском приоткрывается нечто такое, что свойственно не только ему, а выражает характернейшую черту времени. Продолжая разговор о событиях в Сталинграде, где немцам «начали бить морду и продолжаем по н-нарастающей», он говорил Лопатину: «П-попросился поехать с р-редактором, но он п-приказал сидеть здесь и п-писать передовые по его ук-казаниям оттуда. К-каждому свое» (стр. 2).

Гурский попросился поехать в Сталинград, в самую горячую точку, где смерть, как говорится, на каждом шагу. Но не пустили, оставили вести редакционную текучку, ибо «каждому свое», как с оттенком самоиронии и некоторой горечи говорит Гурский. И пожалуй, не сама фраза, а тон, которым она произнесена, говорит об очень многом. В этой фразе и в ее тоне выражено «зерно» эпизода. Гурскому как-то неуютно и беспокойно быть в тылу в эти дни, когда решаются судьбы страны и народа. И хотя вроде бы можно быть спокойным: ведь просился, наверное, даже не один раз, а спокойствия нет, все время кажется, что ты не там, где следует быть.

Этот ключевой момент эпизода по-новому освещает и многое из того, что было показано раньше. Теперь, вспоминая остроту Гурского о «сокрушении райха в последнем абзаце», мы слышим в ней не просто безобидное зубоскальство — в ней грусть и горечь оттого, что пока еще больше страстного желания сокрушить, чем реальных возможностей: обстановка на фронте не везде в нашу пользу. В этой не очень веселой шутке еще и душевное состояние человека, испытывающего, может быть, некоторую неловкость перед Лопатиным, только что вернувшимся с фронта.

Такое ощущение своей неполной связи с тем главным, чем живет народ, повышенная требовательность советских людей к себе, чувство личной ответственности за судьбу страны, неудовлетворенность, душевное беспокойство оттого, что приходится быть не там, где совершается главное, — это, как показывает далее К. Симонов, являлось характернейшей приметой идейно-нравственного климата тех лет.

Обратимся еще к одной детали, отражающей атмосферу того времени. Это вопрос: а почему ты здесь, в тылу, почему не на фронте? Вопрос этот не всегда

задают прямо, но им словно бы заряжен сам воздух. И это ощущается почти в каждом эпизоде повести.

После напряженного дня работы над киносценарием Лопатин идет вместе с режиссером. Ведется обычный, в общем-то ни к чему не обязывающий разговор двух по существу незнакомых людей. Вспоминая Москву 20-х годов, говорят о Есенине, о том, что будь он жив, то, наверное, в эти дни писал бы стихи о России и ездил бы на фронт — пускали или не пускали, все равно бы ездил. Потом вспоминают Блока, и режиссер удивляется: «Как так, первый поэт России сидит целый год войны где-то под Пинском, в болотах, в какой-то военно-строительной команде табельщиком. Тянет эту дурацкую лямку на войне, про которую говорим, что она чуждая интересам народа. Кому это было нужно? Ему навряд ли! России тоже».

Лопатин отвечает: «Чуждая-то чуждая, а три миллиона народу на ней в землю легло. Как с этим быть? Может, он при всем отвращении к войне чувствовал потребность разделить общую судьбу. Не просился, но и не откручивался, хотя, наверно, при старании мог» (стр. 23).

В этом диалоге отчетливо видно его «подводное течение», словно бы где-то за ним идет другой, и очень напряженный, разговор, выражающий все ту же атмосферу и все тот же вопрос, которым заряжен ее воздух. В интонации Лопатина слышна некоторая резкость, которая вызвана не одним лишь желанием защитить и оправдать Блока. Она относится прежде всего к тем сегодняшним людям, кто не испытывает желания разделить общую судьбу страны, кто «откручивается». В этой резкости есть еще и некоторая отчужденность по отношению к собеседнику: как это вы, режиссер, не понимаете Блока сегодня, в эти дни, в этой вот атмосфере? И невысказанный вопрос: а сами-то вы испытываете эту «потребность разделить общую судьбу», уж не из тех ли вы, кто «откручивается»?

Но вот Лопатин узнает, что собеседник его смертельно болен, и дальнейший разговор с новой стороны характеризует идейно-нравственный климат времени. Режиссера, конечно, тревожит его болезнь, не случайно же это беспокойство: «А вы что думаете, война еще надолго, да?» — беспокойство не только, так сказать, гражданское, но и сугубо личное: ведь только после войны он

может позволить себе лечиться. А сейчас потребность «разделить общую судьбу» заставляет его смотреть на жизнь, лишенную возможности хоть чем-то помочь своей стране, как на «жалкую». Лишь в работе, рождающей чувство приобщенности к общему делу народа, жизнь становится «терпимой» (стр. 23).

Казалось бы, писатель не открыл тут ничего нового: мы и так знали о том, как десятки и сотни тысяч добровольцев уходили на войну, как многих чуть ли не силой приходилось удерживать в тылу. Но К. Симонов сделал этот реальный факт фактом искусства, и сделал это с большой и впечатляющей силой достоверности.

Автор, как уже отмечалось, избегает прямого выражения чувств, непосредственных оценок и характеристик. Однако писатель так организует материал, что он приобретает, если употребить выражение Гегеля, «специфическое свойство являть через себя идею»¹. Он показывает факт с разных его сторон и граней, каждая из которых по-своему освещает предмет, и поначалу кажется, что части эпизода разрозненны. Но, вступая во взаимодействие, в сцепление, они создают целостное впечатление, и оказывается, что вырастает образ, выражающий одну главную идею — мысль о причастности человека к общенародному делу.

В анализируемых эпизодах, пожалуй, с наибольшей последовательностью выявляется одна из характернейших черт симоновского «объективного» стиля — авторское стремление заставить заговорить сам изображаемый предмет, предъявить факт в его жизненной достоверности и естественности, так, чтобы читатель самостоятельно «додумал», извлек из данного ему материала содержащийся в нем смысл.

Однако было бы трудно совершенно избежать прямых авторских оценок, непосредственно выраженной мысли в таком произведении, где автор ставит своей задачей осмысление минувшего во всей его сложности и противоречивости. Но прямое высказывание «от автора», размышления, публицистика неизбежно внесли бы элемент субъективности, который вступил бы в противоречие со стилевой установкой произведения, основанной на «самовыражении» изображаемой реальности.

¹ Гегель. Соч., т. XII. М., 1938, стр. 78.

К. Симонов находит художественное решение, позволяющее снять это противоречие, вводя в повествование вымышленный персонаж — своего «двойника» Лопатина — и передает ему функцию высказать все то, что хочет сказать автор. Главная роль Лопатина в повести — размышлять, оценивать, делать обобщения. Писатель как бы «отчуждает» от себя авторскую субъективность и переводит ее в план объективный, делая себя (в лице Лопатина) частью изображаемой действительности. Это позволяет последовательно осуществить тот принцип «самовыражения» воссоздаваемой реальности, о котором шла речь выше. Такое расщепление, раздвоение образа автора позволяет оставить на долю собственно повествователя лишь функцию сообщения фактов, роль беспристрастного рассказчика, а авторское отношение к фактам, симпатии и антипатии передать «двойнику», живущему и действующему в воссоздаваемой действительности.

Изображаемая реальность теперь словно бы сама себя оценивает, публицистика, авторские размышления, прямые характеристики и оценки уже не противостоят предмету рассказа и не представляются чем-то привнесенным извне, а как бы исходят из самого предмета.

Нетрудно заметить, что в Лопатине очень много симоновского, особенно в фактах биографии — это действительно авторский «двойник». Однако есть одно примечательное несовпадение: Лопатину в повести сорок пять лет, он на двадцать лет старше своего прототипа. Зачем же понадобилось увеличить возраст героя? Это тоже прямое следствие того аналитического, исследовательского начала, которое так сильно выражено в «Двадцати днях без войны». Автор смотрит на события тридцатилетней давности с позиции сегодняшнего дня, углубившихся знаний и представлений о характере и масштабах народного подвига, о пережитых советскими людьми лишениях и утратах. В повести поставлен целый ряд нелегких вопросов: о мужестве и трусости, о чувстве долга, о причастности человека к общенародному делу, о любви и верности, о самопожертвовании, о бесценности и невозполнимости человеческой жизни, о природе патриотизма и т. д. Лопатин много размышляет об этих проблемах человеческого бытия, автор заставляет его пристально всматриваться в окружающее, проникать под поверхность явлений. «Повзреление» героя

становится таким образом понятным, если учесть, что оценки и характеристики, высказываемые им, звучат более убедительно, весомо и естественно в устах человека, обладающего значительно большим жизненным опытом.

В интересной статье о симоновской повести А. Бочаров называет ее «собранием пестрых глав»¹. Действительно, как уже подчеркивалось, повесть включает в себя очень разнородный материал. Впечатление «пестроты» усиливается к тому же еще и многообразием ее проблематики. Однако при всем этом пушкинская полушутливая фраза в применении к «Двадцати дням без войны» верна только отчасти — указывая на пестроту и разрозненность «глав», она не отражает художественной целостности произведения.

«Пестрые главы», из которых состоит повесть, разрозненны, но в то же время образуют внутреннее единство, которое достигается тем, что воссоздаваемые в ней эпизоды тыловой жизни рассматриваются с одной точки зрения — сквозь призму войны, и все измеряется теми мерками, которые диктовались ею.

Повесть начинается и заканчивается эпизодами непосредственно военными: в зачине — бомбежка, в финале — артобстрел. Такое «фронтное» обрамление включает тыловые эпизоды в контекст войны, делает их ее частью. Само название повести приобретает внутреннюю полемичность — это дни «без войны» лишь в том смысле, что без грохота разрывов, без пороховой гари, светомаскировки, без стонов и предсмертных мук. То, что увидел Лопатин в тылу в течение двадцати дней, — пусть малая, но часть той, по его определению, «второй войны», которая идет и тут.

Здесь, в глубоком тылу, люди тоже вовлечены в водоворот войны, приметы ее повсюду: холод, небогатое и несытое существование, разлуки, тревоги, похоронок. В стране не было уголка, куда ни доходило бы ее обжигающее дыхание. И авторская мысль о людях, «опаленных» войной, пронизывает все повествование, окрашивая его чувством горечи и душевной боли.

Однако общее настроение «Двадцати дней без войны» определяется не только и не столько этим. Через всю повесть проходит сквозная мысль о душевном бла-

¹ А. Бочаров. Война неотвязная. — «Новый мир», 1973, № 1, стр. 269.

городстве и нравственной красоте советских людей, таких, как Губер, кинорежиссер, Гурский, капитан, встретившийся Лопатину в поезде, женщина, которая никому не хочет отдавать искалеченного на войне мужа, грузинские друзья Лопатина. Горечь, сочувствие, а с другой стороны, сдержанное, мужественное восхищение советским человеком образуют своеобразную атмосферу повести, которая, сгущаясь от эпизода к эпизоду, достигает наибольшей «плотности» в финале, в описании встречи Лопатина с грузинскими друзьями.

В этом великолепном эпизоде бытовые детали приобретают философский смысл, поднимаются до уровня символа. Идет разговор о самом дорогом для этих людей — об их детях, восемнадцатилетних юношах, которые сейчас сражаются за перевалом, о шестнадцати похоронках, которые в один день пришли в грузинское селение Каспи.

Виссарион отламывает кусок лепешки и по старому грузинскому обычаю съедает его, смочив несколькими каплями вина — в память о тех, кого нет. «Лопатин знал этот грузинский обычай... Но раньше ему это чем-то напоминало причастие, в котором тоже хлеб и вино. А сейчас со всей силой накопившейся за войну боли за всех на глазах и не на глазах у него умиравших людей почувствовал, что в этом есть что-то еще более горькое, великое и простое, напоминавшее обо всем том, что уже полтора года всякий день и час происходило на войне. И рядом со всем этим происходившим на войне евангельская история становилась просто историей еще одного самопожертвования, совершенного когда-то одним человеком ради других людей. Уже полтора года войны разные люди по-разному повторяли это самопожертвование, спасая ценой своей жизни других людей» (стр. 71).

И в эту атмосферу горечи и решимости органично «вписываются» стихи Бараташвили, Блока и не названного по имени, но хорошо известного русского поэта, потерявшего на фронте восемнадцатилетнего сына и написавшего о нем замечательную поэму.

В этом же эпизоде есть человеческое признание потрясающей искренности и достоверности. Лопатин спрашивает Виссариона, действительно ли есть случаи, когда откупаются от фронта. Тот отвечает: «Подлые люди везде есть. И слабые люди везде есть. И готовые на все

из-за денег везде есть. И готовые на все из-за своих детей везде есть... Когда мы сидели на поминках у Варлама, я посмотрел на Тамару и увидел по ее лицу, что она думает... о нашем мальчишке, о нашем Георгии. Что с ним, где он, что с ним будет? Думает только о своем горе — что его нет с нею... Боже мой! — подумал я, — не могу позволить, чтобы ты сидела и умирала рядом со мной от страха за нашего мальчишка. Я должен что-то сделать, если я мужчина! Но если я мужчина, я не могу этого сделать, ты понимаешь? Вот в чем трагедия: если я мужчина!» (стр. 70).

В сугубо личном, даже интимном, К. Симонсв вскрывает общезначимое. Виссарион не произносит тех слов, которые иногда называют громкими, да они и были бы неуместны здесь, в беседе с полуслова понимающих друг друга людей. Однако в словах Виссариона с огромной силой звучит все то, что мы обозначаем емким словом «гражданственность».

Отмечая достоинства этой повести, нельзя не сказать и о некоторых ее слабостях. Критика не раз говорила об учебе писателя у Л. Н. Толстого. При этом отмечалось, что не всегда ориентация К. Симонова на толстовскую манеру письма была обусловлена характером жизненного материала. Тяготение к усложненности языка ощущается и в новой повести К. Симонова. В ней есть такие, например, фразы: «Все, что было с ними обоими с той минуты, как она вчера в семь, как обещала, пришла за ним туда, на студию, все, что произошло с ними вчера вечером и ночью и сегодня утром, казалось Лопатину сейчас здесь, на перроне, перед самым отъездом, таким неправдоподобным, что он продолжал удивляться тому, что все это все-таки было и что эта женщина, рядом с которой он чувствовал себя счастливым, все еще продолжала быть рядом с ним, стояла здесь на платформе, касаясь его плечом и сжимая своей рукой его руку» (стр. 58).

В такой «взъерошенности» языка, в том, что весь длинный несколько сумбурный период построен на одном взволнованном «дыхании», есть художественная логика, причем она более оправдана, чем это было ранее в некоторых вещах К. Симонова: все это призвано передать состояние героя, смятение и потрясенность Лопатина неожиданно свалившимся на него счастьем. Однако у Л. Н. Толстого усложненность языка была вызвана

причинами более весомыми: великий художник стремился наиболее полно выразить «диалектику души», текучесть человеческого сознания. Большие и сложные периоды были у него заряжены масштабной философской мыслью. Поэтому снова, хотя, может быть, уже не столь остро, стоит вопрос: достаточно ли у К. Симонова оправдана характером и положением героя такая «толстовская» организация фразы?

Представляется во многом верной мысль А. Бочарова, что семейная и любовная история Лопатина включены в повествование главным образом из соображений удержать внимание читателя привычными средствами беллетристики. Правда, это не единственная причина. Перед писателем, очевидно, стояла задача сделать своего «двойника» живым человеком, а не просто резонером, рупором авторских идей. Поэтому включение любовных перипетий логично. Однако, думается, они занимают слишком много места, недостаточно органично вписываются в художественную структуру произведения, несколько нарушая его стилевое единство.

II

Наряду с рассмотренной нами устремленностью современной прозы о войне к воспроизведению минувшего в его конкретной повседневности, к изображению военных будней отчетливо просматривается другая тенденция, связанная с углубленным исследованием мира чувств и переживаний человека в ситуациях чрезвычайных, кризисных, у той черты, которая определяет, на что способен человек. Сегодняшняя проза стремится исследовать идейные и нравственные истоки героизма, раскрыть психологию подвига, богатства души воина, идущего на смерть во имя высших человеческих ценностей.

Эта целевая установка определяет и всю жанровостилевую систему произведения, в результате чего возникает новый вид повести — психологической по своей доминанте. Стилиевые особенности романа Ю. Бондарева «Горячий снег», повестей В. Быкова «Сотников» и «Дожить до рассвета», Б. Васильева «А зори здесь тихие...» и ряда других определяются именно стремлением к углубленному исследованию характера, «диалектики души» в чрезвычайных коллизиях войны.

Психологизм — общая черта современной военной прозы. «Психологична», как мы видели, и очерковая повесть, однако ее структура, жанрово-стилевая система определяются не исследованием «диалектики души», а стремлением воссоздать обстановку, атмосферу времени. Психологизм для нее — инструмент познания не столько человека, сколько окружающих его обстоятельств, того «климата», в котором вызревала готовность к подвигу. И речь в ней идет не о подвиге, а скорее его «предыстории». Это относится помимо «Двадцати дней без войны» К. Симонова ко многим очерковым повестям, но, пожалуй, наиболее отчетливо выразилось в «Лейтенанте Артюхове» С. Крутилина.

В повести же собственно психологической предстает сам подвиг, показанный в момент его свершения. Драматические обстоятельства используются здесь как средство вскрыть психологический «механизм» подвига, наиболее полно раскрыть характер, ярко и отчетливо выявить его сущность. Поэтому сюжет нередко строится как столкновение героя с обстоятельствами, как их преодоление. Материал располагается по принципу «психологических гнезд», а композиционным центром становится герой, и все происходящее предстает как увиденное его глазами, окрашенное его душевным состоянием. В речевой строй произведения входят прямой и косвенный внутренний монолог.

Такой «драматический психологизм» определяет стилевую систему многих произведений современной военной прозы. Думается, можно говорить о нем как об определенной стилиевой общности, однако нельзя забывать при этом, что в каждом произведении, у каждого писателя он проявляется по-своему.

В повести Б. Васильева «А зори здесь тихие...» не ставится задача изобразить широкую панораму войны. Автор берет из ее океана одну каплю, отдельный эпизод и стремится показать в частном случае из фронтовой жизни характерные черты сражающегося народа. Это позволяет сосредоточить внимание на ограниченном круге действующих лиц, более всесторонне раскрыть характер советского человека, его внутренний мир, выявить истоки его героизма.

Основное действие повести протекает в течение двух неполных дней, поэтому трудно говорить о каком-либо движении, развитии характеров. Характеры здесь скорее

раскрываются, в них выявляются те глубинные слои, которые не столь заметны в будничной повседневности, а в качестве средства такого раскрытия выступают определенные обстоятельства. Не случайно столь важное место в повести занимает смена ситуаций. Сюжет строится как постепенное нарастание сложности коллизии, как «эскалация» обстоятельств, требующих от человека все большего и большего, как проверка личности на прочность, на богатство ее душевных ресурсов. Условно повесть можно разделить на три сюжетных отрезка в соответствии с поэтапным усложнением обстоятельств: в первой части рассказывается об обычной, привычной жизни далекого железнодорожного разъезда; вторая — о засаде, где пять девушек-зенитчиц во главе с бывалым старшиной Васковым ожидают двух немецких диверсантов; третья — о неравном бое с фашистами, которых в действительности оказалось почти вдесятеро больше.

В исходной ситуации комендант Васков предстает как добросовестный службист, но человек в общем-то недалекий, способный мыслить только «от сих до сих». Правда, есть в нем нечто очень привлекательное — обаяние доброты, но оно пока — в его неустанных стараниях и заботах привести жизнь на разъезде к общему знаменателю уставного распорядка — как-то теряется, заслоняется непрерывным ворчанием. И кажется поначалу, что зенитчицы вполне заслуженно награждают его обидной характеристикой: «пенек замшелый».

Но вот обстановка усложняется. В районе разъезда появились фашистские диверсанты, и Васков с пятью девушками отправляется на их перехват.

«Через сорок минут поисковая группа построилась, но вышли только через полтора часа, потому что старшина был строг и придирчив:

— Разуться всем!..

Так и есть: у половины сапоги на тонком чулке, а у другой половины портянки намотаны словно шарфики. С такой обувкой много не навоюешь, потому как через три километра ноги эти вояки соьют до кровавых пузырей. Ладно, хоть командир их, младший сержант Осянина, правильно обута. Однако почему подчиненных не учит?..

Сорок минут преподавал, как портянки наматывать. А еще сорок — винтовки чистить заставил. Они в них

ладно, если мокриц не развели, а ну как стрелять придется?..»¹

Уже в приведенном отрывке находит отчетливое выражение стилевой принцип повести — установка на исследование и изображение внутреннего мира человека. Автор стремится показать героя изнутри, изобразить характер не только в его действиях, но и в побудительных мотивах, которыми эти действия вызваны. Поэтому рассказ от автора незаметно переходит во внутренний монолог самого персонажа.

Перед читателем пока все тот же служака, опытный, знающий свое дело, озабоченный и ворчливый. Но в тоне, в интонации его размышлений есть и что-то сверх этого — добрая снисходительность взрослого к его пятнадцатилетним подчиненным. И в ситуации, связанной с опасностью и риском, все больше выходит на поверхность его основное качество — доброта и человечность. Старшина понимает, что воинство его не слишком надежно для выполнения возложенной на него задачи — задержать двух матерых диверсантов. Но вместе с мыслями о деле в нем все время живет еще и забота о том, чтобы не подставить «пигалиц» под фашистские пули.

Современная психологическая повесть часто избирает ситуации, когда человек поставлен в положение полной самостоятельности, когда он действует не по чьим-то приказам, а ответствен прежде всего перед собственной совестью, перед своими жизненными принципами, перед собственным пониманием долга, когда он должен сам принимать решения. Это дает дополнительные возможности для раскрытия характера, для полного выявления богатства личности. Подобная ситуация возникает и в повести Б. Васильева. У Васкова был приказ задержать двух диверсантов, и в соответствии с этим он строил план операции. Но обстоятельства круто изменились: немцев оказалось не два, а шестнадцать — шестнадцать вооруженных до зубов и специально обученных головорезов против старшины с наганом и пяти девчонок, даже и стрелять-то толком не умеющих.

Развитие обстоятельств приближает драматическую развязку, напряженность обстановки нарастает. И в со-

¹ Б. Васильев. А зори здесь тихие... М., 1971, стр. 25—26. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

ответствии с этим меняется интонация авторской речи. Повествование начиналось в манере сказа, велось как бы языком изображаемого персонажа. При этом оно было окрашено мягким юмором, некоторой даже иронией, скрывавшей авторское любование героем. Теперь, с нарастанием напряженности, юмор и мягкая ироничность отступают, исчезают, повествование приобретает большую строгость.

«Комендант хотел что-то придумать, что-то немедленно решить, но в голове было отчаянно пусто, и только одно годами воспитанное желание назойливо тревожило: доложить. Сейчас же, сию секунду доложить по команде, что обстановка изменилась...» (стр. 49).

От исходной манеры повествования осталось лишь авторское сочувствие герою. Эта сопричастность чувствам персонажа выражается в том, что автор незаметно переходит на васковский язык — происходит эмоционально-стилевое переключение: голос автора сливается с голосом героя. Процитированный выше отрывок продолжается так: «...доложить... что своими силами ему уже не заслонить ни Кировской железной дороги, ни канала имени товарища Сталина» (стр. 49).

Обстоятельства в движении ко всей большей напряженности поднялись еще на ступеньку, и автор продолжает исследование «диалектики души» героя. Васков растерян, его бросает в дрожь от страха. Однако от страха не за себя. Все существо Васкова заполнено другим страхом: он боится, что не сможет «заслонить» канал и дорогу — частицу Родины. Впрочем, мысль о Родине ему еще не приходит в голову, она еще где-то в подсознании. Эта мысль — и даже опять не мысль, а чувство — всплывает потом, в обстоятельствах еще более напряженных. А пока ему страшно, что «не заслонить» и еще от того, что девчат не уберечь.

Васков пытается «доложить», попросить помощи, а между тем как-то задержать продвижение немцев, обмануть их, направить в обход. Враг уже рядом, почти лицом к лицу, в силу вступают жестокие законы борьбы. Но и теперь Васковым движет одно чувство — не пропустить немцев и убереечь девчат. И нет страха за себя — его вытесняет боязнь за своих юных подчиненных, мысли и чувства старшины сконцентрированы не на себе: его «до черного ужаса обожгло» (стр. 57) ожидание очереди, которая ударит сейчас по девчатам, про-

должающим предназначенную для обмана немцев игру в лесорубов.

Но обстоятельства продолжают свое неумолимое самодвижение, и продолжается жестокий экзамен, испытание ресурсов человеческого в человеке. Обстановка такова, что после гибели Сони Гурвич Васков не знает, кто теперь за кем охотится и кто кого обманывает. Но не это сейчас главное для Васкова. Убита девушка, и не страх, а гнев ведет старшину. Его доброта и человечность взрываются яростью. Он «зубами скрипел от той черной, ослепительной ярости и только одного желал: догнать. Догнать, а там разберемся...» (стр. 74). Этот застилающий глаза гнев словно бы удваивает его силы, помогает ему одолеть в рукопашной двух диверсантов. Доброта, обернувшись яростью, становится истоком героизма.

Идет неравный бой, и теперь, уже на пределе человеческих сил, в старшине высвечивается то глубинное, что Л. Н. Толстой называл «скрытой теплотой патриотизма»: «Одно знал Васков в этом бою: не отступать. Не отдавать немцу ни клочка на этом берегу. Как ни тяжело, как ни безнадежно — держать... И такое чувство у него было, словно именно за его спиной вся Россия сошлась, словно именно он, Федот Евграфыч Васков, был сейчас ее последним сынком и защитником. И не было во всем мире больше никого: лишь он, враг да Россия» (стр. 102).

Итак, развитие жизненной коллизии, поэтапное ее усложнение ставят героя перед лицом постоянно возрастающего давления обстоятельств. И в противодействии им, в их преодолении все более полно раскрываются характер, внутренний мир человека, глубина и прочность его жизненных принципов и в конечном итоге выявляются «слагаемые» подвига, истоки героизма.

Однако содержание повести этим не исчерпывается. Рядом с мыслью о величии нравственных начал — доброты, человечности, патриотизма — в ней реализована еще одна поэтически окрашенная идея: мысль о противоестественности, бесчеловечности войны, о ее трагическом антагонизме с самой сущностью жизни. Это и определило два своеобразно взаимодействующих стилевых принципа повести. Первый, как было показано, связан с раскрытием характера в кризисных обстоятельствах, второй — с выражением мысли о трагизме войны. Пер-

ный из этих принципов — «объективный» — доминирует в изображении Васкова, где господствует исследование, анализ; второй — в рассказе о девушках, где на первый план выходит лирическая стихия. Следует подчеркнуть, что эти принципы действуют одновременно во всей структуре повести. Речь идет лишь о преобладании какого-то из них в тех или иных моментах повествования.

Рассказывая о своих героинях, автор — как и в эпизодах с Васковым — стремится выявить, что движет девушками в трудной обстановке войны, что делает их способными на тот подвиг, который они совершили. Он подчеркивает основную черту советского характера юных зенитчиц — патриотизм. Это их качество проявляется так же, как и у Васкова, в ходе усложнения коллизии — сначала еще намеком, а потом уже более ясно и определенно. Повествуя о девушках, автор использует прием расположения материала по «гнездовому» принципу: рассказ о драматических событиях у Синюхиной гряды перемежается вставными главками — «предысториями» героинь. Эти главы добавляют важные штрихи к коллективному портрету воевавшего поколения, по-своему раскрывают его духовный мир, дополняют представление о «слагаемых» подвига. Писатель последовательно раскрывает мысль о «личном счете» фашизму, который есть у большинства из девушек. В этот счет входят не только убитый в первый день войны муж Риты Осяниной, зверски расстрелянная семья Жени Комельковой, оставшиеся в оккупированном Минске и, по-видимому, замученные фашистами родители Сони Гурвич. В него входят и отнятая у Лизы Бричкиной надежда на счастье, и несостоявшаяся любовь Сони, и разрушение того светлого, радостного мира, в котором жила Женя Комелькова.

Автор стремится избежать прямолинейных и упрощенных психологических мотивировок поведения героинь: это находит отражение в том, как он соотносит общее и единичное в их характерах. У всех девушек есть то, что делает их советскими людьми. Но человеческие силы оказываются неодинаковыми. Если Рита Осянина и Женя Комелькова смогли оказать Васкову помощь в бою, то Соня Гурвич и Лиза Бричкина погибли, что называется, бесполезно. А Галя Четвертак вообще струсила и даже в известной мере затруднила положение остальных.

Однако это не перечеркивает их общего подвига — подвига, который измеряется не только уроном, нанесенным врагу, но прежде всего той беззаветностью, самоотверженностью, с которой героини повести встали на пути диверсантов, тем чувством, с которым они, не задумываясь, отдали юные жизни, попытались противопоставить фашистам свои пусть и не очень большие силы.

В эпизодах, где авторское внимание перемещается с Васкова на девушек, анализ отступает на второй план. Доминантой стиля становится не исследование «диалектики души», а лиризм.

Нетрудно заметить, например, что вся короткая биография Лизы Бричкиной строится как реализация авторской мысли: жизни по существу еще не было. И не случайно автор прибегает здесь к приему повтора, взятого из арсенала лирической поэзии. Главка начинается так: «Лиза Бричкина все девятнадцать лет прожила в ощущении завтрашнего дня. Каждое утро ее обжигало нетерпеливое предчувствие ослепительного счастья, и тотчас же выматывающий кашель матери отодвигал это свидание с праздником на завтрашний день. Не убивал, не перечеркивал — отодвигал» (стр. 59). Далее все время как рефрен звучат эти слова: «завтрашний день», «счастье». И тем большим контрастом предстает смерть. «Лиза долго видела это синее прекрасное небо. Хрипя, выплевывала грязь и тянулась, тянулась к нему, тянулась и верила.

Над деревьями медленно всплыло солнце, лучи упали на болото, и Лиза в последний раз увидела его свет — теплый, нестерпимо яркий, как обещание завтрашнего дня. И до последнего мгновения верила, что это завтра будет и для нее...» (стр. 67).

В таком же лирическом ключе автор пишет и об остальных девушках. Например, в жизнеописании Сони тоже рефреном повторяются слова: «Еще в университете Соня донашивала платья, перешитые из платьев сестер, — серые и глухие, как кольчуги» (стр. 71). К этому автор добавляет: «Недолго, правда, носила: всего год. А потом надела форму. И сапоги — на два номера больше» (стр. 72). А за пять дней до войны у нее был единственный и незабываемый вечер, когда сосед по лекциям подарил ей маленькую книжечку Блока и когда она поняла, что сосед этот не случайно пропадает вместе с ней в читальном зале.

Все детали «работают» на то, чтобы выразить ощущение неестественности, неоправданности, чувство протеста против смерти, которую война несет юности, еще несостоявшейся любви, естественному человеческому стремлению к счастью. Это ощущение усиливается еще и тем, что сами вставные главки-«биографии» даются в момент, непосредственно предшествующий смерти. Показывая стойкость, крепость духа героинь, писатель вместе с тем не преувеличивает женских сил, не делает своих девушек лихими вояками. Скорее наоборот: в лирическом пафосе автора все время присутствует трепетная мысль о женской незащищенности перед грозным ликом войны.

Сила повести Б. Васильева не в воспроизведении конкретных реалий минувшего, деталей, поражающих своей верностью, как во многих произведениях военной прозы. Поэтическое обаяние его произведения в другом: в стремлении выразить современное ощущение прошлого, наши сегодняшние чувства по отношению к войне и к воевавшему поколению. Повесть построена на контрастах: веселое, жизнерадостное, водевильно-опереточное начало и драматический финал; головорезы «пудов на шесть с гаком» и юные девушки; старшина — хмурый, неразговорчивый, ворчливый службист вначале и человек удивительной красоты души в финале.

«А зори здесь тихие...» — бесспорно значительное произведение военной прозы последних лет. Однако если подходить к нему с высокими критериями, то нельзя не увидеть, что оно имеет и свои слабости, особенно в той части повествования, где речь идет о девушках. Трудно не согласиться с Л. Якименко, который пишет, что «в трагическом финале (девушки гибнут одна за другой, сражаясь с фашистским десантом) автор не сумел выразить ни глубокого внутреннего смысла их подвига, ни донести до читателей во всей эмоциональной силе картины гибели молодых зенитчиц. Этим сценам не хватает, если не побояться таких слов, пафоса высокой трагедии, когда читатель захвачен до предела, когда просветленное состраданием чувство его как бы само собой поднимается до высоких мыслей, до понимания частного как всеобщего»¹. Иными словами, в найденной

¹ Л. Якименко. На дорогах века, стр. 233.

ситуации писатель не смог полностью вскрыть ее возможности.

Кроме того, стремясь создать образ героического плана, но в то же время не поставить героя на ходули, сделать его жизненно достоверным и привлекательным, автор пошел по пути широкого использования комического элемента, особенно в начале повествования. И к этому есть основания. Еще Ф. М. Достоевский, работая над «Идиотом», задавался вопросом: «Чем сделать лицо героя симпатичным читателю?» — и среди других нашел такой ответ: «Если Дон-Кихот и Пиквик, как добродетельные лица, симпатичны читателю и удались, так это тем, что они смешны»¹. Б. Васильев и делает своего героя немного смешным, ставя его в комические положения. Это приближает Васкова к читателю, создает вокруг него атмосферу теплоты и симпатии. Однако поэтика юмора порой начинает подчинять себе жизненный материал.

Писатель показывает ряд колоритных деталей жизни на разъезде, среди которых и «опухший от веселья полувзвод», и «молодухи и вдовушки, умевшие добывать самогон чуть ли не из комариного писка», и «беспутная бабенка», которая в прошлом месяце четыре раза справляла именины. Это в сорок втором-то году и рядом с фронтом, в разгромленной деревне, где после бомбежки уцелело лишь двенадцать дворов, как сообщает автор? Благодаря тому что повествование от автора постоянно переходит во внутренний монолог героя, трудно определить: то ли это сам автор так видит действительность, то ли Васков так ее воспринимает. Если первое — то это искажение реальной картины, элементарная неправда; если второе — то непонятно, как подобный человек смог потом проявить такую чуткость, благородство и красоту души.

Повесть, как уже отмечалось, повернута к современности и к сегодняшнему ощущению войны, поэтому эпизод, долженствующий, по мысли автора, дать прямой, непосредственный выход ее содержания в сегодняшний день, выглядит наивно прямолинейным, воспринимается как необязательный «довесок».

В финале автор тоже погрешил против достоверно-

¹ «Ф. М. Достоевский об искусстве». Сборник. М., 1973, стр. 456.

сти, и дело не в том, что шестнадцать вооруженных до зубов головорезов обязательно должны были взять верх над «старшиной с наганом» — реальная война давала примеры, когда такие, как Васков, побеждали в единоборстве и с большим числом фашистов. Но в повести о победе героя (пленение им диверсантов) говорится как-то скороговоркой и неубедительно. Эта коллизия развивается в ней не столько по собственной логике, сколько по воле автора, которому нужен именно победный финал. Пафос повести — в поэтизации нравственных начал, в первую очередь доброты и человечности. Автор стремился показать, что эти качества не только привлекательны, но и действенны, результативны, однако для художественной реализации этой мысли ему не хватило мастерства, и он избрал прямолинейное решение. Кроме того, проступающее в повести несколько вольное обращение с материалом является, видимо, и следствием художественных принципов: обстоятельства интересны автору не сами по себе, а преимущественно в качестве средства раскрытия характера.

Значительные сдвиги как в идейном, так и в художественно-стилевом отношении происходят в творчестве В. Быкова — писателя одаренного, стремящегося глубоко изобразить трагизм военных ситуаций, раскрыть нравственную силу героя, меру человеческих способностей выдержать жесточайшие испытания, совершить подвиг в невероятно трудных и сложных условиях.

Повести «Сотников» и «Дожить до рассвета» знаменуют собой новый этап в творчестве талантливого прозаика. В некоторых более ранних произведениях писатель, стремясь подключить материал войны к тревогам и проблемам сегодняшнего дня, шел не столько от жизненной реальности, сколько от заданной идеи. В результате ему нередко приходилось насильственно «укладывать» материал в рамки своей концепции, что приводило к художественному противоречию: логика авторской мысли не всегда совпадала с внутренней логикой изображаемой жизненной коллизии. Наиболее отчетливо это выразилось в «Круглянском мосте», а также в повести «Мертвым не больно».

В повести «Сотников» появилось много нового, что свидетельствует об изменении соотношения объективного и субъективного в творчестве В. Быкова, о том, что писатель исходит теперь прежде всего из логики изобра-

жаемых характеров и всей воссоздаваемой действительности.

Если в повестях «Мертвым не больно», «Атака с ходу», «Круглянский мост» В. Быков утверждал нравственные ценности, пользуясь методом «от противного», ставя в центр повествования отрицательные типы, то теперь основное внимание писателя сосредоточено на характере героическом. Тем самым его произведения входят в русло лучших традиций советской литературы. Но дело не только в традициях, главное — в них наметилась и продолжает усиливаться тенденция к постижению объективной исторической правды.

Усложнились характеры, меньше стало одноцветности, однозначности, однолинейности. Но самое важное, пожалуй, приобретение В. Быкова — это психологизм, инструмент, с помощью которого ему удалось поднять на новую высоту главную для нашей военной прозы тему подвига.

Герои повести «Сотников» — обыкновенные, рядовые партизаны, живые люди, каких было много. Оба исправно воюют, и поначалу Рыбак кажется даже чуть симпатичнее. Характеры здесь не столь противоположны, как в некоторых более ранних произведениях В. Быкова, поэтому сразу не раскроешь, «кто есть кто». Если в «Круглянском мосте», например, сущность Бритвина выявлялась почти мгновенно — достаточно было рассказать ему «притчу» о комбриге, и все становилось ясно, то здесь одной такой «лакмусовой бумажкой» не обойдешься.

Герои делают одно дело, и противоположность их характеров до определенного времени не проявляется открыто, в прямом действии. Обнаружить ее можно пока лишь на уровне различий в оценках одних и тех же жизненных явлений, в подходах к ним, в душевных реакциях на них. Поэтому рассказ о героях и ведется так, что одна и та же ситуация дается то в восприятии Сотникова, то глазами Рыбака (соответственно чередуются «сотниковские» и «рыбаковские» главы). Такое сопоставление позволяет выявить едва заметные вначале различия в характере героев, а затем проследить, к каким последствиям они ведут в более крутых обстоятельствах.

Большая часть повествования строится как косвенный внутренний монолог героев. Персонажи словно бы

сами выражают себя, создается впечатление, что автор озабочен лишь одним: как можно точнее передать состояние героев в той или иной обстановке. Авторское же отношение к происходящему прямо не обнаруживается: язык скуп, точен, лаконичен, никаких отступлений, подробных описаний, только самое необходимое. Однако авторская «нейтральность» и «объективность» обманчивы, это лишь внешняя сторона. «Сотников», так же как и другие произведения В. Быкова, полон любви и ненависти, но авторские симпатии и антипатии как бы погружены в материал, растворены в нем. Страстная субъективность, проповеднический пафос не в языке, не в тоне повествования, а в тех кричащих выводах, к которым подталкивает читателя финал и к которым с такой «железной» последовательностью подводит развитие коллизии. Внешнее спокойствие и нейтральность авторского тона тут лишний раз подчеркивают «раскаленность» жизненного материала, и оттого он приобретает еще большую убедительность и силу воздействия.

Ставя Сотникова и Рыбака в одинаковые жизненные обстоятельства, автор постепенно выявляет в них одно важное отличие: у героев разные уровни понимания человеческого и гражданского долга. Рыбак руководствуется ясной и немудрящей формулой: «Если считать правильным, что главный смысл борьбы заключался в том, чтобы, отстаивая собственную жизнь, причинять вред врагу, то он имел все основания считать себя полноценным партизанским бойцом. Во всяком случае не хуже других»¹. Сотников понимает смысл борьбы шире. Бить фашистов, отстаивать свою жизнь — для себя и для дальнейшей борьбы — это не вызывает у него сомнений. Но есть еще и нечто такое, что в рыбаковской формуле не учтено. Война идет за людей, за жизнь и счастье Демчихи, например, и ее детей. Можно ли, допустимо ли, воюя за них, их же и уничтожить собственной неосторожностью? И если так все-таки произошло, то одни ли фашисты виноваты в смерти этих людей?

Нельзя сказать, что Рыбаку совершенно чужды такие мысли и чувства — В. Быков и здесь не пишет одной

¹ В. Быков. Сотников.— «Новый мир», 1970, № 5, стр. 106. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

краской. Есть у Рыбака и совесть, и способность ощущать в себе чувство невольной вины в подобной ситуации. Различие между ним и Сотниковым, казалось бы, небольшое, но первый ставит ударение на слове «невольная» и всегда оправдывает себя, второй — на слове «вина» и казнит себя за нее. Отсюда и стремление Сотникова всегда поступать так, чтобы не быть причиной страданий, несчастий и смерти близких людей, во имя какой бы высокой цели он ни действовал. Отсюда и та жесткость, с которой он относится к себе, нежелание даже малую часть тягот, выпавших на его солдатскую долю, переложить на других, почти паническая боязнь стать «обузой» для товарищей, постоянное ощущение собственной причастности ко всему происходящему вокруг и личной ответственности за него.

И выявляется эта противоположность жизненных принципов Сотникова и Рыбака не в специально для этого «организованных» автором «философских» беседах между героями, как в «Круглянском мосте», а в самых обычных, рядовых разговорах на самые заурядные житейские темы, в самых обычных обстоятельствах. Вот один такой разговор: «—Что ты шапки какой не достал? Разве эта согреет? — с упреком сказал Рыбак.

— Шапки же в лесу не растут.

— Зато в деревне у каждого мужика шапка.

Сотников ответил не сразу.

— Что же, с мужика снимать?

— Не обязательно снимать. Можно и еще как.

— Ладно, давай потопали, — оборвал разговор Сотников» (стр. 69).

Тут весь Сотников и весь Рыбак. Рыбак вовсе не бесчувственный эгоист, он даже в известной мере добр, заботлив к товарищу (сразу же после разговора о шапке он отдает Сотникову свое полотенце — вместо шарфа). И шапку с мужика просто так, за здорово живешь, он не снимет. Но вот это словечко «можно и еще как» уже что-то выдает в нем. Не будущего предателя, конечно, но нечто такое, что для него характерно — склонность к компромиссу с самим собой: грубо снимать совесть не позволит, а вот «еще как» — можно.

На противоположность характеров ненавязчиво, но точно указывает такая деталь: Сотников «оборвал» своего приятеля. Такие вот «неприспособленные», как Сотников, обычно не гордятся этим своим свойством —

чем уж тут гордиться, если в мороз ходишь в солдатской пилотке и стараешься плечом прикрыть ухо. Так что разговоры на эту тему малоприятны — поэтому и «оборвал». Кроме того, как объяснить Рыбаку и поймет ли он, что «неприспособленность» эта — от совестливости, от неспособности считать себя, партизана, выше и ценнее мужика, за которого, собственно, и воюешь.

Очень «содержательна» пауза («Сотников ответил не сразу») после слов Рыбака о том, что в деревне у каждого мужика шапка. Сотников вряд ли сторонник возводить совестливость в абсолют, доводить ее до абсурда. Воевать-то надо, и шапку взять у своего соотечественника — не такое уж преступление. Но дело в том, что лишней шапки у того скорее всего нет — если была, так уже взяли люди попроворнее, вроде Рыбака, — так что ответ Сотникова очень в его духе: «Что же, с мужика снимать?» А этого Сотников уже не может, даже «еще как», — так уж человек устроен.

Обратимся к другому эпизоду. Во время столкновения с полицией Рыбак убежал, а больной Сотников отстал, ведет перестрелку. Рыбак беспокоится: надо уходить, а Сотникова нет. «Если бы не его выстрелы, можно было бы подумать, что он убит.

А может, он ранен?

От этой мысли Рыбаку стало не по себе, но чем-либо помочь Сотникову он не мог. Полицаяи сверху, с пригорка, наверное, отлично видят одинокого на снегу человека и хотя пока не бегут к нему — они, безусловно, расстреляют его из винтовок. Если же Рыбак бросится на помощь, убьют обоих — в этом он был уверен. Так уж случалось во время финской, когда проклятые кукушки набивали по четыре-пять человек за минуту, и все тем же самым примитивным способом: к первому подстреленному бросался на выручку сосед по цепи и тут же ложился рядом; потом к ним полз следующий. И каждый из этих следующих не мог не понимать, что его ждет там, но и не мог удержаться, видя, как погибает товарищ.

Значит, пока есть возможность, надо уходить: Сотникова уже не спасешь» (стр. 89).

Все логично в этих рассуждениях, все вроде бы правильно. Но Рыбак все-таки не уходит. Два чувства борются в нем. Человеку, только что вырвавшемуся из-под

обстрела, конечно, страшно снова идти под пули, на встречу опасности. А с другой стороны, «не по себе» от того, что товарищ ранен и гибнет там в темноте, ощущение какой-то вины перед ним. Но в борьбе этих двух чувств разум Рыбака становится не на сторону естественного человеческого желания помочь товарищу, а оправдывает то, к чему зовут страх и инстинкт самосохранения. Отсюда длинное рассуждение, которым он словно бы убеждает самого себя, о том, как было во время финской, и ничего тут не поделаешь: обстоятельства, мол, таковы, что сам погибнешь, а товарища все равно не спасешь.

Приведенный эпизод показывает, насколько окреп писательский талант В. Быкова, насколько психологически мотивированнее стали поступки его героев. Бритвин на месте Рыбака, вероятно, оправдывал бы себя проще, прямолинейнее и на первый взгляд убедительнее. Он сразу перевел бы ситуацию на язык элементарной логики: надо немедленно уходить, пока есть возможность, — лучше пожертвовать одним, чем погубить весь отряд, оставив его без продуктов. (Вспомним «теоретические» выкладки Бритвина: «Знаешь ты, умник, что такое война? Сплошь риск, вот что. Риск людьми. Кто больше рискует, тот и побеждает. А кто в разные там принципы играет, тот вон где»¹.) И у него не возникло бы вопроса, что сказать в лесу, — вот это самое и сказал бы. Но Рыбак в отличие от Бритвина — не схема, а живой характер. Такой «бритвинский» довод ему и в голову не приходит, потому что подобного рода абстрактные рассуждения приводятся потом, когда оправдываются перед самим собой и перед людьми или когда заранее предвидят аналогичную ситуацию и внутренне готовятся к ней. А тут события развиваются стремительно, и человек живет только этим моментом: я и товарищ.

В Рыбаке, как во всяком живом и нормальном человеке, звучит голос нравственного чувства, но он склонен его заглушать, пойти на сделку с совестью, усыпить ее ссылками на целесообразность, на обстоятельства, хотя и не приводит столь «железные» аргументы, как Бритвин.

¹ В. Быков. Круглянский мост.— «Новый мир», 1969, № 3, стр. 41.

Наметившееся различие между героями повести все более углубляется по мере обострения обстоятельств, перерастает в пропасть между ними.

Сотников в отличие от своего напарника не позволяет себе самоутешений, ибо «в жестокой борьбе с фашизмом победить можно лишь вопреки всем причинам». После ареста в доме Демчихи он думает не о себе — «его оглушило сознание невольной своей оплошности, и он мучительно переживал оттого, что так подвел Рыбака, да и Демчиху. Он очень жалел, что не прикончил себя, пока была винтовка, не погиб в ночной перестрелке с полицией — зачем было тащиться сюда, чтобы так нелепо попасться в их руки. Он готов был теперь провалиться сквозь землю, только бы избежать встречи с Демчихой, имевшей все основания выдрать обоим глаза за все то, на что они обрекали ее» (стр. 112).

Рыбак тоже казнит себя, и тоже за оплошность. «Он проклинал себя за неосмотрительность, за то, что так глупо забрался на тот проклятый чердак, что за километр не обошел той крайней избы — мало ему было науки не соваться в крайнюю, куда всегда лезли и немцы. Он не мог простить себе, что так необдуманно забрел в эту злосчастную деревню — лучше бы передневали где-либо в кустарнике» (стр. 116). Рыбак досадует на себя за то, что попался сам, за то, что свою жизнь поставил под угрозу. Правда, не только за это: он «коротко выругался... живо представив себе, как нетерпеливо их ждут в лесу, доедая последние крохи из карманов» (стр. 116). Но в мыслях Рыбака совершенно нет места для Демчихи, которая сидит рядом с ним в санях со связанными руками и кляпом во рту, которая неожиданно-негаданно попала в беду оттого, что Рыбак именно в ее хату привел больного и раненого партизана.

Ситуация складывается так, что ни Сотников, ни Рыбак уже не в состоянии чем-либо помочь партизанскому отряду. Они — каждый в меру сил — сделали все, чтобы выполнить воинский долг, а теперь пришла пора исполнить долг человеческий и гражданский — умереть достойно, ибо все возможности сохранить жизнь исчерпаны.

Сотников, как и всякий живой человек, хочет жить. В полицейской управе ему, как и Рыбаку, приходит в голову мысль как-то потянуть следствие, «поиграть

в поддавки» с полициями, попробовать побороться за жизнь. Но все-таки первая его мысль при этом о Демчихе, перед которой он чувствует себя «бесмерно виноватым», и о Рыбаке, которого «подвел». Ради них прежде всего и пытается он начать «игру» со следователем, но тут же прекращает ее, когда убеждается в ее бесполезности, когда видит, что в заранее обреченных на провал попытках спасти собственную жизнь пришлось блгать и изворачиваться, лебезить перед полициями, что-то сваливать с себя на других, в чем-то поступиться своими принципами. Нравственная чистота Сотникова, его убеждение, что гражданский долг не исчерпывается одними лишь обязанностями война, что кроме этого есть еще и обязанности перед людьми, которые рядом, не позволяют ему хвататься за соломинку, предпринимать жалкие и безнадежные попытки спастись ценой потери человеческого достоинства, попрапия совести.

Да, случилось самое для него страшное — пришлось стать «обузой» для своих, близких людей — для Рыбака, Демчихи и ее детей, для старосты, который, как оказалось, тоже был связан с партизанами. Случилось так, что не удалось выполнить свой солдатский долг так, как хотелось бы, как он понимался им — воюя с врагом, не стать невольной причиной несчастий и гибели своих. Не удается ему и искупить свою «вину» перед Рыбаком, Демчихой, старостой, взять все на себя, выгородить их — обстоятельства сильнее его. Но никакие обстоятельства не могут отнять у него последнего права и обязанности — умереть человеком, как подобает солдату, не склонив головы перед палачами.

Вопрос о том, как умереть, не только личное его дело, а обязанность перед людьми и страной: показать не трепетную слабость человеческой плоти в руках озверелой банды, которую фюрер освободил от совести и морали, а нравственную силу, величие человечности, негибаемость духа.

В. Быков принес в военную прозу новое измерение героизма и открыл новый героический характер — в этом главное, чем его повесть обогащает современную литературу. Смерть Сотникова — подвиг, который измеряется не числом уничтоженных фашистов (такой солдатский счет, и достаточно солидный, у Сотникова тоже есть), а моральным вкладом в общую победу над бесчеловечной машиной фашизма. И подвиг этот может со-

вершить лишь человек, который «отвечает за все», за каждый свой шаг среди людей, который стремится стать выше обстоятельств.

Что же касается Рыбака, то это не обычный, заурядный, множество раз описанный предатель. И не трус — автор неоднократно и настойчиво это подчеркивает. Тут фигура трагического плана. Как ни велика в Рыбаке жажда жить, но ему ни разу не приходит в голову мысль сохранить жизнь ценой предательства. «Он вовсе не собирался выдавать им партизанских секретов, ни тем более поступать в полицию, хотя и понимал, что уклониться от нее, видно, будет не просто. Но ему важно было выиграть время — все остальное зависело от того, сколько дней он найдет возможность продержаться» (стр. 132).

Однако финал, к которому он приходит, закономерен и логически завершает гражданскую и человеческую ущербность Рыбака. Каждый шаг к падению этого «заплутавшегося» человека психологически мотивирован и предельно достоверен — в той ситуации, в которую Рыбак поставлен.

Рыбаку удалось «переиграть» следователя: он не выдал партизанские тайны. Сотникова теперь уже действительно не спасешь, так что совесть Рыбака в этом смысле чиста. Теперь нужно отстаивать свою жизнь. Но тут, оказывается, не помогут те средства, которые всегда выручали его, — физическая сила и ноги. Осталось единственное оружие — хитрость. Однако хитрить приходится не за счет врага, а за счет своих, и вот тут-то в Рыбаке не хватает нравственной чистоплотности, чтобы увидеть всю неприглядность, бесчеловечность такой «хитрости».

После допроса, где Рыбаку удалось «перехитрить» следователя, он обращается к Сотникову, который решил ничего не сообщать полициям:

«— Ты брось, не дури. Надо кое-что и сказать. Так слушай дальше. Мы из группы Дубового, он сейчас в Борковском лесу. Пусть проверят.

Сотников задержал дыхание:

— Но Дубовой действительно там.

— Ну и что?» (стр. 134).

Рыбак уверен, что поступает правильно, настолько уверен, что не стесняется рассказать об этом Сотникову. И опять в поведении Рыбака есть своя логика: истинное расположение отряда мы им не выдаем, а то, что пар-

тизаны в Борковском лесу есть, немцы и так, без пас, знают. Так что Дубовому хуже не будет. Все действительно так. Почему же тогда «Сотников задержал дыхание»? Опять различие в уровне нравственности. Если бы каким-то чудом Дубовой оказался вдруг здесь, при этом разговоре, то смог ли бы Рыбак со спокойной совестью посмотреть ему в глаза? Вряд ли. А вот заочно, на расстоянии все оказывается просто. Тут уже есть нечто такое, после чего эпизод, в котором Рыбак помогает полициям вешать своего приятеля, только вчера спасенного им от них, уже не кажется неожиданным. Логика та же: Сотникова все равно повесят, обойдутся в крайнем случае и без помощи Рыбака, а результат будет тот же. Тому хуже не будет. А раз так, то почему не принять участие в казни — чисто символическое ведь, — если это обещает спасение?

Однако от эпизода с Дубовым до эпизода с виселицей — дистанция огромного размера. Дело тут именно в этой разнице: там предательство заочно, а тут лицом к лицу. Чтобы Рыбак оказался способным на такое, должно было произойти нечто, что потрясло бы его, расшатало тот не слишком высокий, но реальный уровень нравственности, которым он обладал.

И такое событие, даже целая цепь событий, потрясающих Рыбака, происходит. Еще утром он «переиграл» следователя, и забрезжила надежда снова «вывернуться», судьба еще раз поманила его счастливым концом злополучной истории, выходом из игры со смертью. А тут вдруг приходит жизнерадостный палач Стась и — и как оглоблей по голове, — кривляясь, сообщает: «А утром грос аллес капут! Фарштей?» Арест, ощущение близкого конца, потом надежда, затем снова безнадежность, следующие одно за другим, потрясают, расшатывают психику Рыбака, и тут впервые выходит на сцену страх, который дальше будет почти единовластно руководить им и поведет к кошмарному финалу.

Но даже и в страхе Рыбак не думает о предательстве, он еще готовит себя к борьбе: «Нет, на гибель он не мог согласиться, ни за что он не примет в покорности смерть — он разнесет в щепки всю их полицию, голыми руками задушит Портнова и того Стася. Пусть только подступят к нему...» (стр. 143). Рыбак еще силен, хотя ему и страшна надвигающаяся смерть, но голову он еще не потерял.

А цепь событий продолжает разматываться. Утром смерть подошла вплотную: за дверью слышно, как полицаи ищут лопаты — копать могилы, конечно. Кому? И вдруг опять проблеск надежды: могилы не для них, а для умершего полицая. Но ненадолго — снова появляется Стась: «Выходи: ликвидация!»

Теперь Рыбак сломлен, основы его нравственной устойчивости расшатаны, и он произносит свое роковое «согласен» — ради того чтобы спасти жизнь, участвует в казни, не оставляя пока надежды вырваться, уйти в отряд. И только в последнюю минуту, увидя обращенные к нему ненавидящие взгляды людей, вдруг понимает, что уходить некуда.

Писателю удалось с предельной психологической достоверностью показать, как разные уровни нравственности, представлений о долге человека привели одного к подвигу, а другого толкнули в пропасть — сначала нравственного предательства, а потом измены Родине.

Однако при этом создается все же впечатление некоторой нарочитости эпизодов финала. Тут вступает в действие еще одна сторона стиля В. Быкова, которая в критике получила наименование «притчеобразности». Для художественной системы писателя характерно то, что можно было бы назвать двуслойностью. С одной стороны — воспроизведение конкретной реальности войны, стремление к точности деталей, к предельной достоверности, доходящей порой до грани натурализма, а с другой — конструирование обстоятельств, использование их лишь в качестве инструмента, средства раскрытия тех или иных возможностей, заложенных в характере.

В «Сотникове» писатель тоже шел не только от материала, но и от идеи, от наперед известного «ответа», от заранее сформулированного предположения, что при таких-то и таких-то условиях разные уровни человечности должны привести к известному нам финалу¹.

Какие же это условия? Допустим на минуту, что оба партизана имели сколько-нибудь серьезное задание. Как повел бы себя в этом случае Сотников с его обострен-

¹ «В «Сотникове», — говорит писатель, — я с самого начала знал, чего хочу в конце, и последовательно вел моих героев к сцене казни, где один помогает вешать другого» (В. Быков. Как создавалась повесть «Сотников». — «Литературное обозрение», 1973, № 7, стр. 102).

ным чувством ответственности «за все»? Не пришлось ли бы ему, поскольку сам он болен и тяжело ранен, даже поощрять рыбаковскую «игру»: только останься жив, любой ценой вырвись, дойди до отряда? И осудили ли бы мы в этом случае Рыбака? Очевидно, нет.

Но такая коллизия совершенно не отвечала бы сути замысла писателя, и он удачно нашел другую, в целом совершенно естественную, где ответственность за дело практически не оказывает влияния на поведение героев, где они испытываются на гражданскую и человеческую зрелость, испытывается их чувство ответственности перед совестью и непосредственно окружающими их людьми.

Однако и эту удачно найденную ситуацию пришлось все-таки чуть-чуть «подтягивать» под идею. Дело в том, что в замысел писателя не входило копаться в душе заурядного предателя или труса, его интересовал процесс падения в целом вроде бы нормального и неплохого человека, который лишь в одном уступает Сотникову — в уровне понимания гражданского и человеческого долга. Но на допросе у Портнова может случиться так, что Рыбак либо не выдержит пыток и сразу же станет тем самым заурядным предателем, либо выстоит — в любом случае рушится авторский замысел. Поэтому, чуть «подправляя» ситуацию, автор заставляет Портнова не задавать Рыбаку слишком «трудных» вопросов, с тем чтобы миновать опасную зону и позволить Рыбаку дальше «хитрить» уже не за счет Портнова, а за счет своих. А между тем обойдись Портнов с Рыбаком покруче, потребуй хотя бы назвать связных, как это он потребовал от Сотникова, и рыбаковская «игра в поддавки» тут же кончилась бы, и опять возникла бы альтернатива: либо заурядный предатель, либо герой.

Все это «издержки» стиля В. Быкова: слой конкретно-реалистический в его произведениях иногда вдруг «подминается» слоем условно-притчевым. Можно спорить, является ли такое соседство недостатком. Действительно, Рыбак приведен к финалу не совсем по «собственной воле», но это сделано для контраста, для того, чтобы более выпукло показать величие Сотникова, для того, чтобы с максимальной силой воздействовать на читателя. То же самое можно сказать и о слабостях той условной ситуации, в которой действуют Сотников и Рыбак: она психологически заострена, ответственность

героев перед делом несколько затушевана. И это логично, ибо без такого заострения не было бы великолепной повести, не прозвучал бы ее благородный пафос.

Однако слабость остается слабостью. Интересно проследить, как отреагировала на нее критика. Б. Леонов сказал о ней во весь голос, но критиковал, может быть, слишком резко, к тому же совершенно незаслуженно упрекнул В. Быкова в «ремаркизме» и выдвинул совсем уж неприемлемое требование: отказаться «решительно и навсегда» от «однажды выбранного... героя»¹.

И. Козлов, отводя упреки в односторонности произведения, ссылаясь на «локальность»: «Автор повести, рассказывая историю Сотникова и Рыбака, и не ставил перед собой задачи показать партизанское движение во всей сложности и широте. Он рассказал лишь об одном эпизоде из многотрудной жизни людей одного партизанского отряда». На вопрос, как можно было бы избежать односторонности, критик отвечал: было бы хорошо, если бы автор шире применил «ретроспекцию», то есть усилил и расширил ту часть повести, где говорится о боевых делах Сотникова-партизана².

Отметил названную слабость и А. Адамович, но сказал о ней слишком уж в общей форме («обеднение жизненных связей») и тут же оправдал: недостатки, мол, — естественное и неизбежное продолжение достоинств³.

Л. Арутюнов справедливо заметил, что «принцип притчевого рационализма, осуществляемый на материале конкретной истории... порождает ощущение художественного противоречия», и указал выход: «Новаторство Быкова не всегда бывает «обеспечено» законченностью соответствующих художественных форм. Налицо явно «переходные», а потому «противоречивые» формы повествовательности. И судить их надо с позиций новой формальной законченности, а не с позиций детерминированного реалистического эпоса, как такового»⁴. Иными словами, чтобы избежать «противоречивости», надо со-

¹ Б. Леонов. Красота подвига.— «Знамя», 1971, № 3, стр. 230.

² И. Козлов. Подвиг Сотникова.— «Литературная газета», 16 сентября 1970 г., стр. 5.

³ А. Адамович. Торжество человека.— «Вопросы литературы», 1973, № 5.

⁴ Л. Н. Арутюнов. Взаимодействие литератур и проблема новаторства.— «Единство, рожденное в борьбе и труде». М., 1972, стр. 204.

здавать «новую формальную законченность», то есть отказаться от реалистической детерминированности и воплощать идеи (они, по мнению Л. Арутюнова, носят у В. Быкова «аллегорический, обобщающий характер») в соответствующей им форме — аллегорической, мифологической, как это делают «европейские писатели».

Оценки и «рекомендации», как видим, самые разные. Но как-то осталось незамеченным, что автор, о котором так горячо спорят, идет собственным путем и находит свои художественные решения. Речь идет о том, что до сих пор по достоинству не оценено принципиальное для творческой эволюции В. Быкова значение его последней повести «Дожить до рассвета».

А между тем эта повесть говорит о многом. Прежде всего она показывает, что писатель не отказывается от конкретно-исторического материала, от реалистической детерминированности и что идеи его не носят чисто «аллегорического, обобщающего характера». Повесть, кроме того, показывает, что В. Быков, кажется, не склонен считать недостатки и слабости своих предыдущих произведений естественным и неизбежным продолжением достоинств, а ищет пути их преодоления, не отказываясь в то же время ни от «однажды выбранного героя», ни от гуманистической проблематики.

В повести «Дожить до рассвета» найдена ситуация, в которой авторская мысль об ответственности человека «за все» реализовалась в полном своем объеме. В ней изображен по существу тот же открытый В. Быковым характер, что и в «Сотникове», но в прямом действии, в обстановке, когда он отвечает перед своей совестью и за порученное дело, и за средства его осуществления. В этой повести преодолены «локальность» ситуации, в которую поставлен Сотников, сосредоточенность только на одной идее, на одной стороне характера. Здесь военная действительность служит автору не просто строительным материалом выражения актуальной для сегодняшнего дня идеи (как в «Круглянском мосте»), но и сама является предметом художественного познания как в деталях боевой обстановки, так и в ее главных, сущностных измерениях.

В повести «Дожить до рассвета» с новой силой выявилась гармоничность и лаконичность стиля В. Быкова — в ней «нет ничего лишнего, побочного, уводящего с перекрестка главной идеи на извилистые проселки не-

нужных подробностей, распыляющих мысль, раздери- вающих характер вроде бы на четыре стороны света»¹.

Повесть начинается с прямой речи:

«— Все. Спорить не будем, стройте людей! — сказал Ивановский Дюбину, обрывая разговор и выходя из-за угла сарая»².

Такое стремительное начало, сразу показывающее героя в действии, в решительном преодолении какого-то препятствия, задает тон повествованию, без промедления вводит в атмосферу порыва, одержимости предстоящим делом и вскрывает в изображаемом характере эту его доминанту. Каждая частица текста насыщена этой атмосферой, в каждой строчке ощущается напряженная мысль главного героя о возложенной на него задаче, о предстоящем деле.

«Старшина злился, видно, так и не согласившись с лейтенантом, хотя почти ничем не выдавал этого своего несогласия. Ну и пусть. Злиться про себя Дюбин мог сколько угодно, это его личное дело, но пока командует здесь он, лейтенант Ивановский, ему и дано решать. А он уже решил — окончательно и бесповоротно: переходить будут здесь и сейчас, потому что сколько можно откладывать! И так он прождал почти шесть суток — было совсем близко, каких-нибудь тридцать километров, стало шестьдесят — только что мерял по карте...» (стр. 6).

Повествование в форме косвенного внутреннего монолога сразу вводит в мир душевных переживаний героя: И главное здесь — подчеркнуть его поглощенность делом: суть спора между лейтенантом и Дюбиным до конца не прояснена, только дальше будет сказано, что старшина предлагал переждать «пару часов» — может быть, опять пойдет снег. Но для автора важно прежде всего не изложить суть спора, а передать атмосферу нетерпеливого и всепоглощающего стремления к цели.

Сцена «представления» читателю бойцов тоже оказывается заряженной чувствами героя. Достигается это тем, что все происходящее пропускается сквозь призму восприятия главного персонажа, предстает в окраске его

¹ Ю. Бондарев. Человек, война, подвиг.— «Литературная газета», 14 марта 1973 г., стр. 5.

² В. Быков. Дожить до рассвета.— «Нева», 1972, № 11, стр. 6. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

мыслей, чувств, переживаний, и таким образом текст несет двойную информацию: об объекте изображения и о душевном состоянии Ивановского.

«Правофланговым на стежке стал сержант Лукашов, из кадровых, плотный, молчаливый увалень, настоящий грудяга-пехотинец, помощник командира взвода по должности, специально откомандированный из батальона охраны штарма на это задание. Во всем его виде, неторопливых, точных движениях было что-то уверенное, сильное и надежное. Подле устраивался на тропке тоже взятый из стрелков боец Хакимов. Хотя еще и не было никакой команды, смуглое лицо его со сведенными темными бровями уже напряглось во внимание к командиру; винтовка в одной руке, а лыжи в другой стояли в положении «у ноги». Рядом стоял, поправляя на плечах тяжеловатую ношу взрывчатки, боец Судник, молодой еще парень-подрывник, смышленный и достаточно крепкий с виду. Он один из немногих сам попросил взять его в группу, после того как в нее был зачислен его сослуживец, тоже сапер, Шелудяк, с которым они вместе занимались оборудованием КП штарма. Ивановский не знал, какой из этого Шелудяка подрывник, но лыжник из него определенно неважный. Это чувствовалось в самом начале. Суетливый и мешковатый, этот сорокалетний дядька, еще не став в строй, уже развалил свою связку, лыжи и палки разъехались концами в разные стороны» (стр. 7).

В этой сцене «смотра» помимо описываемых людей опять незримо присутствует предстоящее дело. Люди разные, и сказано о них достаточно много — «каждый виден», но в их индивидуальностях сознание героя выхватывает в первую очередь те стороны, которые так или иначе соотносятся с операцией. Напряженная мысль о задаче трансформирует впечатления героя, и они предстают как общее ощущение той или иной степени пригодности этих людей к предстоящему делу: Лукашов — «что-то уверенное, сильное и надежное», Хакимов — «напряженное внимание к командиру», Судник — «смышленный и крепкий» и т. д.

Повествование строится так, что оно следует за движением мысли и логикой чувств главного героя. Голос повествователя приглушен, присутствие автора внешне почти не ощущается, и создается впечатление полной «объективности». Кажется, что есть только герой, и да-

же «ретроспективные» главы (об истории операции, о встрече с группой Волоха, о детстве лейтенанта, о Янинке) включены словно бы не по авторской воле, а всплыли в сознании героя по ассоциации, по логике его размышлений. Хотя подлинная роль автора отнюдь не столь малозначительна, и в этом мы убедимся далее, тем не менее до определенного момента она практически почти не ощутима. Вся структура повествования подчинена одной задаче — показать героя изнутри, оттенить в характере главную его черту — одержимость делом, сознание ответственности за него.

В повести «Дожить до рассвета» снова с большой силой проявилась та особенность таланта В. Быкова, которая определила успех его ранних произведений, а также сильные стороны повестей «Мертвым не больно» и «Атака с ходу» и которая связана с его умением создать зримые, предельно конкретные и достоверные картины боевой обстановки. Как всегда у В. Быкова, это не просто реалии, увиденные словно бы со стороны, а одновременно и состояние героя. «Несколько не долетев до них, она (ракета. — А. Ц.) торжественно распустилась вверху букетом ослепительно сияющего пламени, и снежная равнина с кустарником затаилась, замерла, сжалась, залитая ее лихорадочной яркостью. Потом что-то там пошатнулось, дрогнуло и ринулось в сторону; следом по пойме метнулась путаница стремительных теней» (стр. 12). Здесь не только видишь происходящее, но и самому вместе с героями хочется «затаиться», «замереть» и «сжаться» в «напряженно-зловещей тишине» среди шарахающихся теней, спрятаться за «словно богом посланный для их спасения» обмежек от запольхавшего «ракетного пожара» и пулеметов, «остервенело секущих кустарник».

Как обычно для произведений В. Быкова, в напряженной фронтовой обстановке полностью раскрывается характер героя. В начале повествования виден главным образом Ивановский — командир, но еще недостаточно отчетливо просматривается, каков этот человек, хотя в нем уже есть нечто, заставляющее предположить «сотниковское» начало. Это отдельные штрихи, детали, фразы — такая, например: «...истомленные ожиданием лица строго и покорно смотрели из-под бязевых капюшонов на своего командира, который теперь безраздельно брал под свое начало их солдатские судьбы» (стр. 8).

В том, как Ивановский смотрит на солдат, есть не только сознание безграничной командирской власти над ними, но и какое-то сочувствие, сопричастность («истомленные» лица) и ощущение, что солдатские лица, смотрящие «покорно» и «строго», взывают к человечности.

В обстановке опасности, под огнем эти стороны характера героя выявляются все полнее, проступают все отчетливее и определеннее. Он может строгим командирским тоном потребовать: «Изо всех сил! Изо всех сил, Шелудяк! Понял?», «беспощадным шепотом» подогнать бойца, распечь за оплошность и тут же, посылая Шелудяка с раненым обратно к своим, «с чувством неожиданного великодушия» подумать: «Пусть живет!.. Не каждому выпадает такое, но этот старик, наверное, больше других имеет право, чтоб выжить, — все-таки отец семейства, дома трое детей, а это что-нибудь да значит» (стр. 14).

Посланный «в жизнь» Шелудяк гибнет, отвлекая огонь на себя, и Ивановский, весь поглощенный стремлением к цели, сначала «содрогнулся от радостной счастливой мысли»: «...надо немедленно этим воспользоваться» (стр. 15), а потом его долго не оставляет горечь и боль от этой первой утраты: как ни привыкал он к потерям товарищей на войне, «нет-нет да и находило на него такое отчаяние, что, казалось, лучше бы подставил под ту роковую пулю собственную голову, как она ни была для него дорога, чем видеть навсегда уходящим в могильную глубь близкого тебе человека» (стр. 17).

В этой повести в отличие от «Сотникова» герой испытывается, как видим, и на ответственность перед делом, и на нравственную зрелость. Боль за людей, чувство невольной вины, отнюдь не обрекая на пассивность, в то же время не позволяют ему легко оправдаться перед собой, свалив все на обстоятельства.

А они складываются так, что все время ставят под угрозу самую возможность дойти до цели. Гибнут двое бойцов, отстает старшина Дюбин, смертельно ранен Хакимов. Возникает ситуация, когда перед героем встает альтернатива: либо долг солдатский, либо человеческий. «Наученный собственным горьким опытом, лейтенант великолепно понимал, какое это бедствие — раненый в группе. Теперь они, безусловно, опоздают, не смогут

затемно перейти шоссе, застрянут в снегу на безлесье, где их легко могут обнаружить немцы. Но как Ивановский ни переживал от сознания столь безрадостной перспективы, он не мог допустить и мысли о том, чтобы оставить раненого. Долг командира и человека властно диктовал ему, что судьба этого несчастного, пока он жив, не может быть выделена из их общей судьбы. Они должны сделать для него все, что сделали бы для себя» (стр. 31—32).

Герой В. Быкова находит в себе силы физические и прежде всего духовные, чтобы «не выпускать из рук тугих вожжей обстоятельств, при любых, самых невозможных условиях... управлять ими» (стр. 17). Сила человечности позволяет ему подняться над обстоятельствами, остаться верным порученному делу и велению нравственного чувства.

Писатель стремится показать, что таких, как Ивановский, было много, что не Бритвины, а в первую очередь такие вот лейтенанты и их бойцы были эталоном человеческого поведения в жестоких условиях войны. Эта авторская мысль реализуется в том, что параллельно с основным в повести развивается другой, «вставной» сюжет — рассказ о капитане Волохе и его группе. Не случайно в этих двух частях повести — основной и «параллельной» — много общего: характеры, обстоятельства, история со смертельно раненым бойцом.

Но показать все это лишь часть авторской задачи, и для ее выполнения потребовалась ровно половина объема произведения. О чем же остальная часть повести? Писателю мало лишь воссоздать картину войны, он стремится адресовать ее нравственный опыт в современность, показать, на что способен человек — если это настоящий советский человек — в обстоятельствах, казалось бы, безнадежных, в обстановке, когда он действует не по приказу, а остается наедине со своей совестью, и исследовать, что им движет, что делает его способным на подвиг.

Здесь заявляет о себе тот «слой» в творчестве В. Быкова, который выше обозначен как «условно-притчевый». Снова создается условная ситуация — писатель «убирает» цель: той базы, которую должны были взорвать бойцы, на месте неожиданно не оказывается. Однако условность ситуации здесь качественно иная по сравнению даже с той, что есть в повести «Сотников». Она

совершенно не затрагивает логику поведения героев, к тому же уровень ее «правдоподобности» значительно выше. Вмешательство автора тут настолько незаметно, настолько хорошо «замаскировано», что обращаешь на него внимание, только когда перечитываешь повести В. Быкова одну за другой.

Что же заставляет Ивановского не смириться с поражением, не подчиниться обстоятельствам, а бороться до конца, до последнего проблеска сознания? Разумеется, в первую очередь та же сила патриотизма, ответственность за судьбу страны, которая несколько недель назад заставила капитана Волоха рисковать жизнью и попытаться уничтожить эту базу, хотя никто ему этого и не приказывал. То же чувство, которое руководило Ивановским в штабе армии, когда он столь настойчиво добивался формирования диверсионной группы, чтобы нанести удар по врагу и отомстить за товарищей.

Но не только это. Почему Ивановский считает, что подчиненные его выполнили свой долг, и отправляет их обратно, а себе не позволяет этого? Он понимает: в том, что все так сложилось, виноват лишь случай, и никто больше. И все-таки он не склонен утешать себя этим, а чувствует личную ответственность, собственную вину за принесенные жертвы. Ведь это он так настойчиво добивался формирования группы, не будь его, не было бы и этой операции, не было бы и напрасно загубленных жизней. «Надо было решать, что делать дальше. А главное — сообразить, как эту неудачу объяснить бойцам. Он не мог отделаться от чувства какой-то своей вины, как будто именно он придумал всю эту историю с базой и кого-то обманул» (стр. 46).

Состояние героя психологически предельно достоверно. «Жаль было погибших ребят, умирающего Хакимова, но теперь его все больше начал донимать вопрос, как эту свою неудачу объяснить в штабе. Слишком уж врезались в память лейтенанта их совсем не военные проводы, короткое генеральское напутствие во дворе дома с высокими ставнями... Сынки! Вот тебе и сынки! Никудыки, маруды и растяпы, пока собирались, пока плутали в ночи, пока дрыхли во рву, база бесследно исчезла» (стр. 48).

Характер разворачивается в соответствии со своей внутренней логикой, условная ситуация лишь способствует выявлению его «потенциальных» возможностей.

Ивановский, как и Сотников, ставит ударение не на слове «невольная», а на слове «вина» и жестоко судит себя за нее. В этой «самоказни» он готов возвести на себя даже напраслину, обозвать себя «никудакой» и «растяпой» и даже предположить, что база исчезла именно в те несколько часов, пока «плутали» и «дрыхли».

Способность героя к такой самооценке, обостренное чувство ответственности, нежелание успокаивать совесть ссылками на какие бы то ни было уважительные причины ставит его в положение, когда «он не мог возвратиться ни с чем, такое возвращение было выше его возможностей». Не найдя базы, Ивановский пытается разведать немецкий штаб, попадает под обстрел, снова пытается вести разведку, а потом, уже смертельно раненный, с невероятными усилиями добирается до шоссе, чтобы единственной имеющейся у него гранатой подорвать машину с каким-нибудь крупным фашистом. А когда и это не удается, подрывается сам, чтобы увести с собой в могилу хотя бы одного из врагов, рвущихся к Москве, пусть даже это всего лишь какой-то обозник.

Коллизия развивается по принципу ограничения возможностей героя, сюжет сужается до точки, но это — «точка кипения», в которой нагрузки на «первоэлемент», на слово возрастают, и язык словно бы накаляется: «Он, разумеется, исчезнет, теперь уж ему оставались считанные секунды, за которыми последует Вечное Великое Успокоение. В его положении это даже было заманчиво, так как разом освобождало ото всех страданий. Но останутся жить другие. Они победят, им отстраивать эту зеленую счастливую землю, дышать полной грудью, работать, любить. Но кто знает, не зависит ли их великая судьба от того, как умрет на этой дороге двадцатидвухлетний командир взвода, лейтенант Ивановский» (стр. 84).

В этом коротком отрывке, где герой стоит уже на пороге небытия, в концентрированном виде, в сгустке предстает все содержание повести: страдания физические и нравственные, острое чувство ответственности перед страной и людьми, решимость до конца выполнить свой долг, представления о смысле идущей великой войны и о месте и роли человека в ней.

«Дожить до рассвета» — дальнейший шаг вперед в творческом росте талантливого художника. Однако

в чем-то повесть все-таки уступает «Сотникову». Там помимо конфликта человек — обстоятельства было еще и контрастное взаимодействие линий Рыбака и Сотникова, будившее, будоражившее мысль, вызывавшее к сердцу и разуму читателя. Может быть, этой страстности спора, внутреннего огня несколько и недостает последнему произведению В. Быкова?

Есть еще одна особенность в последних его повестях, наводящая на размышления. В «Сотникове», как и в некоторых более ранних произведениях, есть «ретроспективные» главы, а также эпизоды, отражающие попытку объяснить характер прошлым героя, впечатлениями детства. В «Дожить до рассвета» «вставных» глав и эпизодов уже значительно больше, причем появились и такие, которые по меркам прежнего В. Быкова могут показаться «лишними», поскольку они не имеют прямой и непосредственной связи с сутью происходящего, хотя в чем-то и дополняют представление о герое (глава о встрече с Янинкой, например). Не означает ли это, что писателю становится тесно в рамках повести?

Произведения В. Быкова, особенно написанные в последние годы (начиная с повести «Атака с ходу»), очень близки по своему пафосу, по проблематике и тяготеют к определенному единству. А. Адамович справедливо отмечал, что творчество В. Быкова — «не сумма отдельных произведений, а система» и «элементы» ее настолько взаимосвязаны, что при изолированном прочтении отдельных вещей что-то в них теряется, что-то ускользает от внимания. Не стоит ли В. Быков на пороге романа, не будет ли очередным шагом этого выдающегося художника создание произведения, по отношению к которому его превосходные сами по себе повести окажутся лишь заготовками, отдельными «главами»?

* * *

В критике иногда прямо, а чаще «подтекстом» высказывается мысль, что магистральный путь военной прозы — это воссоздание живой реальности войны, ее конкретной повседневности. С другой стороны, возражают, что литература, мол, — не археология, у нее свои задачи, свой предмет исследования, а поэтому единственным объектом ее внимания должен быть нравственный опыт минувшего.

Такое противопоставление вряд ли плодотворно. Каждый писатель идет в познании исторического события своим путем, литература же в целом показывает народный подвиг всесторонне, раскрывает социальные и моральные истоки победы, стремится нарисовать образы советских людей, чьи идейно-нравственные качества выдержали жесточайшее испытание, поставить на службу дню сегодняшнему и завтрашнему весь многообразный опыт войны, а не только нравственный.

Развитие творческого многообразия литературы социалистического реализма — одно из главных направлений партийной политики в области художественной культуры, важнейшая задача критики и литературоведения. И забота, очевидно, должна проявляться не только о возрастании художественно-стилевого богатства литературы, но и об уровне уже имеющихся художественных направлений.

У каждого из рассмотренных видов «малой прозы» есть свои слабости. Очерковая повесть привлекает предельной достоверностью в изображении обстоятельств, «воздуха» времени. Однако в ней порой оказывается утерянным важнейшее качество большого, подлинно высокого искусства — изображение характеров, типов. Служение лишь «госпоже Достоверности» может повести и к утрате сюжета, ослаблению его драматичности. А ведь в сюжете проявляется способность литературы видеть закономерности жизни, «механизм человеческого общества». С другой стороны, психологическая повесть, стремясь полнее исследовать характер, порой вырывает его из общественных связей.

Можно было бы сказать по этому поводу, что подобная жанровая ограниченность в какой-то мере естественна: обретения в искусстве не всегда обходятся без потерь. Однако развитие сегодняшней «военной повести», ее лучшие образцы свидетельствуют о том, что она все больше тяготеет к эпичности (в том смысле, какой вкладывала в это понятие классическая эстетика, — как выражение «субстанции» народного духа и самой «священной войны»), стремится познать сражавшийся народ и эпоху в их главных, сущностных проявлениях. Обогащая и расширяя свои изобразительно-выразительные возможности, она стремится преодолеть «границы жанра».

*Лирическая проза
как стилевое течение
в современной советской литературе*



С. А. ЛИПИН

Современный этап развития лирической прозы связан с усилением внимания к личности во всех сферах общественной жизни страны в 50—60-е годы, с возрастанием роли нравственных проблем в воспитании человека в период построения коммунистического общества.

Появившиеся в середине 50-х годов (первые главы в 1954 г., последующие — в 1959 г.) «Дневные звезды» О. Берггольц стали примечательным явлением в литературе. Эта книга отличается слитностью философской мысли и проникновенного чувства, умением соединить историю родины и историю отдельного человека, охватить важнейшие события в жизни страны и показать их через личный опыт, через судьбу одного человека, вобравшего в себя глубинную, волнующую суть этих событий. Человека, для которого одинаково своим, пережитым предстают на вершинах зрелости голодное детство и ГОЭЛРО, первые комсомольские воскресники и первые собственные стихи в стенгазете, социалистическое переустройство быта и ленинградская блокада. Удивление перед размахом строек и радость открытия, муки несправедливой обиды и восхищение перед богатством человеческой души, творческие терзания и непоколебимая вера в свой народ, боль утраты и счастье близости к людям, сознание собственной необходимости им — все, что может вместить сердце поэта-коммуниста, все слилось воедино в этой книге, поэтически яркой, нежной и мужественной.

«Дневные звезды» — проза, идущая от поэзии, поко-

ряющая глубиной лирического чувства, выраженного в непосредственном открытом разговоре с читателем, емкая по охвату событий и в то же время не описывающая эти события, а раскрывающая душевные порывы, вызванные ими.

Несколько иначе построены лирические повести В. Солоухина «Владимирские проселки» и «Капля росы», опубликованные в тот же период. Автор как бы берет читателя за руку и показывает в первой повести — шаг за шагом — родную Владимирщину, во второй — дом за домом — страну детства — село Олепино. Он знакомит с дорогими ему людьми так, что они становятся близкими читателю, ибо каждому понятны те заботы, которые волнуют и этих людей, и человека, рассказывающего про них. Олепино примечательно по-своему и по-своему, как капля росы, отражает общую картину нашего бытия.

Деревенская жизнь требует от крестьянина сноровки и привычки к самой разнообразной работе. В любом деле — будь то молотба или плотницкая наука, сенокос или кузнечное ремесло — есть своя поэзия и свои особые мастера. Но писатель не стремится к всестороннему анализу характеров и сложностей деревенского быта. В «Капле росы» любое из крестьянских занятий показано с той его стороны, с какой запечатлелось когда-то в детской душе. Мир раскрыт не столько в сегодняшнем его восприятии, сколько в тех чувствах-воспоминаниях, которые оживают от соприкосновения с ним, в тех настроениях, которые он навеивает. Село Олепино, его жители увидены внутренним взглядом писателя, согреты авторской любовью, его благодарностью людям, его стремлением помочь им. Этот прочувствованный, «внутренний» взгляд и составляет основу лиризма повестей В. Солоухина. Богатство души, талантливость олепинцев проявляется не только в умелой работе, но и в том, что они горазды и петь, и плясать, и вирши складать, и небылицы рассказывать, и «махину» соорудить, и «солнышко» покрутить. И от каждого из них ведет цепочка к чему-то большему, чем его личная судьба, к тем переменам, которыми живет вся страна. Не случайно наиболее удачно представлены те односельчане, которые наводят писателя на размышления, выходящие за пределы забот одного хозяйства. Так, автор легко «тянет ниточку» от Глебова к общим условиям, благоприятным для укреп-

ления колхозов, от Постнова с его уникальным голосом — к проблеме сельского клуба, от Сергеевых с их личной бедой — к «коровьему вопросу» вообще, от Александра Ивановича — к судьбе окрестных небольших лесов.

Так не только духовный мир автора, но и жизнь людей, о которых он пишет, отражают общественные настроения, общественные явления определенного этапа развития страны.

Критика тепло встретила прозу поэтов и была единодушна в высокой оценке их произведений. Вместе с тем книги О. Берггольц и Вл. Солоухина вызвали горячие споры о сущности и судьбах нового явления в советской литературе. С тех пор термин «лирическая проза» не сходит со страниц литературных газет и журналов. Споры охватывают самые различные стороны развития не только лирической прозы, но и всей советской литературы. Вопросы традиции и новаторства лирической прозы, ее стилевых и жанровых особенностей переплетаются с вопросами о путях дальнейшего развития литературы в связи с тем новым, что вносят лирические формы повествования.

Исследуя проблему традиций и новаторства, критики и литературоведы показали социально-историческую обусловленность усиления лирических начал, их связь с другими характерными особенностями развития советской литературы.

В спорах сложились два крайне противоположных взгляда на дальнейшие судьбы лирической прозы: одни считали, что это — генеральная линия в развитии литературы, чуть ли не единственная и самая плодотворная возможность для раскрытия душевного мира нового человека; другие смотрели на нее как на некую кратковременную моду или, в лучшем случае, как на «переходный возраст» в ожидании эпоса.

Но, пожалуй, наиболее разноречивыми являются определения стилевых и жанровых особенностей лирической прозы. Для одних — это стилевое течение, для других — только жанр. Проблемы характерных особенностей лирической прозы затрагивают все исследователи, но каждый из них кладет в основу один-два, на его взгляд более существенных, признака. Чтобы убедиться в этом, достаточно перечислить те синонимы, которые сопутствуют лирической прозе в статьях различных кри-

тиков: «молодежная»¹, «молодая»², «исповедальная»³, «элегическая»⁴, «автобиографическая»⁵. В зависимости от этих синонимических определений расширяется или сужается охват произведений, относящихся к лирическому течению.

К сожалению, даже при подведении итогов дискуссий не всегда вырабатывались единые четкие критерии по всем этим вопросам. И есть необходимость рассмотреть некоторые идейно-художественные проблемы данного литературного явления на основе тех произведений, которые, бесспорно, признаны лирическими.

I

Проблема традиций и новаторства занимает большое место в дискуссиях о лирической прозе, в которых высказываются самые крайние взгляды: одни исследователи считают ее совершенно новой художественной формой, другие видят в ней только традиционный жанр, имевший место как в отечественной, так и в мировой литературе. При этом называются как писатели далекого прошлого, так и художники зарубежной литературы сегодняшних дней. Однако истоки эти не сводятся к отдельным произведениям или отдельным именам. Глубоко лирично, к примеру, все романтическое искусство XIX в. Повышенное внимание к личности, к тайникам души человека, раскованному человеческому духу как самому удивительному и прекрасному явлению в мире, своеобразный автобиографизм, выражающийся в слитности мира художника и героя, требовали от писателей-романтиков совершенствования прежде всего лирических приемов повествования, художественных средств прямого, непосредственного выражения своего отношения к действительности и своих идеалов.

По-своему развивалось лирическое начало и в прозе

¹ В. Гейдеко. Лирическая проза — день вчерашний? — «Литературная газета», 21 июля 1971 г.

² А. Шишкина. Жизнь, лирическая исповедь и вопросы мастерства. — «Нева», 1964, № 2, стр. 182.

³ Л. Сокол. О своеобразии жанра современной лирической прозы. Ученые записки Калининградского госуниверситета, вып. IV. Филологические науки, 1969, стр. 136.

⁴ В. Камянов. Не добротой единой... — «Литературная газета», 22 ноября 1967 г.

⁵ Т. Хмельницкая. Голоса времени. М. — Л., 1963, стр. 150.

критического реализма. Реализм преодолел романтическую односторонность восприятия мира, стремясь к объективному воспроизведению действительности. Лирическую исповедь, которую боготворил романтизм, вытеснило сопоставление характеров, социальный и психологический анализ. Возвышенная патетическая взволнованность уступила место объективному аналитическому исследованию действительности. Однако писатели-реалисты не отказались вовсе и от прямого, непосредственного высказывания своего отношения к миру, но делали они это обычно в форме лирических отступлений от основного повествования. Эти отступления выступали чаще всего как контраст изображаемой действительности, содержали размышления о будущем, о том, что только угадывалось в реальной жизни и не могло воплотиться в конкретные образы. Как нечто самостоятельное лирическая проза в реалистической литературе прошлого существовала в жанре стихотворений в прозе. Достаточно вспомнить стихотворения в прозе Тургенева и Короленко, близость которых к настроениям и мыслям, к общему смысловому и интонационному характеру лирических отступлений очевидна.

Советская лирическая проза возникла на основе единства идеалов личности и общества. Литература социалистического реализма с первых своих шагов стремилась к воплощению нового героя, показывала становление или разрушение личности в зависимости от ее единства или конфликта с революционным движением народа. Не случайно О. Берггольц, размышляя об особенностях своей книги, видит в ней нечто общее не только с «Былым и думами» А. Герцена, но и с поэмами «Про это» и «Во весь голос» В. Маяковского и романом «Как закалялась сталь» Н. Островского.

Советские писатели всегда зорко следили за теми переменами, которые происходили в быту, во взаимоотношениях, в душах людей. На Первом съезде советских писателей много говорилось о процессе становления нового, советского гражданина, о том, что нарождаются новые чувства: чувство любви к тому, что делаешь, гордости за самих себя, сбросивших иго капитализма, сознание того, что будущее прекрасно¹, о том, что напол-

¹ См. «Первый Всесоюзный съезд советских писателей. 1934». Стенографический отчет, стр. 206, 206.

няется новым смыслом слово «Родина», которое еще семнадцать лет назад было «орудием обмана и оглушения трудящихся»¹. «Мы живем в эпоху коренной ломки старого быта,— говорил в докладе на съезде М. Горький,— в эпоху пробуждения в человеке его чувства собственного достоинства, в эпоху сознания им самого себя как силы, действительно изменяющей мир»².

Новаторство советской лирической прозы состоит в том, что она отражает новые грани действительности, новые взаимоотношения личности и коллектива, новый духовный мир советского человека. Она не просто возрождает традиции прошлого на новой социальной основе, она не просто вливает новое содержание в старые формы, а преобразует их.

Безусловно, не только лирическая проза воплощает единство личности и народа в социалистическом обществе. Но в лирической прозе это единство находит своеобразное выражение, являясь не только ее социальной основой, но и одним из основных стилеобразующих факторов. Единство — понятие широкое. Оно может передаваться и в эпических формах — через судьбы героев, через изображение событий. У лирической же прозы несколько иная задача, она раскрывает те чувства, которые порождены единством, раскрывает их через личность художника, непосредственно выражающую идеалы общества.

Аналитичность, углубление в сферу мышления, глубокое социально-философское осознание историчности нашего бытия, стремление к искренности, к точности, зачастую выражающееся в документализации, стремление глубже познать духовный мир современника, найти истоки его поступков в моральных нормах общества — характерные особенности всей советской литературы 60—70-х годов, в том числе и лирической прозы, которая получила интенсивное развитие в период зрелого социалистического общества, когда уже сформировалась личность, вобравшая в себя идеалы социалистического строя, его нравственные критерии, требования и возможности, сформировалась в процессе созидательного труда и борьбы, объединяющей все лучшие стремления челове-

¹ См. «Первый Всесоюзный съезд советских писателей. 1934». Стенографический отчет, стр. 384.

² Там же, стр. 14.

ка и народа. Художественное воплощение этой личности в ее общественных отношениях и связях становится художественным воплощением бытия общества, ибо духовный мир отдельного человека, как капля росы, отражает духовное богатство общества.

Пристальное внимание к духовному миру человека, к его думам, к его нравственным устоям, усиление активного субъективного начала в жизни общества способствовали росту лирического начала в литературе, взаимовлиянию различных жанров. Лирика начинает обращаться к опыту эпического повествования, приобретает новые очертания, когда эмоциональное сливается с исторически объемными обобщениями, когда события эпического масштаба охватываются проникновенными раздумьями лирического героя.

Рядом живут, переплетаются, взаимовлияют, с одной стороны, событийность и многоплановость — эти, как и многие другие, характерные признаки эпоса, и эмоциональная, проникновенная оценка событий, не столько описание, развертывание действия, сколько чувства и мысли о них, — с другой. Четко очерченные характеры, без чего нельзя представить прозу, и в то же время каждый из характеров, показанный с лирических позиций. Действие с диалектической последовательностью возникновения, развертывания и разрешения противоречий — и прерывность действия, одновременность, акцент только на отдельных, узловых, эмоциональных моментах. И никак не механическое слияние различных, казалось бы несовместимых, компонентов прозы и поэзии, а нечто органически целое, новое, с характерными признаками того и другого и отличное от традиционных форм того и другого вырастает в лирическую прозу.

Почти одновременно с первыми дискуссиями о лирической прозе в 50-е годы шли споры о «самовыражении» и лирическом герое в поэзии. В конечном счете критика сошлась на том, что «самовыражение» неприемлемо по отношению к реалистической литературе в том смысле, в каком употребляет его модернистская эстетика. Неприемлем субъективизм, оторванность от проблем времени, неприемлемо только личное, не имеющее общественного звучания. Не случайно выступающие чаще других обращались к словам Гёте: пока поэт «выражает свои немногие субъективные ощущения, его еще нельзя назвать поэтом; но когда он сумеет овладеть всем миром и найти для

него выражение — тогда он становится поэтом. И тогда он неиссякаем и может быть вечно новым, в то время как субъективная натура быстро высказывает то немногое, что в ней внутренне заключено, и гибнет, впадая в манерность»¹.

Лирическая проза — непосредственное выражение отношения писателя к действительности, его самовыражение. Но самовыражение социалистического художника не имеет ничего общего с модернистской самоизоляцией. Оно наполнено не только стремлением выразить мир через свои чувства и мысли, но и стремлением активно воздействовать на действительность, участвовать в ее социалистическом преобразовании.

В статьях, анализирующих лирические произведения, часто повторяется слово «исповедание». Лирическая проза — это действительно откровенный разговор с читателем о движениях души, о самом сокровенном. Здесь и то, что вдруг как открытие пронзило сердце и мысли, но чаще — что накапливалось годами, что тревожит и радует в окружающем. Однако далеко не любая исповедь есть подлинная лирика.

После книг О. Берггольц и В. Солоухина появилось много значительных лирических произведений в прозе. Но вместе с ними хлынул и поток литературы подражательной, которую только на основе того, что главное действующее лицо в ней — «я», стали называть исповедальной, лирической прозой. И ссылаясь на эти исповеди, начали судить о достоинствах и недостатках лирической формы повествования вообще.

Характерна в этом плане статья А. Шишкиной «Жизнь, лирическая исповедь и вопросы мастерства»². Автор как бы отталкивается от позиции Д. И. Писарева, чье высказывание о лирике взято эпиграфом: «Но вы подумайте все-таки, что такое лирика? Ведь это просто публичная исповедь человека? Прекрасно. А на что же нам нужна публичная исповедь такого человека, который решительно ничем, кроме своего желания исповедаться, не может привлечь к себе наше внимание?»³

¹ И. П. Эккерман. Разговоры с Гете. М. — Л., 1934, стр. 291.

² А. Шишкина. Жизнь, лирическая исповедь и вопросы мастерства. — «Нева», 1964, № 2.

³ «Нева», 1964, № 2, стр. 181.

Анализируя произведения М. Красовицкой «Если ты назвался смелым», А. Гладилина «Первый день нового года» и ряд других, А. Шишкина совершенно обоснованно не приемлет как подлинную, настоящую литературу произведения, которые ничем не могут привлечь нашего внимания, в которых под видом лирической формы — рассказом от первого лица маскируется «бедность и однообразие жизненного материала, а также узость и избыточность мыслей»¹.

Но в то же время именно эти произведения она и называет «потоком лирической прозы» и на основе отождествления попыток сказать что-то от первого лица в лирической форме, в лирической манере критикует «характерные» особенности лирической прозы вообще, относя сюда и шаткость построения, ибо единственным связующим признаком выступает хроникальность, и то, что «в лирическую прозу вторгаются элементы, казалось бы, решительно ей чуждые, бытовизм и унылая описательность»², и что такая форма не дает возможности подняться над субъективной позицией героя, отсюда — отсутствие объективности и, наконец, одномерность показа жизни, недоступность лирической прозе больших проблем.

Так из слабости отдельных произведений — отсутствия глубины и шаткости формы — сделаны выводы о явлении вообще. Получилось нечто прямо противоположное Писареву: виноваты не авторы, не сумевшие подняться «над субъективной позицией героя», а сама лирика как форма «публичной исповеди человека».

Не случайно к концу 60-х годов термины «лирическая проза» и «исповедальная проза» начинают фигурировать параллельно, не перекрещиваясь, обозначая различные понятия. Лирической прозой все чаще определяют литературное явление, начавшееся произведениями О. Берггольц, В. Солоухина, Ю. Смуула. Термин «исповедальная проза» все больше закрепляется за литературной модой, стоящей несколько особняком в современной литературе. «...Авторам «исповедальной» прозы, — пишет А. Ланшиков, — не удалось осмыслить явления, которые происходили в нашей стране в последнее десятилетие. Главная причина здесь, на наш взгляд, та, что герой

¹ «Нева», 1964, № 2, стр. 185.

² Там же.

«исповедальной» литературы слишком далеко отстоял от тех реальных процессов, которые определяли общественное развитие в нашей стране после XX съезда партии, далеко отстоял от исторического опыта народа, от правды народной»¹.

Лирическая проза с первых своих шагов начала утверждаться как «лиризм великой души» (Г. В. Плеханов), как сопричастность художника великим идеям и свершениям века, как объективное выражение истории. И в этом восприятии мира и истории, в сознании ответственности перед страной, в этом единении личного и общего заключается отличие подлинных образцов советской лирической прозы не только от любой исповеди, но и от романтического субъективизма прошлого и от модернистской «эстетики переживания» в современной западной литературе.

Модернистская эстетика немало ломает копья, пытается доказать, что метод социалистического реализма скрывает художника, его внутренние творческие силы и что результатом этого является невнимание социалистической литературы к личности, к ее внутреннему миру.

Буржуазная литература Запада, обращаясь к внутреннему миру человека, или пытается найти только в нем одном нравственные силы, противостоящие устоям общества, силы, развивающиеся в полном отчуждении от общества, от его идей, норм, или уродует, обесмысливает духовный облик человека, следуя концепции универсализации, интегрирования личности, согласно которой научные открытия якобы привели человеческую личность к расщеплению, к утрате веры в силу разума.

И в том и в другом случае проступает страшная трагедия одиночества, оторванность от мира, ненужность, бессмысленность бытия, отсутствие перспективы изменить что-либо в этом мире.

Оторванным от мира становится не только герой, личность, но и искусство, творчество. Вместо объективного мира в центре внимания художника остаются субъективные переживания, оторванные от действительности, противостоящие ей. К этому ведет, например, вся теория

¹ А. Ланциков. «Исповедальная» проза и ее герой.— «Жить страстями и идеями времени». М., 1970, стр. 111.

Роже Гароди, утверждающего, что задачей художественного творчества является не воспроизведение мира, а выражение стремлений человека, не отражение бытия, а создание мифов: «Художник становится все более и более равнодушным к объекту, как его определяют, фиксируют, омертвляют традиция, общество и его язык. Незменным следствием этого растущего безразличия к объекту является все большее значение субъекта... Лирическое воображение учится у бога продолжать дело создания»¹.

Истоки подобных стремлений умалить познавательную, воспитательную роль искусства, уйти от реальности и сосредоточиться на мерцающих, болезненных образах изолированной личности очень точно определил Джеймс Олдридж: «Если художники хотят отображать реальную жизнь, они становятся чрезвычайно опасными для буржуазного общества. Поэтому буржуазия толкает их на то, чтобы обращать свои взоры внутрь себя»².

В центре советской лирической прозы тоже стоит личность писателя с его внутренним миром, с его переживаниями, нравственными устоями. Критика неоднократно отмечала «раскованность» как одну из ее особенностей, имея в виду и свободное обращение с материалом, разновременность повествования, и открытость чувств, душевного мира художника, и смелую ломку традиционных жанровых форм. Но эта раскованность не имеет ничего общего с той, которая противопоставляется буржуазной эстетикой мнимой скованности социалистического реализма. Советская лирическая проза — дальнейшее развитие именно тех возможностей, которые может предоставить художнику только метод социалистического реализма. И прежде всего это единство личности с идеалами общества, его поступательным движением, неразрывность интимного и гражданского, нравственные устои человека как выражение нравственных сил социалистического строя.

Субъективность — неотъемлемая черта советской лирической прозы. Но субъективность совершенно иного плана, нежели та, которую проповедует буржуазное искусство. Говоря языком философии, это та субъектив-

¹ Р. Гароди. О реализме без берегов. М., 1966, стр. 102.

² Дж. Олдридж. Мнимый авангард — кому он служит? — «Коммунист», 1969, № 18, стр. 106.

ность, которая диалектически неотрывна от объективности, это единичное, но многоемкое выражение общего, ибо **«богаче всего самое конкретное и самое субъективное»**¹.

Говоря языком поэзии, это раскрытие внутреннего мира как «форма отражения объективной действительности»², это сознательное стремление «показать совокупность современного человека с социальным механизмом»³, это умение «отсеять от значительного, нужного для других только свое, личное, узко-субъективное»⁴.

Советская лирическая проза раскрывает новую правду жизни, осваивая все более глубокие пласты человеческого бытия. Она проникает в святая святых человеческой души, души общественного человека — личности, занятой не только заботами сегодняшнего дня, но и думами о прошлом и о будущем, о важном и значительном.

Не страсть к путешествиям и не стремление уединиться от мира, не жажда необычного манит Юхана Смуула в Антарктику и в Охотское море. Его влечет прежде всего стремление узнать людей, отважившихся на трудное дело. Что заставляет их на долгое время бросить любимых, детей, обжитой мир ради безлюдного, холодного, опасного полюса? Что придает им силы для борьбы с одиночеством, тоской, однообразием, неуютностью? «...Мне пока неизвестно, кто тот или иной человек, откуда он, кем работает. Но меня *крайне* интересуют их воспоминания, их опыт, их суждения...»⁵ (курсив мой. — С. Л.). Не задачи экспедиции, как таковые, не научные сведения об Антарктике, а круг нравственных проблем находится в центре внимания Смуула.

О Родине — маленьком ауле, где родился и вырос и той большой стране, частицей, представителем и выразителем которой ты являешься, о том, как возникает и человеку, как расширяется и крепнет чувство Родины написана книга Расула Гамзатова «Мой Дагестан».

¹ В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 29, стр. 212.

² О. Берггольц. Против ликвидации лирики. — «Разговор перед сном». Сборник статей. М., 1954, стр. 281.

³ М. Слуцкис. Лирическая проза: откуда и куда? — «Вопросы литературы», 1968, № 11, стр. 135.

⁴ Я. Брыль. Мир далекий и близкий. Рассказы, очерки, миниатюры. М., 1971, стр. 97.

⁵ Ю. Смуул. Ледовая книга. Монологи. М., 1972, стр. 173.

Личность в единении с обществом, «предельная правда нашего общего бытия, прошедшего через мое сердце»¹, — такова основная черта проблематики лирической прозы. Чувства и переживания отдельного человека здесь неотделимы от тех духовных ценностей, которые характерны для общества в целом. Чувство сопричастности к истории, чувство гордости за свершенное и свершаемое, чувство родины, патриотизм и интернационализм человека развитого социалистического общества — все те чувства, о которых на Первом съезде писателей говорилось как о нарождающихся в результате социальных преобразований, предстают в произведениях Брыля и Межелайтиса, Друцэ и Думбадзе, Шесталова и Цыбина как неотъемлемая черта нашего современника.

II

Анализируя стилевое многообразие советской литературы, лишь немногие литературоведы выделяют лирическую прозу как самостоятельное течение. Чаще всего ей отводят место в русле романтического, лирико-патетического или лирико-романтического течения. По-разному именуясь, течение это определяется очень близкими, а зачастую одними и теми же особенностями.

В статье Л. Новиченко, например, понятия «лирическая проза» и «романтический стиль» чередуются как равнозначные. Особенности лирико-романтического течения он видит в «лиризме, в романтическом пафосе, в свободе и легкости субъективного самовыражения писателей и их героев»². Само усиление лирического начала в прозе 50—60-х годов связывается автором с противоборством ложному «жизнеподобию». «Повышенная активность художественного мышления, художественного пересоздания действительности, вообще присущая романтическим стилям, — пишет он, — обретала особенное значение как «противоядие» от всякого рода нормативных, нивелирующих тенденций. «Жизнь сердца», эмоциональное переживание событий, которое так непосредственно раскрыла лирическая проза, оказывались гораздо содер-

¹ О. Берггольц. Избранные произведения в 2-х томах, т. 2. Л., 1967, стр. 112.

² Л. Новиченко. Стиль — метод — жизнь. — «Часть общего дела. Проблемы советской литературы». М., 1970, стр. 385.

жательнее и человечнее элементарной дидактики, характерной для произведений внешне вроде бы «жизнеподобных», а на самом деле весьма неполноценных в реалистическом смысле. Добавим к этому более широкий регистр образных средств (ассоциативность, символика, другие виды поэтической условности), а также заметный интерес лирико-романтической прозы к национальным чертам народного бытия и народного характера — и станет понятным, что эта проза шла навстречу реальным потребностям литературного развития и реальным запросам читателя»¹.

Лирическую прозу Л. Новиченко неправоммерно противопоставляет тому течению, в основе которого лежит принцип жизнеподобия, течению, для которого характерны «ориентация на объективность изображения», «раскрытие социальных явлений прежде всего с буднично-бытовой их стороны».

Действительно, лирическая проза не всегда отмечена эпической полнотой и показывает объективный мир преломленным через субъективное видение автора. Она углубляется прежде всего в микромир и только через него — в социальные явления, но при всем этом у нее зачастую есть много общего именно с течением, ориентирующимся на объективность изображения, нежели с романтическим.

А точнее сказать, при том общем, что имеет лирическая проза с другими стилевыми потоками, как это и должно быть в рамках одного метода, у нее есть свои отличительные особенности, и было бы правильным вернуться к той тенденции, которая намечалась в начале 60-х годов и которая выделяла лирическую прозу в самостоятельное стилевое течение.

В частности, В. А. Ковалев неоднократно отмечал лирическую прозу в числе стилевых течений, которые уже обозначились в советской литературе и признаны литературоведением².

Точно так же как у настоящего художника мы различаем особенности (оригинальность стиля) каждого отдельного произведения, но тем не менее в каждом из них

¹ Л. Новиченко. *Стиль — метод — жизнь*. — «Часть общего дела. Проблемы советской литературы», стр. 386.

² См. В. А. Ковалев. *Проблемы стиля в советской литературе*. — «Время. Пафос. Стиль». М. — Л., 1965; *его же*. *Многообразие стилей в советской литературе*. М. — Л., 1965.

находим стилевые особенности именно данного писателя, присущие всем его произведениям (его индивидуальный стиль), так и произведения разных писателей, несмотря на их своеобразие, индивидуальную окрашенность, по близким стилевым признакам — далеко не второстепенным — могут быть объединены в стилевое течение.

Как способ художественного обобщения стилевое течение стабильно во времени и охватывает значительный круг художников. Оно развивается на основе одного метода и сохраняет все его характерные особенности. Но в рамках метода стилевое течение отличается особым подходом к действительности, к отбору материала и его оценке, особым способом отражения и воплощения жизненных конфликтов, особой структурой художественного произведения, приемами раскрытия характера и, наконец, особенностями поэтического языка.

Рассматривая стилевое течение в национальных литературах, исследователи отмечают межнациональную близость отдельных стилевых общностей¹. «Размышляя о «национальных стилях» и стилевых течениях в национальных литературах, образующих единый многонациональный творческий «организм» (а не арифметическую их сумму), — пишет Ю. Суровцев, — нельзя не коснуться вопроса об общесоюзном характере хотя бы некоторых из этих стилевых течений»².

Лирическая проза — одно из «общесоюзных» явлений многонациональной советской литературы. И как всякое межнациональное явление, она может иметь национальную окрашенность, сочетаться с другими национальными особенностями. В украинской литературе, например, лирическое начало действительно неразрывно связано с началом романтическим, что убедительно показывает в своих работах Л. Новиченко. Но механический перенос особенностей одной национальной литературы на всю советскую литературу представляется неправомерным.

Романтизм всегда лиричен. Но не всегда лирическая тональность есть доказательство романтичности произве-

¹ См. Л. Новиченко. Стиль — метод — жизнь. — «Часть общего дела. Проблемы советской литературы»; Ю. Суровцев. О стилевых течениях и «национальных стилях» в советской многонациональной литературе. — «Единство». Сборник статей. М., 1972.

² Ю. Суровцев. О стилевых течениях и «национальных стилях» в советской многонациональной литературе. — «Единство», стр. 64.

дения. Лирическое искусство существует и на романтической и на реалистической основе. Лиризм в социалистическом реализме может выступать как особенность романтического стиля и может быть организующим началом сугубо реалистических произведений.

Чтобы увидеть разницу между романтическим стилем и собственно лирической прозой, сравним стилиевые особенности «Повести о жизни» К. Паустовского и романа «Птицы и гнезда» Янки Брыля. Сравнение это интересно помимо всего тем, что произведения эти имеют много точек сближения. Оба они автобиографичны. Тематика обоих — становление молодого человека, мечтающего о литературном поприще. Время действия разное, но и здесь много сходного, ибо и то и другое произведения связаны с одними и теми же переломными историческими моментами: установление Советской власти в России — у Паустовского, установление Советской власти в Западной Белоруссии — у Брыля.

Но при единстве тематики, при исторической общности в одном — культ необыкновенного, превосходство фантазии над реальной действительностью, поиски исключительного в героях, поиски «зерен романтики» в окружающем мире, в другом — самые обыкновенные люди, обыденные ситуации, отображение событий в формах самой жизни, атрибуты реального мира.

Критика отмечала, что в «Повести о жизни» Паустовский отходит от того романтизма, от того стремления «создать свой мир — необычный и чуждый всему окружающему — царящему, жалкому и смешно неразумному», которым ярко отмечены его первые произведения. «Повесть о жизни» — произведение с реалистической основой и романтическим углом зрения.

К. Паустовский с первых страниц «Повести» открыто декларирует свою верность романтическим принципам: «Ах, дед Максим Григорьевич! Ему я отчасти обязан чрезмерной впечатлительностью и романтизмом. Они превратили мою молодость в ряд столкновений с действительностью. Я страдал от этого, но все же знал, что дед прав и что жизнь, созданная из трезвости и благоразумия, может быть, и хороша, но тягостна для меня и бесплодна»¹.

¹ К. Паустовский. Собр. соч. в 8-ми томах, т. 4. М., 1968, стр. 19. Далее страницы даются по этому изданию в тексте.

Уже в первой главе самые реальные события — умирает отец, и семнадцатилетний гимназист приезжает на его похороны — писатель окутывает целой серией тайн, многие из которых так и останутся неразгаданными. Прослужив немного на Брянском заводе, «отец неожиданно, без всякой видимой причины, бросил службу и уехал в старую дедовскую усадьбу...» (стр. 10). Там ухаживает за ним его сестра, тетушка Дося, давным-давно брошенная любимым человеком, «но она была ему верна до смерти и все ждала, что он возвратится к ней, почему-то непременно больной, нищий, обиженный жизнью, и она, отругав его как следует, приютит наконец и пригreet» (стр. 9).

Отец, умирая, шепчет: «Маму увидишь... Я виноват перед ней... Пусть простит». «Я не понял тогда его слов, и только гораздо позже, через много лет, мне стало ясно их горькое значение. Также намного позже я понял, что мой отец был по существу не статистиком, а поэтом» (стр. 12). Но читателю и позже многое остается непонятным, неразъясненным.

Эта смесь конкретного и таинственного сменяется главой «Дедушка мой Максим Григорьевич», где о деде самом можно узнать только то, что любил он петь чумацкие песни и рассказывать легенды-истории. Основное содержание главы — тот мир, который рождала фантазия благодаря песням и легендам, и рассказ о лирнике Остапе.

Кузнец Остап «вдруг слышит — топают ногами горячие кони, останавливаются около кузни. И чей-то голос — женский, молодой — зовет коваля. Вышел Остап и замер: у самых дверей кузни пляшет черный конь, а на нем женщина небесной красоты...» (стр. 17). Подковывает Остап коня и «все поглядывает на женщину, а она вдруг сделалась такая смутная, откинула вуаль и тоже смотрит на Остапа». Она приезжает через неделю еще раз — за розой, которую Остап выковал для нее. Остап ждет ее. «И слышит легкие шаги и дыхание, и чьи-то теплые руки обнимают его, и падает ему на плечо единственная ее слеза» (стр. 18). Женщина уезжает и умирает, не выдержав разлуки. Умирает и лирник Остап.

Легенда о лирнике Остапе — не вставной эпизод в повествовании. Она органично близка и к краткому рассказу о любви тети Дося, и к намекам отца. Близка и по тональности и по палитре.

Каждый из характеров «Повести» дается в плане противопоставления «миру трезвости и благоразумия»: и родственники, и случайные встречные. И бабушка, которая изредка громко смеялась каким-то своим мыслям, но которую никто не решался спросить, чему она смеется. И дядя, который, быть может, рожден был, чтоб сделаться знаменитым путешественником, но страсть к путешествиям которого вылилась в беспорядочное и бесплодное скитальничество. И веселая киевская гимназистка, ставшая неожиданно сиамской королевой.

Все детали, пейзажные зарисовки, портретные характеристики подчинены задаче создания мира, эстетически преображенного, романтически возвышенного, задаче открыть в окружающем мире необычное, удивительное. Это и бабушкина реликвия — розовый брусок, издающий запах роз, и отцовский подарок — коньки из города Галифакса, и цветы, кажущиеся девушками, и грозовые ливни, и сентябрьские, полные нежной прелести сумерки.

«Цветы чудились мне тогда живыми существами. Роза была бедной девушкой в сером заштопанном платье. Только удивительный запах выдавал ее сказочное происхождение. Желтые чайные розы казались молодыми красавицами, потерявшими румянец от злоупотребления чаем» (стр. 34).

«Ганна улыбнулась, зрачки ее сделались зелеными, как морская вода, и она крепко поцеловала меня в глаза. Я почувствовал жар ее рдеющих губ» (стр. 26).

«Первая звезда зажигается в вышине. Осенние пышные салы молча ждут ночи, зная, что звезды обязательно будут падать на землю и сады поймают эти звезды, как в гамак, в гущу своей листвы и опустят на землю так осторожно, что никто в городе даже не проснется и не узнает об этом» (стр. 56).

Совсем другие приемы изображения у Брыля в романе «Птицы и гнезда». Его герой тоже вспоминает детство со времени переезда в деревню. Но переезда по вполне объяснимым, понятным причинам: голод, нужда и надежда как-то поправить материальное положение семьи вынуждают его родителей покинуть город.

Ничего таинственного нет и во взаимоотношениях людей, ни взрослых, ни подростков. Дети ждут отца из поездок: он не возвращается без гостинцев. Братья могут подурачиться между собой, а если хватят через край, мать умиротворяет их отцовским ремнем. Их забавы и

радости просты и понятны: прокатиться на возу с сеном, прыгнуть в душистое сено с вышины, наловить пескарей, спугнуть криком зайца, передразнить попа. У их умирающего отца те же заботы, что и всю жизнь: «Перед смертью Микола говорил, чтоб сынов не учила, потому — одной никак не вытянуть. Так, класса четыре или семь — и все. Сам-то, и разговору нет, учил бы хлопцев, ну, а она что?..»¹

Конкретны, зримы у Брыля и пейзажные зарисовки, и портретные характеристики, и детали быта, врезавшиеся в память: «грязно-белый товарный вагон», «зернисто-красный ломоть арбуза», корыто у колодца, «густой малинник вперемежку с кусачей крапивой и огромными лопухами».

«...Мир его тогда был ограничен родной деревней, местечком и городом, где он учился, вторым городом, где началась его жизнь, и берегом моря, что порой бьется в памяти солнечно-синим приливом» (стр. 131).

«Море, к примеру, помнится Алесю так. Разноцветные лодки, всех лучше красно-белые да бело-голубые. Яркое солнце на колышущейся воде. Под тобою теплый, прямо горячий песок, за тобой — до самого неба — глинистая круча, а за нею где-то город, и дом, и балкон...» (стр. 43).

Мир входит в жизнь Костика и Алеся одними и теми же путями: песнями и рассказами о старине, рыбалкой, на которую взял отец, книгами, первыми собственными стихами и первой встречей с настоящим писателем.

Но если у одного старина — это легенда о любви Остапа, то у другого — рассказ о том, как пан приказал сечь мужика на глазах у всех. Если рыбалка у одного — это «таинственный мир воды и растений», то у другого — упругий песок под пальцами ног, серые пескари; для одного очарование этого мира было так велико, что он «мог просиживать на берегу пруда с восхода до захода солнца», другому вскоре «уже не хотелось тишины. Домой, только домой, чтоб показать добычу маме, Володе, Степке и всем-всем, кто здесь не был...» (стр. 49). И так во всем: одного тянет в уединение, к размышлениям, другой спешит к людям поделиться своими радостями.

¹ Я. Брыль. Птицы и гнезда. На Быстринке. Смятение. М., 1972, стр. 100. Далее страницы даются по этому изданию в тексте.

Героя Паустовского книги, стихи, любое непонятное, незнакомое слово уводят от людей, от жизни в загадочный, неведомый мир настолько, что он сам начинает «по-баиваться и стесняться своего воображения». Герою Брыля книги помогают глубже понять окружающий мир, заботы матери, близких, соседей. «Становясь взрослее — под влиянием и книг и жизни, — он часто думал и говорил с Толей о родителях, об их ограниченности, о на редкость настойчивом стремлении, по примеру других, обеспечить детей «самым надежным куском хлеба» — собственной землей» (стр. 148).

У Брыля тоже можно встретить «вдруг», «неожиданно» (к примеру, уход из гимназии). Но если у Паустовского их смысл часто остается нераскрытым, то у героя Брыля это «вдруг» неожиданно только для других, для него же самого и его брата этот шаг давно продуман, он замыкает тот круг, который начался смертью отца — «одной никак не вытянуть».

Страницы о детстве и у Брыля написаны взволнованно и поэтично, они тоже окутаны «розовой пеленой». Но именно потому, что они вспоминаются в концлагере как частица той живой, реальной, родной действительности, которую пытается отнять фашизм. Сама сила взволнованности здесь понятна и объяснима. И ассоциативность здесь тоже иная: живое напоминает о живом, реальное — о реальном.

Действительность воспринимается героем Паустовского несколько односторонне, его влечет только исключительное, только красота, только поэзия окружающего. Неудивительно, что и на мир герой смотрит «сквозь прозрачное вещество стихов».

Перед героем Брыля жизнь предстает во всей сложности, не только своей поэтической стороной, со своими маленькими радостями, но и своими трудностями, заботами, тревогами.

Таким образом, проследившая круг интересов героев и их отношение к действительности, авторскую оценку и лексико-семантический арсенал, приемы обобщения действительности и эмоционального ее выражения в различных произведениях, нетрудно убедиться, что лирико-романтическое стилевое течение и собственно лирическая проза — далеко не одно и то же. Романтическая условность, символика, стремление к исключительным характеристикам и обстоятельствам, эстетизация действитель-

ности — эти неотъемлемые черты романтического стиля — не играют решающей роли в лирической прозе. Она значительно ближе к конкретно-бытовым, в широком смысле этого слова, ситуациям, деталям, событиям.

В современной советской литературе идет процесс взаимовлияния и взаимообогащения жанров. Не случайно в последнее время появились термины «лирическая комедия», «лиро-эпическая повесть» и т. д. Но эпос остается эпосом, а лирика — лирикой в зависимости от объективных законов художественного творчества, и прежде всего законов единства содержания и формы. В эпосе объективные события формируют стиль. Содержанием лирического произведения являются чувства и ощущение, впечатления и переживания писателя, и это содержание диктует несколько иные по сравнению с эпосом художественные приемы.

Под лиро-эпической прозой подразумевается эпическое повествование с использованием тех или иных лирических средств. Степень и характер лиризма в таких произведениях различны. Иногда они связаны с повышенным вниманием к внутреннему миру героев, иногда с авторскими отступлениями или с наличием в произведении поэтически воссозданных характеров. Однако эту лирически окрашенную прозу также нельзя отождествлять с лирической прозой, где лиризм является определяющей стилевой организацией жизненного материала, особым типом изображения и обобщения.

В критике же иногда любая эмоционально окрашенная проза объявляется лирической. По такому пути идет, например, П. Гликин в статье «Лирическая проза о войне»¹. В его перечне чуть ли не вся современная военная проза, за исключением двух-трех названий, является лирической. У истоков ее — «Судьба человека» М. Шолохова. Это рассказ-исповедь, а следовательно, утверждает критик, — лирическая проза.

Между тем Андрей Соколов, конечно же, характер эпический. Он предстает перед нами в делах, событиях, в тех подробностях жизненного пути, о которых он сам рассказывает. Главное в его «исповеди» не то, что он испытывал, чувствовал в том или ином случае. Глубинная, героическая сила, вся суть этого человека — в его поступках. Не раздумывая (некогда «чухаться») идет он на

¹ «Волга», 1972, № 5.

сложное боевое задание; спокойно («никакой паники и сердечной робости») смотрит в дуло вражеского автомата; и без всяких душевных колебаний решает «кончать» предателя. Эмоциональная сила этого произведения создается прежде всего за счет самого объекта изображения: слишком много жизнь взвалила на одного человека, но он выдержал, через все испытания пронес глубокую человечность.

Вряд ли есть необходимость анализировать здесь эпическую основу и ряда других произведений, объявленных П. Глинкиным лирическими. Разницу между эпическим повествованием и лирическим прочертил еще Белинский. «Эпическая поэзия, — писал он, — употребляет образы и картины для выражения образов и картин, в природе находящихся; лирическая поэзия употребляет образы и картины для выражения безобразного и бесформенного *чувства*, составляющего внутреннюю сущность человеческой природы»¹.

III

Стилевое своеобразие лирической прозы не сводится к отдельным художественным приемам, не определяется только теми или иными лирическими элементами. Такие неотъемлемые черты произведений лирического типа, как поэтичность, взволнованность, ассоциативность, монологичность, также далеко не исчерпывают сути лирической прозы.

В дискуссиях 60-х годов наметилась тенденция выявить коренные особенности этого литературного явления. Но коренное, главное видится разными исследователями неодинаково. Одни усматривают его в повышенном внимании к внутреннему миру героев, другие — в автобиографичности, третьи — в эмоциональности повествования, четвертые — в субъективности, в показе действительности через одного героя. Все эти признаки, в той или иной степени, несомненно, присущие лирической прозе, тем не менее не являются определяющими, ибо внимание к внутреннему миру и эмоциональность характерны в наше время для всей литературы, а автобиографичность и субъективность — понятия более широкие, чем лиризм.

¹ В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. V. М., 1954, стр. 12.

Наиболее плодотворными среди поисков представляются стремления соотносить особенности современной лирической прозы с родовыми понятиями лирики. При этом некоторые из исследователей — А. Эльяшевич¹, В. Днепров² — идут по пути углубления объективного и субъективного как коренного отличия эпического и лирического начал. Иные — М. Заверин³, А. Бучис — видят родовое отличие лирики в стремлении к гармонии мира. «Лиризм в нашем понимании, — пишет А. Бучис, — сопричастен с основной родовой особенностью лирики, призванной «услышать гармонию сфер и миров» (В. Белинский), выразить индивидуальное восприятие гармонии бытия...»⁴

Безусловно, субъективное восприятие играет в лирике не последнюю роль, и безусловно, субъективность в понимании современных художников приобретает новый смысл, связанный с выражением объективных ценностей, и это одна из основных черт советской лирики. Но субъективность и лиризм тем не менее понятия несовпадающие. А стремление к гармонии — определение бесконечно широкое, характерное для искусства в целом и вряд ли могущее объяснить то особенное, чем отличается именно сегодняшняя лирическая проза.

Более глубокий подход отличает работу В. Новикова⁵, рассматривающего лирическую прозу как особый тип художественного обобщения, особый тип эстетического отношения к действительности, объектом изображения которого являются чувства и мысли писателя, созвучные эпохе. Это лирическое содержание накладывает свой отпечаток на весь стиль произведения, обуславливает особый эмоциональный строй повествования, вызывает к жизни особую художественную структуру, лирическую поэтику.

Во всех исследованиях особенности лирической прозы выявляются в сравнении с эпической. Но своеобразие современной советской лирической прозы не только в отличии от эпических форм отражения действительности. Оно и в дальнейшем развитии самих лирических форм.

¹ См. А. Эльяшевич. Герои истинные и мнимые. М.—Л., 1963.

² См. В. Днепров. Черты романа XX века. М., 1965.

³ См. М. Заверин. В ожидании зноса. Тбилиси, 1969.

⁴ А. Бучис. Истоки и устья. Черты современной литовской прозы.— «Вопросы литературы», 1967, № 12, стр. 81.

⁵ См. В. Новиков. Художественная правда и диалектика творчества. М., 1971.

Лирика всегда представляла собой размышления и чувствования художника. Классическая эстетика (Гегель), русская революционно-демократическая критика (Белинский, Добролюбов) видели основное отличие лирики от эпической поэзии в том, что содержанием ее является не описание предметов и реальных событий, не развитие действия во всей его полноте и целостности, а выражение в сжатой форме их восприятия, внутреннее, глубинное чувство поэта. В лирике предмет сам по себе не имеет значения, он дается через призму чувства поэта, и значение его определяется этим чувством, духом, пафосом поэта (В. Белинский). «Так являются художники, — писал Н. Добролюбов, — сливающие внутренний мир души своей с миром внешних явлений и видящие всю жизнь и природу под призою господствующего в них самих настроения»¹.

У одних, писал далее Н. Добролюбов, все подчиняется чувству пластической красоты, у других господствует чувство природы, третьи во всем ищут нежные и симпатичные черты; у иных же во всяком образе, во всяком описании отражаются гуманные и социальные стремления. «Поэтому-то достоинство поэта зависит, с одной стороны, от того, как сильно в нем поэтическое чувство, а с другой — от того, на какие предметы и на какие стороны предмета оно обращается»².

Каждое из наших чувств, стремлений может стать содержанием лирического произведения. Лирика через субъективное восприятие способна охватить «все пути национальной жизни, целостность народного духа, всеобщее и своеобразное»³.

Но лирика в классическом толковании всегда была «сжатой формой» выражения, поэзией короткого дыхания, ибо, «чтоб пробудить наше чувство и долго поддерживать его в деятельности, — нам нужно созерцание какого-нибудь объективного содержания...»⁴.

Новаторство сегодняшней лирической прозы, ее заслуга и ее преимущество перед лирической поэзией в узком смысле слова, перед лирическим стихотворением заключается в том, что она получает масштабность, полу-

¹ Н. А. Добролюбов. Собр. соч. в 3-х томах, т. 2. М., 1952, стр. 110.

² Н. А. Добролюбов. Собр. соч. в 3-х томах, т. 1. М., 1950, стр. 124.

³ Гегель. Соч., т. XIV. М., 1958, стр. 291—292.

⁴ В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. V, стр. 46.

чает возможность «долго поддерживать чувство в деятельности», ибо дает «созерцание объективного содержания», не отступая при этом от основных законов лирики — передать это объективное содержание «через призму своего чувства».

Проза позволяет раскрыть не только общую идею, не только сконцентрированно выразить эмоциональное состояние души, суть чувства, но и конкретизировать его, обогатить множеством деталей, показать, как сплетаются, уточняют друг друга различные оттенки, как зарождается то или иное чувство, как оно развивается и крепнет. Лирическая стихия обретает в прозе подлинную многоплановость.

Интересно сравнить, как у одного и того же художника одни и те же чувства, мысли проявляются в стихах и в прозе.

У Расула Гамзатова есть восьмистишие, очень характерное для его творчества, во многом программное:

Из кривого дерева тела моего
Вы кумуз сделайте, горцы мои.
Две струны наденьте, две мои любви
К горам родным и миру всему.
Из сердца моего, из тревог моих
Два бокала сделайте, друзья мои.
Один за Дагестан, другой за весь мир,
Чокаясь, один за другим выпейте до дна.
(Перевод подстрочный.)

Любовь к родным горам и всему миру живет в сердце поэта. Это чувство, сжатое в восемь строк, в то же время составляет основное содержание книги «Мой Дагестан». Но в прозе оно раскрывается и в описании картин родных гор, и в размышлениях во время поездок по странам мира. Уточняется, становится более ярким смысл единства поэта со всем миром, во всех уголках земли он находит что-то близкое родным горам, родным людям. Появляется множество нюансов чувства: прежде всего это ответственность перед миром («Я везде чувствую себя представителем той земли, тех гор, того аула, где я научился седлать коня») и ответственность за весь мир («...В своем сердце я чувствую гражданскую ответственность не только за Аваристан, не только за весь Дагестан, не только за всю страну, но и за всю планету. Двадцатый век. Нельзя жить иначе»). Вырастают новые

образы: две матери у поэта — та, что родила, и та, что вскормила, и две матери у горцев — Дагестан и великая Россия. «Две матери — как два крыла, как две руки, два глаза, две песни. Руки двух матерей и гладили меня по голове, и трепали за уши, когда было нужно. Две матери натягивали струны на моем пандуре. Каждая мать по струне. Они подняли меня высоко над землей, над моим аулом, и я увидел с их плеч многое в мире, чего не увидел бы никогда, если бы они не подняли меня над землей. Как орел во время полета не знает, которое крыло ему из двух нужнее и дороже, так не знаю и я, которая мать дороже мне»¹.

Любовь к родине и к миру, это единое чувство показано как единство поэта и народа и как единство народов родных гор и всей страны. Показано исторически — как возникло это единство. Показана его философская, глубинная суть. Показано, какую роль сыграло оно в жизни маленького народа. И показаны люди, которые боролись за это единство.

При этом поэт остается поэтом, лириком, раскрывает не только объективную многогранность событий, а рисует их как лично пережитые, рассказывает, как они становились частью души поэта, как знания, размышления о них претворялись в поэтическое чувство. «Из всего, что я видел в Дагестане, из всего, что я пережил, из всего, что пережили все дагестанцы, жившие до меня и живущие вместе со мной, — из песен и рек, поговорок и скал, орлов и подков, из тропинок в горах и даже из эха в горах сотворился во мне мой собственный Дагестан» (стр. 28).

Лирика в прозе обретает всесторонность, но эта всесторонность иная, чем в эпическом произведении, — это всесторонность раскрытия чувства. Эпическому же характерна всесторонность показа действительности. Эпическое произведение берет факт, событие, явление и раскрывает его всесторонне. Отношение художника к изображаемому проявляется здесь через само изображение. В лирике же поэт непосредственно выражает свое отношение к действительности, факт, событие в ней могут быть только названы, а если событие и развернуто,

¹ Р. Гамзатов. Мой Дагестан. М., 1972, стр. 48. Далее ссылки на это издание см. в тексте.

то только в плане отношения к нему. Проза помогает лирическому писателю раскрыть эти отношения всесторонне. Лирика в прозе обретает, таким образом, новые грани.

Проза требует характеров. В лирическом стихотворении мы чаще всего сталкиваемся с отдельными чертами только одного человека — лирического героя. В лирической прозе, охватывающей более широкие горизонты действительности и разносторонне раскрывающей отношение к ней, характер проявляется более зримо, отчетливо и тоже разносторонне.

Лирическая проза, как правило, не ограничивается раскрытием одного характера. Писатель вводит в повествование множество людей, либо вместе с ним участвующих в действии, либо способствующих выражению его мыслей и чувств. Чаще всего это натуры созвучные, близкие автору, и не просто близкие, а в какой-то степени более глубоко, более ярко воплощающие отдельные стороны авторских стремлений. В «Моем Дагестане» Расул Гамзатов обращается к личности своего отца Гамзата Цадаса и к личности своего друга Абуталиба, когда необходимо подчеркнуть различные оттенки своих раздумий и впечатлений. Оба они несут в себе и развивают далее мудрость своего народа, которую воспевают, вбирают в себя и сам Расул. Но проявляется она в этих людях по-разному. Если один олицетворяет спокойную, непоколебимую глубину, даже некоторую суровость и строгость, то другой воплощает веселость и остроумие народа, умение прикрыть взволнованность незлобивой шуткой. В зависимости от того, что больше хочет выделить автор в том или ином случае, он и извлекает из своей памяти, из записных книжек либо наставление отца, либо притчу, приведенную к случаю Абуталибом.

Привлечение родственных характеров позволяет лирику-прозаику переключаться на повествование от третьего лица, не меняя интонационного строя произведения. Так, Юван Шесталов в повести «Синий ветер каслания» рассказывает о «самом большом оленевode» — Арсентии. После описания встречи с ним («И мы летим друг к другу, как две встречные волны. И обнимаемся, как две волны. А потом смотрим друг на друга, и, наверно, каждый из нас думает о том, какими мы были в школе и как изменились теперь. Хорошо ли, плохо — встретились, хо-

рошо ли, плохо — вспомнили...»¹⁾ Шесталов дает вставную новеллу о тех годах жизни своего одноклассника, о которых он только слышал из разных уст. Арсентий полюбил девушку-березку, женился. Но пришла весна, и Арсентию предложили ехать вместе с оленеводами. Долго думал Арсентий. По ночам ему снились олени, а березка трепетала ветвями. Но грустные глаза оленей звали, и он уехал. В уста Арсентия автор вкладывает и свои стихи:

Пугай, зима, гляди волчицею,
Бураном вой, гуди в трубе,
Я сберегу березку чистую,
Я не отдам ее тебе.

Автор как бы не присутствует в этой новелле, не участвует в событиях, о которых рассказывает. Но история Арсентия стала песней в душе писателя, наполнилась подробностями и образами, живущими в нем. Любовь друга к оленям, к делу, ответственность, пересиливающая все другие чувства («он — комсомолец (ехать больше некому)»), — все это не просто понятно автору, тоже комсомольцу, тоже ушедшему в каслание, это теперь и его чувства, и, повествуя об Арсентии, он поет в сущности о своих чувствах. Повествование не становится здесь эпическим, в нем те же мысли, образы, интонации, которые пронизывают всю книгу. Впрочем, и те же и немного не те. Люди не являются рупорами, не повторяют того, что автор сказал уже или мог бы сказать и без них. Поэт не навязывает им свои мысли и чувства. Да, автор тоже по велению комсомольского долга ушел в далекий путь, оставив теплые дома, оставив свою «березку». Но в нем все время борются сомнения, он успел привыкнуть к другой — чистой, уютной, разнообразной жизни. А Арсентий предстает перед ним уже переборовавшим в себе все колебания, он уже достиг спокойной уверенности в своей правоте, к чему стремится и автор. То, что зреет в поэте, уже осуществлено в его друге. И песня о друге — это не только песня об общей любви к общему делу, это и восхищение мужеством друга. Так характер, интересный сам по себе, служит в то же время раскрытию духовного мира автора.

¹ Ю. Шесталов. Югорская колыбель. М., 1972, стр. 188. Далее ссылки на это издание см. в тексте.

Но если Р. Гамзатов, Ю. Шесталов, Э. Межелайтис только во вставных новеллах переходят на повествование от третьего лица, то Я. Брыль и И. Друцэ зачастую строят по этому принципу все произведение целиком. Авторское отношение к действительности в таких произведениях, с одной стороны, проявляется в лирическом описании поступков героя, с другой — сливается с чувствами героя, с миром его души, становится сопереживанием. Грани здесь могут быть настолько зыбкими, что, к примеру, журнальный вариант романа Я. Брыля «Птицы и гнезда» был написан от первого лица, а последующие издания переработаны, и теперь повествование идет от третьего лица, но лирическая тональность от этого не стала слабее.

Лирика в прозе значительно богаче в своих возможностях и в раскрытии конфликтов.

В стихах лирический герой открыто выражает — чаще всего в форме монолога — свое понимание жизненных явлений, процессов, свои симпатии и антипатии, тревоги и радости, сомнения и уверенность, дает эмоциональную, эстетически оформленную оценку окружающему. Антипод лирического героя находится за пределами стихотворения. Лирическое стихотворение отражает не столько саму борьбу жизненных сил, сколько — в форме утверждения или отрицания — итог, результат этой борьбы или надежду, уверенность в этом результате.

Характер конфликта в лирической прозе, как и в лирике вообще, определяется взаимоотношениями лирического героя с миром. Характер в современной лирической прозе отличается светлым мировосприятием жизни. Герой остро чувствует красоту мира, ее радости и тонко реагирует на них. Прекрасное в людях и природе, в окружающих явлениях находит отклик в его сердце. Стремление слиться с этим прекрасным, с красотой мира, деятельное умножение этой красоты — главные стремления лирического героя («Немало мы видели страшного — как не искать красоты!»¹). Но это не означает, что герой лирических произведений стоит в стороне от сложностей мира, от его печалей, не видит отрицательных сторон. Нет, чаще всего он как раз в гуще событий, он не уходит от борьбы, а принимает в ней действенное участие. И именно участие, сопричастность к движению века оп-

¹ Э. Межелайтис. Контрапункт. М., 1972, стр. 441.

ределяют для него необходимость глубоко осмысливать свое отношение к веку, людям, событиям. Его душевный мир, борьба настроений отражают борьбу внешнего мира. Эта борьба не лишена драматизма, но душевная полнота советского человека, его вера, его близость к лучшим, самым светлым качествам своего народа помогают ему не только выстоять, но и сохранить умение видеть жизнь в ее светлых тонах.

Проза дает лирике возможность более разностороннего отражения борьбы жизненных сил. Хотя и здесь, несомненно, как и во всей лирике, основной формой воплощения реальных конфликтов является противоборство различных сил в душе лирического героя.

Так, в «Дневных звездах» О. Берггольц (особенно это заметно в «Походе за Невскую заставу») почти совсем отсутствует столкновение внешних сил, противоположных характеров. Это целиком конфликт внутреннего порядка: борьба героини с самой собой, со своей «кротостью», которая «была действительно началом смерти», мобилизация всех душевных сил на борьбу с собственной покорностью судьбе, тяжелым испытаниям, и победа над собственной слабостью. Торжество над фашизмом выступает как моральная победа над всем, что принес с собой враг, моральная победа над лишениями и трудностями.

В «Синем ветре каслания» Ю. Шесталова внутренний конфликт героя сочетается с открытым противоборством нового и старого в жизни народа манси. Однако было бы неправомерным разделять эти конфликты, потому что и суеверия оленеводов, и новые привычки, новые черты характера в людях показаны как предмет размышления автора, как его стремление помочь людям разобраться, узнать правду, как стремление ускорить то переустройство быта, которое началось в послеоктябрьский период, сделать свои знания, чувства достоянием людей, с которыми он делает общее дело. Автор учится у людей и одновременно учит их. «Вот передо мной лежат люди, которые, может быть, каждое утро испытывают эти же ощущения и не замечают их. И не философствуют. А я почему-то философствую и возмущаюсь. А они нет. Разве они не люди? Нет, они такие же, как я и все. Мечтают, ненавидят, радуются, плачут, поют песни, любят, страдают, восторгаются... Я пришел к ним не с луны и даже не из Америки. Во мне течет та же

кровь, что у них. Мой детский язык впервые пролепетал те же слова, что и они произнесли впервые. На одном языке нам пели песни наши матери. Мы — люди одного племени. Так почему меня возмущает этот чум, этот холод, это неуютное, промозглое утро?..» (стр. 171).

Точно так же две грани конфликта прослеживаются и в «Моем Дагестане». С одной стороны, это противопоставление всего, что дорого автору и что чуждо ему и людям, близким ему. Этот конфликт редко появляется в книге как нечто самостоятельное, как прямое столкновение. Чаще всего он в тех сравнениях, историях, которые сопутствуют основному ходу мыслей. Вот Гамзатов рассуждает о содержании своей книги, которое еще не вполне ясно ему. Он сравнивает ее с невестой под фатой и ищет, с чем сравнить невесту, о которой однажды рассказывал Абуталиб, — разве что с увесистым изданием киргизского эпоса «Манас», а яркость ее одежд, пожалуй, с красочной обложкой антологии кавказской поэзии. Его «разве что», «пожалуй» разят сильнее прямой оценки, как бы подчеркивают, что никаким ухищрениям свах и невест не угнаться за «изобретательностью» незадачливых издателей.

Другая сторона конфликта предстает как борьба душевных сил самого автора — его переживания, ход мыслей о книге, о сущности своего творчества, об отношении к родине, о своих ошибках.

Зачастую обе эти грани совмещаются, перекрещиваются. Таков, например, ход мыслей о заглавии книги, где спорят как бы авторские мысли — «министры», но за этими «министрами» чувствуются и внешние силы.

Несколько иной характер носит конфликт в романе Я. Брыля «Птицы и гнезда». Противоборство внешних сил здесь проступает более явно и зримо. Герой Брыля предстает в открытом столкновении с противником. «Биография одной души», ее переживания, размышления, поиски обусловлены непосредственной ежедневной борьбой с врагами.

Разностороннее глубокое отношение поэта к действительности, раскрытие различных характеров, многообразие форм отражения жизненных конфликтов создают для лирики в прозе возможность для глубинного исследования внутреннего мира человека, его сложных связей с обществом. Образ, факт, передающий в стихотворении только общее состояние, общую направленность мысли

и чувства поэта, в прозе обрастает уточняющими подробностями, показывается в развитии, обосновывается, конкретизируется в человеческих характерах, становится богаче и глубже.

IV

Лирическое содержание определяет и особую, своеобразную, отличную от эпической структуру произведений.

В критике существуют два мнения относительно своеобразия структуры лирической прозы.

Одно объясняет построение лирической прозы только прихотью поэта, не связанного никакими канонами в отборе материала и его расположении.

О прихотливости писали в свое время при анализе «Дневных звезд» О. Берггольц. «Отрывочные воспоминания о жизненном пути», «перетасованные» во времени, объединены у нее, по мнению критиков, только «прихотливой ассоциативностью», «силою воли и искусства»¹, только «точным и смелым мастерством» художника² или только тем, что в центре повествования стоит сам писатель³.

О прихотливости пишут в статьях о «Моем Дагестане» Р. Гамзатова. ««Мой Дагестан», — отмечает, к примеру, М. Кузнецов, — книга озорная, веселая, шумная, многоголосая. Она не повернута вовнутрь, а наоборот вся вовне: ее содержание в тысяче забавных притч, басен, новелл, поучений, афоризмов и т. п. Повествование льется непринужденно и прихотливо, и главный его компас — веселая, острая мысль автора»⁴.

Почти случайным наслоением фактов, легенд, событий объясняет особенности гамзатовской прозы и И. Гринберг: «Стоит только писателю остановить свой взгляд на каком-нибудь примечательном факте, значительном

¹ А. И. Павловский. О лирической прозе. — «Время. Пафос. Стиль», стр. 247, 261.

² В. Перцов. Писатель и новая действительность. М., 1961, стр. 587.

³ См. Л. Э. Сокол. О своеобразии жанра лирической прозы. Ученые записки Калининградского госуниверситета, вып. IV. Филологические науки, 1969, стр. 135.

⁴ М. Кузнецов. Горизонт романа. — «Жанрово-стилевые искания современной советской прозы». М., 1971, стр. 38.

вопросе—и он сразу же выпускает на волю, на страницы своей книги поток впечатлений, дотоле хранившихся в его памяти»¹. Получается, что факт, событие тянут мысль, впечатление — нечто прямо противоположное тому, что есть в книге, где явно проступает сначала мысль, а потом для пояснения, раскрытия ее оттенков нанизываются различные примеры, факты, воспоминания.

Другая точка зрения состоит в том, что представляет лирический сюжет как становление, развитие одного характера в отличие от сложной истории развития множества характеров в эпическом произведении.

Такой принцип кладет в основу анализа «Моего Дагестана» и Л. Антопольский, объясняя отбор материала, сюжет и построение произведения развитием характера поэта: детские годы, юность, учеба в Москве, работа. Чтобы как-то протянуть эту хронологическую «сюжетную» линию, ему приходится выхватывать воспоминания лирического героя то с конца, то с середины книги. «Мы видим, — пишет он, — как складывается характер поэта, но пользуемся теперь уже точными биографическими наблюдениями»². И далее: «...проза «Моего Дагестана» создается деятельностью лирического героя. Создается его движением — психологическим и почти реальным, то есть приобщением к непосредственной жизни. Расул Гамзатов поднимается по горным тропам Дагестана, учится в Литературном институте, вспоминает то, что ему говорили, — слушает, молчит, видит, действует, радуется и казнит себя, — прикасается к чему-то во внешнем мире и в себе, и это входит в книгу. Характер лирического героя определяет принцип отбора материала и его построение»³.

Едва ли можно согласиться с тем, что в основе построения гамзатовской прозы лежит биографический принцип.

Лирика, даже обретая в прозе масштабность, вовсе не ставит себе задачи всестороннего раскрытия характера. У нее свои цели и свои закономерности, в том числе и закономерности построения произведения. Они, как и все в лирике, связаны с необходимостью наиболее точ-

¹ И. Гринберг. Поэзия горской прозы. — «Дон», 1969, № 6, стр. 143.

² Л. Антопольский. У очага поэзии. М., 1972, стр. 267.

³ Там же, стр. 270.

ного раскрытия авторского чувства, стремления, пафоса. Лирический сюжет в прозе обусловлен, связан либо с всесторонним раскрытием чувства, либо с показом его развития, его осознания автором. Эти вариации могут быть ведущими в том или ином произведении, но чаще всего встречаются в переплетении.

Своя закономерность, строгая подчиненность единому замыслу, единому доминирующему чувству прослеживается в «Дневных звездах» О. Берггольц. И мастерство писателя состоит именно в том, чтобы точно следовать художественной закономерности, а не в том, чтобы прихотливо связывать обрывки воспоминаний. Автор показывает, как начиналось, как зрело в ней чувство сопричастности ко всему, что составляет жизнь советского народа.

Детство начинается с сопричастности к сказке, которая окрашивает трудности голодных и холодных дней, и корявый древесный пень-старичок кажется жителем иного, недоступного людям мира. Но действительность стучится в дверь уже в самых первых детских впечатлениях: где-то есть Колчак, война, и это из-за нее голод; и есть первая, детская горделивая радость походов вместе с настоящими комсомольцами на субботники. И вот девочка-подросток видит на платформе «столько людей», и все они похожи друг на друга, на всех одна и та же печать все той же войны, все они такие же, «как мы», и все они — в Петроград, «как мы», и «вдруг я ощутила себя целиком во власти этой стихии, ясно почувствовала, что меня — отдельно — вовсе и нет на земле»¹.

Так начинается переход от сопричастности к сказке к сопричастности к реальному, к людям. Но сказка еще не хочет отпустить от себя, и «Сказка о свете» — это и сказка и уже не только сказка, после нее корень уже не покажется старичком, и начинается сопричастность не только к тому, что видишь, но и к тому великому, чем живет весь народ, — так входит в книгу ГОЭЛРО, Кржижановский. Так становятся «моими» и Куинджи, и Севастополь, и матрос Кошка, и все победы наши, и все недостатки.

Духовная эволюция героя составляет основу построения и романа Я. Брыля «Птицы и гнезда». Основной пафос книги — чувство свободы, пронизывающее стремле-

¹ О. Берггольц. Избранные произведения в 2-х томах, т. 2, стр. 395.

чие не только автора, но и главного героя и его соратников. Две части книги по-разному окрашены, в какой-то степени самостоятельны, и связано это с тем, что понятие «свобода» наполняется несколько различным смыслом в первой и второй частях. В первой — это свобода прошлого, свобода личная, свобода, которую ищешь для себя. Во второй — это борьба за свободу друзей, всего народа, борьба за новую свободу, свободу не только от лагерной проволоки, но и за свободу от всяких пут вообще, за свободу советскую.

Тональность первой части романа плавная, ровная, точно не только детство и юность являются в воспоминании, но и настоящее как бы видится окутанным дымкой времени. Раны зажили, боль физическая приутихла, и незачем мусолить свои беды. Уж если вспоминать, то вспоминать те крупницы радости, что помогли залечивать раны, ту человеческую доброту, что смягчала боль. Не «гадов», что поганят жизнь, а тех, кто безоружный против силы умел противостоять им. Вспоминаая, думать о будущем, о том, что возьмешь туда с собой из прошлого и настоящего. Все проходит, и надо иметь в себе силы улыбнуться земле, цветам, людям, даже когда тебе командуют «Падна» — «Ауф». Улыбнуться, даже когда в тебе поет свою унылую, неумолимую песню царь-голод, и думать, «как маленький, о том, что есть же все-таки в этом безумном мире уголок, где любят, небось, и тебя».

Алесю удастся бежать, глотнуть на несколько дней свободного воздуха, но в условиях фашизма борьба только за свою свободу, в одиночку, только за свое маленькое счастье обречена на провал.

Во второй части книги Алесь волнуется уже «настоящая свобода», советское гражданство, желание быть своим, нужным в родном мире, родной стране. Чувство свободы здесь все более наполняется зарядом святой человеческой ненависти. Постепенно мечтательный юноша становится самоотверженным борцом. Свобода личная уже не мыслится без свободы родины, а думы о родине все чаще переплетаются с думами о судьбе других народов, свобода получает интернациональный смысл. И если в первой части книги Алесь произносит иногда как свои ставшие поговоркой у товарища слова «Люди и нелюди, зачем вы мне?», то во второй он, и находясь в Германии и позже, уже вырвавшись из плена, думает иначе: «Немцы, — я не брошу вас там, за проволокой границы. В

огонь наших новых встреч я понесу и облики людей и образы *чудищ*, вызванных или рожденных фашизмом!...» (стр. 314).

Несколько иначе строит свою прозу Расул Гамзатов. Есть в его книге, там, где идет разговор об ошибках, две маленькие фразы: «...я любил, не пытаясь серьезно разобраться в своем чувстве. Потом мне пришлось раскаиваться в этом» (стр. 84). Это строки из воспоминаний о стихах, порочащих Шамиля. Но это и вывод — на всю жизнь, по отношению к любым чувствам.

И начиная книгу о родине, о чувстве родины, книгу, которая долгие годы жила в сердце поэта, которая долго шла рядом, но к которой было боязно прикоснуться, Гамзатов прежде всего старается разобраться в своем чувстве, осмыслить его не только для себя, но и для воплощения в книге. Этот процесс осмысления идет не путем абстрактного умствования, а раскрывается через конкретные факты, события, сравнения. Он-то и вбирает в себя и признания в любви к родине, и воспоминания о детстве, проведенном на ее просторах, и рассуждения о возможных вариантах поэтического воплощения своих чувств. Все это идет единым потоком, неотделимо друг от друга. Так, в рассуждениях о языке книги уже выражена любовь к родному языку, к людям, которые умеют беречь его, гордятся им, а размышления о жанре — это в сущности размышления о том, что то сокровенное, которое хочет высказать автор, не втискивается в привычные, строго очерченные рамки существующих жанров.

«У пишущего человека, — говорит Гамзатов, — мысли спорят между собой на каждой странице, в каждой строке, за каждое слово». И он показывает не только выношенное, не только результат споров, но сам этот спор, процесс познания своего чувства и вместе с тем процесс его становления.

Гамзатов начинает как бы издали, но все ближе и ближе подходит к главному, все больше и больше набирает силу и глубину. Нарастая, его чувства вбирают в себя все новые и новые пласты человеческой души, становятся и содержанием, и движущей силой композиционного построения и определяют стилистическую окраску языка книги.

Уже на первых ее страницах появляются образы, близкие каждому горцу, и имена из прошлого и настоящего Дагестана, которые как лейтмотивы пройдут через

все произведение: горный орел, певец с пандуром в руках, всадник на коне, Хаджи-Мурат, Шамиль, Абуталиб, Гамзат Цадаса. Уже в них — обычаи и мудрость горцев; и вся образная система связана с основной мыслью, основной тональностью книги. И как в стихах вторая строфа повторяет, углубляет мысль, вспыхнувшую в первой, так вторая книга во всю мощь раскрывает образы, родившиеся в начале повествования, выношенные в сомнениях, раздумьях, душевной борьбе.

Так, в первой книге не раз используется многозначный образ ручейка, стремящегося к морю: «Да, я горный ручей. Я люблю свой исток, свой родник, свое каменистое русло. Я люблю те сумрачные ущелья, по которым протекает моя вода, те скалы, с которых она падает серебристыми водопадами, те тихие ровные места, где она собирается в глубину, отражая в себе окрестные горы, небо и звезды в небе. И снова течет сначала медленно, потом все убыстряя бег» (стр. 47). Ручей — это и человек, идущий от своих истоков к просторам мира, к ответственности за всю планету. Это и чувство, набирающее глубину.

Во второй книге как одно из сокровищ Дагестана предстает море. Но и это тоже не просто море, это предельно широкий образ, вобравший в себя все «ручейки» первой книги. Образ, слитый с человеком прежде всего: «Отец говорил: если море человеку кажется некрасивым, это значит — сам человек некрасив» (стр. 280), и с его чувством родины: «Шумит Каспий. Молча стоят два седых человека, два поэта и с ними я, еще подросток. Потом, когда пошли мы домой, Абуталиб сказал моему отцу:

— Взрослым становится твой сын. Сегодня познал он большое чувство.

— Никому нельзя быть маленьким на том месте, где мы стояли, — отвечает Абуталибу отец» (стр. 278).

Вторая книга как бы подытоживает все, что крупными накапливалось в первой. Меняется и образная система, и стилевая окраска повествования. Если в первой книге Дагестан видится как окно в великий мир, то во второй он предстает в слиянии с миром, мировой культурой, в братском единстве — как пальцы в крепко сжатом кулаке — со всем советским народом. Образ юного горца, прокладывающего свою тропу, сменяется образом корабля, вышедшего в большое новое плавание.

Окреп авторский голос о родине. Притчи, легенды, курьезы уступают место историческим фактам, реальным событиям; веселый Абуталиб — мужественному Шамилю, смешное — возвышенному, юмор — лиризму. Меняются и оттенки лиризма. Если в первой книге он выражает нежную любовь к земле, которую горцы папахами носили на скалы, к земле счастливой и беззаботной поры детства, то во второй это любовь к земле, омытой не единой кровью горцев.

Этот переход вполне закономерен, он подготовлен всем ходом развития мыслей, чувств, стремлений писателя, его поисками, отраженными в первой книге.

Сквозные образы, которые так многозначительно использует Р. Гамзатов, играют большую роль в структуре прозы лирического типа у всех современных писателей. «В лирике, — писал в свое время Шеллинг, — как и во всяком музыкальном сочинении, преобладает только один тон, одно основное чувство; и как в музыке именно из-за преобладания особенного все тона, связанные с преобладающим, в свою очередь могут быть только *различиями*, так и в лирике каждое движение выявляется опять-таки в виде различия»¹.

Настроения, оттенки, нюансы чувств в лирическом произведении разворачиваются зачастую через одни и те же образы. Как всеобразные лейтмотивы проходят они через все произведение, раскрывая движения души писателя, вызванные различными социальными явлениями. На сложном сплетении таких образов-мелодий построена, например, повесть В. Шефнера «Сестра печали». Каждой теме повести сопутствуют образы, которые всплывают каждый раз, когда возникает то или иное настроение, душевное состояние. Каждый человек по-своему ощущает свой долг перед родиной, имеет свою меру ответственности, герои В. Шефнера — тоже: «...у нас особое дело: нас государство вырастило. Без него бы мы скапутились под забором. Мы должны идти на войну в первую очередь, а то это будет уже неблагодарность...»² Воспоминание о детдоме каждый раз возникает как тема особой ответственности перед родиной. А тема нравственного максимализма связана с «правилами прозрачной жизни». С различными душевными состояниями переключи-

¹ Шеллинг. Философия искусства. М., 1966, стр. 346.

² В. Шефнер. Сестра печали. М., 1973, стр. 79.

каются и улицы Ленинграда, линии Васильевского острова, переименованные в зависимости от различных настроений и впечатлений либо в линию «Грустных Размышлений», либо в проспект «Замечательных Недоступных Девушек». Все образы переплетаются друг с другом, сливаются в тему счастья и тревоги за него, тревоги, связанной с напряженными размышлениями сначала о возможной, а затем о начавшейся войне.

Как своеобразную особенность следует отметить и чередование стихов и прозы во многих произведениях писателей-лириков. У разных художников стихи, вкрапленные в прозу, играют различную роль, но никогда не вводятся для украшения, для иллюстрации. Они органически слиты с поэтическим строем прозы, ее образной системой и эмоциональной направленностью и появляются в тех случаях, когда могут острее, ярче выделить те или иные интонации, настроения писателя.

У Э. Межелайтиса и Ю. Шесталова стихи перемежаются с прозой, дополняя друг друга, выражая близкие, часто одинаково окрашенные переживания, усиливая общее впечатление от предмета раздумий.

У Я. Брыля и И. Друцэ мелодии народных песен, стихов, созвучных душевному складу героя, перекликающихся с его настроениями, часто звучат как бы в душе лирического героя, а на страницы книги вырываются только отдельные строчки, зато развернуто даются впечатления, вызванные ими.

О. Берггольц в «Походе за Невскую заставу» приводит стихотворение «Шла к отцу...», которое сконцентрировано передает все мысли «Похода». Оно и построено по тому же принципу, как и вся книга «Дневные звезды»: от единичного факта к сближению его с подобными фактами («и я, как ты, встречала»), затем к более широкому обобщению («память вечная таким шагам»), где образ как бы охватывает уже весь Ленинград, его шаги, и, наконец, к подытоживающим выводам, почти абстрактным, относящимся не только к ленинградцам, но и ко всему борющемуся народу, ко всем, кто мог перешагнуть тогда через испытания.

У Р. Гамзатова в «Моем Дагестане» в стихах продолжается мысль, начатая в прозе, в стихи сгущаются переживания, описания которых начаты в прозе. В стихи переходят размышления о поэте как представителе народа. Он несет миру правду о родине и родине рассказы-

вâет об увиденном в мире. Всегда и везде он хотел бы быть выразителем народных дум и стремлений, но он не удовлетворен тем, как это ему удается:

О нашем крае всем краям подлунным
Я, как хотелось, рассказать не мог...

В стихи выливаются раздумья о языке, о народных умельцах, о погибших солдатах. Не раз прерывается стихами и песня о море, и всегда переход этот осуществляется плавно, незаметно, естественно.

В структуре лирической прозы по-своему проявляется также тяготение лирики к малым формам.

Лирическая миниатюра существует в современной литературе и как самостоятельный жанр, и как небольшие вставные новеллы в крупных повествованиях, а зачастую цикл миниатюр, законченных каждая сама по себе, объединяется в одно цельное произведение. Таковы «Контрапункт» Э. Межелайтиса (под этим названием объединены публиковавшиеся ранее «Лирические этюды», «Ночные бабочки» и «Мир Чюрлениса», внутренне близкие друг другу), «Белое время» В. Цыбина, «Горсть солнечных лучей» Я. Брыля. Думы о творчестве и картины природы, полемические споры по жгучим проблемам современности и бытовые зарисовки, философские выводы, возникшие от столкновения с каким-либо случайным фактом, событием,—все вмещается в несколько ярких строк, приобретает в лирической миниатюре поэтическую окраску, выражает не только мысль, но и настроение писателя, его индивидуальное видение мира.

Приверженность лирики к миниатюрам сказывается и в крупных произведениях. В книгах О. Берггольц, Я. Брыля, Р. Гамзатова, Ю. Шесталова — внутренне цельных, единых, отдельные главы-отрывки, главы-песни превращаются зачастую в законченные новеллы. А внутри этих глав отдельные эпизоды, картины природы, отдельные воспоминания превращаются в свою очередь в законченные миниатюры, стихотворения в прозе. Такова в «Синем ветре каслания» Ю. Шесталова глава-песня «Лесная речка». Это отдельная, не связанная непосредственно с событиями кочевья, с его людьми новелла-песня. Но и в ней, внутри ее, как законченную миниатюру можно выделить тот отрывок, где вспоминается мать поэта. А внутри этого отрывка — миниатюра в ми-

ниатюре, песня в песне — уместились еще и стихи о резвой белке и старом охотничьем псе.

Законченность отдельных отрывков, не связанных между собой развитием действия, склонность к малым формам, своеобразная миниатюрность проистекают из основных задач лирики. Для раскрытия тех или иных душевных порывов лирическая проза может обращаться одновременно к событиям, деталям, ситуациям, далеким друг от друга по времени. Рассказ о сегодняшнем дне перемежается с различными экскурсами, воспоминаниями о прошлом и мечтами о будущем. Но эта свобода в обращении с материалом действительности относительна. Лирика всегда устремлена к животрепещущим проблемам современности. В истории, в прошлом, в событиях, на первый взгляд далеких от сегодняшних забот, она берет только то, что помогает ей наиболее ярко осветить настоящее. Повествование не может надолго оставить сегодняшний день. И каждый раз — даже в тех случаях, когда какой-либо факт либо воспоминание дается как контраст изображаемой действительности, — они тесно связаны именно с сегодняшней, изображаемой действительностью, с раздумьями о ней.

Вот перед лирическим героем Я. Брыля всплывают сцены из прошлого. Всплывают зримо, воссоздают не только те или иные явления, но и всю гамму впечатлений от них, впечатлений детства. Но вместе с ними и настроений взрослого человека, вспоминающего детство как время свободы.

«И без того им, малышам, как тут выдержать, а к тому же еще, кроме воли да солнца, в хлеву у них такое необыкновенное искушение! Отец купил им наконец вместо обещанной коровы телушку.

Ах ты, пеструха, какая прелесть! Притихнешь, протянешь руку — тпрусеньки, тпрусеньки! — а она растопырит уши, глазами уставится и топ-топ по соломе, идет. Подойдет к тебе, вытянет шею и осторожно коснется руки прохладной серой влажной мордой...» (стр. 50).

Здесь ярко воссозданы точность и глубина детского восприятия: и страх, и нетерпеливость, и любопытство, и удивление, и ласковость переданы самой конструкцией фразы, очень сжатой, построенной только из слов, несущих большую смысловую нагрузку, без всяких связок, как бы стоящих отдельно. Впечатления, не оформленные детским сознанием.

Но здесь же и состояние взрослого человека — то постоянное стремление к «воле и солнцу», единственное стремление, которым живет он сейчас, которое и навеивает картины красоты и радости утерянного мира. И «как тут выдержать», написанное будто бы только о детстве, тоже из повседневных дум пленного солдата.

Лирическое течение охватило самые различные жанры и оказало довольно существенное преобразующее влияние на них. Именно поэтому в критике и литературоведении появились попытки свести всю лирическую прозу к единому новому жанру. В последнее время все больше упрочивается мнение, что самые различные жанры могут быть использованы для лирического воспроизведения действительности. Думается, что эта мысль наиболее соответствует истине, ибо преобразующая сила лирического влияния на жанр далеко не одинакова в различных произведениях.

В одних случаях жанр, приобретая новые очертания, сохраняет свои основные приметы. Таков роман Я. Брыля «Птицы и гнезда» с его широко развернутой панорамой событий, множеством разнообразных характеров, показанных в становлении, с параллельными сюжетными линиями.

В других — лирическая струя оказывает такое сильное влияние на жанр, что ставит под сомнение его сохранность. Так, критика в течение более 10 лет не может прийти к единому выводу: является ли, к примеру, «Ледовая книга» Ю. Смуула путевым дневником, блестяще сделанным очерком или новым жанровым образованием.

И наконец, анализируя такие произведения, как «Дневные звезды» О. Берггольц, «Мой Дагестан» Р. Гамзатова, исследователи чаще всего сходятся на том, что их нельзя отнести ни к одному из традиционных жанров, что это — нечто новое, вобравшее в себя элементы многих жанров, но не соотносимое ни с одним из них.

В любом случае влияние лирики на жанр направлено в сторону ослабления событийности и усиления субъективного начала. Логику событий в лирических произведениях оттесняет логика развития чувства и мысли. Отбор ситуаций, деталей идет в них по принципу необходимости более яркого выражения той или иной грани, оттенка чувства; отсюда — смешение времен, необязательность хронологической последовательности, необязательность «сквозных» героев, полного раскрытия харак-

теров, с которыми сталкивается лирический герой, появление вместо сквозных характеров сквозных образов.

Примечательно, что в стремлении к малым формам, к новеллистичности лирическая тональность преобразует также и традиционную структуру малых форм — новелл, рассказов.

Взять хотя бы небольшой цикл рассказов Иона Друцэ, опубликованный в восьмом номере журнала «Юность» за 1972 г. Пять маленьких рассказов занимают неполных шесть журнальных страничек. Они объединены не только одним героем, но прежде всего одним настроением, одним чувством, его перепадами, его проявлениями. Не случайно рассказы пронумерованы как главы единого произведения. В них находят своеобразное выражение те же проблемы, тот же глубокий душевный мир нашего современника, которые характерны для всей советской лирической прозы. Но нравственные ценности народа показаны глазами подростка, только начинающего впитывать их в себя.

К подростку приходит чувство взрослости. Все, что он слышал раньше, что запало в сознании наставлениями родителей, односельчан, что заучивалось на уроках, вдруг начинает обретать смысл. Знакомые слова, выражения, поговорки перестают быть только словами и начинают перерастать в понятия, а понятия — в чувства.

По-своему приходит к подростку чувство ответственности перед своим народом. Оно и помогает правильно решить вопрос: бросить школу из-за сплошных невезений или, «пока не поздно, достать с чердака портфель и засесть за уроки». «Отличником ему, конечно, в жизни не стать, но хотя бы так, чтобы не стыдно было перед людьми»¹. Таков первый рассказ «Сплошные невезения».

Во втором рассказе — «Свои люди» — Андрей Бобок благодаря обычному и в то же время не совсем обычному событию понимает, как важно единство людей, понимает, что сказать «свои люди» — это значит узнать чью-то тревогу, заботу, чье-то настроение и пойти навстречу, понимает суть народной мудрости: «Великое дело, когда всюду свои люди. Его отец говорит, что это, может быть, самое важное в жизни. И что, правда ведь?»².

¹ «Юность», 1972, № 8, стр. 5.

² Там же, стр. 7.

В третьем — «Осыпалась листва на виноградниках» — он заново познает песню, которую, как и каждый молдаванин, знал уже с трех лет. В знакомых, заученных словах открывает ее волнующую глубину, ее смысл, ее способность оживить людей.

В четвертом — «Черные черешни» — подростку открывается тайна красоты и вселяет в душу какое-то непонятное беспокойство.

В пятом — «Нападение гуннов» — Андрей обретает душевное спокойствие от сознания правоты, спокойную радость «почувствовать себя человеком» от того, что нашел в себе силы вступить за справедливость, сразиться с тем, кто тиранит его товарищей.

Лирическая тональность накладывает свой преобразующий отпечаток на каждый из этих рассказов и на весь цикл в целом.

В книге «Я читаю рассказ» мастер современного советского рассказа С. Антонов говорит об особенностях этого жанра как произведения, построенного на одном, реже двух-трех событиях: «Рассказ — небольшое эпическое произведение, состоящее из изложения события и типичных мотивировок его»¹. «Мотивировка в рассказе — это цепь фактов и умозаключений, с помощью которых автор помогает читателю глубоко и, главное, по-новому понять сущность описанного в рассказе события»². На убедительных примерах С. Антонов доказывает правильность своей мысли.

Но если подойти с этими мерками к рассказам Друцэ, они предстанут как нечто прямо противоположное классическому толкованию рассказа. Событий, поступков, фактов в его цикле почти нет. В «Черных черешнях» все событие, перевернувшее душу мальчишки, сводится к тому, что в просвете ветвей перед ним на одну-две секунды мелькнула девушка в малиновом купальнике. В «Сплошных невезениях» события, как такового, нет вообще. А если в других рассказах и появляется событие, то оно не мотивировано никакими фактами. В «Нашествии гуннов» драка с Цаплей начинается с того, что Андрей, приглашенный играть, вместо благодарности за доверие вдруг ни с того ни с сего спрашивает: «Слушай, ты, долговязый, я давно хотел тебя спросить: ты, когда

¹ С. Антонов. Я читаю рассказ. М., 1973, стр. 158.

² Там же, стр. 159.

дерешься, почему норовишь схватить человека прямо за лицо?»

Каждый из рассказов как бы распадается на две части, никак не взаимосвязанные между собой. Так, в «Нападении гуннов» первая половина повествования отведена замужеству сестры, а вторая — драке с Цаплей, который не имел никакого отношения не только к сестре, но и с Андреем раньше не сталкивался.

Еще слабее проявляется «событийная» связь рассказов между собой. И тем не менее как единое целое воспринимается не только каждый из рассказов, но и весь цикл. Причина тому — авторский лиризм повествования, единая атмосфера села, которая чувствуется во всех деталях рассказов, и единое, нарождающееся, еще неокрепшее, но уже разностороннее чувство подростка, начинающего становиться взрослым, воспринимающего нравственные устои своего народа. И мотивировка его поступков коренится в его раздумьях, переживаниях, в его душевном настрое. Ведь прежде чем он случайно, неожиданно пристал к Цапле, Андрей решил не бросать школу, стал в какой-то степени «своим» человеком среди взрослых, помог учительнице, классу, помог Ошлобану отобрать мальчишек для хора, а затем — в первом ряду этого хора — помог односельчанам, когда они приуныли в пасмурный осенний день, вспомнить о весне, он понял, что кроме мальчишеских забав есть в жизни вещи значительно более важные.

Когда сестра Андрея выходит замуж, поздравить ее приходят даже те, кто никогда не ходил по их улице, приходят вовсе незнакомые люди, но с уходом сестры становится пусто не только в доме. Быть может, впервые ощущается пустота в душе, становится тоскливо, а в это время в школе учитель истории рассказывает, как гунны тиранили родную землю, а во главе их стоял Аттила, и, наверное, думается Андрею, он был похож на Цаплю, который растопыренной пятерней готов схватить противника за лицо, «схватить и вырвать живьем». И пусть Андрея он никогда не трогал, Андрей думает уже не только о себе. Ведь кажется же ему, что все теперь жалеют его из-за той пустоты, что нахлынула с уходом сестры, все готовы помочь ему. Так может ли он не помочь тем, кого кто-то тиранит?

Так логика чувств и раздумий мальчика — логика, показанная не через его поступки и даже не как прямое

высказывание чувств и мыслей, а только как цепь «случайных» деталей, на которые он обращает внимание, приводит его к тому, что он должен дать отпор Цапле — не за себя, за других. Это нужно ему, чтобы почувствовать себя человеком.

Таким образом, своеобразие структуры лирической прозы выступает не как отрицание закономерностей вообще, не как прихотливое, только силою воли и мастерства аргументированное строение произведений, а как утверждение несколько иных закономерностей, связанных с логикой раскрытия внутреннего мира художника, его душевных порывов.

V

Стилевая общность прозы лирического типа, близость различных художников в самом подходе к действительности, в стремлении открыто, непосредственно выразить свое отношение к явлениям окружающего мира не отвергает, а, напротив, предполагает наличие ярких творческих индивидуальностей внутри стилового течения, ибо, выражая свое отношение к миру, свое видение, писатель-лирик раскрывает тем самым прежде всего свой собственный мир. И в этом индивидуальном, отличном от других видении мира важно то, насколько личное отражает общее, социальное, народное, насколько глубоко духовный мир личности художника отражает типические черты личности определенной социальной эпохи, духовное богатство народа. Но в художественной литературе не менее важно и то, как преломляются духовные ценности народа в личности художника, какие мысли, чувства, решения созревают в нем по животрепещущим проблемам, волнующим каждого советского человека. Важно то новое, чем обогащает художник духовный опыт своего народа. И важно, насколько ярко, эмоционально сумеет он передать людям свои мысли и чувства, как сумеет он затронуть души своих современников.

Советская лирика как выражение непосредственного отношения к действительности есть своеобразное открытое выражение позиций художника, его партийности. Но лирика, отражая чувства художника, непосредственно обращается и к чувствам читателя, поэтому поэтическая палитра, создающая эмоциональный настрой произведения, играет роль непосредственного возбудителя

ответной реакции читателя. Творческая индивидуальность художника проявляется и в тех сферах духовного богатства народа, к которым он обращается прежде всего, и в тех формах художественного воплощения, которые он избирает.

В какой-то степени сопоставление различных творческих манер затрагивалось уже нами при анализе характера конфликта и структуры лирической прозы. Но следует особо остановиться на своеобразии тех или иных художников в средствах поэтического изображения, в особенностях художественного языка произведений. Наиболее ярко можно проанализировать эти особенности, сравнивая, как одни и те же или близкие проблемы, чувства, общественные настроения воплощаются в различных произведениях.

Каждый большой художник рано или поздно приходит к необходимости, к внутренней потребности выразить свое отношение к родине. Какие бы проблемы ни затрагивал писатель — о месте поэта в жизни общества, о революционной перестройке села, о становлении новой, социалистической личности, о далеком прошлом и о сегодняшнем дне, все они так или иначе связаны с думами о родине.

Чувство родины — одна из тех характерных особенностей, которая накладывает свой отпечаток на всю современную лирическую прозу. У О. Берггольц в «Дневных звездах» оно показано как зарождающееся и крепнущее в ходе революционных преобразований. У В. Цыбина в лирическом дневнике «Белое время» оно связано с любовью к родной природе. Герою романа «Птицы и гнезда» Я. Брыля, не успевшему до плена увидеть воссоединение Западной Белоруссии с Советской страной, новая родина видится вдали от нее как слияние всех тех радостей, которые пробивались в жизнь сквозь препоны панского гнета, с самыми светлыми мечтами о справедливом, прекрасном мире. У Р. Гамзатова в «Моем Дагестане» чувство родины является доминирующим, вбирающим в себя все раздумья и волнения писателя. Он показывает родину и изнутри, рассказывая о любви к маленькому аулу и всей огромной стране, и делится теми мыслями, которые навеивает родина, когда находишься вдали от нее, показывает ее сегодняшние успехи и сравнивает их с мечтами тех деятелей прошлого, которые боролись за ее сегодняшний день.

Много общего можно обнаружить, сравнивая с книгой Р. Гамзатова «Синий ветер каслания» Ю. Шесталова. Советский патриотизм у обоих наполняется во многом одинаковым смыслом, вбирает близкие друг другу понятия, обнаруживается в одних и тех же стремлениях. Но в то же время в его раскрытии проявляются различные национальные особенности и неповторимые творческие индивидуальности.

Любовь к родине начинается у обоих художников с любви к родному аулу, родному селению. Не научится любить землю тот, кто не научился любить ее уголок, где началась его жизнь. Но у каждого свое начало, свой аул, свое селение, и каждому он дорог по-своему. «В детстве мне казалось, что рыбаки и охотники самые мудрые люди на земле. Лес, небо, медведи, соболи, олени, рыбы — это главное, что есть на земле. Моя деревня — это центр земли» (стр. 225). Уехав из «центра земли», Ю. Шесталов испытывает тоску, тянется к родным снегам, и кажется ему, чудеснее их нет ничего на свете.

Нечто подобное испытывает и Р. Гамзатов вдали от своего аула: «Я объездил его, этот мир, и увидел много диковинного... но сердце мое билось спокойно, а если и учащалось его биение, то не настолько, чтобы пересыхало во рту и кружилась голова.

Отчего же сейчас, когда я снова увидел эти семьдесят саклей, приютившихся у подножия скал, сердце мое раскачалось в груди так, что больно ребрам, в глазах моих затуманилось и голова закружилась, будто я болен или пьян?» (стр. 15).

Родина входит в сердце поэтов одними и теми же путями: древними сказками, народными песнями, чарующим светом окружающей природы. Народная мудрость, фольклор играют значительную роль в формировании душевного склада лирического героя и Гамзатова, и Шесталова. Мудрость во многом близкая, но в то же время отражающая национальные особенности разных народов, различный уровень национального самосознания и потому накладывающая различный отпечаток и на творчество поэтов.

И дело не только в том, что в песнях одного народа и в песнях его поэта прославляются горы, горные орлы, крутые тропинки и водопады, а в песнях другого — леса, олени, бескрайние дороги и северное сияние. И не в том, что все детали быта составляют национальный колорит.

Сам склад национального характера, сформированного в конкретно-исторических условиях, определяет неповторимое своеобразие поэтической индивидуальности.

Атрибуты быта дагестанцев, горский фольклор, восточная мудрость входят в повествование Расула Гамзатова не просто как предметы изображения, а как натура поэта, сложившаяся под влиянием мира, окружающего его с младенческих лет, впитавшая в себя все лучшее, чем богат его народ.

И поэтический язык, и стилевые особенности книги сам автор объясняет прежде всего любовью к родному языку, верностью традициям своего народа. На первое место «нужно поставить нрав и характер своего народа. Сначала ты горец, аварец, а потом уже Расул Гамзатов». Книга аварца должна быть построена «в традиционном аварском стиле», «должна носить нашу дагестанскую форму», и «тогда люди узнают меру изобразительности, меру изощренности, меру фантазии горцев, а также и меру выразительности нашего языка». Отсюда — и мудрое неторопливое повествование: торопливый ручей до моря не добежит, говорят горцы. Как старики, собравшиеся на годекане, высказывают свои мысли не спеша, не перебивая друг друга, скрывая за словами свои чувства, так и их поэт все время как бы сдерживает свои чувства. Кажутся на первый взгляд несовместимыми короткие раздумья, воспоминания, притчи и мудрая неторопливость. Но в том-то и заключается своеобразие, что, взяв какую-то мысль, Р. Гамзатов не может оставить ее, не осветив со всех сторон. Выразительность же языка передается через множество пословиц, поговорок, сказаний, притчей, помогающих раскрыть основную идею. И то, что идет непосредственно от автора, тоже приобретает зачастую формы, близкие поговоркам, сказаниям, песням.

Сочетание в книге стилевых пластов — глубоко лирического и юмористического — тоже объясняется автором народными традициями; как во время праздника в ауле после песни всегда идет шутка, так и в книге поэта после возвышенных, взволнованных слов появляются веселые истории, прибаутки, остроты.

Диапазон юмора Гамзатова чрезвычайно обширен. Здесь и остроумная шутка, идущая от полноты восприятия жизни («Когда проснешься, не вскакивай с постели словно ужаленный. Сначала подумай над тем, что тебе

приснилось»), и легкая усмешка над людскими слабостями (парню выдают справку из сельсовета, что он достоин сделаться знаменитым поэтом), и разоблачающая ирония («Наконец-то хромая невеста нашла себе мужа», — сказано о драматурге, пристраивавшем слабую пьесу в десятки театров), и бичующий смех в адрес врагов Дагестана («Не забыл он, как бежал в нижнем белье и как горянка крикнула ему вслед: «Эй, вы забыли папаху!»»). Средствами юмора служат и меткое слово, и поговорка, приведенная к месту, и удачное сравнение, и смешные ситуации, курьезные случаи.

Юмор как бы приглушает, снимает напряжение возвышенных чувств, но они чем дальше, тем больше набирают силу и оттесняют смешное. Уже в предисловии начинает звучать мелодия, которой суждено постепенно сделаться ведущей: «Книга моя, долгие годы ты жила во мне! Ты как та женщина, как та возлюбленная, которую видишь издали, о которой мечтаешь, но к которой не приходилось прикоснуться. Иногда случалось, что она стояла совсем близко — стоило протянуть руку, но я робел, смущался, краснел и отходил подальше» (стр. 9).

Этот прием одушевления, прямого обращения, подчеркивающий, как дорого автору все, о чем он говорит, возникает у Гамзатова часто при перестройке на «лирическую волну»: «Дагестан — моя любовь и моя клятва, моя мольба и моя молитва. Ты один — главная тема всех моих книг, всей моей жизни», «поэзия, я был без тебя сиротой» и т. д.

В главе, следующей за предисловием, уже не строки, а целые страницы занимает объяснение в любви к родному аулу. А во второй книге это стилевое начало становится основным, ведущим.

Иные черты национальной самобытности раскрываются в «Синем ветре жаслания» Ювана Шесталова. Это самобытность народа, чья мудрость определена иным складом жизни. Основными занятиями манси испокон веков были охота, рыболовство, оленеводство. Если у горца был клочок земли, который он мог накрыть своей буркой, то северянин с детства видел бескрайние просторы, с колыбели его жизнь проходила в бесконечной дороге кочевья. Долгие месяцы люди находились вдали от других людей, наедине с природой: бродили с ружьем да с собакой по тайге, с неводом — по рекам, с оленями — по тундре. Природа была для них и делом жизни, и кор-

милицей, и домом, и не мудрено, что для каждого из них она и самый близкий друг, и собеседник. Слитность с миром природы стала основной чертой характера народа. Природа была для манси живой, шептала сказки и навевала сны, имела человеческую душу, могла, как человек, помочь или навлечь беду. В новое время пришли новые обычаи. Ушло суеверие, исчезли «духи». Но близость к природе, слитность с ней осталась. Она во многом определяет и душевный склад лирического героя Ювана Шесталова, и поэтику его книги.

Р. Гамзатов и Ю. Шесталов используют чаще других художественных приемов поэтические сравнения. У Гамзатова уже на первой странице мысль о предисловиях сравнивается с аллахом, закуривающим перед разговором, с самолетом, разбегающимся на взлетной дорожке, с вертолетом, напрягшимся до дрожи перед полетом, с горным орлом, взмывающим в небо сразу, без подготовки, с певцом, бренчащим долго на пандуре, вместо того чтоб сразу запеть, с докладом перед концертом и еще со множеством явлений.

Но если Гамзатов использует для сравнений любое явление действительности, природу, предметы быта, события давних и недавних дней, то у Шесталова все: и человеческий характер, и мысль, и событие, и душевное состояние — сравнивается только с миром природы. Дети играют и ссорятся, как маленькие щенята; ребенок, вытасченный из люльки, поблескивает, как мокрая нельма; разговорившиеся женщины стрекочут, как птицы ронжи, когда на кедрах поспевают шишки; человек сравнивается с оленем, а олень с деревом и человеком: «словно дерево ветвистое растет на его голове. Глаза его смолистые, ласковые, как у доброго человека».

Всю гамму человеческих отношений, чувств Шесталов раскрывает в сопоставлении с природой. Вот он рассказывает о любви Сильке к Насте. «Она за годы войны подросла. Глаза, как спелые смородинки, черные. Лицо — белее зимнего зайца...

А любила ли она?

Откуда знать Сильке. Она ведь — как зимняя речка. Неизвестно, что под снегом и льдом. Может быть, там играют веселые струи нежной воды, которые так умеют ласкать человека в жаркий летний полдень. А может быть, там только лед и песок... А любовь, как мороз в зимнюю ночь, все подступала к сердцу, морозила. Нет,

не остынет Силька! Не такой у него характер. Соболь не уходил. Наста не уйдет!.. Он видел и раньше, что ее глаза теплее солнца смотрели на него» (стр. 209).

Не один раз кочевникам приходится разжигать костер и варить на нем ужин в медном котле, не один раз возникает эта картина и в книге, и каждый раз автор, находя для нее новые краски, берет их из жизни леса, животных, птиц: «Уже горел костер. Белый конь облизывал черного: в пламени висел большой медный котел» (стр. 176); «На обугленной перекладине висит котел чернее темной ночи. Его кусают красные лисицы» (стр. 214).

Любимые образы природы не покидают Шесталова и тогда, когда он описывает иной мир, далекий от его соплеменников. Эрмитаж для него — словно северное сияние, «самое яркое, живое, вечно движущееся искусство Природы». Невский пляж напоминает ему стаи птиц: «Это была Нева. Она нежилась под солнцем. На берегу люди. Наверное, здесь тысячи людей. Я никогда не видел так много народу. Как чайки на песчаном берегу Оби, белели они на пляже». А девушка, плывущая по Неве, видится «как золотистый бобер» (стр. 224).

Близость к природе проявляется не только в сравнениях, не только в речевом строе («Нева нежилась», «сердце оттаяло»), но и в прямых обращениях к ней, в оживлении картин ночи, весны, вьюги. Особенно много в книге картин весны: «А небо плачет счастливыми слезами весеннего дождя. С зеленых ресниц слезу радости смахивают и старые лиственницы, и молодой тальник, под которыми вьют гнезда гуси. От нахлынувшей нежности снег размяк, а лед стал рыхлым, зазвенели ручьи, и вздулись реки».

Верность народным традициям, национальному характеру, «тягучим мансийским словам» проявляется и в сказовой манере повествования, раздумчивой, неторопливой, плавной, с частыми повторами и сказовыми оборотами: «Далеко от Оби до Урала: не семь раз поставишь на пути теплый чум, а больше; не семь болот надо перейти, а больше; не семь дум передумаешь, а больше; не семь раз испытываешь себя, а больше!..

Длинна эта дорога, как жизнь. Трудна эта дорога, как жизнь. Сложна эта дорога, как жизнь! Только в каслании я почувствовал, кто я такой!.. (стр. 161—162).

Сказовая манера выступает в книге как единый стилизованный поток. Шесталов не отступает от нее ни в автор-

ской речи, ни в передаче речи оленеводов, их разговоров, рассказов, воспоминаний.

Национальный колорит, национальные традиции, национальный характер входят в творчество настоящего художника не как простое воспроизведение тех или иных особенностей народа. Они преломляются в творческой индивидуальности писателя, находят не только свое выражение, но и дальнейшее развитие и обогащение.

Книги Р. Гамзатова и Ю. Шесталова дают богатое представление об их народах: обычаях, людях, занятиях. Они дают во многом энциклопедический материал, включающий в себя и этнографию и историю. Все лучшее, что есть в своем народе, писатели стремились вобрать в свои произведения. Но в то же время каждый из поэтов использует только то, что стало частью его души, пишет только о том, что он любит и что не приемлет. Нельзя забывать песню, которую пела мать над твоей колыбелью, но у человека взрослого должна быть и своя песня. Свою песню о своей родине сложили — каждый по-своему — поэт-аварец и поэт-манси. У каждого — свой почерк, своя манера, своя мелодия.

«Свой почерк» Расул Гамзатов определил в анкете журнала «Вопросы литературы» как стремление к точности и красоте: «Язык литературы — язык точности и красоты... Точно сказанное слово обжигает сердце сильнее, чем сильно высказанное, звонко высказанное, красиво высказанное»¹.

Р. Гамзатов — писатель точного языка. Для него точность почти синоним красоты, но это не означает лишь меткости слова. Для Гамзатова это прежде всего — точность мысли, точность ее выражения. И для того чтобы мысль была ярче, понятнее, он прибегает иногда к десяткам развернутых сравнений, их оттенками, сочетаниями подчеркивая, обнажая ее содержание. Метафоры у него следуют одна за другой, одна красочнее другой: если не первая, то вторая дойдет до сердца, не вторая, так третья окажется ближе к твоему опыту, твоим впечатлениям, не третья, так четвертая проторит дорогу к тому, что когда-то тебе запомнилось, осталось в твоей душе.

Образ у Гамзатова обретает емкость, всестороннюю выразительность, наполняется глубоким смыслом, несет в себе большую идейную и эмоциональную нагрузку.

¹ «Вопросы литературы», 1967, № 6, стр. 102.

Каждая деталь работает на раскрытие основного содержания книги — чувства советского патриотизма и интернационализма.

Ю. Шесталов и Р. Гамзатов связывают отношение к родине с любовью к самому близкому человеку на свете — к матери. Облик матери встает в книгах поэтов как облик человека, научившего любить жизнь, видеть красоту окружающего мира, дорожить всем, что составляет душу народа, любить дело отцов. Не случайно у обоих авторов чувства о матери воплощаются и в прозе, и в стихах.

Юван Шесталов сначала устами одного из своих близких друзей Арсентия соединяет воедино любовь к матери и любовь к родной земле. И сразу вслед за этим дает главу-песню «Лесная речка», в центре которой — воспоминание о матери: «Лесная речка... Ты навеваешь сны, шепчешь сказки моего детства. По звонким холмам такой же речки мы с мамой бродили по первой снежной пороше. Впереди бежала лайка. Как, бывало, почует на ветке озорную белочку, сразу лает. И мы с мамой не торопясь идем на ее страстный зов. Никуда белка не убежит. Я несу ружье мамы, как настоящий охотник. А мне всего шесть лет...» (стр. 193).

Весь «отрывок» написан как поэтическое воспоминание, как сказка детства, как вставной эпизод, всплывший в памяти, когда оленеводы остановились у лесной речки.

У Гамзатова подобное же описание обретает значительно большую слитность со всем повествованием, его нельзя вычленишь, назвать вставной новеллой. Его рассказ-песня начинается с ритмически построенного предложения: «Разные люди по-разному вспоминают своих матерей». Чередование ударных и двух неударных слогов превращает его как бы в две стихотворные строчки:

Разные́ люди по-разно́му
Вспомина́ют своих матерей.

Краткие описания, как мать несет воду в кувшине, разжигает огонь в очаге, качает люльку, заканчиваются каждый раз одинаково построенными фразами с повторением одних и тех же слов:

«Несет она воду как что-то самое драгоценное»
«Разжигает она его как что-то самое драгоценное»
«Качает она ее как что-то самое драгоценное».

Несколько меняется строй фразы, как бы подытоживающей все эти действия: «Так делала она каждый день весной, летом, осенью и зимой. Делала неторопливо, важно, как что-то самое нужное, драгоценное».

Заканчивается все описание также ритмическим предложением с той же рифмой, что и в начале: «Наши горы и правда похожи на окаменевший огонь». Не случайно и эта проза перерастает в стихи.

Весь отрывок построен по самым строгим законам поэтического искусства. Его можно было бы рассматривать как законченную, самостоятельную песню о матери. Но мать вспомнилась при перечислении богатства Дагестана: «Смотрю вверх и вижу небо, сотканное из солнца и дождя, из огня и воды. Мать всегда рассказывала, что из огня и воды был сотворен во время сна сам Дагестан». А от воспоминаний о матери писатель вновь возвращается к Дагестану: «Так я вспоминаю свою маму. Идя за водой, она всегда говорила мне: «Посмотри за огнем». Хлопоча с огнем, наказывала: «Не опрокинь, не пролей воду». А еще говорила, убаюкивая меня: «Отец у Дагестана — огонь, а мать — вода». У матери и у родины — одни и те же богатства: огонь, вода, сыновья.

Только огонь в сочетании со словом «родина» — образ значительно более широкий, многозначный. Огнем искрятся снега, и скалы плавятся в закатном огне, огонь и в горской пословице, и на лезвии кинжала, и в звуках зурны. «Но самый добрый и самый теплый огонь — в сердце матери и очаге каждой сакли». Здесь вновь вспоминается сердце матери, теперь уже матери вообще, любой матери, и вновь от него переход к «сердцу» Дагестана, его огню: «Дагестан никогда бы не выдержал такой борьбы, если бы в груди его не горело пламя любви и ненависти». Так переплетается сыновняя любовь к матери и к родине. Родина напоминает о матери, мать возвращает к родине.

По-особому выражают поэты и интернациональное единство нашей страны, хотя и здесь обращаются зачастую к близким, однородным фактам и близким образам. Оба вспоминают о междоусобной вражде, один — среди народов Дагестана, другой — среди народов Севера, и показывают, как изменились отношения народов, связанных одними задачами, одними идеями, одними помыслами. Оба пишут о стремлении своих народов к овладению культурным наследием всех народов. У обоих чувство

родины неотделимо от чувства ответственности перед ней, от сыновнего долга, от желания всеми силами, всем своим талантом помочь своему народу продвигаться вперед. Оба в других народах, в других краях находят нечто близкое к родным селениям, находят общесоветское, общечеловеческое, объединяющее народы в их лучших традициях, в отношении к людям, к родине.

Детство Ю. Шесталова совпало с трудными годами войны, когда стужа пронизывала до костей и морщились от голода исхудавшие детские лица. Русская женщина помогала ему и его друзьям по интернату выжить и вырасти. «Может быть, мы и не выросли бы, не набрались ума, если бы не русская учительница. Она заменяла нам мать. Она заменяла нам сестру» (стр. 231). А учиться в институт Шесталов едет в Ленинград и обретает там новых друзей самых различных национальностей. Но сначала чужой город кажется жестоким и некрасивым. И снова русская девушка помогает открыть его красоту. Красота Ленинграда оказывается близкой красоте родных мест, а люди — тоже мудрыми и добрыми, как и те, среди которых он вырос. И в душе поэта рождается чувство единства со всеми советскими народами, и сыновняя благодарность, и ответственность не только за свой народ, но и за судьбы всех народов.

«Капли рождают реку, реки рождают море, ширь и глубину. Ленинград! Твоя река стала моей родиной. И чем-то напоминает мою Обь...

Реки сливаются. Сливаются и судьбы народов. Жизнь становится глубже и шире... Тепло...

Мне на плечо рука России,
Как материнская, легла.
Россия мне и ум, и силу,
И кров, и сытный хлеб дала» (стр. 227).

О двух матерях пишет и Р. Гамзатов:

«...Одна — моя мать, та, которая меня родила, и впервые качала мою колыбель, и спела мне первую колыбельную песню; другая... тоже моя мать, та, которая, когда я был обречен на смерть, дала мне свою грудь, и теплая жизнь начала вливаться в меня, и я с узкой тропинки умирания свернул на дорогу жизни.

Две матери и у моего народа, у моей маленькой страны, в каждой из моих книг.

Первая мать — родной Дагестан...

Моя вторая мать — великая Россия, моя вторая мать — Москва. Воспитала, окрылила, вывела на широкий путь, показала неоглядные горизонты, показала весь мир» (стр. 47—48).

И снова, хотя поэты затрагивают одни и те же струны человеческой души, поют об одном и том же, у каждого из них чувствуется свой голос. Задушевная, плавная мягкость у одного и страстная взволнованность у другого. В задушевности одного отражается юношеская раздумчивость, трепетное волнение, поиски своих путей. В взволнованности другого — гражданская зрелость, возмужалость, знание глубин жизни и смелое, решительное вмешательство, чтобы сделать жизнь ярче, лучше.

Народы нашей страны идут одним путем, преодолевают одни и те же трудности, заняты одними и теми же проблемами, у них единая социальная жизнь, общие черты духовного облика, рожденные новым общественным строем. Поэтому, обращаясь к произведениям писателей разных национальностей, можно провести и далее параллели, показывающие их единство не только в идейных поисках, но и в обращении к сходным историческим событиям, сходным чертам общественной психологии и к духовно близким поэтическим образам.

При этом примечательно, что не только одинаковые явления находят своеобразное воплощение в образной системе различных художников, но и отдельные художественные приемы, характерные для стилового течения в целом, в творчестве разных мастеров приобретают своеобразное звучание.

Многозначность деталей, возвращение по несколько раз к одним и тем же образам, которые лейтмотивами проходят через всю книгу; одушевление предметов, явлений, любимых писателем, обращение к ним как к близким людям; разговоры с самим собой и воображаемые беседы с выдуманными собеседниками; песенные повторы, песенные обрамления отдельных эпизодов; каскад риторических вопросов; метафористичность и афористичность языка — таков далеко не полный перечень лирической палитры Р. Гамзатова, создавшей неповторимый колорит «Моего Дагестана».

У Ю. Шесталова арсенал лирических приемов во многом близок к гамзатовскому. Но его образы, даже такие, как «весна жизни» и «вечная дорога», олицетворяющие те новые веяния, которые появились в жизни народа, его

стремление быстрее овладеть культурными достижениями других народов не получают такого разностороннего освещения, как у Гамзатова. Одушевление картин природы, придающее рассказу мягкость, раскрывающее душевную теплоту автора, не переносится на другие явления окружающего мира. Песенные повторы, возвращение к отдельным образам, оборотам речи придадут повествованию особую музыкальность, но редко наполняются новым смыслом, передают новые оттенки чувств.

Каждый писатель-лирик по-своему использует богатство лирических средств. Но в то же время у каждого художника есть свои, характерные для него приемы. Если Гамзатов для того, чтоб выпукло, броско представить предмет или явление, дает обычно каскад сравнений и через них свое отношение к объекту описания, если Шесталов воспринимает мир в сравнении с природой, то Янка Брыль передает свои впечатления чаще всего через оценочные эпитеты. Его краски контрастны, когда речь идет о жизни в Германии, когда он видит «нашу милую и страшную землю», когда его будоражит «горькая, гордая радость протеста и веры», когда он готовится к побегу «в один из тех радостно настороженных и нестерпимо голодных дней». В его эпитетах соседствуют рядом и оценка реального, горечь сознания реального — страшного, голодного, неуютного, и светлая надежда изменить реальность, вырваться на свободу, в иной мир, радостный, гордый, родной и желанный. Этот мир, ставший в плену воспоминанием-контрастом миру явному, рисуется тем милее и притягательнее, чем горше неволя. Вспыхивают в розовом тумане памяти то «щедро напоенный светом, далекий и близкий, как в радостном сне, большой черноморский город», то «духмяные гонкие сосны», «когда сосны на склонах совсем затихают, в сокровенно-счастливым, редкий час молчания и неподвижности, прямо не верится, что они — такие сильные, такие гордые, такие медностволовые — могут качаться под дуновением ветрогона-ветерка... Да нет! Они тогда просто хороши своей тихой, задумчивой, кажется — бессмертной красотой» (стр. 207).

Для лиризма Брыля характерно также сочетание эмоциональной оценки со стремлением зримо, наглядно показать то, что поразило, вызвало душевную реакцию. Иногда это достигается за счет раскрытия смысловой точности через звуковую организацию слова. Вот Алесь-

малыш играет пойманной рыбкой, «достанет и глядит, как смешно она разевает широкий рот, точно хочет что-то хапнуть». Слово «хапнуть» как нельзя лучше передает состояние хватяющей воздух рыбки. А вот по лагерю «прошла, прошелестела весть о самом первом побеге». Здесь «прошелестела» вскрывает и отношение к вести, приятной, как шелест листвы, и способ ее передачи — шепотом, тайком, незаметно от вахманов.

Но чаще Я. Брыль пользуется для выражения чувств приемом развернутого изображения, максимально приближая авторскую речь к речи разговорной. Так, портрет Иржинки — это и портрет и одновременно — гамма впечатлений от него. «От нее веяло простой, близкой силой — здоровьем и ловкостью. И, боже мой, сколько нежности излучают, как волнуют и низко открытая шея, и загорелые до плеч, полные руки, и молодостью поднятая, гордая грудь! Под тонкими черными бровями большие карие глаза. Смеется... Знает себе цену? Как смеется! Вот повернулась, пошла, губы, зубы все еще смеются перед твоим взором... А как играет на ней платье — будто бог весть как тщательно подбиралось — дешевое, светлое, кокетливое платьице над стройными, загорелыми икрами!..» (стр. 228—229).

Максимальное приближение к разговорной речи, стремление показать восприятие через изображение, богатство оценочных эпитетов — таковы характерные, отличительные особенности прозы Я. Брыля.

Своеобразна художественная ткань и рассказов Иона Друцэ. Моральные ценности народа, его духовное богатство даны как бы в преломлении мальчишеского восприятия. Детская деятельная натура требует постоянного движения, действий, и мир видится ей тоже как непрестанно сменяющиеся одно другим движения, по-детски простые, привычные. Мальчишка не может воспринимать жизнь как нечто оформленное, взаимосвязанное, и запас впечатлений у него еще не очень обширен. Поэтому жизнь в его восприятии не вызывает множества ассоциаций, сравнений: вишня для него пахнет вишней, орех — орехом. Нет здесь и оценочных красочных эпитетов. Жизнь идет как маленькие действия одно за другим, как цепь случайных маленьких событий. Поэтому глагол становится самым важным элементом изображения, несущим на себе всю тяжесть восприятия и выражения впечатлений.

И именно потому, что мир видится глазами подростка, для которого все в жизни ново, в рассказах не кажутся трафаретными штампами самые заурядные фразы, употребляемые в быту повседневно. Мальчишка невольно — и в поступках и в оформлении своих мыслей — копирует взрослых. И дело не в том, что «своих» слов накопилось мало — есть скрытое удовольствие в повторении всего, что делают и говорят взрослые. И свои, мальчишеские «беды» как бы уравниваются со взрослыми, когда можно одеть их во «взрослые одежды»: «Ребята вздохнули, легко сказать — побойчее, а откуда она возьмется, та бойкость, когда эти проклятые дрови убили весь класс. Пока было сложение и вычитание — еще ничего, можно было жить, а как дошли до деления и умножения — прямо хоть караул кричи»¹.

Выражение «обновление слова», так часто употребляемое при анализе лирики, вмещает обычно такие понятия, как использование слова в новом, непривычном значении, в новом сочетании, в умении снять его трафаретность. У Друцэ получается вроде бы наоборот — он берет самые привычные обороты: «убили проклятые», «загнали работой», «жить можно», «хоть караул кричи», «еле ноги волочим», «работа по хозяйству», «отогрелись немного» — и использует их тоже в житейских ситуациях, в каких они используются обычно. «Обновление» слова происходит не за счет сочетания его с новым смыслом, а как бы за счет углубления трафаретности. Все эти выражения употребляются в быту в несколько преувеличенном смысле, и вот это преувеличение Друцэ углубляет еще, описывая «беды», «невезения» не просто житейские, а детские, безбедные беды, вовсе уж обычные явления. Что значит, к примеру, сказанное в двенадцать лет: «Как ни говорите, а время уходит, и жизнь идет». Или: «Он отвечал устало, мимоходом: да, на будущей неделе свадьба, — отвечал, точно ему ничего не стоило взять вот так и выдать сестру замуж».

Но за внешним подражанием, повторением «взрослых», извечных истин кроется нечто более серьезное: мораль отца, учителя, односельчан становится постепенно моралью подростка, его чувствами. Становится благодаря общей атмосфере окружающей действительности. Атмосфера села во всем цикле передана незначительными

¹ «Юность», 1972, № 8, стр. 6.

штрихами, но она существует не как фон, а как нравственная жизнь людей, определяющая настроения героя. Любовь к доброму слову, к песне, общая, объединяющая всех радость за человека, постоянные трудовые заботы, людская щедрость, внимание — атмосфера доброжелательства и требовательности окружает человека в пору его становления и определяет его решения. И пусть человеку только двенадцать лет, его выбор сделан: чтоб «свободно вздохнуть и чувствовать себя человеком», он должен делать все так, «чтобы не стыдно было перед людьми». Так вызревает то чувство, которое, так же как чувство родины, находит отражение во всей лирической прозе, — чувство долга, ответственности перед народом, перед родиной. Оно выражено языком простых людей, оно впиталось в сознание именно теми словами, которые часто слышал мальчишка: «чтобы не стыдно было перед людьми». Но оно уже заставляет его по-своему, по-мальчишески вступить за друзей.

Так проблемы, волнующие весь народ, находят своеобразное преломление в творчестве различных художников. Индивидуальность лирического таланта проявляется и в тех социально-психологических особенностях народа, к которым он обращается, и в том духовном опыте, который характерен для него самого как личности, и в тех формах художественного воплощения, которые они используют.

Лирическая форма ставит перед художником особые задачи. Прежде всего это необходимость в своих субъективных переживаниях выразить общезначимое, типическое, отбросив чисто свое, узкосубъективное, все невыверенное с точки зрения партийности, мировоззренческой целеустремленности. В противном случае субъективность перерастает в субъективизм. Если в «Капле росы» В. Солоухина в поэтизации деревенского детства сквозит иногда некоторое противопоставление, жалость к детству городскому, якобы лишенному прелестей, красоты, поэтичности, то в книге «Славянская тетрадь», объединившей ранее опубликованные «Славянскую тетрадь», «Письма из Русского музея», «Черные доски», уже не в отдельных черточках, деталях, а зачастую в принципиальных вопросах и оценке истории проявляется недифференцированный подход к реликвиям старины, ведущий даже к идее возрождения ряда устаревших, ушедших из жизни обычаев.

Некоторый отход от проблем современности ощущается и в лирическом дневнике В. Цыбина «Белое время». Тонкое наблюдение за красотой родных лугов, полей, воспроизведение мельчайших изменений природы в течение дня, в зависимости от тепла или измороси, росы или ветерка, существуют как бы сами по себе. Человек затерялся в этой природе, не он властелин ее, а она определяет состояние его души, диктует то или иное настроение. Глубокое проникновение в красоту природы не сопровождается столь же глубоким анализом новых аспектов в проблеме взаимоотношений человека и природы, и произведение, в котором много истинной поэзии, любви к природе, не оставляет впечатления цельности, законченности именно потому, что не содержит убедительного отражения особенностей времени.

* * *

Лирическая проза по-своему вторгается во все многообразие тематики социалистического реализма наших дней. Тема революционного преобразования страны и тема становления характера в условиях социалистического общества, тема родины и народа, войны и мира, тема творчества находят отражение на страницах О. Берггольц и Э. Межелайтиса, Н. Думбадзе и Я. Брыля, И. Друцэ и Ю. Шесталова.

Но каждая из этих тем воплощается в лирической прозе по-своему — через нравственный мир героев, через их настроения, мысли, чувства. Через внутренний мир человека лирическая проза раскрывает объективную действительность, социальную эпоху, общность социальной обстановки, определившей этот внутренний мир. Общественное содержание в лирической прозе находит свое выражение через общественную и индивидуальную психологию.

Общность проблематики определяет в лирических произведениях — при всем их разнообразии — общность не только отдельных художественных приемов: отражение действительности через призму чувств, отражение мира через восприятие лирического героя, истории — через отдельную личность, не только лирической поэтики, но и всей образной системы.

Близки зачастую и чувства, определяющие основную тональность произведений: чувство родины, сыновнего

долга перед ней, чувство дружбы между народами, общенациональной гордости советского человека. Интернациональный пафос лирической прозы заключается не только в том, что герои различных национальностей живут в дружбе и согласии, вместе участвуют в героических битвах и трудовых делах. Книги Гамзатова, Брыля, Шесталова показывают, что только благодаря интернациональному единству вся наша страна и каждый народ в ней могли добиться тех больших успехов, которых они добились.

Идеи воинствующего гуманизма, интернационального братства звучат в лирических произведениях как чувство ответственности каждого человека перед всей страной, всем нашим народом, перед всем миром. Величие человека социалистического общества, его духовное богатство, его возросшие духовные силы, позволяющие взять на себя такую ответственность, — в центре внимания современной советской лирической прозы.

*Проблемы стиля
в советском литературоведении
последнего десятилетия*



Е. А. КУПРИНА

Успешное развитие многонациональной советской литературы является ярчайшим доказательством плодотворности метода социалистического реализма. В сборнике «Единство», выпущенном к 50-летию образования СССР, говорится: «Изживание социально-противоречивой структуры литературного процесса, оформление идеологически единой основы художественного творчества в масштабах всей страны и каждой национальной литературы, ориентация явного большинства художников на коммунистически партийное, социалистически народное искусство, на социалистический реализм как на доминирующее творческое направление и основной творческий метод — все это не преуменьшило, а, напротив, увеличило стилевое богатство, многообразие стиливых течений»¹.

Развитие литературы социалистического реализма во всем многообразии ее стилей, жанров, художественных форм находит свое осмысление в многочисленных литературоведческих работах. В последнее время появилось немало исследований, посвященных проблеме стиля, ибо сам процесс развития советской литературы, многообразие стиливых течений внутри нее выдвигают эту проблему.

С тех пор как в науке о литературе появился этот термин, ведутся поиски определения стиля. В его бесчисленных толкованиях отразились и вкусы, и пристрастия времени, и личность исследователя. Однако, несмотря на существование многочисленных работ о специфике

¹ «Единство». Сборник статей. М., 1972, стр. 42.

литературного стиля, его взаимосвязи с методом, жанрами, направлениями, творческой индивидуальностью и т. д., понятие стиля остается все же слишком широким¹.

Проблема стиля затрагивает множество аспектов. Она связана с вопросами своеобразия литературы как искусства слова, с постижением сложного диалектического взаимодействия между содержанием и формой, с проблемой идеологической функции искусства. Отсюда неизбежен выход за рамки только «стилеведения» и привлечение более широкого материала.

Мы не ставим перед собой задачу обзора всех теоретических работ по проблемам стиля, вышедших в последние годы. (Подобный обзор содержится, в частности, в статье В. А. Ковалева «Проблемы стиля»², в книге Г. А. Кучеренко «Эстетическое многообразие искусства социалистического реализма», в монографиях, которые являются вкладом в советское «стилеведение»: «Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика» В. В. Виноградова, «Теория стиля» А. Н. Соколова, «Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы» М. Б. Храпченко и др.) Наша цель — наметить те направления, по которым развивается советская наука о стиле в последнее время.

Не имея возможности останавливаться на всех дискуссионных вопросах, связанных с проблемами соотношения стиля и метода (статья С. М. Петрова, помещенная в данном сборнике, посвящена именно этой проблеме), с различием понятий стилевого течения и направления (об этом подробно говорится в статье С. А. Липина), с соотношением стиля и жанра и т. д., мы избрали несколько моментов в разработке понятия «стиль», характерных для современного этапа развития литературоведения.

Одна из основных тенденций в разработке проблем стиля в последние годы состоит в том, что стиль рассматривается как *явление содержательной формы*. Подобная трактовка стиля содержится в таких коллективных трудах отдела теории ИМЛИ, как «Теория литературы», III том которой целиком посвящен вопросам стиля, и «Проблемы художественной формы социалистического

¹ См. Д. Ф. Марков. О формах художественного обобщения в социалистическом реализме. — «Вопросы литературы», 1972, № 1.

² См. «Русская литература», 1970, № 1.

реализма». На наш взгляд, ценность работ, в которых стиль рассматривается как явление содержательной формы, определяется прежде всего тем, что в них наблюдается бережное отношение к литературному произведению как к неповторимому художественному целому. Д. С. Лихачев пишет по этому поводу: «Внутренний мир художественного произведения имеет еще свои собственные взаимосвязанные закономерности, собственные измерения и собственный смысл как система»¹. Подчеркивая, что внутренний мир произведения не автономен, что он отражает мир действительности, зависит от нее, Д. С. Лихачев призывает подходить к изучению произведения как к художественному целому.

Рассмотрение произведения в единстве его содержания и формы является как бы исходной посылкой исследователей. Такой подход выдвигает целый ряд отдельных проблем, весьма существенных для понимания стиля. Это прежде всего выделение категории индивидуального стиля и связанного с ней понятия «образа автора», изучение художественной формы произведения и ее компонентов, индивидуальной системы средств выражения, структуры произведений, их тональности и т. д.

Проблема *индивидуального стиля*² и творческой индивидуальности является одной из главных в советском литературоведении. Глубокий анализ индивидуального стиля крупных советских писателей содержится в монографиях А. И. Метченко и В. О. Перцова о Маяковском, Б. А. Бялика и Е. Б. Тагер о Горьком, Б. И. Соловьева о Блоке, Л. Г. Якименко о Шолохове, В. М. Озерова о Фадееве, Е. В. Стариковой и Л. А. Финка о Леонове³ и др.

¹ Д. С. Лихачев. Внутренний мир художественного произведения. — «Вопросы литературы», 1968, № 8, стр. 76.

² См. статью И. В. Осмоловской в данном сборнике, в которой подробно рассматриваются различные аспекты этой проблемы.

³ А. И. Метченко. Творчество Маяковского. 1925—1930 гг. М., 1961; *его же*. Маяковский. М., 1964; В. О. Перцов. Маяковский. Жизнь и творчество (1918—1924 гг.). М., 1971; *его же*. Маяковский. Жизнь и творчество. 1925—1930. М., 1972; Б. А. Бялик. Судьба Максима Горького. М., 1973; Б. И. Соловьев. Поэт и его подвиг. Творческий путь Александра Блока. М., 1971; Л. Г. Якименко. Творчество М. А. Шолохова. М., 1970; Е. Б. Тагер. Творчество Горького советской эпохи. М., 1964; Л. А. Финк. Драматургия Леонида Леонова. М., 1962; Л. М. Поляк. Алексей Толстой — художник. М., 1964; В. М. Озеров. Александр Фадеев. Творческий путь. М., 1970; Е. В. Старикова. Леонид Леонов. М., 1972.

Авторы уже упоминавшейся книги «Теория литературы» (т. III) разрабатывают понятие индивидуального стиля, исходя из общей концепции стиля как свойства содержательной формы. Особенно отчетливо такое понимание индивидуального стиля представлено в статьях Я. Е. Эльсберга «Индивидуальные стили и вопросы их историко-теоретического изучения», «Стиль Горького» и «Творческая индивидуальность писателя и литературное развитие». Так, Я. Е. Эльсберг пишет: «Индивидуальный стиль писателя мы рассматриваем здесь как центральное понятие поэтики, т. е. той области теории литературы, которая сосредоточена на вопросах содержательной формы»¹.

Исследуя индивидуальные стили, Я. Е. Эльсберг поясняет, что «по отношению к литературе нового времени... именно индивидуальный стиль писателя выступает в качестве стиля как такового, как наиболее определенное и ясное воплощение самого понятия «литературный стиль»...»². Исследователь подчеркивает, что стиль складывается из всех элементов художественной формы, охватывая в первую очередь язык произведения, а также его жанр, композицию, темп, ритм, тон. Задача анализа стиля, по мнению Я. Е. Эльсберга, заключается в том, чтобы понять содержательную форму творчества как единство, выраженное в стиле, в его соотносительности и к действительности, и к содержанию произведения, и к мировоззрению художника, и к его методу³. Автор подчеркивает, что в связи с этим необходимо исследовать стилевые традиции, связь стиля с жанром произведения, единство (но не отождествление) метода и стиля, многообразии индивидуальных стилей в пределах одного метода. Встает также вопрос о необходимости упорной работы над стилем⁴.

¹ «Теория литературы», т. III. М., 1965, стр. 35.

² Там же, стр. 34.

³ Там же, стр. 35.

⁴ Напомним дискуссию, которую вызвала статья А. Булова «Что такое стиль?», опубликованная в № 11 журнала «Вопросы литературы» за 1962 г. В этой статье А. Булов следующим образом определил стиль: «Стиль есть, таким образом, более или менее устойчивая совокупность формальных признаков и приемов творчества, в которых происходит стихийное эстетическое выражение» (стр. 95). Индивидуальный стиль А. Булов определил как манеру, а стилем нашего времени он называл простоту и изящество. Эти положения, и в первую очередь определение стиля, подверглись резкой критике. В ряде вы-

В статье «Стиль Горького» Я. Е. Эльсберг пишет, что «стиль Горького не может быть понят вне общих закономерностей развития индивидуальных стилей русских писателей XIX в. ...»¹. Он выделяет две противоположные тенденции, определяющие развитие русской литературы второй половины XIX в. («после Гоголя»): появление открытых жанровых форм, склоняющихся к очерковым циклам, где голос автора не слышен, и создание законченных жанровых форм, утверждающих движение всей русской жизни, где голос автора доминирует.

Указанные тенденции были обусловлены объективными факторами, ибо сама действительность поставила перед русской литературой две основные задачи: открытие новых областей и сфер русской народной жизни и «интеграцию» всех вновь открытых сфер русской действительности в единый цельный мир. Именно эти задачи и определили особенности стиля Горького, представляющего собой, по словам Я. Е. Эльсберга, сложный синтез насыщенной человеческим материалом объективной изобразительности с мощной философски лирической энергией.

Обращаясь в статье «Творческая индивидуальность писателя и литературное развитие» к проблеме автора, Я. Е. Эльсберг подчеркивает, что только та творческая индивидуальность может создать свой стиль, которая отличается «силой, многосторонностью, многообразием, широтой ее жизненных и художественных связей, связей с народной жизнью, с теми или иными сторонами и пластами действительности и всемирной эпохи, с традициями национальной и мировой культуры и литературы»². Автор выступает против биографического подхода к творческой индивидуальности, который свойствен некоторым буржуазным теоретикам. Исследователя должны интересовать только те события личной жизни художника, которые связаны с развитием общественной мысли, идеологической борьбы, культуры. Это делает понятным характеристику творческой индивидуальности как высокоорганизованного и в высшей степени целеустремленно направленного явления духовного развития страны,

ступлений Я. Е. Эльсберг, полемизируя с А. Буровым, подчеркивал необходимость упорной работы над стилем (см., например, «Спорные вопросы изучения стиля». — «Вопросы литературы», 1966, № 2).

¹ «Теория литературы», т. III, стр. 98.

² Там же, стр. 412.

отражающего и возбуждающего идеи и стремления целых социальных групп¹. Единство человека и писателя, жизни и литературы — вот что должно лежать, по мнению Я. Е. Эльсберга, в основе изучения творческой индивидуальности писателя.

В недавно вышедшем двухтомнике отдела теории ИМЛИ «Проблемы художественной формы социалистического реализма» (1971 г.) методологически развивается предложенная в «Теории литературы» концепция стиля как содержательной формы. Анализируя вопросы художественной формы социалистического реализма, авторы исходят из целостности художественного произведения. Появление этой работы симптоматично, ибо проблемы художественной формы освещались в советском литературоведении чаще всего только в одном, языковом аспекте. Между тем в теории литературы все больше прав завоевывают такие категории, как время, интонация, ритм и т. д.² Рассматриваемый двухтомник является, пожалуй, первой значительной попыткой анализа художественной формы социалистического реализма.

Среди буржуазных литературоведов бытует мнение, будто произведения социалистического реализма отличаются в основном их новое содержание. Авторы сборника показывают, что литература социалистического реализма является новаторской не только по содержанию, но и по форме. При этом вопросы развития художественной формы рассматриваются в двух аспектах: как соотносятся художественная форма и действительность и какова внутренняя логика саморазвития формы.

Первый аспект, являясь традиционным в русском и советском литературоведении, приобретает новые оттенки. Отмечая большое влияние духовной жизни и культуры общества на литературные стили, Я. Е. Эльсберг в статье «Изменения действительности и развитие стилей

¹ «Теория литературы», т. III, стр. 406.

² Д. С. Лихачев в статье «Внутренний мир художественного произведения» писал: «Изучая художественный стиль произведения, автора, направления, эпохи, следует обращать внимание прежде всего на то, каков тот мир, в который погружает нас произведение искусства, каково его время, пространство, социальная и материальная среда, каковы в нем законы психологии и движения идей, каковы те общие принципы, на основании которых все эти отдельные элементы связываются в единое художественное целое» («Вопросы литературы», 1968, № 8, стр. 87).

советской прозы» предлагает изучать их взаимоотношения, и в первую очередь взаимоотношения быта и литературного стиля. Собственно, это не является новым в советском литературоведении, ибо еще в 1923 г. в статье «Задачи поэтики» В. М. Жирмунский связывал изменения в художественном стиле каждой эпохи с изменениями в духовной культуре. Однако усилившийся в последнее время интерес к этой проблеме является, как нам кажется, попыткой определить объективные, обусловленные самой действительностью факторы художественного своеобразия, поскольку ранее чаще всего преимущественное внимание отводилось субъективным стилевым факторам, определяющим неповторимость произведения. Так, в статье «Об исследовании формообразующих факторов и их соотношений», включая в формообразующие факторы как объективные, так и субъективные — действительность, литературный опыт и традиции, творческую индивидуальность, Я. Е. Эльсберг выделяет действительность в качестве основного формообразующего фактора.

Статьи второго тома сборника «Проблемы художественной формы социалистического реализма» посвящены специфике художественной формы социалистического реализма. Н. К. Гей в статье «Художественная форма и национальные традиции» пишет: «Некоторые свойства содержательной формы приобретают особенно существенное значение в литературе социалистического реализма: направленность повествования на раскрытие поступательного развития, активности героя, утверждения эстетического идеала и тесно связанный с этой стороной общий тон произведения, эстетическая активность, вторжение образной мысли в жизнь, реалистическая условность, без которой не может обходиться искусство, претендующее на смелые и широкие обобщения»¹.

Авторы сборника исследуют такие малоработанные в советском литературоведении проблемы, как время художественного произведения (Н. В. Драгомирецкая «Воплощение времени»), взаимодействие голосов в прозе (В. В. Кожинов «Голос автора и голоса персонажей»), специфика целостности («тотальности») литературного произведения (М. М. Гиршман «Целостность литературного произведения»), атмосфера произведения

¹ «Проблемы художественной формы социалистического реализма», т. II. М., 1971, стр. 9.

(Я. Е. Эльсберг «Общая атмосфера литературного произведения») и др.

Предлагая ввести в научный обиход новый термин — «атмосфера» произведения, Я. Е. Эльсберг анализирует его с точки зрения как формы, так и содержания. С точки зрения содержания атмосфера может рассматриваться как выражение атмосферы времени, эпохи. Атмосфера как аспект формы — это по сути дела создание стиля, его интенсификация, насыщенность красок. Я. Е. Эльсберг прослеживает эволюцию общей атмосферы в процессе литературного развития. Так, общая атмосфера произведений Бальзака «определяется прежде всего стихийным ходом жизни, теми или иными проявлениями и сторонами буржуазного развития»; общая атмосфера литературы символизма и модернизма характеризуется уменьшением роли характеров; общая атмосфера литературы социалистического реализма определяется «такими изменениями общественной жизни, как ускорение революционного развития, рост исторической инициативы масс, демократизация духовной жизни и искусства», что ведет к «усложнению связей и сцеплений, характеризующих общую атмосферу»¹.

Атмосфера произведения, тон, ритм, интонация — эти понятия все чаще становятся объектом литературоведческого исследования. Так, комиссией комплексного изучения художественного творчества Научного совета по истории мировой культуры АН СССР в декабре 1970 г. был организован специальный симпозиум под названием «Проблемы ритма, художественного времени и пространства в литературе и искусстве». Да и сами писатели подтверждают значение этих компонентов стиля примерами из собственного опыта. Например, Ю. Казаков в статье «Опыт, наблюдение»² подчеркивает, что главное для писателя — попасть в гармонию с тем тоном, который единственно необходим данному произведению. Эту мысль писатель иллюстрирует примерами из собственной писательской практики, обращаясь к истории написания рассказов «Голубое и зеленое» и «Некрасивая».

Журнал «Вопросы литературы» предложил в 1973 г. писателям и переводчикам анкету о значении ритма ху-

¹ «Проблемы художественной формы социалистического реализма», т. II, стр. 183.

² «Вопросы литературы», 1968, № 9.

дожественной прозы. Почти все участники анкеты, среди которых были такие известные писатели, как Ю. Нагибин, С. Сартаков, М. Шагинян, А. Астафьев и др., ответили, что видят в ритме необходимый компонент стиля художественной (да и не только художественной) прозы (М. Донской: «Мне кажется, что ритм есть одно из составляемых того целого, которое зовется стилем»¹). В некоторых ответах проблема ритма связывалась с проблемой интонации и даже звука в произведении (С. Сартаков: «И если бесспорно, что первоэлементом художественной литературы является слово, то второзлементом — интонация»²).

Автор послесловия к анкетам М. М. Гиршман, обобщая ответы, подчеркнул связь ритмической динамики с динамикой сюжетной, с системой характеров и «образом автора», а также важную роль ритма в воплощении хода действия, ритмическое разграничение различных композиционно-речевых единиц — пейзажных и портретных описаний, рассуждений и т. п. — ритмическую индивидуализацию и сопоставление речевых «партий» героев и взаимодействие ритмики «голосов» героев, повествователей и автора в единстве прозаического целого.

Тон, атмосфера произведения создаются языком. Именно язык художественного произведения, отбор писателем речевых средств являются определяющим признаком индивидуального стиля. Напомним известное высказывание Горького: «Первоэлементом литературы является язык, основное орудие ее и — вместе с фактами, явлениями жизни — материал литературы».

Следует сказать, что анализ художественного языка писателя как основного компонента содержательной формы, как определяющего признака индивидуального стиля является существенной частью каждого исследования индивидуального стиля писателя. Достаточно обратиться к уже упомянутым исследованиям художественного мастерства отдельных советских писателей, чтобы найти подтверждение этому.

В. В. Виноградов, лингвист и литературовед, ученый с двойным зрением, как назвал его А. Бушмин³, в мно-

¹ «Вопросы литературы», 1973, № 7, стр. 118.

² Там же, стр. 110—111.

³ См. А. Бушмин. О значении трудов академика В. В. Виноградова по литературоведению. — «Поэтика и стилистика русской литературы». М., 1972.

гочисленных трудах разработал проблему индивидуального стиля как индивидуальной системы средств выражения автора¹. Продолжая и развивая лингвистическое направление в литературоведении, В. В. Виноградов преодолел его ограниченность. Если проследить историю становления концепции стиля В. В. Виноградова, то становится очевидным, что произошла эволюция от понимания им стиля как «языкового сознания» (20-е годы) через по существу отождествление стиля и языка в 40-е годы («Стиль — понятие широкое и многозначное. Я подхожу к стилю Пушкина со стороны лингвистики»²) к его последней работе «Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика».

Заслуга В. В. Виноградова состоит в том, что, анализируя язык художественного произведения, он выводит его за пределы лингвистики, рассматривает в связи с историей развития общества, литературы, общенародного языка.

Еще в работе «Проблема авторства и теория стилей» В. В. Виноградов указывал на различие «языка» как системы коммуникации и «языка» как системы художественного выражения посредством материала данного искусства. Отмечая, что литературное произведение, как всякое произведение искусства, имеет свой стиль и, как всякое высказывание, свой языковый стиль, В. В. Виноградов показал, что описание языкового стиля должно включаться в целостную систему литературного стиля. Эти идеи получили дальнейшее развитие в его последней книге «Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика».

В этой работе, как и в более ранних, В. В. Виноградов подчеркивает, что литературный стиль не тождествен стилям языка и стилям речи. Если в стилистике языка изучаются функциональные стили (имеющие влияние на стили художественной литературы), а в стилистике речи изучаются различные виды общественного употребления языка (связанные в зависимости от сюжета, жанра и т. д. произведения со стилями художественной литерату-

¹ См. В. В. Виноградов. Стиль Пушкина. М., 1941; *его же*. Наука о языке художественной литературы и ее задачи. М., 1958; *его же*. Проблема авторства и теория стилей. М., 1961; *его же*. О языке художественной литературы. М., 1959; *его же*. Сюжет и стиль. М., 1963; *его же*. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. М., 1963.

² В. В. Виноградов. Стиль Пушкина, стр. 3.

ры), то в стилистике художественной литературы анализируются закономерности образования индивидуальных систем художественного выражения (скажем, отдельного произведения, писателя, литературной школы и т. д.).

Круг задач стилистики художественной литературы широк. В него входит анализ разных форм повествования, приемов композиции, ритма, построения образов, их развития и взаимодействия и т. д. В. В. Виноградов подчеркивает, что основное в стилистике художественной литературы — это изучение индивидуального стиля автора как внутренне цельной и единой системы взаимосвязанных элементов. Эту область стилистики он назвал лингвистически обоснованной. Предмет же изучения литературоведческой стилистики, или поэтики, должны составлять замысел автора, его идейные тенденции, тематика, связь сюжета и образов с действительностью, с мировоззрением и методом писателя. При этом поэтика должна опираться на лингвистическую стилистику при анализе литературных произведений. Таким образом, проблема стиля (для В. В. Виноградова — это проблема индивидуального стиля) должна, по замыслу исследователя, решаться лингвистически обоснованной стилистикой¹.

В. В. Виноградов дал следующее определение стиля: «Чаще всего применительно к литературе им (термином «стиль». — *Е. К.*) обозначается индивидуальная и, во всяком случае, более или менее индивидуально очерченная и замкнутая целенаправленная система средств словесно-эстетического выражения и воплощения художественной действительности»².

Проблему индивидуального стиля В. В. Виноградов связывал с выделением индивидуальных средств выражения автора. «Индивидуальный стиль писателя, — пи-

¹ Следует заметить, что не все согласны с исключением В. В. Виноградовым из сферы поэтики категории стиля. В. В. Виноградов пишет: «Индивидуальный стиль интересует поэтику лишь своими типическими качествами и типологическими свойствами» («Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика», стр. 199). В статье «Целостность литературного произведения» М. М. Гиршман замечает, что «ограничение задач поэтики только типом художественных произведений или только их стилем менее плодотворно, чем изучение индивидуальных целостных эстетических единств» («Проблемы художественной формы социалистического реализма», т. II, стр. 86).

² В. В. Виноградов. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика, стр. 199.

сал он, — это система индивидуально-эстетического использования свойственных данному периоду развития художественной литературы средств словесного выражения. Это система, если творчество писателя не исчерпывается одним произведением, — система динамическая, подверженная изменениям. Таким образом, стиль писателя должен изучаться в его историческом развитии, в его изменениях и колебаниях, в многообразии его жанровых проявлений»¹. Выделение В. В. Виноградовым индивидуального стиля автора как внутренне цельной и единой системы средств художественного выражения закономерно повлекло за собой обращение к *образу автора*. С точки зрения исследователя, именно в своеобразии этой «речевой структуры образа автора глубже и ярче всего выражается стилистическое единство композиционного целого»².

При этом В. В. Виноградов подчеркивал необходимость исторического рассмотрения индивидуального стиля. «Понятия стиля и соотносительные с ним понятия автора и литературного произведения, — писал он, — не являются стабильными для разных эпох истории культуры и литературы»³. Оценивая стиль как историческую категорию и прослеживая создание индивидуального стиля, В. В. Виноградов указывает на то, что проблема индивидуально-художественного стиля приобрела в русской литературе особую остроту около середины XIX в., когда начали усиленно разрабатываться средства речевой экспрессии.

«Образ автора», выделенный В. В. Виноградовым как определяющее начало индивидуального стиля, явился плодотворной мыслью изучения художественного произведения как единого целого⁴.

¹ В. В. Виноградов. О языке художественной литературы, стр. 85—86.

² Там же, стр. 154.

³ В. В. Виноградов. Проблема авторства и теория стилей, стр. 25.

⁴ А. В. Чичерин, А. Н. Соколов в своих исследованиях стиля обращаются к «образу автора». Так, А. Н. Соколов считает, что понятие «образа автора» хотя и требует дальнейшей разработки, но является одним из важнейших «компонентов» литературного творчества («Теория стиля», стр. 156). М. Б. Храпченко ставит под сомнение «образ автора», поскольку В. В. Виноградов характеризует его то как действующее лицо повествования, то как творческую индивидуальность писателя. Даже если «образ автора» раскрыт в литературном произведении достаточно ясно, роль его неодинакова,

Новаторство В. В. Виноградова в разработке индивидуального стиля особенно отчетливо проступает в сравнении с его непосредственными предшественниками — представителями лингвистического подхода к литературоведению.

Так, в книге «Стилистика художественной речи» (1961 г.) А. И. Ефимов ставил по сути дела знак равенства между языком и стилем, а традиционное понятие «стиль» предлагал заменить заимствованным у В. Белинского термином «слог». А. В. Федоров в работе «Язык и стиль художественного произведения» (1963 г.), называя отработанность, образность и эмоциональность главными особенностями языка художественной литературы, как и А. И. Ефимов, фактически ограничивал область стиля языком. «...Индивидуальный стиль, — писал он, — это языковая форма произведений писателя, существующая только соотносительно с их содержанием и составляющая с ним единство»¹. Оба исследователя строили анализ художественного произведения на разборе языковых форм, что, несомненно, входит в задачи стилистики, однако не раскрывает полностью специфику стиля. Ведь если ограничивать стиль только языковой проблемой, то выпадает множество других проблем и, главное, исчезает целостность произведения, его неповторимость.

Между тем еще в 20-е годы М. М. Бахтин в книге «Проблемы поэтики Достоевского», переизданной в 1972 г., отмечал: «Вообще, оставаясь в пределах лингвистической стилистики, к собственному художественному заданию стиля подойти нельзя. Ни одно формально-лингвистическое определение слова не покрывает его художественных функций в произведении. Подлинные стилеобразующие факторы остаются вне кругозора лингвистической стилистики»².

замечает М. Б. Храпченко. К тому же «образ автора» не равнозначен гворческой индивидуальности. «В нем проявляется лишь одна, и притом вряд ли самая характерная, особенность личности *художника*». С точки зрения М. Б. Храпченко, очень трудно показать, как «образ автора» становится «важнейшим компонентом стиля» («Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы», стр. 144, 145).

¹ А. Федоров. Язык и стиль художественного произведения. М.—Л., 1963, стр. 16.

² М. Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972, стр. 386.

В. М. Жирмунский в статье «Задачи поэтики» (1923 г.) также настойчиво призывал не ограничивать содержание поэтики стилистикой и содержание стиля языком. Однако лингвистическая концепция стиля, являвшаяся во многом реакцией на вульгарный социологизм 20—30-х годов, долгое время занимала прочные позиции. В современный период можно считать эту концепцию в основном преодоленной. В сложной структуре художественного произведения язык занял свое место как один из важнейших носителей стиля.

Большая заслуга в разработке проблемы языка художественной речи принадлежит М. М. Бахтину. К проблеме стиля М. М. Бахтин подошел под влиянием «лингвистической теории» поэзии, имевшей таких крупных представителей, как Гумбольдт, Бодуэн-де-Куртене, Потебня. В основу своей теории он положил понятие полифонии, то есть разноязычия. Исследовать стиль романа — это значит исследовать стили романа, не язык, а «языки», так как стиль романа строится, по мысли М. М. Бахтина, на разноречии литературного и внелитературного языка. *«Изучать слово в нем самом, игнорируя его направленность вне себя, — так же бессмысленно, как изучать психическое переживание вне той реальности, на которую оно направлено и которой оно определяется»*¹.

В современном литературоведении эти принципы изучения языка художественного произведения используются довольно широко. Так, например, в сборнике «Проблемы художественной формы социалистического реализма» В. В. Кожин в статье «Голос автора и голоса персонажей» называет одной из важнейших проблем поэтики взаимодействие голосов в прозе. «Взаимодействие голосов автора и персонажей, — пишет он, — выступает как едва ли не основной источник художественной энергии в речи целого ряда мастеров прозы...»² В. Кожин развивает эту мысль, анализируя «Судьбу человека» М. Шолохова и «Привычное дело» В. Белова.

М. Чудакова в статье «Заметки о языке современной прозы» исследует советскую прозу последних 10—15 лет в одном — языковом аспекте, то есть «со стороны из-

¹ «Вопросы литературы», 1972, № 6, стр. 79.

² «Проблемы художественной формы социалистического реализма», т. II, стр. 196.

менений, происходящих в сфере слова...»¹. Она выделяет два стилистических направления: произведения, в которых голос автора заглушает голоса героев («ироническая проза» конца 50-х годов), и произведения, в которых редко слышна авторская речь («серьезная проза», сменившая в 60-х годах «ироническую прозу»). Если «ироническая проза», ярким представителем которой был В. Аксенов, ввела в литературу «авторское своеволие», когда «сам синтаксис оказался проникнут подчеркнутым самоутверждением авторской личности или личности любимого автором героя»², то у писателей «серьезной прозы» (В. Лихоносов, В. Шукшин) «прежде и громче самого автора заговорили герои этой новой прозы»³. С точки зрения М. Чудаковой, у авторов «серьезной прозы» «становится заметным новый разрыв между «новыми» голосами, теперь уже отчетливо звучащими в диалоге, и оставшейся на старых языковых позициях речью собственно авторской»⁴. Новое авторское слово ищут В. Распутин, В. Белов, Б. Васильев, Ф. Искандер: «...очевиднее всего сегодня, кажется, потребность в глубоко личной, авторитетной и страстной интонации — в ничем не заслоненной «собственной» личности автора»⁵.

Эти положения статьи М. Чудаковой подверглись критике в статье Г. Белой «Искусство есть смысл...». «В опоре писателя на слово героя, — пишет она, — М. Чудакова не видит проявления особого художественного способа освоения мира, характерного именно для нынешнего этапа развития литературы с его пафосом достоверности»⁶. Г. Белая утверждает, что «активность позиции автора не только не сопровождается подавлением слова героя во имя прямо, отчетливо звучащей авторской речи, но наоборот: сегодня нередко активизируются более сложные — внесловесные — формы авторской позиции (ироническая, сатирическая, лирическая окраска повествования и т. п.)...»⁷.

С точки зрения критика, в современной прозе выделяется тенденция, связанная с ориентацией на сильный, вы-

¹ «Новый мир», 1972, № 1, стр. 212.

² Там же, стр. 218.

³ Там же, стр. 220.

⁴ Там же, стр. 233.

⁵ Там же, стр. 245.

⁶ «Вопросы литературы», 1973, № 7, стр. 72.

⁷ Там же, стр. 76.

разительный характер, представленная такими писателями, как Ч. Айтматов, В. Белов, В. Быков, В. Шукшин. Именно с этим связано перенесение акцента с авторской речи на слово героя. «Создание характера «словом героя» требует от писателя внутренней определенности, ясного понимания сути действительности и общего смысла, которые несут в себе созданные им образы»¹.

Особый подход к изучению языка художественного произведения представлен школой структуральной поэтики Ю. М. Лотмана². Структурализм, одним из источников которого явилась формальная школа 20-х годов, выдвинул на первый план изучение текста как единственную реальность, не связанную с историей. При этом структуралисты решительно стремятся устранить при анализе дуализм формы и содержания. Это положение о невозможности отдельного рассмотрения формы и содержания само по себе не только не вызывает возражений, но и является обязательным при анализе литературных произведений. Однако, как отмечает Ю. Я. Барабаш в статье «Алгебра и гармония»³, рассматривая искусство как особого рода организованный язык, структуралисты тем самым неизбежно отрывают форму от содержания, умаляя роль содержания. Ю. М. Лотман отождествляет свойства языка и речи: «Язык художественного текста в своей сущности является определенной моделью мира и в этом смысле всей своей структурой принадлежит «содержанию» — несет информацию»⁴.

М. Б. Храпченко в статье «Семиотика и художественное творчество» пишет, что язык сам по себе, вне зависимости от реального мира не обладает содержанием, необходимым для моделирования действительности. Мерилом ценности, жизненности модели является степень истинности, критерий верного отражения реальных процессов, критерий исторического подхода, устраненный Ю. М. Лотманом. «Устранение действительности, ее отражения как основы социального функционирования искусства, — пишет М. Б. Храпченко, — не только приводит к глубоким противоречиям создателей семиотических

¹ «Вопросы литературы», 1973, № 7, стр. 71.

² См. Ю. М. Лотман. Структура художественного текста. М., 1970; *его же*. Анализ поэтического текста. Л., 1972.

³ См. «Знамя», 1971, № 4, 5.

⁴ Ю. М. Лотман. Структура художественного текста, стр. 26.

концепций, но и делает ложными их основные положения»¹.

Игнорирование структуралистами принципа историзма приводит, как показывает Л. И. Тимофеев в статье «Художественный прогресс»², к тому, что, например, в результате анализа представителем структуралистской поэтики З. Минц «Ямбов» А. Блока исчезают сами стихотворения, поскольку автора статьи «Лирика Блока» интересуют оппозиции, противопоставления слов, вынутых из живого контекста и сведенных в крайне упрощенные смысловые группы — тьма—свет, зима—лето, неволя—свобода и т. д.

Поскольку исторически-генетический подход не входит в задачи структуралистов, то, как указывает Д. С. Лихачев в статье «Принципы историзма в изучении единства содержания и формы литературного произведения», «структуральный анализ произведения может быть только частью художественного анализа, но им ни в коем случае нельзя этот анализ ограничивать»³.

Уделяя большое внимание дискуссиям о языке художественной литературы, мы хотим еще раз подчеркнуть этим, что язык как носитель стиля является главным компонентом содержательной формы произведений, основным признаком индивидуального стиля писателя.

В 1970 г. вышла в свет монография Г. Н. Поспелова «Проблемы литературного стиля». В отличие от В. В. Виноградова, авторов «Теории литературы» и двухтомника «Проблемы художественной формы социалистического реализма» Г. Н. Поспелов считает, что «стиль не представляет собой индивидуального явления», а «сходство стиля в пределах одного личного творчества возникает не вследствие неповторимых, индивидуальных свойств художественного таланта писателя, но вследствие исторически возникших, закономерных особенностей идейного содержания его произведений, вытекающих из особенности его идеологических взглядов»⁴.

При изучении стиля Г. Н. Поспелов исходит из целостности «художественных систем», основанием которых

¹ «Вопросы литературы», 1971, № 9, стр. 80.

² См. «Новый мир», 1971, № 5.

³ «Русская литература», 1965, № 1, стр. 26.

⁴ Г. Н. Поспелов. Проблемы литературного стиля. М., 1970, стр. 111.

является идеологическое мирозерцание, а вершиной — стиль. Специфика стиля, заключающая в себе систему деталей предметной изобразительности, систему композиционных приемов и словесный, речевой строй, и есть, с точки зрения Г. Н. Поспелова, стиль произведения. «...Стиль — это свойство литературных произведений, точнее, их образной формы в единстве всех трех ее сторон: предметной, словесной, композиционной, в котором осуществляется экспрессивно-творческая типизация жизни»¹.

Анализ стиля Чехова в специальной главе монографии предваряется общим положением о том, что стиль повестей Чехова зрелого периода также представляет собой самый верхний «уровень» сложной и целостной «художественной системы», являющейся выражением других, более глубоких ее «уровней», вплоть до того «идеологического мирозерцания», которое, как корень системы, питает их «соками» и уходит в «почву» русской общественной жизни конца XIX в.

В соответствии с этим Г. Н. Поспелов начинает характеристику стиля повестей Чехова с определения особенностей мировоззрения русских просветителей 60-х годов и мировоззрения Чехова. По мнению Поспелова, творческое открытие Чехова заключается прежде всего в освоении новой проблематики. Это активное отрицание пережитков крепостничества в русской жизни, отрицательное отражение самодержавно-крепостнического гнета в сознании, поведении, быте средних слоев русского общества, слабость, неопределенность положительных стремлений героев (что раскрывается, в частности, в тяжелой личной судьбе персонажей Чехова). Эту проблематику Чехов выражает всем стилем своих повестей, и прежде всего основной его стороной — принципами сюжетосложения. Новаторство Чехова в сюжетосложении состоит в том, что внешние сюжетные конфликты отодвинуты на второй план, а основой хода событий является внутреннее развитие характера главного героя («Ионыч», «Черный монах», «Три года» и др.), а также в том, что Чехов отказался от обстоятельности, многословности повествования². Г. Н. Поспелов отмечает как характерную особенность стиля повестей Чехова двойную

¹ Г. Н. Поспелов. Проблемы литературного стиля, стр. 61.

² См. там же, стр. 323.

функцию предметных деталей — обобщающе-изобразительную и «импрессивную».

Г. Н. Пospelов делает вывод, что «в чеховских повестях последнего, зрелого периода творчества... осуществлена целостная «художественная система». В пределах этой системы стиль повестей как единство предметных, композиционных и словесных принципов изобразительности и выразительности определяется всеми особенностями их идейного содержания», которое «представляет собой художественное отражение русской общественной жизни конца XIX века...»¹.

Таким образом, давая общую характеристику стиля как свойства образной формы, Г. Н. Пospelов в анализе стиля отдельных писателей сближается с представителями расширенного понимания стиля, включающего в себя и содержание произведения, и его тему, и идеи, и характеры (это противоречие подмечено, в частности, и в рецензии Н. К. Гея на монографию Г. Н. Пospelова²).

Следует подчеркнуть, что *расширенное рассмотрение стиля как совокупности идей, тем, образов, языка* и т. д. является одним из аспектов социологического изучения литературы. Социологическое исследование литературного процесса лежит в основе марксистско-ленинского литературоведения и имеет в нашей стране давние традиции, восходящие к эстетике революционных демократов.

Принципы марксистской социологической критики, охарактеризованные в свое время А. В. Луначарским, который писал, что «марксистская критика отличается от всякой другой прежде всего тем, что она не может не иметь в первую голову социологического характера, и при том, само собою разумеется, в духе научной социологии Маркса и Ленина»³, получили творческое развитие в современном советском литературоведении.

Однако путь социологического изучения искусства был не всегда гладок: у всех на памяти вульгарно-социологическая школа 20-х годов, вульгаризовавшая положения К. Маркса и Ф. Энгельса о решающем значении для искусства материальных условий жизни людей, недооценивавшая сложности отношений между экономикой и искусством.

¹ Г. Н. Пospelов. Проблемы литературного стиля, стр. 329.

² См. «Известия АН СССР». Серия литературы и языка, т. XXXI, вып. 4. М., 1972.

³ А. В. Луначарский. Статьи о литературе. М., 1957, стр. 105.

Если структурализм, разрывая содержание и форму, по сути дела относит стиль художественного произведения к форме, то опасность социологического рассмотрения литературы в его вульгарно-социологическом аспекте заключена в игнорировании формы за счет содержания, что также искажает представление о художественном произведении, о его стиле.

Г. Н. Поспелов пишет: «Абстрактно-социологическое изучение искусства стало уже давно пройденным этапом. Но именно от него в современном литературоведении и искусствознании еще сохранилась традиция видеть в содержании произведения отражение какого-то «стиля» социальной жизни и; отсюда, включать в художественный стиль не только форму, но и содержание»¹.

Показательной для расширенного понимания стиля является монография В. А. Ковалева «Многообразие стилей советской литературы», в которой стиль характеризуется следующим образом: «Стиль — это форма и содержание. Стиль — это конкретное единство и своеобразие художественных средств, тематики, идей, объединяемых и определяемых мировоззрением художника, особенностями социальной действительности, исторической эпохи»². И далее: «...стиль — это и проблематика, и материал, и концепция, и композиция, и ситуация, и портрет, и т. д., вплоть до языка произведения, — пропущенные через творческую фантазию писателя...»³ Причем в одном случае главной доминантой стиля становится язык, в другом — композиция, в третьем — образы героев.

Расширенное понимание стиля демонстрируют также работы О. В. Лармина «Эстетический идеал и современность» и «Художественный метод и стиль».

С точки зрения О. В. Лармина, «понятие «стиль» относится не только к форме, но и к содержанию произведения. А содержание — это не только тема произведения, но и обязательно идейно-эстетическая оценка изображаемого, закрепленная в определенной художественной форме. Исходя из этого, видимо, у художников, оценивающих действительность с точки зрения различных классовых эстетических идеалов, не может быть и стилевого

¹ Г. Н. Поспелов. Проблемы литературного стиля, стр. 45.

² В. А. Ковалев. Многообразие стилей в советской литературе. М.—Л., 1965, стр. 20.

³ Там же, стр. 23.

единства»¹. Принципы художественного освоения действительности — что входит в понятие стиля — также «зависят от классовых позиций художников, от различных экономических, политических и идейных влияний»².

Упрощенно трактуя связи эстетики и действительности, стиля и метода, О. В. Лармин дал критике основание обвинить его в искажении процесса литературного развития, заставляющего вспомнить социологию 20-х годов, ставшую, казалось бы, страницей истории советского литературоведения³.

В 1968 г. вышла в свет монография А. В. Чичерина «Идеи и стиль», в которой стиль рассматривается неотрывно от идей писателя. Полемизируя с В. В. Виноградовым, который, с точки зрения А. В. Чичерина, игнорирует связи стиля и мышления, стиля и идей, автор определяет стиль следующим образом: «Но категория стиля писателя — не лингвистическая, а литературоведческая категория, потому что понятие стиля подразумевает единство слова и образа, образа и композиции, композиции и идей поэтического произведения»⁴.

Каким же образом осуществляется это единство? Для доказательства своей основной мысли А. В. Чичерин обращается к понятию «внутренняя форма слова». Однако если для П. А. Потебни, у которого А. В. Чичерин заимствует это понятие, внутренняя форма слова — это его ближайшее этимологическое значение, то для А. В. Чичерина она приобретает более широкий смысл — это звуковой, образный и смысловой строй слова, это смысловая категория. Исследователь ссылается на статью А. Толстого «Художественное мышление», где А. Толстой создает свою теорию «внутреннего стиля», то есть внутреннего состояния художника, «горящих в нем идей». Внутренняя форма слова обнаруживается то со звуковой, то с образной, то со смысловой стороны. «От понимания внутренней формы слова, — пишет А. Чичерин, — зако-

¹ О. В. Лармин. Художественный метод и стиль. М., 1964, стр. 206.

² Там же, стр. 68.

³ См. Л. Баткин. Кто изящней: верблюд или лошадь? — «Вопросы литературы», 1967, № 8; А. Плиев. Исследования по проблемам эстетического идеала и художественного метода. — «Философские науки», 1965, № 4.

⁴ А. В. Чичерин. Идеи и стиль. О природе поэтического слова. М., 1968, стр. 20.

номерен переход к внутренней форме синтаксического строя, а отсюда к внутренней форме поэтического произведения в целом»¹.

Таким образом, А. В. Чичерин утверждает, что художественная форма выражает идеи и чувства, она содержательна и идейна. На примерах из творчества Гоголя он доказывает, что содержательна сама грамматическая форма, полемизируя тем самым с В. В. Виноградовым, который считает, что сама по себе грамматическая форма ничего не выражает.

Задача исследователя стиля, по мнению А. В. Чичерина, состоит в том, чтобы искать естественную неразрывную связь формы и содержания слова, изучать стиль в его идейном единстве. А. В. Чичерин анализирует в монографии стиль Гете и Пушкина, Толстого и Достоевского, Бальзака и Чехова, руководствуясь именно этими положениями. «Идейность стиля, — пишет он, — вот что обнаружено в теоретическом рассмотрении внутренней формы слова, в анализе прозы Гете, Пушкина, Бальзака, Достоевского, Толстого, Чехова, Неруды, Голсуорси, в рассмотрении связей, которые образуют этапы в истории реализма. Стиль — это не «совокупность приемов», не внешняя форма, а самое важное свойство поэтического восприятия мира и поэтического образного мышления»².

Исследуя стиль Л. Толстого в главе «Стиль романов Льва Толстого», А. В. Чичерин подчеркивает, что в романах Толстого каждый раз по-иному проявляется организующая роль автора, и делает вывод, что автор во всех романах — исследователь объективного смысла действительности, постоянно устанавливающий нравственный характер изображаемой жизни. Это сказывается в поисках верного слова, в строе речи, в «стилистическом бесстрашии». По мнению Чичерина, характерной чертой романов Толстого является сложность синтаксического строя. «От эпитета, который постоянно обозначает текучесть, движение, жизнь, к синтаксической форме, захватывающей подвижное единство многообразия, к динамике образа и диалектике произведения в целом — тако-

¹ А. В. Чичерин. Идеи и стиль. О природе поэтического слова, стр. 50.

² Там же, стр. 361.

во стилистическое единство толстовского романа»¹, — пишет А. Чичерин.

В том же 1968 г. вышла книга А. Н. Соколова «Теория стиля», в которой на материале литературы, архитектуры, живописи, музыки исследуется стиль как общая эстетическая категория.

А. Н. Соколов дает следующее определение стиля: «Стиль как эстетическое явление есть прежде всего подчиненность всех его элементов некоторому художественному закону, который их объединяет, придает целому его целостность, делает необходимым именно такие детали стилевой системы»². Однако, подходя к стилю как к эстетической категории, как к явлению искусства, А. Н. Соколов подчеркивает, что художественная закономерность стиля основывается на идейной закономерности, поэтому стиль — не только эстетическая, но и идеологическая категория. Понимание стиля как художественной закономерности в ее идейной основе требует от художника большого труда. Творчество тех художников, которые не создали свой стиль, можно — вслед за Гете — обозначить манерой.

А. Н. Соколов создает свою теорию стиля, определяя носители, элементы, категории, а также факторы стиля.

Художественное произведение представляет собой систему необходимых элементов или компонентов, которую А. Н. Соколов называет структурой. Художественная структура литературного произведения имеет следующие уровни: 1) внешняя форма, 2) композиция, 3) родовая и жанровая формы, 4) художественный метод, 5) содержание.

Не все элементы структуры являются *носителями стиля*. К элементам, несущим стиль, относятся: внешняя форма, композиция, родовая и жанровая формы, изображение и выражение как две стороны художественного метода, то есть носителями стиля следует признать только формальные элементы художественной структуры. Становясь носителями стиля, элементы структуры приобретают стилевую характерность и превращаются в элементы стилевой системы.

Стилевыми категориями, функционирующими внутри

¹ А. В. Чичерин. Идеи и стиль. О природе поэтического слова, стр. 261.

² А. Н. Соколов. Теория стиля. М., 1968, стр. 34.

стиля, по мысли Соколова, являются следующие: соотношение объективного и субъективного в искусстве, изобразительности и выразительности, общего и единичного, условность в искусстве, тяготение искусства к строгим или свободным формам, простоте или сложности; соотношение симметричности и асимметрии; масштабы произведения искусства, чередование динамики и статичности.

А. Н. Соколов вводит понятие стилевых факторов. К ним он относит прежде всего (как и Г. Н. Пospelов) предметно-идейное содержание, образную систему как выражение идейно-эмоционального содержания, главную сторону художественного метода — отображение как художественно-познавательное отношение к действительности, родовую и жанровую формы, которые являются одновременно и носителями стиля и — как содержательные формы — его факторами, и, наконец, композиционную и внешнюю формы, также являющиеся и носителями стиля.

На основе вышесказанного А. Н. Соколов приходит к следующему определению стиля: «Стиль есть художественная закономерность, объединяющая в качестве его носителей все элементы формы художественного целого и определяемая в качестве его факторов идейно-образным содержанием, художественным методом и жанром данного целого»¹.

Из такого определения стиля закономерно вытекает отрицание категории индивидуального стиля. А. Н. Соколов специально останавливается на проблеме стиля и творческой индивидуальности. Он пишет, что «признание стиля явлением индивидуальным легко может стать отрицанием его социальной природы»². Поскольку индивидуальность художника социально обусловлена, то не может быть и стиля «только» индивидуального, свободного от общей стилевой закономерности того или иного направления или течения. «Индивидуальный стиль — это индивидуальный вариант общего стиля»³.

Подобный подход к категории индивидуального стиля свойствен и представителям «расширенного» понимания стиля, включающего совокупность идейно-художественных средств.

¹ А. Н. Соколов. Теория стиля, стр. 130.

² Там же, стр. 152.

³ Там же, стр. 159.

Так, О. В. Лармин в книге «Художественный метод и стиль» фактически отвергает понятие индивидуального стиля, когда пишет, что если «рассматривать стиль как нечто чисто индивидуальное, то проблема использования традиций, проблема творческой близости ряда художников фактически снимается...»¹.

В. А. Ковалев также не принимает понятие «индивидуальный стиль». Он исходит из того, что великие произведения — не просто продукты индивидуальной творческой личности, а есть определенные социально-типические черты писателя данной эпохи. И хотя, как он далее замечает, «роль личности в литературе чрезвычайно велика», но «не потому, что в искусстве велика роль таланта... существеннее то обстоятельство, что в литературе и искусстве общие идейные жизненные концепции находят всегда индивидуально личную трактовку...»².

Среди теоретических работ, в которых разрабатывается проблема стиля, особое место занимает монография М. Б. Храпченко «Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы». В центр своего исследования М. Б. Храпченко ставит творческую индивидуальность, признавая тем самым ее огромную роль в развитии литературы. «Творческая индивидуальность писателя проявляется в различных сторонах его искусства, и прежде всего, конечно, в самобытности его взгляда на явления жизни, самобытности и общественной значимости его творческих обобщений»³.

Указывая, что противопоставление творческой индивидуальности и реальной личности художника столь же неправомечно, как и их полное отождествление, М. Б. Храпченко исследует различные аспекты творческой индивидуальности. «...Творческая индивидуальность — это личность писателя в ее важнейших социально-психологических особенностях, ее видение и художественное претворение мира, это личность художника слова в ее отношении к эстетическим запросам общества, в ее внутренней обращенности к читательской аудитории, к тем, ради кого создается литература»⁴.

¹ О. В. Лармин. *Художественный метод и стиль*, стр. 213.

² В. А. Ковалев. *Многообразие стилей в советской литературе*, стр. 33.

³ М. Б. Храпченко. *Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы*, стр. 61.

⁴ Там же, стр. 79.

Книга М. Б. Храпченко вызвала большой отклик в литературоведении. Она показала, что изучать проблему литературного стиля можно только с точки зрения общих процессов литературы. Глава книги «Проблемы стиля» органически сочетается с главами о мировоззрении и идейности, творческой индивидуальности, становлении литературы социалистического реализма, о традициях литературы прошлого, о типологическом изучении литературы, о прогрессе в литературе и искусстве и др.

М. Б. Храпченко пишет, что *«стиль следует определить как способ выражения образного освоения жизни, способ убеждать и увлекать читателей»*¹, особенно подчеркивая функциональный характер единства стиля писателя. «Все слагаемые стиля, все его элементы, — пишет он, — используются художником не просто для выражения своего понимания мира, но для такого его выражения, которое бы «звучало» сильно, впечатляюще»². М. Б. Храпченко указывает также на структурное значение стиля: «Помимо своей функции «передатчика» художественной энергии стиль выполняет важную функцию в формировании внутренней структуры литературных явлений»³. Стиль произведения организует материал действительности. Например, стиль «Железного потока» А. Серафимовича не мог быть таким же, как в других его произведениях, ибо воплощение революционных событий потребовало иного стилистического решения, — «героико-патетического способа обрисовки коллектива»⁴.

Исследователь подчеркивает, что стиль как способ выражения образного освоения действительности — это не форма произведения, так как помимо формы к стилю относятся особенности раскрытия идеи, темы, обрисовки действующих лиц и т. д. Главное в этой системе — совокупность интонационных средств, основной тон. «Будучи составным началом художественного произведения, творчества писателя в целом, — пишет М. Б. Храпченко, — стиль представляет собой сложную систему», в которой «нужно выделить прежде всего совокупность интонационных средств»⁵. И далее он указы-

¹ М. Б. Храпченко. Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы, стр. 104.

² Там же.

³ Там же, стр. 106.

⁴ Там же, стр. 108—109.

⁵ Там же, стр. 115.

вает, что «эмоциональный коэффициент повествования, драматического действия, лирического высказывания проявляется прежде всего в *основном тоне*, который свойствен литературному произведению как целостному единству»¹. Этот тон создается поэтическим языком, поэтому, не ставя знака равенства между языком и стилем, М. Б. Храпченко тем не менее выделяет его особое значение как явление стиля. Не соглашаясь с разделением лингвистами литературного текста на образные средства и «упаковочный» речевой материал, с расчленением речевой характеристики образа и словесной ткани всего произведения, М. Б. Храпченко подчеркивает, что образность — не только свойство языка, но и особенность человеческого мышления, восприятия действительности. Сама специфика образного видения мира и своеобразие стилевой доминанты (то есть основного тона) обуславливают отбор писателем речевых средств.

В. И. Иванов в статье «Художественный метод и творческая индивидуальность» также указывает на то, что при анализе творческой индивидуальности писателя необходимо обнаружить внутреннюю связь стиля с личностью художника, изучать его биографию, поскольку еще в детстве закладывается мировосприятие художника, его социальные, классовые чувства. Он иллюстрирует свою мысль, обращаясь к автобиографиям Ч. Айтматова, О. Берггольц, к творчеству М. Алексеева, В. Астафьева, Р. Гамзатова. «Значение социальных, классовых чувств для формирования творческой индивидуальности, — пишет В. И. Иванов, — в нашей теории искусства пока еще почти не исследовано»². В. И. Иванов указывает и на такие факторы, определяющие творческую индивидуальность, как нервно-психологические особенности личности автора, его жизненный опыт и т. д.

Исследование социально-типических черт творческих индивидуальностей составляет одну из задач типологического изучения литературы, важность которого бесспорна. Остановимся лишь на некоторых аспектах этой проблемы.

Художественное многообразие многонациональной литературы социалистического реализма вызывает необходимость выявления общих закономерностей ее разви-

¹ М. Б. Храпченко. Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы, стр. 116.

² «Литературная газета», 4 июля 1973 г., стр. 2.

тия. М. Б. Храпченко в упоминавшейся уже книге следующим образом обосновывает важность типологического изучения литературы: «В современном марксистском литературоведении наряду с углублением конкретно-исторического анализа литературных явлений наблюдается возрастающий интерес к широким теоретическим и историко-литературным построениям. Раскрытие закономерностей развития отдельных национальных литератур в их творческом взаимодействии, раскрытие закономерностей мирового литературного процесса представляет собой ту обширную и увлекательную программу, над осуществлением которой трудятся марксисты многих стран»¹.

Типологическое изучение литературы социалистического реализма и его стилей может опираться на различные критерии. Так, М. Б. Храпченко предлагает такие принципы типологического анализа литературы, как общность мировоззренческих позиций, одинаковая структура произведений и др.

Наиболее распространенный подход к типологии стилей представлен в работах Л. И. Новиченко, В. И. Гусева, Ю. И. Суровцева и др., которые исходят из соотношения *объективного* и *субъективного* начал в стиле, из указанного еще В. Белинским соотношения воспроизводящей и пересоздающей тенденций в литературе.

Особенно обстоятельно эту проблему разработал В. И. Гусев. В статье «К соотношению стиля и метода в словесном творчестве» он пишет: «В зависимости от преобладания объективного или субъективного в самом отражении, в его существенных сторонах, различаются две типологические тенденции в методе искусства, вытекающего из объективно-субъективной природы категории «метод»², при этом преобладание объективного начала в отображении определяет реалистические методы, а субъективного, «пересоздающего» — нереалистические. В целом нашей литературе, по мнению В. И. Гусева, необходимо большее осмысление «пересоздающего» начала, связанного с проблемой романтизма.

Вопрос о соотношении реалистического и романтического в литературе социалистического реализма являлся

¹ М. Б. Храпченко. Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы, стр. 275.

² «Социалистический реализм и проблемы эстетики». Ежегодник, вып. 1. М., 1967, стр. 76.

и является до сих пор предметом оживленных дискуссий. Можно назвать несколько работ, которые дают представление о содержании этих дискуссий: книга А. А. Михайловой «О художественной условности», сборник статей «Проблемы романтизма», статья Д. Ф. Маркова «О формах художественного обобщения в социалистическом реализме»¹ и др.

Стилевое многообразие национальных литератур социалистического реализма диктует необходимость особого внимания к типологическому изучению литературы. Хотя против понятия национального стиля имеются возражения (например, О. В. Лармин пишет: «Зачем говорить о национальном и индивидуальном стиле, когда есть понятия: «национальная специфика искусства» и «индивидуальная творческая манера?»²), появилось немало работ, в которых освещается эта проблема. Еще в 1959 г. Л. Новиченко в докладе «О художественном богатстве литературы социалистического реализма» предложил рассматривать вопрос о национальных стилях советской литературы как один из аспектов вопроса о стилях социалистического реализма. В последние годы национальным стилям современной советской литературы посвятили работы Л. И. Новиченко, Ю. И. Суровцев, Г. И. Ломидзе и др.

Содержательным исследованием художественного стиля на материале армянской литературы и искусства является книга Ар. Григоряна «Проблема художественного стиля»³. Как утверждает автор, именно в стиле проявляются национальная художественная форма, национальное художественное мышление, национальный взгляд на мир. Ссылаясь на слова К. Маркса о субстанции национального духа в искусстве, Ар. Григорян кладет понятие национальной субстанции в основу своего понимания национального стиля и с этой точки зрения исследует творчество А. Бакунца, а также В. Сарояна.

Ю. И. Суровцев, отмечая количественное увеличение стиливых течений в каждой национальной литературе, подчеркивает, что «чем больше будет стиливых течений,

¹ См. А. А. Михайлова. О художественной условности. М., 1970; «Проблемы романтизма». М., 1967—1971; Д. Ф. Марков. О формах художественного обобщения в социалистическом реализме. — «Вопросы литературы», 1971, № 1.

² О. В. Лармин. Художественный метод и стиль, стр. 203.

³ Ар. Григорян. Проблемы художественного стиля. Ереван, 1966.

национальных стилей в художественной культуре каждого советского народа, тем прочнее и развитее будет эстетическая общность этих культур...»¹. Это очень важное положение следует иметь в виду тем исследователям, кто пытается закрепить за определенной национальной культурой один стиль.

* * *

Таковы, на наш взгляд, некоторые тенденции развития современного советского «стилеведения». В заключение следует отметить, что при изучении стиля — как и всей теории и истории литературы — следует всегда помнить основные принципы марксистского литературоведения — принципы историзма, забвение которых приводит, как уже упоминалось, к формалистическому либо абстрактно-социологическому взгляду на стиль.

Л. Г. Якименко в статье «Литературная критика и современная повесть» подчеркивает: «Сколь бы ни было оригинально по мысли, изобретательно по форме художественное произведение, оно может быть прочитано только в историческом «контексте времени», характер которого определяет содержание литературного процесса. Чем сложнее произведение, тем настоятельнее требуется понимание его не как некоего замкнутого целого, а как определенного явления духовной культуры общества, связанного со всем движением искусства»².

Какие бы уровни понятия «стиль» ни рассматривались — стиль как явление содержательной формы, стиль как индивидуальная система средств словесного выражения, стиль как единство основных идейно-художественных особенностей, стиль как закономерность перехода содержания в форму, стиль как общее восприятие действующего современного советского «стилеведения». В заключение разработка этого понятия возможна только при учете этого исторического «контекста времени».

¹ «Единство», стр. 68.

² «Новый мир», 1973, № 1, стр. 239.

СОДЕРЖАНИЕ



Предисловие	3
Единство художественного метода и многообразие стилей в литературе социалистического реализма. <i>С. М. ПЕТРОВ</i>	5
К проблеме многообразия и типологии стилей в современной русской советской прозе (60—70-е годы). <i>Е. Ю. СИДОРОВ</i>	71
Индивидуальный стиль писателя и проблема новаторства. <i>И. В. ОСМОЛОВСКАЯ</i>	108
Идейно-эмоциональная содержательность стиля. <i>В. В. НОВИКОВ</i>	139
Стилевое своеобразие современной повести о Великой Отечественной войне. <i>А. В. ЦВЕТКОВ</i>	192
Лирическая проза как стилевое течение в современной советской литературе. <i>С. А. ЛИПИН</i>	243
Проблемы стиля в советском литературоведении последнего десятилетия. <i>Е. А. КУПРИНА</i>	306

**Идейное единство
и художественное
многообразие
советской
прозы**



Редактор *К. М. НАУМОВА*
Младший редактор *Л. А. ГУСЕВА*
Оформление художника *Э. П. СТУЛИНОЙ*
Художественный редактор *Н. В. ИЛЛАРИОНОВА*
Технический редактор *Ж. М. КОНОБЕЕВА*
Корректор *С. С. НОВИЦКАЯ*

Сдано в набор 7 февраля 1974 г. Подписано в печать 20 марта 1974 г. Формат 84×108^{1/32}. Бумага типогр. № 2. Уся. печатных листов 17,64. Учетно-издательских листов 18,6. Тираж 8000 экз. А 08016. Заказ 167. Цена 1 р. 28 к.

Издательство «Мысль». 117071. Москва, В-71, Ленинский проспект, 15.

Московская типография № 11 Союзполиграфпрома при Государственном комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. Москва, 113105, Нагатинская, 1.