

**ХУДОЖЕСТВЕННОЕ
ТВОРЧЕСТВО
И ЛИТЕРАТУРНЫЙ
ПРОЦЕСС**

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ
ТВОРЧЕСТВО
И ЛИТЕРАТУРНЫЙ
ПРОЦЕСС

Выпуск VI

ИЗДАТЕЛЬСТВО ТОМСКОГО УНИВЕРСИТЕТА
Томск — 1984

Художественное творчество и литературный процесс: Сб статей/Под ред Н Н Киселева - Томск Изд во Томск ун-та, 1984 — 11 л - 1 р 70 к 500 экз 4603000000

Межвузовский сборник посвящен исследованию актуальных проблем методологии литературоведения, теории и истории русской, советской и зарубежной литературы. Важнейшей из них является проблема социально-исторической обусловленности литературного процесса XIX—XX вв. В сборнике исследуются вопросы литературной преемственности в русской и советской литературе. Во многих статьях использован малоизвестный и архивный материал.

Для преподавателей и студентов вузов, а также учителей-словесников средних школ

Рецензент — канд. филол. наук Э. М. Жиликова

Редакторы: докт филол. наук Н. Н. Киселев (отв. редактор), докт. филол. наук Ф. З. Канунова, докт. филол. наук В. Г. Одинокоев.

X 4603000000 — 133 — 84
177(012) — 84

В. Д. МОРОЗОВ

К ВОПРОСУ О РОЛИ А. С. ПУШКИНА В ФОРМИРОВАНИИ ЛИТЕРАТУРНО-КРИТИЧЕСКОЙ ПРОГРАММЫ «МОСКОВСКОГО ВЕСТНИКА»

Тема «Пушкин и «Московский вестник», поставленная на обсуждение более ста лет тому назад, к сожалению, до сих пор вряд ли может считаться исчерпанной. Большинство исследователей, обращавшихся к этой теме, как правило, фиксировали внимание на отдельных фактах, внешних совпадениях и даже — самых общих определений дело не шло. Так, А. Веселовский, констатируя расхождение Пушкина с Н. Полевым и сближение с кругом «Московского вестника», отраженном «чисто германских теорий», разрабатываемых в журнале, считал лишь цикл стихов Пушкина «о роли поэта по отношению к обществу и черни»¹. И. Замотин, утверждая, что Пушкин «был душой возникавшего журнала»², никак данное утверждение не комментирует, хотя оно опровергало мнение самих Любомудров о решающем значении для «Московского вестника» идей Д. В. Веневитинова.

В. Стратен также не видит необходимости аргументировать мысль о том, что «Пушкин считал этот журнал своим органом и хотел его противопоставить «Московскому телеграфу»³. Более сложный контекст появляется в работах А. И. Комарова и Н. И. Мордовченко, попытавшихся взвесить «за» и «против» в истории достаточно простых отношений Пушкина и участников журнала М. П. Погодина «Пушкин вошел в соглашение с Любомудрами потому, что видел в них литераторов, не только весьма образованных, с основательными философскими, историческими и литературными познаниями,

¹ Веселовский А. Западные влияния в новой русской литературе М., 1883, с. 153.

² Замотин И. И. Романтизм двадцатых годов XIX столетия в русской литературе. СПб — М., 1911, т. 1, с. 120.

³ Стратен В. Д. В. Веневитинов и «Московский вестник» — Изв. олд. русского языка и словесности, 1925, т. 24, с. 241.

но искренно стремящихся к просвещению России», — пишет А. И. Комаров⁴. Однако «все принципиальные эстетические и литературно-критические вопросы Пушкин решал, — подчеркивает Н. И. Мордовченко, — отнюдь не с тех позиций, с каких решала их веневетиновская группа»⁵. При этом оба исследователя в значительной мере опирались в своих выводах на концепцию Б. С. Мейлаха, сформулированную еще в 1937 году⁶.

Первым опытом специального исследования темы стала статья Ф. З. Кануновой, существенно уточнившая представления о диалектике отношений Пушкина и любомудров⁷.

Значительное углубление знаний об историко-литературном процессе, успехи пушкиноведения, утверждение, благодаря исследованиям Ю. В. Манна, качественно иных взглядов на критиков «немецкой ориентации» не могли не внести новых моментов в тему «Пушкин и «Московский вестник». Отделить журнал от Пушкина, как это в свое время попытался сделать С. Дурьлин⁸, сейчас уже невозможно, и предметом дискуссии может быть не факт определенной общности великого поэта и круга «Московского вестника», а степень и глубина соответствий в их литературно-критических позициях.

Пушкина привлекала в любомудрах «их не только влюбленность, но и серьезное отношение к поэзии, их страсть к положительному знанию, — пишет Е. А. Маймин. — Конечно, это было далеко не все, чего желал бы Пушкин в идеале, но и этого было вполне достаточно для согласия в годы трагического безвременья»⁹. Говоря об открытом сочувствии поэта направлению журнала, исследователь тем не менее убежден, что это направление определялось «все-таки не Пушкиным». В. Г. Березина пушкинский союз с любомудрами объясняет попытками поэта «изменить направление журнала», но «любомудры не пошли за Пушкиным», что и обусловило появление известной иронической характеристики сторонников «немецкой метафизики» в письме к А. Дельвигу¹⁰. Вообще решаю-

⁴ Очерки по истории русской журналистики и критики. Л., 1950, с. 301.

⁵ История русской литературы М.—Л., 1953, т. 6, с. 592.

⁶ Мейлах Б. Пушкин и русский романтизм М.—Л., 1937.

⁷ Канунова Ф. З. Пушкин и «Московский вестник» — Учен. зап. / Томск ун-т, 1951, № 16.

⁸ Дурьлин С. Русские писатели у Гете в Веймаре — Лит. наследств., 1932, № 4—6, с. 428.

⁹ Маймин Е. А. Русская философская поэзия М., 1976 с. 13

¹⁰ Березина В. Г. Русская журналистика второй четверти XIX века (1826—1839). Изд-во ЛГУ, 1965, с. 41—42

щее, почти магическое воздействие этой характеристики испытывали на себе почти все исследователи. В качестве исключения можно привести Н. В. Измайлова, который в статье 1926 года «Пушкин и В. Ф. Одоевский» заметил, что в письме к А. Дельвигу «отрицательные выражения по адресу «немецкой метафизики» очень сгущены»¹¹.

Б. С. Мейлах несколько ограничивает значение «отрицательных выражений» Пушкина указанием на то, что они относились не ко всем любомудрам, что среди них были «люди различных устремлений». Заметив, что тема «до сих пор еще ждет своего развернутого изучения», исследователь подчеркнул «необходимость дифференцированной оценки «Московского вестника», учитывающей наличие различных «флангов» внутри издания»¹². В другой статье Б. С. Мейлах обращает внимание на то, что пушкинское отрицание распространялось не на весь комплекс воззрений критиков «Московского вестника», а лишь на их субъективную, абстрактно-метафизическую часть и что в 30-е годы у Пушкина «стало несколько меняться былое негативное отношение к немецкой философии и эстетике»¹³. Несколько по-другому, необычно расставлены акценты в последней среди очень немногих специальных работ по теме — диссертации Н. К. Решидовой, которая справедливо замечает, что «такие факты, как пристальное внимание Пушкина к немецким литературным теориям еще до знакомства с любомудрами, сотрудничество с ними в «Московском вестнике», постоянный интерес к критикам «немецкой школы», требуют своего объяснения», точно так же как ждут «научной оценки моменты взаимопонимания Пушкина и критиков-любомудров»¹⁴.

В поисках ответов на целый ряд вопросов, связанных с Пушкиным и «Московским вестником», нужно учитывать центральное положение Пушкина в литературном движении эпохи, его ведущую роль в выработке целостной системы новых эстетических представлений, постоянство опережающей тенденции не только в творчестве, но и в теоретическом развитии поэта, проявившейся в данном случае в том, что о мно-

¹¹ Измайлов Н. В. Очерки творчества Пушкина Л, 1976, с. 305

¹² Мейлах Б. С. Реалистическая система Пушкина в восприятии его современников — Пушкин. Исследования и материалы 1969, т. 6, с. 15

¹³ Мейлах Б. С. Пушкинская концепция развития мировой литературы — Пушкин. Исследования и материалы. 1974, т. 6, с. 33—34

¹⁴ Решидова Н. К. Пушкин и литературная теория любомудров. Калинин, 1975, с. 4

гих проблемах, волновавших Любомудров, Пушкин заговорил еще в начале 20-х годов. Новый поворот в решении темы может дать, как нам представляется, взгляд на Пушкина как художника и теоретика литературы, чьи идеи стали одним из источников формирования литературно-эстетической и критической программы «Московского вестника».

Проблемы европеизма и народности, самобытности и подражательности, всемирно-исторического предназначения России и роли литературы в осуществлении этого предназначения с нарастающей интенсивностью, вовлекая в страстные споры поэтов и критиков, философов и историков, обсуждались на всем протяжении творческого пути Пушкина, точка зрения которого здесь, как и везде, была оригинальной, диалектически выверенной, гениально учитывающей действительное положение русской культуры в современном мире. Не менее последовательно, чем декабристы, Пушкин выступал против подражательности дворянской литературы так же, как и они, но поднимая проблему на новую ступень теоретического осмысления, противопоставлял подражательности народность, радовался каждому самобытному произведению отечественной литературы не только в настоящем, но и в прошлом, внимательно следил за развитием новых дарований, тактично корректируя направление их творческих поисков в сторону решения общенациональных задач. Однако создание подлинно народной, национально-самобытной литературы, как и культуры в целом, Пушкин никогда не мыслил как процесс замкнутый, базирующийся только на «самородных» началах. Подражательность решительно уводила от постижения национальной стихии, однако опыт литератур западноевропейских стран мог дать очень много в определении путей решения проблемы, предостеречь от ложных, «тупиковых» ходов, направить внимание на разработку методологических вопросов.

Важнейшее значение в этом плане имеют идеи М. П. Алексеева, который писал, что «вполне изолированных друг от друга национальных литератур не существует, что все они взаимосвязаны то общностью своего происхождения, то аналогиями в своей эволюции, то наличием существующих между ними непосредственных отношений и взаимовлияний, то, наконец, двумя или тремя указанными условиями одновременно в их разнообразных сочетаниях»¹⁵.

¹⁵ Алексеев М. П. Восприятие иностранных литератур и проблема иноязычия — Труды юбилейной научной сессии/Ленинградский университет. Секция филологии. Л., 1946, с. 179.

Соотношение русской и западноевропейской литератур Пушкин уже с начала 20-х годов рассматривает не только в плоскости подражательности, его, пожалуй, не меньше волнует степень плодотворности или бесплодности влияния каждой национальной литературы на русскую, он настойчиво, опираясь на факты исторического развития и характер современного состояния литератур, выясняет их сравнительное достоинство, формулирует программные установки.

Особенно часто Пушкин обращается к французской литературе¹⁶, которая имела на русскую, по его словам, «долгое и решительное влияние». С лицейских лет и до конца жизни сохранив любовь и уважение ко многим французским поэтам и драматургам XVII — XVIII вв., Пушкин тем не менее прекрасно понимал, что классицизм по своей эстетической сущности направлял внимание более на всеобщечеловеческое, нежели национальное, санкционировал подражательность как достоинство. В плане-наброске специальной статьи о французской словесности Пушкин привел длинный список тех, кто следовал за французским классицизмом, начиная с Сумарокова и заканчивая Батюшковым. «Не решу, какой словесности отдать предпочтение», — заявляет поэт, твердо убежденный в необходимости поисков других ориентиров¹⁷. Несколько ранее, в письме к Н. И. Гнедичу в качестве одного из таких ориентиров Пушкин выдвигает английскую литературу «Английская словесность начинает иметь влияние на русскую, — пишет он. — Думаю, что оно будет полезнее влияния французской поэзии, робкой и жеманной»¹⁸. В одном из писем 1823 года к П. А. Вяземскому Пушкин благодарит критика за смелую защиту романтической поэзии, — ведь «французская болезнь умертвила б нашу отроческую словесность»¹⁹. В еще одном письме к П. А. Вяземскому поэт предлагает возможные темы обсуждения и призывает: «Стань за немцев и англичан, — уничтожь этих маркизов классической поэзии»²⁰.

Итогом размышлений Пушкина о французской литературе стала незаконченная статья 1834 года «О ничтожестве литературы русской». Отличающаяся очень резкими характеристи-

¹⁶ Многие стороны отношения Пушкина к французской культуре и литературе исследуются в кн. Б. В. Томашенского «Пушкин и Франция»

¹⁷ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. В 10-ти т. М.-Л., 1949-1951, т. 7, с. 532—533

¹⁸ Там же, т. 10, с. 38.

¹⁹ Там же, с. 55

²⁰ Там же, с. 63

ками и приговорами, статья эта интересна, в первую очередь, поисками ответа на вопрос о причинах, объясняющих состояние французской литературы. В общем потоке развития европейских литератур Пушкин обособляет французскую, не видя в ней гениев, подобных Сервантесу и Шекспиру, появившихся в то время, когда «романтическая поэзия пышно и величественно расцветала по всей Европе»²¹. Одним из условий этого расцвета было живое соотношение литературы и народной поэзии, которую Пушкин считает одним из источников романтизма. Если у других европейских народов поэзия существовала до появления гениев и они могли пойти по дороге, «уже проложенной», то деятели французской литературы «застали народную поэзию в пеленках, презрели ее бессилие и обратились к образцам классической древности». На этом пути и была создана «вежливая, тонкая словесность, блестящая, аристократическая, немного жеманная, но тем самым понятная для всех дворов Европы»²². Пушкин отдает должное «истинно-великим писателям», пришедшим вслед «за толпою бездарных, посредственных или несчастных стихотворцев» начала XVII века. Это Корнель, Расин, Мольер, Лафонтен, Буало — «поэт, одаренный мощным талантом и резким умом». Он «обнародовал свое уложение, и словесность ему покори-лась», — утверждает Пушкин, имея в виду не только французскую, но и всю европейскую литературу²³.

Анализируя взгляды Пушкина на французскую литературу в сопоставлении с русской, Ф. Я. Прийма приходит к выводу, что в ходе этого сопоставления определяется программа «дальнейшего развития русской литературы», предполагающая обращение к «полуизглаженным чертам народности» и сближение «с литературным движением западноевропейских стран, Англии и Германии прежде всего»²⁴.

В плане продолжения названной статьи, в котором Пушкин должен был развить мысли об историческом ходе и современном положении русской словесности, выделен такой пункт: «Жуковский и двенадцатый год, влияние немецкое превозмогает»²⁵. В наброске 1822 года о французской литературе,

²¹ Там же, т 7, с 308

²² Там же, с 311—312

²³ Там же, с 311

²⁴ Прийма Ф. Я. Проблемы национального и общечеловеческого в наследии Пушкина -- Пушкин Исследования и материалы 1974, т 7 с 13

²⁵ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. В 10-ти т. М.--Л., 1949—1951, т 7, с. 169

отметив «вредные последствия» ее влияния, Пушкин пишет: «Жуковский подражает немцам .. Катенин — пиесы в немецком роде — слог его свой»²⁶. Характерно, что, устанавливая факт подражания «немцам», Пушкин воздерживается от какой бы то ни было оценки этого факта, он просто констатируется. Но важнее другое: контекст подражательности, некоторое время развивавшийся параллельно с контекстом влияния, в суждениях о немецкой литературе не имеет сколько-нибудь существенного значения. Пушкин все настойчивее говорит о влиянии, сначала как о возможном варианте, а затем и в плане итогов, оценки достигнутого на пути творческого приобщения к немецкой литературе и эстетике.

Главным следствием французской революции в литературно-художественной сфере Пушкин считал возрождение романтической поэзии, развитие которой, начавшееся в средние века, было прервано эпохой классицизма. Как и романтики, Пушкин предельно расширял ряд явлений романтизма, включая в него Данте, Кальдерона, Сервантеса и Шекспира. Однако совпадение с романтиками в перечислительном ряду и терминологическом обозначении не означало совпадения в понимании сути художественных открытий, в первую очередь, Шекспира, который, в период работы над «Борисом Годуновым» и позднее понимается как представитель «истинного романтизма». Соотношение данного определения с реалистическими устремлениями Пушкина достаточно хорошо исследовано и не подлежит сомнению. «Шекспиризм» автора «Бориса Годунова» имел принципиальное методологическое значение, и прежде всего именно на этом уровне следует рассматривать влияние английской литературы.

Говоря о глубоком «внутреннем переломе, который был пережит Пушкиным в значительной степени под влиянием Шекспира», М. П. Алексеев подчеркивает, что «этот перелом сопровождался отказом от предпочтения французской культуры и опытами выработки самостоятельного и объективного суждения о литературных ценностях, созданных в прошлом другими народами Европы»²⁷.

Раздумья Пушкина о современном английском романтизме концентрируются вокруг Байрона и уже с середины 20-х годов идут в том же методологическом плане: противопоставляя Байрона и Шекспира, Пушкин постоянно подчеркивает

²⁶ Там же, с 532

²⁷ Шекспир и русская культура М.—Л., 1965, с 169

субъективность и односторонность одного и объективность и многосторонность другого.

Прекрасно осознает Пушкин и противоположность Байрона и Гете. В заметке «О драмах Байрона» он пишет, что в «Манфреде» английский романтик подражал «Фаусту», но безуспешно, опять-таки в силу субъективной односторонности своего творческого метода. «Фауст» же, — утверждает Пушкин, — есть величайшее создание поэтического духа, он служит представителем новейшей поэзии, точно как «Илиада» служит памятником классической древности»²⁸. Гомер, Шекспир и Гете, разделенные огромными временными промежутками, объединялись в сознании Пушкина на основе самых общих качеств творчества, отличающегося всеобъемлющим, универсальным, объективным характером, что и позволило этим великанам мировой литературы наиболее полно и всесторонне запечатлеть в своих произведениях особенности действительной жизни трех величайших эпох исторического развития, стать их подлинными представителями. Вместе с тем универсальность гения Гете проявлялась и в разносторонности его научных и художественных интересов, и в разнообразии жанров, секретами которых он овладел, и в смелом синтезировании различных направлений. Один из создателей концепции Веймарского классицизма, автор «Римских элегий» и «Ифигении в Тавриде», Гете в то же время занял почетное место среди первооткрывателей и глубоких истолкователей Шекспира, активно интересовался Байроном и немецкими романтиками, и он же, предвосхищая романтиков, вместе с Гердером обратился к сокровищам народной поэзии и дал великолепные образцы обработки фольклорных сюжетов, проницательно, с удивительной тонкостью и тактом уловил колорит и дух восточной поэзии в «Западно-восточном диване».

Создатель «Фауста» разрушил систему предписаний и правил, ограничивающих свободу художественных исканий, решительно отказался от догматически узких толкований традиции, от сословно-ограниченных, аристократических предубеждений в литературе и как первый действительно национальный поэт Германии адресовал свое творчество не феодальной верхушке, а немецкому народу, свято веруя в просветительскую, воспитывающую силу искусства.

²⁸ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. В 10 т. т. М. — Л., 1939—1951 т. 7, с. 52

Пушкин не подражал Гете, но, становясь в русской литературе тем же, чем был Гете в немецкой, — первым великим национальным поэтом, он по-своему воплотил тот же отмеченный чертами универсальной разносторонности тип художественной гениальности, так же широко и полно освоил опыт мировой литературы в ее наиболее значительных свершениях и традиции народной поэзии, создал произведения самых разнообразных, нередко уникальных жанров, по природе своей тяготеющих к энциклопедическому охвату жизни. Будучи, как и Гете, смелым новатором, склонным к постоянному художественному экспериментированию, Пушкин легко преодолевает инерционность, свойственную классицистам и отчасти романтикам, он не идет по раз и навсегда заданному пути, поражая неожиданными открытиями, диалектической гибкостью мышления, не скованного априорно принятыми положениями. Пушкина и Гете роднит отказ от исключительных литературных симпатий и антипатий, кастовой нетерпимости к явлениям разнообразной художественной жизни, благожелательность отношения к тому, что современниками, именно из-за инерционности восприятия, могло не приниматься. В письме к издателю «Московского вестника» Пушкин признается, что все секты литературы для него равны, «представляя каждая свою выгодную и невыгодную сторону»²⁹. Этого принципа Пушкин придерживается, определяя свое отношение не только к целым направлениям, но и к литературным родам, жанрам и отдельным произведениям.

Далеко не однозначным, так же как и у Гете, был взгляд Пушкина на современный романтизм, который не столько противопоставляется литературе Просвещения, сколько сопоставляется с ней. В условиях послереволюционной Европы романтики плодотворно продолжили поиски основ национальной самобытности, сделали еще один шаг на пути преодоления системы правил и предписаний и обречения подлинной свободы творчества, внесли заметный вклад в разработку проблем эстетики и теории литературы. Поэтому не случайно с развитием романтической поэзии Пушкин связывает возможность обновления всех национальных литератур.

Ф. Я. Прийма убедительно доказывает, что, в представлении Пушкина, «народная поэзия была органически связана с поэзией национальной» и что термин «народная поэзия» употребляется на равных правах с термином «романтическая

²⁹ Там же с 71—72

поэзия»³⁰ В черновике письма к П. А. Вяземскому (ноябрь, 1823), заметив, что «романтизма нет еще во Франции», Пушкин пророчествует: «А он-то и возродит умершую поэзию — помни мое слово — первый поэтический гений в отечестве Буало ударится в такую бешеную свободу, что твои немцы»³¹ Но если возрождение французской литературы на основе романтизма должно было произойти в будущем, то в немецкой литературе оно уже совершалось. Этим и объясняется пристальный интерес Пушкина не только к художественной литературе Германии, но и к ее философии, постоянство противопоставлений немецкой и французской литератур с предпочтением первой и внимательное отношение к разнообразным преломлениям «немецкого начала» на русской почве. Но отсюда не следует делать вывод о том, что немецкий романтизм был для Пушкина эталоном, примером идеального претворения всего заложенного в природе романтизма. Нельзя не увидеть элемента относительности почти во всех суждениях поэта на данную тему, и относительность эта во многом задается или непосредственным, или предполагаемым противопоставлением с французской литературой.

Нет сомнения в том, что глубокие идеи Пушкина о повышении содержательного уровня литературы рождались в результате аналитического сравнения достаточно длительных периодов исторического развития французской, немецкой и отчасти английской литератур и что требование мысли, значительных идей имело программное значение не только для русской литературы, но и для любой другой. Обосновывая новые критерии содержательности для прозы и стихов, Пушкин задумывается и о путях их достижения, связывая положение литературы с исторически сложившимися традициями, степенью универсальной разработанности языка, уровнем развития философии, характером соотношения сложившегося типа культуры с национальными основами. Проблемы современного состояния и возможных путей совершенствования литературы рассматриваются в комплексе, с учетом многообразных обстоятельств. В заметке 1824 года «О причинах, замедливших ход нашей словесности», вслед за А. А. Бестужевым, Пушкин констатирует: «Все наши знания, все наши по-

³⁰ Прийма Ф. Я. Проблемы национального и общечеловеческого в наследии Пушкина — Пушкин Исследования и материалы 1974, т. 7, с. 10—11.

³¹ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. В 10-ти т. М—Л, 1949—1951, т. 10, с. 649.

нения с младенчества почерпнули мы в книгах иностранных, мы привыкли мыслить на чужом языке». Однако привычным уже с XVIII века указанием на галломанию поэт не ограничивается: оценка общего состояния культуры превращается в программу, могущую объединить ученых и писателей в усилиях, необходимых для качественного преобразования литературы. «Просвещение века требует важных предметов размышления для пищи умов, которые уже не могут довольствоваться блестящими играми воображения и гармонии, — пишет Пушкин, — но ученость, политика и философия еще по-русски не изъяснялись — метафизического языка у нас вовсе не существует»...³²

Наследие Гердера, Шиллера, Гете, философско-эстетические и поэтические искания иенцев, философия Канта и Шеллинга, изучаемые и обобщаемые в противоречивом контексте всех европейских литератур, оказывали значительное воздействие на характер решения Пушкиным не только кардинальных литературно-эстетических проблем, связанных с народностью, содержательностью, «истинным романтизмом», родовой и жанровой спецификой литературы, но и проблем критики, общим состоянием которой поэт был не менее обеспокоен, чем состоянием литературы. Не соглашаясь с мнением А. Бестужева о том, что «у нас есть критика, а нет литературы», Пушкин утверждает: «Именно критики у нас и недостает»³³. Возвращаясь к полемике в наброске специальной статьи — выражения на обзор Бестужева, Пушкин спрашивает: «У нас есть критика? Где же она? Где наши Аддисоны, Лагарпы, Шлегели, Сисмонди? Что мы разобрали? Чьи литературные мнения сделались народными, на чьи критики можем мы сослаться, опереться?»³⁴ Глубоким пониманием ответственных задач критики, желанием активно содействовать ее успехам в России объясняется внимательное отношение Пушкина буквально к каждому более или менее интересному критическому выступлению, призывы к поэтам и писателям самим заниматься критикой и антикритикой. Статьи Бестужева, Вяземского, Катенина, Полевого немедленно получают оценку, «поверяются» фактами истории литературы, стимулируют Пушкина на собственные разыскания и приговоры и выдвижение очередных вопросов для обсуждения. Так, оценив в письме к

³² Там же, т. 7, с. 18

³³ Там же, т. 10, с. 145

³⁴ Там же, с. 22

Вяземскому 25 мая 1825 года очередную его «телеграфскую» статью, «исправив» критика, высказавшего «неполную истину» о соотношении творчества Пушкина и Жуковского, Пушкин называет проблему, требующую серьезного изучения: «Кстати я заметил, что все (даже и ты) имеют у нас самое темное понятие о романтизме. Об этом надобно будет на досуге потолковать»³⁵ Так рождается замысел статьи «О поэзии классической и романтической», в начале которой Пушкин прямо указывает на противоречивые, сбивчивые понятия критиков «о сем предмете», восходящие к мнениям французских журналистов, и формулирует собственную концепцию.

Критические работы Пушкина, вызывающие чувство восторженного удивления даже у современного читателя, для своего времени были явлением беспрецедентным, уникальным, не только по уровню теоретической насыщенности, острой злободневности, совершенно потрясающей осведомленности, пронизательности и тонкости эстетического чутья, но и по форме изложения, настолько выразительной, афористически точной, насыщенной и образной, что статьи воспринимаются как искусные миниатюры, на равных соперничающие с художественной прозой. Подлинно новаторские по своей сути, статьи Пушкина могли быть и нередко были образцами истинной критики, но еще большее значение, в связи с тем, что большинство замыслов осталось в набросках и планах, имела целостная система требований, учитывающая и личный опыт самого Пушкина, и реальное положение современной ему критики, и тот идеал, к которому она должна была стремиться.

Убеденный в том, что «состояние критики само по себе показывает степень образованности всей литературы»³⁶, Пушкин осознавал коренные недостатки критики своего времени и предпринимал конкретные практические шаги по их устранению, используя для этого и непосредственные связи с авторами статей, и переписку, и жанр «антикритики», и прямые выступления в печати с четко сформулированными предложениями. Пушкин озабочен тем, что круг участников журнально-критической жизни крайне ограничен, что некоторые писатели считают для себя унизительным снисходить до «антикритики», что многие приговоры внушены «личными отношениями». Ратуя за оживление литературного движения в целом, Пушкин в одном из писем к Вяземскому 1823 года призывает

³⁵ Там же, с 149—150

³⁶ Там же, т. 7, с 167

ст: «Не должно бы ничем пренебрегать, и должно печатать благонамеренные замечания на всякую статью — политическую, литературную — где только есть немного смысла»³⁷. Целые серии критик и антикритик, тянущиеся из журнала в журнал, наполненные беспринципной полемикой, никогда не рассматривались поэтом как признаки подлинного оживления «Мне грустно, мой милый, что ты ничего не пишешь, — упрекает Пушкин Бестужева из Одессы. — Кто же будет писать? М. Дмитриев да А. Писарев?.. Для кого же занимательно мнение Дмитриева о мнении Вяземского или мнение Писарева о самом себе?»³⁸ Создатель великолепных полемических статей, Пушкин поощрял полемическое начало и у других критиков, справедливо считая, что правильные взгляды утверждаются в споре «Не пиши добрых критик, — советует он П. Плетневу, — будь зубаст и бойся приторности!»³⁹.

Но принципиально важно, что за полемикой, на каких основаниях, на каком уровне и кем она ведется. С грустным остроумием Пушкин отмечает, обращаясь к Вяземскому: «**Сам съешь!** — заметил ли ты, что все наши журнальные антикритики основаны на **сам съешь?** Булгарин говорит Федорову: ты лжешь, Федоров говорил Булгарину: сам ты лжешь Пинский говорит Полевому ты невежда, Полевой возражает Пинскому. ты сам невежда»⁴⁰.

В Болдинскую осень 1830 года, начиная большую статью, задуманную как опровержение некоторых критических приговоров собственным произведениям, Пушкин особое внимание обращает на отсутствие в критике сколько-нибудь твердых объективных критериев: «Критики наши говорят обыкновенно: это хорошо, потому что прекрасно, а это дурно, потому что скверно. Отселе их никак не выманишь»⁴¹. А между тем, хотя и не так часто, но в литературе появляются новые произведения, которые «живут и умирают, не оцененные по достоинству». Даже жанр критической статьи как таковой еще не получил должного распространения: журнальная критика в массе своей ограничивается, по словам поэта, «сухими библиографическими известиями, сатирическими замечаниями, общими дружескими похвалами или просто превращается в домашнюю переписку издателя с сотрудниками», ее перепол-

³⁷ Там же т 10 с 56

³⁸ Там же, с 94

³⁹ Там же, с 130

⁴⁰ Там же, с 180

⁴¹ Там же, т 7, с. 168

няют «высокопарные прозвища, безусловные похвалы, пошлые восклицания»⁴².

Столь суровые приговоры относятся, разумеется, не ко всем явлениям русской критики, которая могла представить «несколько отдельных статей, исполненных светлых мыслей, глубоких воззрений и важного остроумия». Но, к сожалению, «они являлись отдельно, в расстоянии одна от другой и не получили еще веса и постоянного влияния»⁴³. Речь шла о массовом уровне русской критики, о типичном, а не исключительном, о путях подъема всего журнально-критического дела на новую ступень, соответствующую задачам общенационального культурного строительства.

Решение каких проблем представлялось Пушкину на этом пути самым главным, первоочередным? Он постоянно подчеркивает первостепенную важность обогащения научного потенциала критики, ее теоретической и эстетической вооруженности, требует от критика не только художественной чуткости, любви к искусству, но и широчайших познаний, энциклопедической образованности в области мировой литературы, эстетики, философии. Лишь всемерно углубив методологическую базу критики, можно было сделать ее по-настоящему способной противостоять напору официозной мелкобуржуазной журналистики, повысить престижность, облагородить само звание критика. «Пора уму и знаниям вытеснить Булгарина и Федорова», — настаивает Пушкин в письме к М. П. Погодину в 1828 году⁴⁴.

Мысли о журнале, который бы сосредоточил лучшие литературные силы, отличался «благородно-независимым направлением», мог представить на своих страницах образцы «истинной критики», волнуют Пушкина уже с начала 20-х годов. В 1824 году в письме к Вяземскому он выдвигает проблему журнала для обсуждения и ставит целый ряд вопросов не только теоретического, но и сугубо практического плана. «Мы одни должны взяться за дело и соединиться,—убеждает поэт Вяземского,— не беда! Мы все лентяй на лентяе — материалы есть, материалисты есть, но... где найдем своего составителя, так сказать, своего Каченовского?.. Еще беда: ты Sectaire а тут бы нужно много и очень много терпимости... Еще беда: мы все прокляты и рассеяны по лицу земли — между

⁴² Там же, с 98—99.

⁴³ Там же, с 168.

⁴⁴ Там же, т 10, с. 247.

нами сношения затруднены, нет единодушия... Первое дело нужно приструнить все журналы и держать их в **решпекте**»⁴⁵. Все беды, о которых так пронизательно пишет Пушкин, обрушивались на многих издателей и нередко превращались в некий **фатум**, загубивший не одно хорошее начинание.

Понимая особую трудность практической реализации, казалось бы, простого, единственно возможного в данных условиях и никем не отвергнутого призыва к объединению на достаточно широкой, несектантской основе всех подлинно талантливых литераторов, Пушкин, не оставляя мечты о собственном журнале, большие надежды возлагает первоначально на «Московский телеграф», а позднее — на «Московский вестник». В марте 1825 года, оценивая вышедшие номера журнала Н. Полевого, Пушкин сообщает брату: «Я «Телеграфом» очень доволен — и ...мыслию поддерживать его»⁴⁶. Это намерение подтверждается через несколько дней и в письме к Вяземскому. А в начале июля Пушкин решительно отказывается видеть свое имя среди имен сотрудников «Телеграфа», хотя по-прежнему готов помогать стихами. «Телеграф» человек порядочный и честный — но враль и невежда, — объясняет Пушкин свою позицию Вяземскому, — а вранье и невежество журнала делится между его издателями; в часть эту входить не намерен»⁴⁷. Наряду с этим самым резким отзывом в письмах поэта будут и другие, в целом положительные, однако сомнения в глубине научной компетентности критика у Пушкина останутся до конца. Поэтому не случайны неоднократные обращения к Вяземскому с просьбой, чтобы он «смотрел» за Полевым, которому случается «завираться».

Разочарование в «Телеграфе» возвращает поэта к давним замыслам, в письмах к Катенину и Вяземскому он настойчиво предлагает «затянуть» свой журнал и, наконец, находит то издание, в котором готов был стать редактором. Во всяком случае, на первых порах у Пушкина не было сомнений в том, что в делах «Московского вестника» он будет иметь решающий голос: «Погодин не что иное, как имя, звук пустой, дух же я. т. е. мы все, православные»⁴⁸. «Московский вестник» не стал в полной мере журналом Пушкина, о чем совершенно недвусмысленно поэт заявил в письме к Дельвигу. Но ведь

⁴⁵ Там же, с 90.

⁴⁶ Там же, с 134.

⁴⁷ Там же, с 150—151.

⁴⁸ Там же, с 225.

даже в этом письме Пушкин не только отверг крайности увлечения немецкой метафизикой, но и признал достоинства ее апологетов, определил на несколько лет вперед характер своих взаимоотношений с ними: «Им же хуже, если они меня не слушают»⁴⁹.

Именно «Московскому вестнику» удалось, пусть и не в полном объеме, осуществить принципиальные требования Пушкина в области критики. Определяя свою критическую программу, сотрудники журнала, безусловно, учли двухлетний опыт «Телеграфа» и пушкинские пожелания. Думается, что настойчивые попытки Пушкина воздействовать сначала на журнал Полевого, а потом на журнал Погодина, постоянное сравнение их относительных достижений и глубокое понимание причин неполного успеха явились одним из оснований для формулирования в 1830 году знаменитого определения критики «Критика — наука открывать красоты и недостатки в произведениях искусства и литературы, — утверждает Пушкин, обобщая в чеканных формулировках свои раздумья.. — Она основана на совершенном знании правил, которыми руководствуется художник или писатель в своих произведениях, на глубоком изучении образцов и на деятельном наблюдении современных замечательных явлений. Не говорю о беспристрастии..»⁵⁰.

Называя «Московский вестник» лучшим среди русских журналов, журналом «европейским», Пушкин особо выделяет среди его сотрудников И. Киреевского и Шевырева, с критическими статьями которых соперничали лишь статьи Вяземского. Его статьи могли быть и поверхностными и несправедливыми, но «образ его побочных мыслей и их выражения резко оригинальны, он мыслит, сердит и заставляет мыслить»⁵¹. Киреевский и Шевырев тяготели к типу статьи более академической, основательной, теоретически насыщенной, свободной от аспектов сиюминутной злободневности, открытой дискуссионности и постоянно звучащего у Вяземского тона гражданского романтизма, яркой общественной одушевленности. Но, как и Вяземский, эти критики умели мыслить, более того, они смогли, опираясь на идеи немецкой эстетики, обосновать такие принципы критики, которые претендовали на на-

⁴⁹ Там же с 226

⁵⁰ Там же, т. 7, с. 159

⁵¹ Там же, т. 10, с. 235

учность, выводили критические суждения из закоулков вкусовых ощущений к каким-то объективным критериям

Критики «Московского вестника», находящиеся в постоянном прямом или косвенном — через Погодина — контакте с Пушкиным, с большей или меньшей последовательностью и полнотой затронули в своих статьях почти все важнейшие пункты раздумий поэта, его программы, отозвались на многие требования и призывы, решая проблемы в духе Пушкина. Пушкин не мог не одобрить и общее направление статей журнала, отличающихся теоретико-эстетической содержательностью и серьезностью, ему импонировали эрудированность авторов, их художественная широта, стремление к точности терминологии, отказ от поспешного «титулования» начинающих поэтов, умение подняться над личными пристрастиями, сохранить чувство «такта и приличия».

«О герой Шевырев! О витязь великосердый! — подвизайся, подвизайся!» — таково одно из первых впечатлений поэта о Шевыреве, хотя тут же высказывается и осторожное несогласие с его оценкой Баратынского «Грех ему не чувствовать Баратынского — но бог ему судья»⁵². Одобрительное письмо Гете, отметившего статью критика, вызывает почти восторженную реакцию. «Честь и слава милому нашему Шевыреву, — пишет Пушкин Погодину. — Вы прекрасно сделали, что напечатали письмо нашего германского патриарха Оно, надеюсь, даст Шевыреву более весу во мнении общем»⁵³. А в письме Шевыреву в Рим Пушкин напутствует: «Возвратитесь, обогащенные воспоминаниями, новым знанием, вдохновениями, возвратитесь и оживите нашу дремлющую северную литературу»⁵⁴.

Рецензия на альманах М. Максимовича «Денница», опубликованная в «Литературной газете», дает наиболее полное представление об отношении Пушкина к кругу «Московского вестника». «Замечательнейшей» статьей альманаха поэт справедливо признает «Обозрение» И. Киреевского, принадлежащего «к молодой школе московских литераторов, школе, которая основалась под влиянием новейшей немецкой философии и которая уже произвела Шевырева, заслужившего одобрительное внимание великого Гете, и Д. Веневитинова, так рано оплаканного друзьями всего прекрасного»⁵⁵. Нельзя не заме-

⁵² Там же, с 242.

⁵³ Там же, с 247.

⁵⁴ Там же, с 284.

⁵⁵ Там же, т 7, с 114.

тить весьма существенной перемены, происшедшей во взгляде Пушкина за три года, с момента написания известного письма Дельвигу: «школа московских литераторов» рассматривается в статье 1830 года в ее несомненном положительном значении, при этом подчеркиваются заслуги именно критиков, сформировавшихся под влиянием немецкой философии. «Несколько статей г. Киреевского были напечатаны в «Московском вестнике» и обратили на себя внимание малого числа истинных ценителей дарования, — пишет Пушкин. — Вероятно, «Обзор» г. Киреевского сделает большее впечатление не потому, что мысли в нем зреее (что, впрочем, неоспоримо, несмотря на слишком систематическое умонаправление автора) но потому только, что некоторые из его мнений выражены резко и неожиданно»⁵⁶ Характерно, что «систематическое умонаправление» Киреевского не отвергается, — Пушкин лишь мягко упрекает автора «Обзора» за крайности системы, и что ни одно из важных положений статьи не берется под сомнение, а, наоборот, встречает самый сочувственный отклик. Из «Обзора» и писем, статей, набросков Пушкина можно выделить довольно длинный ряд не просто параллелей а совпадений, сходных приговоров, мыслей и выводов. Из этого ряда выделим лишь один пример. Киреевский блестяще развивает в статье давние раздумья Пушкина о двух «родах литераторов», следующих или французскому, или немецкому направлению. «Что встречаем мы в сочинениях первых? Мыслей мы не встречаем у них... Напротив того, в произведениях литераторов, которые напитаны чтением немецких умствователей, почти всегда найдем что-нибудь достойное уважения, хотя тень мысли, хотя стремление к этой тени». Пушкин подчеркнул, что «преимущественную пользу немецких философов» критик доказал «сильно и остроумно»⁵⁷.

«Меланхолический эпизод» «Обзора», в котором Киреевский, предвосхищая «Литературные мечтания» Белинского, приходит к выводу, что «у нас еще нет литературы», снимается Пушкиным в неожиданном повороте мысли: «Там, где двадцатитрехлетний критик мог написать столь занимательное, столь красноречивое «Обозрение словесности», там есть словесность — и время зрелости оной уже недалеко»⁵⁸.

⁵⁶ Там же.

⁵⁷ Там же, с 119.

⁵⁸ Там же, с. 124—125.

Активно поддерживавший «Московский вестник», помещавший в нем свыше тридцати лучших своих произведений, Пушкин с удовлетворением отметил в 1830 году, что журнал, который постоянно отличался «статьями любопытными, дельными критиками», будет издаваться в том виде, «в каком он издавался в 1827 и 1828»⁵⁹ Судьбами и деятельностью сотрудников журнала поэт не переставал интересоваться и в последующие годы. «Историю поэзии» Шевырева он назовет в 1836 году «явлением утешительным, книгой важной». Вместе с тем «История поэзии» рассматривается как свидетельство смены методологических принципов Шевырева, который «обещает не следовать ни эмпирической системе французской критики, ни отвлеченной философии немцев», избрав «способ изложения исторический»⁶⁰. Но труд Шевырева, обозначив новый этап в его исследовательской эволюции, в какой-то степени стал отражением и уже начавшегося общего поворота в эстетических исканиях. Деятельность Любодров, полностью соответствовавшая духу того необычайно плодотворного периода в развитии последекабрьской общественно-литературной и научной жизни, когда «теория наук освободилась от эмпиризма, возымела вид более общий, оказала более стремления к единству»⁶¹, к середине 30-х годов в основном исчерпала себя. И. Пушкин имел все основания в итоговой оценке «московской критики» не только сказать о ее достоинствах, связав их с благотворным влиянием немецкой философии, но и подчеркнуть факт перехода к другому направлению. «Шевырев, Киреевский, Погодин и другие написали несколько опытов, достойных стать наряду с лучшими статьями английских Reviews, — утверждает Пушкин в «Путешествии из Москвы в Петербург». — Философия немецкая, которая нашла в Москве, может быть, слишком много молодых последователей, кажется, начинает уступать духу более практическому. Тем не менее влияние ее было благотворно»...⁶²

При всей своей изумительной разнонаправленности и универсальности раздумья Пушкина — теоретика и критика литературы — отличаются замечательным единством, представляют в совокупности целостную систему, охватывающую кардинальные проблемы современного состояния и перспектив

⁵⁹ Там же, с. 104.

⁶⁰ Там же, с. 399.

⁶¹ Там же с. 408.

⁶² Там же с. 276.

развития литературы и критики. Об этом убедительно пишет Б. С. Мейлах, давший обоснование понятия «художественная система Пушкина» и подчеркнувший, что требование системности или «правил», «принципов творчества», поэт распространял и на область критики. При этом суть творческой эволюции Пушкина исследователь связывает «с возрастанием интереса к философии, истории, к закономерностям общественного развития, к законам искусства»⁶³. «Московский вестник» отреагировал на все узловые положения пушкинской системы и отреагировал наиболее последовательно и целеустремленно: под сильнейшим воздействием великого поэта ведущие сотрудники журнала создали собственную систему литературно-критических представлений, основываясь на которой, они смогли дать самое глубокое в истории критики до Беллинского истолкование многих явлений русской и западноевропейской литературы и, прежде всего, творчества самого Пушкина

⁶³ Мейлах Б. С. Реалистическая система Пушкина в восприятии его современников — Пушкин. Исследования и материалы 1969, т. 6, с. 7—9.

А. С. СВАРОВСКАЯ

СОВРЕМЕННОЕ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ И ДООКТЯБРЬСКАЯ КРИТИКА О ЖАНРОВОМ СВОЕОБРАЗИИ МАЛОЙ ПРОЗЫ 1910-х годов

В течение последних 10 — 15 лет в советском литературоведении с новой силой вспыхнул интерес к русской литературе конца XIX — начала XX века. Преодоление версии об упадке, глубочайшем кризисе реализма на рубеже двух веков повлекло за собой углубленное изучение его «новых свойств и новых принципов»¹. Свидетельство тому — появление фундаментальных монографий К. Д. Муратовой, В. А. Келдыша, работ Л. А. Смирновой, В. Я. Гречнева, множества коллективных трудов, учебников А. Г. Соколова, А. Л. Волкова и Л. А. Смирновой и т.д.² В середине 60-х годов К. Д. Муратова сетовала на то, что «не определены художественные приобретения реализма нового века, сужен круг писателей, творчество которых подвергалось анализу, не прослежено видоизменение жанров»³. Сейчас пробел этот во многом восполнен, и все же говорить об исчерпывающем знании литературы данного периода было бы преждевременно: слишком сложен и

¹ История русской литературы М—Л, АН СССР, 1954, т. 10, с. 405.

² Муратова К. Д. Возникновение социалистического реализма в русской литературе М—Л. Наука, 1966; Муратова К. Д. Горький на Капри Л. Наука, 1971; Келдыш В. А. Русский реализм начала XX века М, Наука, 1975; Смирнова Л. А. Проблемы реализма в русской прозе начала XX века М. Просвещение, 1977; Гречнев В. Я. Русский рассказ конца XIX—начала XX века Л. Наука, 1979; Русская литература конца XIX—начала XX века. Девяностые годы М. Наука, 1968; Русская литература конца XIX—начала XX века 1901—1907, М. Наука, 1972; Русская литература конца XIX—начала XX века 1908—1917 М. Наука, 1974; Литературно-эстетические концепции в России конца XIX—начала XX века М. Наука, 1975; Судьбы русского реализма начала XX века Л. Наука, 1972; Соколов А. Г. История русской литературы конца XIX—начала XX века М. Высшая школа, 1979; Волков А. А., Смирнова Л. А. История русской литературы XX века. Дооктябрьский период М. Просвещение, 1977.

³ Муратова К. Д. Возникновение социалистического реализма в русской литературе М—Л. Наука, 1966, с. 210.

неоднороден литературный процесс конца XIX — начала XX века.

Большинство новейших литературоведческих работ, посвященных литературе рубежа веков, отличает стремление взглянуть на нее как на единый процесс, определенную общность⁴. Усиление исследовательского внимания к типологии, т. е. к устойчивым и развивающимся общностям в литературном процессе, касается как всей эпохи конца XIX — начала XX века, так и отдельных периодов, ее составляющих⁵.

Типологическое изучение русского реализма рубежа веков до недавнего времени касалось, главным образом, 90-х — начала 900-х годов, эпохи первой русской революции, периода реакции. 10-м годам менее везло в смысле внимания к ним литературоведов. Это дало основание заявить: «Литература 10-х годов остается до сих пор не изученной»⁶. И только в последних работах 10-е годы стали объектом тщательного и всестороннего исследования, обрели статус чрезвычайно важного этапа в развитии русского реализма⁷.

По своей значимости в историческом, социальном, литературно-эстетическом отношении этот сравнительно небольшой отрезок времени составил целую эпоху, имеющую переходный характер. С одной стороны, он как бы подводил итоги недавнему прошлому. Развитие России в 10-е годы было обусловлено во многом необходимостью переварить, осмыслить уроки первой русской революции. В статье «О некоторых особенностях исторического развития марксизма в России» В. И. Ленин говорил о трехлетиях 1904 — 1907 гг. как о целой эпохе, которая характеризовалась «...быстрыми изменениями основных черт государственного строя России ...массовидны-

⁴ Постановку проблемы типологии русского реализма XX века в теоретическом, методологическом аспекте мы находим в работе: Овчаренко А. И. Реализм в русской литературе начала XX столетия — В кн. Проблемы типологии русского реализма М.: Наука, 1969.

⁵ См., например: Пастернак Д. А. К вопросу о типологической общности русской демократической беллетристики 1905—1907 гг. — Русская литература XIX—XX веков и вопросы ее типологии Днепропетровск 1975, Надъярных Н. С. Типологические особенности реализма. Годы первой русской революции М.: Наука, 1972.

⁶ Муратова К. Д. Возникновение социалистического реализма в русской литературе М.—Л.: Наука, 1966, с. 210.

⁷ Литературе предоктябрьского десятилетия посвящен отдельный том коллективного исследования «Русская литература конца XIX—начала XX века» 1908—1917. М.: Наука, 1975; статьи К. Д. Муратовой, Л. В. Крутиковой в книге «Судьбы русского реализма начала XX века». Л.: Наука, 1972 и др. работы.

ми выступлениями всех классов русского общества на самых различных поприщах, что нечасто наблюдается в истории»⁸. Революция всколыхнула многомиллионные массы, в течение веков стоявшие в стороне от политики, от всякого участия в исторической жизни страны. Именно в 10-е годы первая русская революция приобретает значение рубежа, завершающего большой отрезок времени в истории России. А с другой стороны, литература в 10-е годы оказалась перед каким-то новым поворотом, «в преддверии обретения какого-то нового качества, хотя процесс этот не успел проявить себя в полную меру»⁹.

Представление о литературе 1910-х годов уже давно и прочно связывается в нашем литературоведении с понятием «возрождения реализма». Именно так была названа статья М. Калининна, помещенная в газете «Путь правды» в 1914 году. Автор статьи подчеркивал то «большое общественное значение», которое приобретает «именно теперь художники-реалисты»¹⁰. Новые искания реалистической литературы связывались в марксистской критике с общественными процессами в России, являлись «в большой мере результатом подъема рабочего движения»¹¹.

Развитие реализма на новом витке исторического развития было во многом обусловлено и появлением целого ряда молодых писателей, с именами которых оказались связаны основные достижения реализма 10-х годов: С. Н. Сергеева-Ценского, И. Шмелева, И. Касаткина, А. Чапыгина, С. Подъячева, В. Шишкова, Г. Гребенщикова и многих других. В современном литературоведении наблюдается отрадная тенденция восстановления этих имен, стремление определить своеобразие их реализма, место каждого в общем литературном процессе предоктябрьского десятилетия. Среди наиболее интересных работ в этом плане следует назвать диссертации М. М. Дунаева, А. П. Черникова, посвященные творчеству И. Шмелева, работы Л. М. Милокостенко о И. Касаткине, Г. В. Клейменовой и Г. С. Макаренко о С. Сергееве-Ценском¹².

⁸ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 20, с. 85.

⁹ Долгополов Л. К. На рубеже веков. Л.: Советский писатель, 1977, с. 70.

¹⁰ Дооктябрьская «Правда» об искусстве и литературе ГИХЛ М., 1937, с. 16.

¹¹ Там же.

¹² Дунаев М. М. Своеобразие реализма И. С. Шмелева. (Творчество 1894—1918 годов). Л., 1978; Черников А. П. Творчество И. С. Шмелева (1895—1917 гг.). М., 1974; Милокостенко Л. М. Творчество И. Ка-

Путь многих вышеназванных художников начался в 90-е, 900-е годы, однако 10-е годы стали для них временем взлета, расцвета их таланта, идейного и художественного самоопределения. В их творчестве предоктябрьского десятилетия нашли отражение социальные, политические, нравственные, психологические особенности развития эпохи, традиции позднего Толстого и Чехова, которые своими последними произведениями являли уже искусство нового XX века. А с другой стороны, именно эти художники явились предтечей ранней советской прозы, во многом продолжившей сложившиеся в 10-е годы традиции изображения жизни. Поэтому изучение литературы 20-х годов с объективной неизбежностью возвращает исследователей к ее истокам, к десятилетию перед Октябрьской революцией, заходит ли речь о творчестве отдельных художников или о литературе в целом. Так, А. Эльяшевич говорит о близости принципов изображения крестьянства Вс. Иванова и И. Бунина, усматривает, вслед за В. А. Келдышем, неуклонное накопление в предоктябрьское десятилетие экспрессивного элемента в русском искусстве — в творчестве И. Бунина, Л. Андреева, предвещавшего «с одной стороны, появление экспрессионизма и футуризма, а с другой — экспрессивного реализма»¹³. Н. А. Грознова, изучающая раннюю советскую прозу, настаивает на тесной связи рассказов М. Горького 1922 — 1924 годов с циклом «По Руси», рассматривает их как «единый историко-литературный пласт, связанный и общей проблематикой и сходным решением поднимаемых в них социально-нравственных вопросов»¹⁴. Закономерным и необходимым этапом в исследовании судеб русской повести первых лет революции для авторов коллективной монографии «Русская советская повесть 20-х — 30-х годов» является осмысление непрерывающихся реалистических традиций, в том числе и традиций повести ближайшего времени — 10-х годов XX века, обладающей качествами, «которые будут определять затем социалистический реализм»¹⁵. Множество частных обращений исследователей 20-х годов к литературе

саткина М., 1974, Макаренко Г. С. С. Н. Сергеев-Ценский М., 1961, Клейменова Г. В. Творчество С. Н. Сергеева-Ценского (1898—1913). Иркутск, 1966

¹³ Эльяшевич Арк. Лиризм. Экспрессия. Гротеск. Л.: Худож. лит., 1975, с. 174

¹⁴ Грознова Н. А. Ранняя советская проза 1917—1925. Л.: Наука, 1976, с. 200—201

¹⁵ Русская советская повесть 20—30-х годов. Л.: Наука, 1976, с. 69

предоктябрьского десятилетия приводит к ясному пониманию того, что нет новаторства «вне всепроникающей преемственности»¹⁶, в данном случае — литература 20-х годов неотделима от реализма предоктябрьских лет.

Переходный характер литературы 1910-х годов осложняет исследование ее как определенной типологической общности, но это тем более интересно, что переходное время «как бы обладает свойством сближать, стягивать в одну точку все разрозненное и далекое, совмещать в каждом явлении.. черты будущего и прошлого»¹⁷. Необходимо только отыскать тот ракурс, который позволил бы уяснить общность разнородных литературных фактов и тем самым постичь внутреннюю логику развития реализма, его связь с особенностями общественного развития России, его место в общей цепи литературного процесса рубежа русской и советской литературы. Таким ракурсом нам видится рассмотрение повести и рассказа 10-х годов с точки зрения изменения их жанровой природы. Проследив закономерности развития жанров, мы постигнем и законы развития литературы определенного этапа в целом, поскольку жанр — это категория, способная наглядно отразить содержательные и формальные изменения, происходящие в литературе.

Малая проза не случайно выдвигается в центр размышлений литературоведов о реализме 10-х годов нашего столетия. Бросим беглый взгляд на жанровую «расстановку сил» в это время. Особенности функционирования разных жанров посвящены многие исследования, и до недавнего времени большее внимание уделялось большим эпическим формам, в частности, роману¹⁸. Предоктябрьское десятилетие поставило художников перед необходимостью осмыслить русскую действительность широко, масштабно, учитывая уроки прошлого и прозревая в будущее России. В литературе подобная задача под силу только крупным эпическим формам — роману, эпосе, сама жанровая природа которых призвана отразить ши-

¹⁶ Грознова Н. А. Ранняя советская проза 1917—1925. Л. Наука, 1976, с. 200.

¹⁷ Васильева Н. Е. О типологии литературного процесса в переходный период — Уч. зап. Пермск. ун-та, 1976, с. 28.

¹⁸ См., например Муратова К. Д. Роман 1910-х годов Семейные уроки — В кн. Судьбы русского реализма начала XX века. Л. Наука, 1972; Петрова М. Г. Первая русская революция в романах предоктябрьского десятилетия — В кн. Революция 1905—1907 годов и литература М. Наука, 1977; Дробчик И. А. Проблемно-тематическое и жанровое своеобразие русского романа начала XX века М., 1978.

рокие картины жизни, запечатлеть облик главного деятеля эпохи, поставить большие социальные и нравственные проблемы.

Место и функционирование романа в предоктябрьскую эпоху внимательно рассматривала современная критика, которая видела «возрождение» реализма как раз в возвращении к роману. В 1916 году видный критик того времени Е. Колтоповская выступила на страницах «Русской мысли» со статьей «Возрождение романа», в которой утверждала, что малая форма начинает уступать место роману. В литературе, по мысли автора, происходит «настойчивое стремление к возрождению романа. Только роман может удовлетворить естественную потребность современной психологии: подвести итог новому, что нахлынуло в жизнь, осознать его»¹⁹. Статья Е. Колтоповской любопытна попыткой доказать «то, чего не было». Автор пытается убедить читателя в том, что роман действительно возрождается, но в конце концов вынужден признать ту объективную истину, что возрождения большой эпической формы не получилось, что «общественные романы бедны эпическим элементом, схематичны и весьма субъективны»²⁰.

И все-таки говорить о 10-х годах как о времени безроманном было бы неверно. Романы в этот период были и в немалом количестве. При желании можно даже проследить типологию романа в предоктябрьское десятилетие. Большая эпическая форма предстала в нескольких типах романов: это и «спутники горьковской «Матери» (романы А. Кипена, В. Тана-Богораза, А. Бибика, Р. Григорьева), и выделяемые К. Д. Муратовой семейные хроники («Суходол» И. Бунина, «Город в степи» А. Серафимовича, «Между двух зорь» И. Новикова, «Повесть о днях моей жизни» И. Вольнова и др.). После первой русской революции появился ряд достаточно сложных романов («Петербург» А. Белого, «Сашка Жегулев» Л. Андреева, «Бабаев» С. Сергеева-Ценского), не поддающихся однозначной оценке.

Однако в большинстве случаев на создание романной формы претендовали так называемые «неонатуралисты» во главе с Арцыбашевым, смыкавшиеся с буржуазными писателями самого худшего толка. Концепции, положенные в основу этих «члниморсволюционных», по определению М. Г. Петровой, романов, оказывались заведомо ложными, а потому несо-

¹⁹ Русская мысль, 1916, № 5, с. 26

²⁰ Там же с. 27.

стоятельными. Эта продукция — «То, чего не было», «Конь бледный» В. Ропшина, «Чертова кукла» З. Гиппиус, «Честность с собой» и «Заветы отцов» В. Винниченко, «Люди» А. Камenskого, «У последней черты» М. Арцыбашева — прошла «мимо русской литературы, по ее задворкам»²¹, отразила «карикатурно-отрицательные стороны новой правды»²², т.е. русской жизни после первой русской революции. Все потуги авторов вылепить тип нового героя, отвечающий духу времени, не выдерживали никакой критики, ибо были бесконечно далеки от истинных запросов современности. Подавляющее большинство романов были обращены к событиям революции. В самых честных из них делались искренние попытки уловить черты «новой правды», выразить некую законченную систему взглядов. Однако и эти попытки должны были быть признаны неудачными. О 10-х годах говорят иногда как о времени стабилизации, упорядочения общественной жизни. Думать так, на наш взгляд, было бы слишком прямолинейно и категорично. То, что «переворотилось», разумеется, не могло «уложиться» в столь короткий срок. Была Россия, которая, «вырвавшись из одной революции, жадно смотрит в глаза другой, может быть, более страшной»²³. «Конец-то действительность не даст..» — эти ленинские слова, сказанные М. Горькому по поводу задуманного писателем «Дела Артамоновых», с полным правом могут быть отнесены к периоду между двумя революциями. Если говорить о жанровых процессах в переходный период, то эти же слова — ключ к пониманию определенных сторон жанровой динамики предоктябрьского времени. Неустоявшаяся, подвижная, текучая действительность не давала и не могла дать окончательного ответа на вопрос о путях дальнейшего развития страны, и эта незавершенность ощущается наиболее отчетливо в произведениях, авторы которых честно пытались уловить перспективу движения времени (Л. Андреев в «Сашке Жегулеве», Б. Зайцев в романе «Далний край» и др.). Правда, на фоне романистики резко выделялся «Город в степи», в целом свидетельствующий об укреплении позиций социалистического реализма в литературе.

Эта неустойчивость остро ощущалась современниками: «Далеко позади нас осталось то время, когда жизнь вставала

²¹ Иванов-Разумник. Р В Русская литература в 1913 г — Заветы, 1914, № 1, с. 90

²² Колтоновская Е Критические этюды. СПб, 1912, с. 79.

²³ Блок А. А Собр. соч М: Гослитиздат, 1692, т 5, с. 486

перед художником в ясных очертаниях готового мировоззрения»²⁴. А с другой стороны, хочется еще раз подчеркнуть обратную сторону этого «единства противоположностей»: русская действительность диктовала объективную необходимость осмысления жизни, создания цельной концепции, может быть, не столько в четко социальном, сколько в философско-нравственном аспекте. Предоктябрьской эпохе был в высшей степени присущ поиск сущностных идей, новых нравственных ценностей, нитей, связующих «я» отдельной личности с массой. Теоретическое, эстетическое освещение этой проблемы можно найти у В. Г. Короленко, ратовавшего за то, чтобы «открыть значение личности на почве значения массы»²⁵, у Е. А. Соловьева-Андреевича и др. Потребность в решении «проклятых» вопросов составляла суть духовной жизни русского общества. Изменения в русской действительности касались не только политических, социальных сторон жизни человека. Менялись прежние представления о добре, чести, благородстве. Эта ситуация усугубилась с началом первой мировой войны, которая окончательно обесценила духовные основы жизни, веру в справедливость, незыблемость каких-то нравственных категорий. Это было время, когда «раскрошились в противоречиях жизни всякие нравственные устои, когда нужно было во что бы то ни стало отыскать новые нравственные критерии: ибо без них нет силы жить и нет силы сдерживать скверные и зверские инстинкты»²⁶.

Примечательно, что желание решать «проклятые» вопросы не было в 10-е годы привилегией образованной части общества. «Давно замечено, — пишет тонкий и проницательный истолкователь горьковского творчества А. И. Овчаренко, — что персонажи Горького... постоянно философствуют и резонерствуют, почти независимо от их общественного положения. Даже «на дне» говорят преимущественно о глобальных мировоззренческих проблемах. Не противоречит ли это жизненной правде?.. Горьковские герои не от природы склонны к философствованию. Сама история подводит их к этому, к идеям, проблемы, вопросы коренные, вопросы духа, волновавшие прежде лишь самых передовых представителей народа,

²⁴ Гуревич Л. Литература нашего времени — Новый журнал для всех, 1909, № 3, с. 100—101.

²⁵ Литературно-эстетические концепции в России конца XIX — начала XX веков. М.: Наука, 1975.

²⁶ Русская мысль, 1910, № 5, с. 162.

теперь неотступно мучают весь народ»²⁷. А К. И. Чуковский, рассуждая в свое время об особом характере порнографии романов М. Арцыбашева, «порнографии с идеей», обнаруживал в ней своеобразное, как в кривом зеркале, отражение «правдоискательского характера отечественной словесности». Помимо факта, быть может, невольного наследования культурной традиции здесь была и сознательная, рассчитанная ориентация на спрос: «Ведь «проклятые вопросы» решали не только народники или члены философско-религиозных кружков, не только на студенческих пирушках или на сходках, но и российские обыватели под уютным зеленым абажуром и за самоваром на дачных террасках. Читатель, в том числе и потребитель чтива, тоже был воспитан в той культурной традиции, где литература не существовала и не считалась таковой без идеи. Вот эту особенность своего читателя прекрасно знал и эксплуатировал Арцыбашев»²⁸.

Необходимо отметить, что дооктябрьская критика в качестве характернейшей особенности своего времени рассматривала именно поиски новой концепции бытия, поиски, которые включали в себя и подведение итогов недавнего прошлого, и серьезное осмысление настоящего, и стремление провидеть будущее. Названия журнальных обзоров, критических статей подчеркивают динамический характер поисков, которые велись в области литературы. Статический «взгляд на русскую литературу. » вряд ли мог бы теперь удовлетворить критиков «Пути и настроения молодой литературы», «Литература и общественность», «На пути к новому реализму», «Пути и грани молодой литературы», «Что ждет нашу литературу», «Вчера, сегодня и вероятное завтра русской литературы» — такими названиями нестроят критические отделы журналов, альманахов, сборников. В 1910 году вышел коллективный сборник «статей и ответов» с примечательным заглавием: «Куда мы идем? Настоящее и будущее русской интеллигенции, литературы, театра и искусства»²⁹. В нем участвовали Ф. Батюшков, С. Венгеров, А. Горнфельд, А. Измайлов и другие критики, ученые, философы. В предисловии к этому сборнику говорилось: «Никогда не было такой разногласности в рус-

²⁷ Овчаренко А. И. Новые герои — новые пути. М. Современник, 1977, с. 181.

²⁸ Цит. по кн. Зоркая И. М. На рубеже столетий. У истоков массового искусства в России 1900—1910-х годов. М. Наука, 1976, с. 154.

²⁹ Куда мы идем? Настоящее и будущее русской интеллигенции, литературы, театра и искусства. М. Заря, 1910.

ском обществе как теперь. Самые противоположные мысли, течения, учения, направления переплелись одно с другим... Старые пути все исхожены, ответы на роковые запросы духа, на страстные алкания ума... не найдены...»³⁰. Эта небывалая разноголосица свидетельствовала «о небывалом кризисе русской общественной мысли»³¹. Предисловие заканчивалось многозначительным вопросом, даже не вопросом, а вопрошанием: «Найдем ли всепокрывающие синтезы и единую, обхватывающую все и вся мысль?»³² Среди множества ответов писателей, художников, философов на вопрос, вынесенный в заглавие сборника обращает на себя внимание статья М. Рубинштейна «Философские ценности как продукт времени», которая воспринимается как попытка выявления духовной сущности переживаемого времени: «Как ни пестры и разнохарактерны философские течения нашего времени, но если мы подойдем к ним с точки зрения тех содержаний жизни, которые находят в них свое прояснение, и зададим себе вопрос, что в современной философии является наиболее характерным признаком, отличающим ее от философии других времен, то едва ли кто станет отрицать тот факт, что философская quintэссенция нашего времени вылилась в форму философии ценностей»³³.

Итак, литература предоктябрьских лет призвана была решать проблемы глобального, концептуального характера, которые способны вместиться только в крупный эпический жанр. Но, как мы убедились, полноценный роман не был создан: «Синтетической картины России ни живопись, ни литература тех лет создать не могли. Ломающаяся предреволюционная жизнь не могла еще уложиться в рамки эпопеи. Это был период расцвета малых жанров»³⁴. Именно на долю рассказа и небольшой повести пришлось вся тяжесть вопросов времени³⁵.

³⁰ Там же, с. 4.

³¹ Там же

³² Там же.

³³ Там же, с. 129.

³⁴ Крутикова Л. В. Реалистическая проза 1910-х годов. Рассказ и повесть — В кн. Судьбы русского реализма начала XX века. Л., Наука, 1972, с. 170

³⁵ Мы сознательно объединяем в малую прозу рассказ и небольшую повесть, поскольку для нас важно выявить не различие между ними, а проливающее в эти жанры и объединяющее их эпическое начало

Связь с насущными запросами времени, о которых говорилось выше, не могла не повлиять на изменение жанровой природы малой прозы 1910-х годов. Современные исследователи довольно близко подошли к вопросу о сущности тех жанровых изменений, которые произошли в малой прозе и захватили не только творчество художников-реалистов, но и коснулись писателей так называемой «промежуточной» (определение В. А. Келдыша) художественной природы (А. Ремизова, Е. Замятина, Б. Зайцева). Все чаще начинает звучать общая для многих литературоведов мысль о том, что рассказ и повесть в предоктябрьское десятилетие укрупняются, преодолевают границы, предусмотренные природой малых жанров. Это магистральное направление жанровых изменений получило наиболее интересное и перспективное истолкование в работе В. А. Келдыша «Русский реализм начала XX века», где говорится о появлении именно в 10-е годы «повести-эпопеи» (например, «Деревня» И. Бунина) и рассказа «своеобразно эпического склада»³⁶. Правда, В. А. Келдыш ограничивает анализ этих новых жанровых образований в основном творчеством И. Бунина и ведет его в плане выявления стилевых особенностей произведений.

Понятия «эпичность», «эпическое начало» встречаются все чаще, когда речь заходит об изменениях жанровой структуры малой прозы, о ее укрупнении. Спектр смысловых оттенков, придаваемых этим категориям, весьма широк. Отметим только некоторые из них. Исследователи приходят к выводу, что «рассказ и повесть в предоктябрьское десятилетие вбирали нередко тот материал, который ранее вмещался в рамки романа и эпопеи»³⁷. В этом плане реалисты во многом шли вслед за М. Горьким, чье творчество, по словам Е. Б. Тагера, «представляет собой картину непрерывно нарастающих и усиливающихся эпических тенденций»³⁸. Произведения Горького 10-х годов видятся исследователю фрагментами «гигантского национального эпоса», широким полотном русского народного бытия. В свое время обозреватель «Киевской мысли» писал: «Вся русская литература охвачена усиленным пробуждением интереса к вопросам реальной жизни. Все крупнейшие писатели развертывают перед нами огромный бытовой мате-

³⁶ Келдыш В. А. Русский реализм начала XX века. М.: Наука, 1975, с. 164.

³⁷ Судьбы русского реализма начала XX века. Л.: Наука, 1972, с. 184.

³⁸ Творчество М. Горького и вопросы литературы социалистического реализма. М.: Наука, 1969, с. 58.

риал и ведут нас по самым глухим уголкам уездной и деревенской России»³⁹. Раздвижение географических, этнографических, социальных границ изображения русской действительности позволяло уловить разнородные проявления народной жизни, многоликой демократической России.

Представление об эпичности как полноте и исчерпывающей точности жизненного изображения звучит во многих характеристиках, даваемых исследователями отдельным художникам. Так, в рецензии В. Княжина на повесть А. Чапыгина «Белый скит» отмечается, что автор повести — «чистейший эрик с громадным запасом не из пальца высосанных, а жизнью добытых наблюдений»⁴⁰. Эпичность здесь — синоним достоверности, точного знания жизни. Предельное следование за объективным течением жизни, верность объекту изображения рождали тот «эпический», объективно-исторический взгляд на действительность, о котором говорится применительно к Бунину и его «Деревне» и который прорывается сквозь субъективное мироощущение автора, не всегда совпадающее с этим «эпическим» взглядом⁴¹.

Об эпическом качестве малой прозы 10-х годов речь заходила и тогда, когда критика пыталась определить суть содержательного новаторства предоктябрьской литературы: постоянно звучит мысль о стремлении художников подняться над плоскостью быта, в рамках рассказа и повести воссоздать общую концепцию народного бытия, концепцию, которая всегда лежит в основе большой эпической формы. С. А. Венгеров писал: «Народился какой-то новый реализм, чуждый протокольности и вместе с тем верный жизни в ее целом, точный в воспроизведении мелочей, но вместе с тем проникнутый обобщающим чувством или настроением, общим взглядом на копошение человеческого, усматривающий единство в «жизни мышьяей беготне»...»⁴². Критики различных направлений и ориентаций приходят к единому по сути выводу, касающемуся соотношения в реализме 10-х годов эмпирического и обобщающего: «Новый реализм не ограничивается внешней правдой вещей, а старается проникнуть в их суть, дать их философию.

³⁹ Войтоловский Л. Русская литература Киевская мысль 1913. 1 янв — В кн: Русская литература конца XIX—начала XX веков (1908—1917) М. Наука, 1972, с. 534

⁴⁰ Заветы, 1913, № 6, с. 125

⁴¹ Развитие реализма в русской литературе: В 3-х т., т. 3, с. 136

⁴² Цит по кн. Судьбы русского реализма начала XX века Л. Наука, 1972, с. 194—195

Не внешняя правда отдельного явления — в смысле точного его изображения, а общая основная правда жизни возбуждает в художнике интерес»⁴³. Задача же художника видится в том, чтобы «выработать критерии достойной человека и отвечающей его высшим потребностям нравственной жизни»⁴⁴. В этих высказываниях чутко уловлена своеобразная направленность поисков общей концепции действительности, которые переместились в сферу сознания. Выход в социальную действительность осуществлялся путем выяснения степени сопричастности личности, ее духовного мира с большим миром реальной жизни, степени включенности сознания отдельного человека в общий контекст эпохи.

Дооктябрьская критика отмечала ослабление интереса художников к психологической разработке образов. Герой интересует литературу не как неповторимая личность, но как частица определенного общественного уклада, вплетенная в общую картину жизни народа. Такой герой определялся как эпический. В уже упоминавшемся отклике В. Княжнина на повесть А. Чапыгина «Белый скит» таким героем представляется Афонька Крень, нераздельно слитый со всем миром. Мысль В. Княжнина нашла свое продолжение в работе современного исследователя творчества А. Чапыгина Н. Тотубалина: «Белый скит» — повесть эпического склада о судьбе человека в ее кровной связи с исторической судьбой народа»⁴⁵.

Связанность мыслей и действий героя с общим потоком народной жизни рассматривается в некоторых современных исследованиях в еще одном аспекте. Автор диссертации о творчестве И. Касаткина отмечает стремление писателя показать жизнь родного края, отражающую жизнь всего русского крестьянства: «Касаткин рисовал жизнь и заботы костромских мужиков в едином русле с жизнью и заботами российского крестьянства Костромская деревня, говорил Касаткин, захвачена теми же процессами, какие определяют лицо всей страны»⁴⁶. Такая слитность местного и общероссийского в жизни, сознании, духе представителей различных уголков России также позволяет говорить об эпическом характере героя малой прозы 10-х годов.

⁴³ Колтоновская Е. Критические этюды. Спб., 1912, с. 49

⁴⁴ Новый журнал для всех, 1909, № 3, с. 100

⁴⁵ Чапыгин А. П. Полн. собр. соч. В 5-ти т. Л.: Худож. лит., 1967, т. 1, с. 24

⁴⁶ Милокостенко Л. М. Творчество И. Касаткина. М., 1974, с. 129

Выводы современных исследователей об углублении масштабов постижения жизни в малой прозе, которое обнаруживается в предоктябрьское десятилетие, не могут не породить размышлений о том, как изменялась жанровая структура рассказа и повести, призванная вместить в свои узкие рамки глобальные проблемы времени.

В ряде исследований справедливо отмечается, что в предоктябрьское десятилетие эпизация малых форм происходит не только экстенсивным путем, за счет фронтального размаха в изображении России, постижения «разных видов внешнего существования» (Гегель). Делаются попытки создания новых структурных формул обобщения действительности, концентрирующих в себе глубокое содержание. В работах К. Д. Муратовой, В. А. Келдыша обозначаются новые по сравнению с классической поэтикой реализма XIX века художественные принципы воссоздания жизни. Так, К. Д. Муратова пишет: «Писатели, особенно новое поколение авторов, отказывались от скрупулезного воссоздания типических обстоятельств и видоизменений характера человека. Молодая литература шла по пути, проложенному писателями конца века — В. Гаршиным, В. Короленко, А. Чеховым. Было заметно общее стремление .. к широкому обобщению «частных» картин жизни»⁴⁷. Отсюда символическая многозначительность описаний быта, который становится в произведениях И Бунина, С. Сергеева-Ценского, А. Серафимовича и многих других художников источником и носителем социальных, философских обобщений, размышлений о состоянии народного духа. Насыщенность бытового материала символическим подтекстом отмечается даже у тех писателей, которые воспринимались только как бытописатели. В этом плане представляет интерес статья С. П. Рожновой о крестьянских рассказах Г. Гребенщикова, в которых обнаруживается восхождение от этнографических зарисовок к раздумьям о духовном наполнении жизни крестьянина»⁴⁸.

Задача постижения объективности народного духа в период между двумя революциями диктовала и особенности повествования в малой прозе. Она все более тяготеет к объективности, что отвечает эстетическому принципу «объективирующей

⁴⁷ Муратова К. Д. Возникновение социалистического реализма в русской литературе М.—Л. Наука, 1966, с. 209.

⁴⁸ Рожнова С. П. Крестьянский рассказ в дореволюционном творчестве Г. Д. Гребенщикова.—В кн. Развитие повествовательных жанров в литературе Сибири. Новосибирск, 1980.

формы». Диалектика объективного и субъективного в поэтике прозы 10-х годов очень сложна, и изучение ее только начинается. Перспективной представляется точка зрения литературоведов, которые видят появление именно эпического (объективного) пачала в повествовании, «духа сдержанной объективности», как пишет исследователь творчества И. Бунина⁴⁹.

Объективизация повествования была обусловлена поисками выражения народной точки зрения на мир. Установка на народную речь, попытка создания «единого аспекта эпического видения» вызвали повышенный интерес к сказовой манере повествования. В коллективном исследовании «Поэтика сказа» тщательно анализируются бытование сказовых форм в литературе 1910-х годов, в творчестве И. Шмелева, С. Сергеева-Ценского, Е. Замятина⁵⁰. Сказ отвечал потребностям, о которых говорил в свое время А. В. Луначарский, когда провозглашал важнейшую особенность будущего искусства: центральным героем нового искусства станет «народ-субъект, народ-творец истории, пролетариата, приходящий к осознанию своей великой миссии»⁵¹. Этот герой придет в литературу после Октябрьской революции, но уже в предоктябрьское десятилетие он заявил о себе «во весь голос».

Таким образом, мы постарались выделить лишь некоторые стороны проблемы жанрового своеобразия малой прозы 10-х годов XX века, которые получили отражение в современных литературоведческих работах и интересовали в свое время дооктябрьскую критику. Очевидно, что при всем многообразии аспектов этого вопроса современных исследователей все более начинает интересовать эпическая тенденция в жанровом развитии малой прозы. Многие утверждения, предположения относительно эпического качества литературы предоктябрьского десятилетия нуждаются в более подробном рассмотрении, уточнении, проверке. Думается, однако, что этот аспект изучения очень перспективен, хотя бы потому, что поможет многое объяснить в тех жанровых процессах, которые происходили в ранней советской прозе. А. И. Метченко отмечает, что слова «эпос, эпические полотна, эпопея» ...часто

⁴⁹ Полоцкая Э. Реализм Чехова и русская литература конца XIX — начала XX веков (Куприн, Бунин, Андреев) — Развитие реализма в русской литературе. М.: Наука, 1974, т. 3, с. 147.

⁵⁰ Мушенок Е. Г., Скобелев В. П., Кройчик Л. Е. Поэтика сказа. Воронеж, 1978, с. 165.

⁵¹ Цит. по кн.: Судьбы русского реализма начала XX века. Л.: Наука, 1972, с. 52.

повторяются в литературе тех лет⁵². Как бы продолжая и уточняя эту мысль, автор раздела о стилевых исканиях в ранней советской прозе пишет: «Для этой прозы характерны монументальные замыслы и их фрагментарность, незавершенность, неразвернутость... У писателей возникает чувство целого Огромное, эпическое, разноликое и многосоставное целое, содержащее в себе многообразие слоев, сословий, групп, наций, еще недавно «безъязыкое» и вдруг обнаружившее в себе богатство народного языка и сознания... Писателями овладевает мысль о создании новых, небывало монументальных форм эпоса.. Для ранней советской прозы характерны своеобразные жанровые формы. Это эпопеи, но они же и лирические поэмы в прозе. Эпическое содержание эпопей-поэм не может развернуться в полную меру... эпические масштабы этих произведений определяются не столько их фактическими размерами (часто небольшими), сколько внутренними масштабами постижения жизни, заложенными в них могучими возможностями»⁵³. Мы позволили себе привести столь пространную цитату для того, чтобы показать, что истоки возникновения эпических свойств и качеств ранней советской литературы видятся многими современными литературоведами в реалистической прозе 1910-х годов и первые шаги к изучению этих истоков уже сделаны.

⁵² Метченко А. И. Кровное, завоеванное. М. Советский писатель, 1975. с. 219

⁵³ Драгомирецкая И. В. Стилиевые искания в ранней советской прозе — Теория литературы М. Наука, 1964, т. 3, с. 125—129

И. Н. ЧЕРНИКОВ

«СИМФОНИЯ» КАК ЖАНР В ТВОРЧЕСТВЕ АНДРЕЯ БЕЛОГО

«Симфониями», воплотившими экспериментаторские поиски нового жанра в искусстве, Андрей Белый не только начал свою литературную деятельность, но и открылся читающей публике как талантливый прозаик. В «Симфониях» А. Белый выступил как самый дерзкий реформатор жанров отечественной прозы рубежа столетий, демонстративно отказывающийся от всех ее достижений и канонов и ищущий новых формообразующих средств.

Андрей Белый, писатель, одновременно похожий на ученого и фокусника («смесь магистра с фокусником»¹, по словам М. И. Цветаевой), необыкновенно чувствующий ритм, попытался создать новую форму художественной прозы «Симфонии» Белого — необыкновенные во всех отношениях произведения «Симфониям» Белого нет даже отдаленных аналогий в прошлой истории русской литературы»², — пишет современная исследовательница Е. Старикова, подчеркивая жанровую необычность первых произведений Белого.

Целью данного исследования является попытка определить особенности жанра «Симфоний» в творчестве Андрея Белого, их место в истории русской литературы, в творчестве автора «Петербурга».

«Симфонии» Белого — своеобразный протест молодого декадента против «публицистичности», «тенденциозности», «натурализма», реалистической прозы 90-х годов XIX века, который выражался поначалу в крайних формах отталкивания от отечественного опыта, от современности и вообще всякой реальности, в постановке сугубо эстетических задач в их

¹ Цветаева М. И. Пленный дух (Моя встреча с Андреем Белым) — В кн. Цветаева М. И. Проза. Нью-Йорк: Изд-во им. А. Чехова, 1953, с. 315.

² Старикова Е. В. Реализм и символизм — В кн. Развитие реализма в русской литературе. В 3-х т. М.: Наука, 1974, т. 3, с. 196.

отвлеченном виде, что само по себе придавало ритмическим опытам писателя экспериментальный характер.

Не случайно даже близкий друг Белого, видный критик и публицист Р. Д. Иванов-Разумник отозвался о «Симфониях» весьма неодобрительно. «Этого поэта и публициста (А Белого. — И. Ч.) губит присущее ему гримасничанье: он словечка в простоте не скажет, все с ужимкой, и когда высказывает самую простую мысль, то старается сказать так, чтобы как можно умнее вышло, отсюда свойственные ему гримасы и широковещательность, отсюда эти иксы, нули, формулы... претензии его всегда шире исполнения»³. И в 1919 году Иванов-Разумник отзывался о «Симфониях» Белого, как о «надуманных», как о «погоне за узорами формы», которая «убила содержание»⁴.

Известный литературовед рубежа столетий С. А. Венгеров говорил о раннем Белом, что тот в своих «Симфониях» «задается столь сложными задачами, которые явно лежат за пределами художественного изображения»⁵. Сам Белый подчеркивал формализаторский характер «Симфоний». «На симфонию (IV симфонию «Кубок метелей». — И. Ч.) смотрел во время работы лишь как на структурную задачу, и я до сих пор не знаю, имеет ли она право на существование»⁶.

Новаторская дерзость замысла молодого писателя состояла в том, чтобы целиком подчинить прозу музыкальному ритму. В традиционных жанрах формообразующими факторами выступали сюжет, образ, слово. Белый попытался создать произведение, где основным фактором формообразования выступал ритм. «Мои юношеские «Симфонии», — вспоминал впоследствии Белый, — начались за роялью в сложеннии мелодиек: образы пришли как иллюстрации к звукам — из музыки Грига вылупилась «Северная симфония»⁷.

Белый попытался создать литературное произведение, в котором образы, сюжет, слово выступали как иллюстрации к звуковым ритмам. В «Симфониях» он как бы ощущал и опи-

³ Иванов Разумник Р. В. Русская литература в 1908 г. — Русские ведомости, 1909, № 1, 1 янв.

⁴ Иванов Разумник Р. В. А Блок и А. Белый — Пб. Алконост, 1919, с. 55.

⁵ Венгеров С. А. Основные черты истории новейшей русской литературы 2-е изд. Пб. 1909, с. 77.

⁶ Цит. по кн. Иванов-Разумник Р. В. А Блок и А. Белый Пб. Алконост, 1919, с. 55.

⁷ Белый А. Как мы пишем — В кн. Как мы пишем. Л. Изд-во писателей в Ленинграде, 1930, с. 17.

ределял предельные границы возможности подчинения художественной прозы музыкальному ритму. Ради дерзости эксперимента он подчас нарушал границы художественности, теряя непосредственно эстетический критерий. Теоретик символизма Эллис (псевдоним Л. Л. Кобылинского) уподоблял «Симфонии» Белого кинокадрам: «Ритмическое, монотонное наплывание отдельных и даже иногда раздельных фраз, дающих несколько беглых образов, объединенных одним общим образом, сочетающихся исключительно по законам ритма настроя и ритма слов, намеренно вопреки закону внешней, чувственной ассоциации, странная дисгармония, производимая диссоциацией зрительных образов движущихся как бы вне пространства и времени, и в то же время таинственная, внутренняя, возникающая из недр самого созерцающего духа, гармония, магически снимающая и разрешающая эти зрительные диссоциации, непрерывный, плывущий одновременно на всех планах разорванный и странно мигающий, подобно картинам синематографа, поток образов, рассматриваемый одновременно со многих противоположных точек зрения»⁸.

Общественный деятель Н. В. Валентинов сообщал: «Маленькому горбунку, беллетристу П. А. Кожевникову Белый как-то поведал, что поэтические симфонии им сначала воспринимаются в виде неясных звуков, шумов, мелодий. Удерживая в памяти нахлынувшие звуки и их ритм, он «привязывает» к ним первые попавшие на язык слова, буквы, без всякого содержания и смысла, и уже потом этот отмеченный значками «каркас» одевает осмысленными словами, образами, красками»⁹.

Ритм в «Симфониях» Белого служит формообразующей основой произведения — ритм внутри каждой отдельной фразы, музыкально организованной по принципу того или иного (традиционного) стихотворного размера, ритм причудливого соединения разноразмерных строк между собой внутри каждого отдельного «куска» «Симфонии», соответствующего стихотворной строфе, наконец, ритм чередования, повторения самих этих «кусков». Образ и слово должны были служить иллюстративными элементами по отношению к музыкальному звучанию слова, фразы, отрывка.

⁸ Эллис Русские символисты — М. Мусарет, 1910, с. 242

⁹ Валентинов Н. В. Два года с символистами /Под ред. и с примеч. Г. П. Струве — Станфорд Калифорния, 1969, с. 50

В синтезе литературы и музыки в «Симфониях» Белого ведущую роль играла музыка, подчиненную—литература. Следует отметить, что в некоторых местах своих «Симфоний» он давал яркие зарисовки пейзажа, бытовых сцен, эпизодов общественной жизни. Но эти сцены не были органически связаны с основным текстом музыкальной прозы, а соединялись с ним по принципу сопряжения самостоятельных смысловых единиц.

«Симфонии» Белого, юношеские произведения, оказались сложными по конструкции, трудными для восприятия: читатель должен знать, какие задачи ставил перед собой художник, хорошо ориентироваться в вопросах музыкального искусства. Сам автор в предисловии к «Кубку метелей» писал: «Меня интересовал конструктивный механизм той смутно сознаваемой формы, которой были написаны предыдущие мои «Симфонии»¹⁰. Прием музыкальной композиции не нов, честь его открытия принадлежит не Белому.

Музыкальное начало так или иначе проявляется в произведениях А. П. Чехова, И. А. Бунина, А. А. Блока, М. Горького, К. Паустовского, Л. Леонова, К. Федина, Р. Роллана, Я. Ивашкевича и др. Очевидно решающее значение «музыкального конструктивизма» в некоторых романах Т. Манна. У Т. Манна «музыкальный конструктивизм» служит глубокому философскому реалистическому исследованию жизни. О себе автор «Доктора Фауста» писал: «Музыка издавна активно воздействовала на мое творчество, помогая выразить свой стиль. Себя я должен отнести к музыкантам среди писателей. Роман всегда был для меня симфонией, произведением, основанным на технике контрапункта, сплетения тем, в котором идеи играют роль музыкальных мотивов, а лейтмотивы используются «в духе музыкальной символики»¹¹.

Для А. Белого музыкальное начало в произведениях являлось признаком литературы будущего. Музыка прозы, «магия звуков» у него подчинена стремлению выразить «распавшуюся связь времен», что-то трудное, уловимое, смутно маячащее в разорванном сознании автора. «Многообразие сложных чувств подымается музыкой из безглагольных глубин жизни, из-за порога сознания ей, только ей, зажигаются зори невзшедших сознаний: рисуются образы жизни еще недостигнутых человеческих отношений; в ней уже лицо жизни — оттуда из-

¹⁰ Белый А. Кубок метелей: Четвертая симфония — М., Скорпион, 1908, с. 3.

¹¹ Манн Т. Собр. соч. В 10 т. М.: Гослитиздат, 1960, т. 9, с. 164.

за катастрофы образов... Музыка есть попытка выразить формулю квинтэссенцию процессов творения»¹². Этот принцип нашел выражение в написанных как крупное музыкальное произведение четырех прозаических «Симфониях» Белого: «Героической», «Драматической», «Возврате» и «Кубке метелей».

Иррационализм как доминанта художественного творчества, наиболее полно выражаемый в музыке, в понимании Белого требовал максимального приближения литературы к этому виду искусства. Еще в 1902 г. Белый в статье «Формы искусства» пытался определить взаимосвязи искусства и создать на этой основе некую абстрактную эстетическую систему. Высказывалась мысль о ведущей роли музыки. Причем музыка рассматривалась двояко — как искусство и как некая звуковая сила — символ мировой стихии. «В музыке постигается сущность движения,— писал Белый. — Во всех бесконечных мирах эта сущность одна и та же. Музыкой выражается единство, связующее эти миры, существовавшие, существующие и так же существование которых в будущем»¹³.

А. Блок, чье понимание музыки во многом было схоже с мыслями А. Белого, пишет письмо автору «Форм искусства». Это было первое развернутое обсуждение А. Блоком проблемы музыки как «сущности мира». Многие моменты этой юношеской полемики, порой усложненные идеалистической фразеологией, но касающиеся весьма существенных проблем, получили отражение в позднейших эстетико-философских взглядах обоих поэтов.

В «Симфониях» молодой автор пытался решить задачу синтеза музыки и литературы путем перенесения в литературу самих принципов построения музыкального произведения. Об этом красноречиво свидетельствует уже заголовок—«Симфония».

«Проблематичен,—как считает современный исследователь творчества Белого А. П. Авраменко,—сам жанр рассматриваемых произведений симфонии в прозе»¹⁴. Вся «архитектоника» «Симфоний» (развитие тем, двойной и тройной контрапункт, членение текста на отдельные «музыкальные» фразы с порядковой нумерацией, использование приема рефрена, ак-

¹² Белый А. Революция и культура Г. А. Лема и С. Н. Сахаров М., 1917, с. 164

¹³ Белый А. Формы искусства Мир искусства, 1902, № 12, с. 357

¹⁴ Авраменко А. П. Поэзия А. Белого Автореф. дис. канд. филол. наук — М., 1970, с. 10

цент на ритмическую выразительность текста и т. д.) подчинена музыкальному началу. При всей иллюзорности попытки перенесения в литературу принципов построения музыкального произведения она способствовала выработке оригинальной стилистической манере повествования А. Белого с преимущественным выделением ритма в художественном произведении. Ритмические узоры «Петербурга» и «Москвы», которые впоследствии вызвали пристальное внимание исследователей и критиков, впервые появились именно в «Симфониях». Но стремление везде рельефно обозначить созвучный с основным настроением «Симфоний» подтекст и соблюсти «музыкальную форму» фраз приводило к вычурности, неестественности языковых конструкций. Творческая неудача А. Белого, которую он потерпел с «Симфониями», объясняется тем, что он переступил естественную грань взаимосвязей различных родов искусства. В своем стремлении к «несказанности» он подменил специфику литературного произведения спецификой музыкального, устранив по существу в слове, основном изобразительно-выразительном средстве литературного произведения, его главную составляющую — мысль, оставив лишь комплекс звуков.

«Симфонии» Андрея Белого должны быть рассмотрены в контексте тех изменений, которые происходили в литературе XX века. Стремление к синтетическому изображению действительности приводило писателя к размыванию границ между отдельными видами искусства, что оказывало сильное воздействие — порой плодотворное, порой разлагающее — на художественную форму. Этот процесс сближения родов искусств, например, поэзии и прозы, характерен для творчества ряда писателей XX века. «Сближать их художественно-образительные средства,—писал известный теоретик литературы Б. Л. Сучков,—стал еще в начале века Андрей Белый в своих «Симфониях», у которого поэзия, образовав подпочву прозы, открыто вогрлась в повествование и, будучи одним из важнейших элементов изобразительности, предопределяла появление внутренней формовки в прозаической фразе, аллитерированность речи, строфическую организацию прозаического периода, приобретавшего, как и в стихотворном произведении, самостоятельность и эмоциональную завершенность»¹⁵.

¹⁵ Сучков Б. Л. Исторические судьбы реализма. Размышления о творческом методе. Изд. 3-е, доп. М.: Сов. писатель, 1973, с. 272.

Однако проблема гармонического соотношения содержания и звука, поставленная еще А. А. Потебней в его размышлениях о внешней и внутренней форме слова, не была решена А. Белым. Он попытался своеобразно выделить элементы внешней формы слова и подчинить им внутреннее содержание. Эти опыты А. Белого носили формалистический характер. Не случайно М. Горький писал о Белом — поэте и прозаике: «Он думает не образами, а словами, и я не знаю другого писателя, который так безвольно, закрыв глаза, отдавался бы вьюге слов». По словам М. Горького, А. Белый писал, «очень произвольно склеивая слово за словом, в бессильном подчинении их звуковым связям»¹⁶. Эти замечания были сделаны М. Горьким в середине 20-х годов, когда в творчестве А. Белого усилилась тяга к звуковому экспериментаторству. Но с некоторыми оговорками их можно было отнести и к ряду более ранних произведений, и к слабым сторонам предпринятых им опытов анализа стиха.

Путь иллюстрирования в искусстве равно эстетически рискован, иллюстрируется ли образом голая идея или, напротив, голый звук. Принцип иллюстрирования красочным образом музыкального звучания слова и фразы превратил содержание «Симфоний» А. Белого в чисто декоративную словесную живопись, эстетическое содержание которой исчерпывалось сменой ритмов и сменой ярких и блеклых цветовых пятен (особенно приложимо это к ранней «Героической симфонии»).

Автор «Симфонии» как создатель нового прозаического жанра полностью отказался от характера и сюжета — непременных атрибутов «традиционной прозы», были продолжены и доведены до предела открытия и тенденции лирического импрессионизма конца века. Г. Чулков писал об одном из рассказов А. Ремизова, что в нем «нет тех элементов, которые составляют основу всякого эпоса, — нет фабулы, нет характеров, нет выразительного диалога, нет идейной определенности, и, однако, художественная правда не нарушена: раздробленная действительность и осколки быта, объединенные внутренне лирической темой, приобретают особый смысл и кажутся нам правдоподобными, подобно тому как во сне нам кажется правдоподобным самое исключительное и нереальное сочетание вещей, лиц и положений, взятых из нашей повседневности»¹⁷. Эта характеристика может быть целиком отнесена ко

¹⁶ Архив А. М. Горького М. 1957, т. 6, с. 210.

¹⁷ Чулков Г. И. Наши спутники. Сб. статей (1912—1922). М. Изд-во И. Васильева. 1922, с. 18.

второй «Симфонии» Белого, построенной по тем же музыкальным принципам, что и первая, но обращенная к реальности и современности

Критик Ал. Вознесенский, начиная свою статью о Белом строками:

Детишки бьются в школе
Без книжек (где их взять?),

предлагал читателю угадать, Некрасову или Тану принадлежит это стихотворение, и, заинтриговав читателя, отвечал: «Принадлежит оно перу декадентнейшего из декадентов, крайнейшего из модернистов, выкормка «Весов» и «Скорпиона», непонятнейшего из непонятных современных «молодых» — Андрея Белого». И как общий итог анализа его стихов следовали слова: «Я не знаю поэта, более, глубже влюбленного в прозу, в самую что ни на есть ежедневную прозу жизни, чем Андрей Белый». В тяготении поэта-модерниста к «телеграфистам, детишкам, арестантам и др. некрасовским клиентам» Ал. Вознесенский видел верный залог того, что и в будущем у Белого «юношеская его влюбленность в прозу жизни окрепнет в зрелое обладание этой прозой»¹⁸.

Очевидно, поклонник и пропагандист символизма Ал. Вознесенский не воспринимал «Симфонии» как доказательство «обладания А. Белым формами прозы, он увидел в них некий отвлеченный эксперимент промежуточного жанра: «Его алгебраические попытки. Это художественный *poisens*»¹⁹, — кратко резюмирует свои наблюдения тот же Ал. Вознесенский, отмечая «глубинность» поисков А. Белого-экспериментатора.

Оригинальная и новая для русской литературы форма, созданная А. Белым в «Симфониях», в своем чистом виде была исчерпана. Доведя до крайностей и парадоксов принцип музыкальной основы прозы, специальные ритмико-эвфонические и композиционные приемы, словесно-композиционную структуру музыкальных опусов, природу «ряда построений, связанных друг с другом основным настроением (настроенностью, ладом)», он не смог продолжить свои поиски прозаика на этом пути. Хотя последняя четвертая «Симфония» «Кубок метелей» и была завершена после революции 1905 г., это — формальный момент, инерция начатой и требующей завершения работы. По сути дела, революция закрыла для А. Белого эту попытку подчинить литературный замысел пол-

¹⁸ Вознесенский Ал. Поэты, влюбленные в прозу — Киев Голос 1910. с 34, 37.

¹⁹ Там же, с. 36

ностью музыкальной задаче. В конце жизни сам А. Белый отнес после уже свои «Симфонии» к числу «лабораторных экспериментов, неудачи с которыми ложились в основу будущих достижений»²⁰.

Революция 1905 г. и сузила и расширила мир А. Белого, как и всех русских символистов. Напряженное вглядывание в земные знаки «вечности» заслонилось трагическими размышлениями о судьбе родины, а самолюбивая и самовлюбленная забота о том, как выглядят «московские мистики» в глазах московского и петербургского «общества», сменилась стремлением запечатлеть «страдающее лицо истерзанной России». Глубокое разочарование, обманутость высоких предчувствий символизировались А. Белым в образе «пепла» и отразились на страницах его книги в конкретных чертах испепеленной России. От лирики А. Белый приходит к эпосу—рассказам, повести «Серебряный голубь» и роману «Петербург».



²⁰ Белый А. Как мы пишем. — В кн.: Как мы пишем. Л.: Изд-во писателей в Ленинграде, 1930, с. 15.

А. А. АЧАТОВА

ВЫРАЖЕНИЕ АВТОРСКОЙ ПОЗИЦИИ В ЖАНРОВОЙ СТРУКТУРЕ («ДНЕВНИК САТАНЫ» Л. АНДРЕЕВА)

Прежде чем говорить о поставленной проблеме хотелось бы вновь вернуться к спору о месте Л. Андреева в русской и мировой литературе XX века. Ибо в зависимости от того, к какому лагерю литературы—декадентскому (упадническому, пессимистическому) или демократическому—мы отнесем его, в какую художественную систему (романтизма, критического реализма или модернизма) поместим его творчество, будет определяться и жанровая структура «Дневника Сатаны» и авторская позиция в нем.

Л. А. Иезунтова в монографии «Творчество Леонида Андреева (1892—1906)»¹ убедительно доказала принадлежность писателя указанного периода творчества к литературе критического реализма и вписала его творчество в контекст мирового искусства конца XIX—начала XX века. Но в монографии не анализируется творчество Л. Андреева последнего десятилетия, а оно-то и остается до сих пор предметом наиболее разноречивых оценок и нередко резко отделяется от предшествующего периода.

С легкой руки А. М. Горького—самого близкого друга и наставника Л. Андреева в начале творческого пути—10-е годы его творчества начали выводиться и советскими исследователями за пределы реалистического искусства². Даже в одном из наиболее точных и содержательных исследований последнего десятилетия «М. Горький и Л. Андреев» К. Д. Муратова в заключении говорит о том, что «художественно-ограниченное восприятие действительности скоро увело Андреева из лагеря реалистов к модернистам, где он занял ведущее место».

¹ Иезунтова Л. А. Творчество Леонида Андреева (1892—1906). Изд-во ЛГУ, 1976, с. 240.

² См. Горький М. Собр. соч. В 30 т. т., т. 29. Оценка романа «Сашка Жегулев».

За это «жизнь жестоко отомстила Андрееву. Его творческий опыт оказался на обочине широкого пути русской литературы»³.

В статьях, посвященных реализму 10-х годов, в учебниках и учебных пособиях для пединститутов и университетов часто говорится о сближении Андреева в эти годы «с Сологубом и лагерем декадентских писателей», о том, что его творчество «отмечено печатью творческой ущербности», а «социальная критика буржуазного миропорядка» «лишается... конкретно-исторической перспективы»⁴.

Но позволительно в связи с этим вспомнить о том, что участие М. Горького в редактировании вместе с Г. Чулковым, Е. Замятиним журнала «Дом искусства», в котором печатались стихи и проза акмеистов, символистов, в том числе статьи Е. Замятина «Я боюсь», ставшая на многие десятилетия эталоном безыдейности, не привело самого Горького в этот лагерь литературы. Почему же дружба Андреева с Ф. Сологубом, ставшая воистину притчей во языцех, до сих пор инкриминируется художнику, выдвигается чуть ли не главным аргументом в определении декадентства творчества Л. Андреева последних лет.

Говоря так, мы бесспорно не имеем целью оправдать идейные заблуждения Андреева последнего десятилетия творчества. Мы учитываем и то, что он написал после Октябрьской революции свое эссе-воплъ «SOS!», прочитанное «всем читающим миром», если верить сообщениям зарубежной печати⁵. Хотя в статье нельзя не почувствовать искренней боли писателя за судьбу и страдания российского народа в период гражданской войны, «человеческая мольба» Л. Андреева обращена все-таки к союзным державам, по мысли автора, предавшим Россию и допустившим торжество и победу большевиков. Но ведь примерно тогда же Андреев в письме к родственнику оправдывает действия большевиков, способных разрушить «старый дом России, затхлый, вонючий, клоповый», и верит в возможность построения «нового величественного здания, просторного и светлого»⁶.

³ Муратова К. Д. Максим Горький и Леонид Андреев. Невзданная переписка. Лит. наследство, т. 72, Наука, 1972. Вступит. статья с 56.

⁴ Соколов А. Г. История русской литературы конца XIX—начала XX вв. М. Высшая школа, 1979, с. 253—254, 248.

⁵ Андреев Л. «SOS!», 2-е изд. Париж, 1919.

⁶ Цит. по кн. Десницкий В. А. М. Горький. Очерки жизни и творчества. М.: Госполитиздат, 1959, с. 239.

Андреев—художник сложный и противоречивый не только в своих художественных исканиях но и в идейных симпатиях и антипатиях. Все же кого М. Горький называет в одном из последних писем к Андрееву «обозной сволочью», были во многом неприемлемы и для Андреева, но он никогда не причислял к «чистым» декадентам ни Ф. Сологуба, ни Блока и, в отличие от Горького, считал возможным и даже необходимым их привлечение для возобновления в 1910-х годах издания сборников «Знание».

Нельзя забывать и о том, что мало кто даже из больших писателей в сложное время империалистической войны, революции и гражданской войны был во всем до конца подлинно историчен в оценке совершившихся событий. Вспомним хотя бы «Несвоевременные мысли» М. Горького и его переписку с В. И. Лениным этого периода. Что касается содержательно-структурных компонентов творчества отдельных писателей или групп художников, то сейчас справедливо пишут о совокупности взаимовлияния художественных систем, их переходности даже в одну историческую эпоху.

Мы полностью разделяем точку зрения тех критиков, которые рассматривают творчество Л. Андреева как цельное и оригинальное явление на протяжении всего пути художника. В. А. Келдыш справедливо утверждает, что «...творчество писателя на всем протяжении отличалось крайней разнородностью. Но парадоксальным образом именно эта разнородность свидетельствовала о своеобразной цельности». О жанровостилевом своеобразии творчества Л. Андреева критик говорит как о явлении «промежуточного состояния» между двумя основными идейно-художественными антагонистами — реализмом и модернизмом»⁷.

Эта особенность художественного дарования писателя была отмечена еще дореволюционной критикой. Так, Н. П. Ашешов в «Жизни Василия Фивейского» увидел слияние реализма «с широким символизмом»⁸. И. Арабажин подводя в 1910 году итоги творчества Андреева, писал: «Талант Андреева проявляется именно в необыкновенном искусстве придать явно выдуманному, несуществующему вид почти полного правдоподобия и естественности. По душе по своей психологии Андреев не реалист, а фантаст-романтик, по техни-

⁷ Келдыш В. А. Русский реализм начала XX века. М. Наука, 1975 с. 264

⁸ Ашешов Н. П. Из жизни литературы — Образование, 1904, № 5, отд. 3, с. 83

ческим приемам импрессионист, но в то же время маг и чародей реалистической экспрессии»⁹.

В своих работах мы не раз писали о том, что в творчестве Л. Андреева, может быть, наиболее разносторонне представлены идейные, философские искания конца XIX—начала XX вв. от нищезанятия до марксизма, а в области формы — та ее синтетичность, которая позволяет говорить и об интенсивном разрушении традиционных признаков жанра, его устойчивых границ и о проникновении, взаимообогащении элементами поэтических структур разных литературных течений и направлений. На этом пути, бесспорно, были не только достижения, но и потери. Но это был живой процесс поиска, связанный с теми изменениями, которые шли в самом методе критического реализма, и изымать Л. Андреева из этого процесса, думать, что нет никаких оснований.

Как одну из главных достоинств прозы Л. Андреева К. Д. Муратов справедливо выделяет ее эмоциональность, то есть ту атмосферу настроения, психологического состояния, в которую невольно погружается читатель и как бы на определенное время поглощается ею. Один из дореволюционных критиков по этому поводу справедливо заметил: «Микель Анжело вырубал свою мысль из мрамора, Андреев ее берет из настроения»¹⁰. Эмоциональность создается Андреевым особым сочетанием поэтических приемов экспрессионизма, импрессионизма, символизма с глубоким психологическим анализом — этим главным признаком реалистического искусства. Более того, Андреев стремился к созданию какой-то особой «психологической правды» характера, не отягощенной национальными и социальными признаками. Он считал, что психология человека в основе своей неизменна и таит в себе многие тайны бытия. В эти тайные глубины человеческой психики и хотелось проникнуть Андрееву и, если не разгадать, то хотя бы взбудоражить ум читателя глобальными вопросами бытия. В этом была новизна, необычность и даже непривычность для восприятия российским читателем писаний Л. Андреева. Они буквально обрушивались ураганом, потрясали ум и сердце, будоражили психику. Мера реалистической поэтики порою явно нарушалась, чаша весов клонилась к экспрессионизму.

Об этом писал А. Блок в связи с чтением «Жизни Василия Фивейского», «Красного смеха» и рассказа «Вор», особенно

⁹ Арабажи И. И. Леонид Андреев. Итоги творчества. СПб, 1910, с. 8.

¹⁰ Словохотов Л. А. Богоборчество «Саввы» Андреева. Саратов, 1918, с. 42.

любимого им. «...Что катастрофа близка, что ужас при дверях,—это я знал очень давно, знал еще перед первой революцией, и вот на это мое знание сразу ответила мне «Жизнь» Василия Фивейского», потом «Красный смех», потом особенно ярко—маленький рассказ «Вор»¹¹. «Он не просто писал свои вещи, он был охвачен ими, как пожаром».—свидетельствовал К. И. Чуковский¹². «В его душе не было благополучия. И эта страшная тревога, мучительное беспокойство и какой-то бунт, «несогласие со всем» — вот что было в Андрееве новым и необычным,—писал Г. Чулков, знавший Андреева два десятка лет¹³.

Повышенная экспрессивность, эмоциональность писаний Л. Андреева во многом зависит от его авторской позиции: постоянной и живой заинтересованности судьбой человека и человечества. Один из дореволюционных критиков, не разделяя богоборческие мотивы в творчестве Л. Андреева, тем не менее вынужден был признать, что, «унаследовав от Достоевского любовь к пребывающим во тьме, Андреев, этот молчаливый, молодой полубог, является писателем сплошного вопля, постоянных слез и стонов о муках большинства человечества»¹⁴. Герои Л. Андреева с явно стертными национальными и социальными чертами характера, как бы с большим для себя правом входят в ряды тех обобщенных образов-символов (в том числе и мифологических), в коих содержатся вечные поиски человечеством нравственного и этического выбора.

Современное литературоведение не только отмечает, но и исследует связи подхода художника к событиям и явлениям жизни (авторской позиции) со спецификой жанра. Рассматривая проблему типологии жанров, академик М. Б. Храпченко пишет: «Когда мы называем те или иные жанры... для нас это не только указание на определенные виды построения литературных произведений, но и обозначение специфического подхода к явлениям жизни»¹⁵. Для творчества Л. Андреева это положение бесспорно: в жанре скрыга душа писателя, его «специфический» «подход к явлениям жизни» Целью данной работы будет рассмотрение авторской позиции в свя-

¹¹ Книга о Леониде Андрееве Воспоминания 2-е изд., доп., Берлин—Пб — М. Изд во З Н Гржебина, 1922, с 97.

¹² Там же, с 85

¹³ Письма Леонида Андреева Л. Колос, 1924, с 38

¹⁴ Словоохотов Л А Указ соч., с 48

¹⁵ Храпченко М. Б Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы. 3-е изд., М, 1975, с. 154.

зи со спецификой жанра последнего произведения Л. Андреева, в котором, как нам представляется, противоречивое единство формы и содержания проявилось, быть может, наиболее полно и обнаженно.

По свидетельству сына писателя Вадима Леонидовича, Андреев работал над «Дневником Сатаны» с 1918 года до последних дней жизни, т. е. в тот период, когда все чувства и мысли писателя были предельно обнажены¹⁶. Известно, что события империалистической войны, Февральской и Октябрьской революций, начавшейся затем гражданской войны Андреев переживал остро болезненно. Он тащил на себе (в себе) груз этих событий, надрывался под этой непосильной ношей, не смея ни сбросить ее, ни уйти от нее. Для этого достаточно вспомнить его статьи «Гибель» и «SOS!». Смятенность чувств, мыслей, настроений писателя, выраженная в них с большим публицистическим мастерством, буквально пульсирует на страницах и его последней книги.

Впервые на русском языке роман опубликован в Гельсингфорсе в 1921 году¹⁷. В апреле 1921 года петроградская газета «Жизнь искусства» сообщила: «Последний роман Леонида Андреева «Дневник Сатаны» произвел во многих странах огромное впечатление. Отзывы о нем и цитаты из него появились во многих главных газетах Франции, Германии, Англии и Америки. Английский перевод вышел уже в Лондоне и в Нью-Йорке. Согласно отзыву русского критика в Гельсингфорском «Пути», Андреев в этом последнем своем произведении вновь приблизился к лучшим своим созданиям: «Рассказу о семи повешенных», «Царю-голоду» и другим—и достиг силы, превзошедшей его политические статьи-воззвания «Гибель» и «SOS!», почти неизвестные в России»¹⁸. В 1922 году Гр. Гр. Ге инсценирует «Дневник Сатаны» для постановки в Петроградском Академическом театре и печатает в «Еженедельник Академических театров»¹⁹. В том же году две части романа опубликованы в московском альманахе «Костры»²⁰. И лишь

¹⁶ Андреев Вадим Детство Повесть. СП, 1963.

¹⁷ Андреев Леонид Дневник Сатаны Гельсингфорс, Библион, 1921, с. 277

¹⁸ Жизнь искусства Пг, 1921, апрель, № 712—713—714, с. 4

¹⁹ Дневник Сатаны Инсценировка последнего произведения Л. Андреева, составленная Гр. Гр. Ге в 5 действиях и 10 картинах Пг, 1922, с. 82. Премьера инсценировки состоялась в Академическом театре драмы (б. Александрьевский) 17 февраля 1923 года

²⁰ Костры, кн. 1-я М., 1922, с. 190 В заметке «От редакции» говорится, что «окончание романа будет помещено в следующей книге», с. 6 Однако следующей книги не появилось.

спустя полвека, в 1971 году, в нашей стране «Дневник Сатаны» был напечатан полностью²¹.

Известно, что на всем протяжении творчества Л. Андреева критика бурно реагировала на все его произведения и выступления: его ругали и превозносили, его исследовали, о нем велись дискуссии — равнодушным его творчество не оставило никого. Кажется невероятным, что «Дневник Сатаны» до сего времени почти не тронут советской критикой. Краткие отзывы-рецензии 20-х годов дают лишь общую оценку роману: положительную («Жизнь искусства»²², «Культура театра»²³, «Вестник литературы»²⁴) или резко отрицательную («Красная новь»²⁵). Первая попытка анализа «Дневника Сатаны» (его композиции) была сделана в 1928 году А. М. Линным²⁶. В опубликованной части его работы есть интересные замечания о двойничестве главного героя романа, вочеловечившегося Сатаны, принявшего облик убитого им американского миллиардера-филантропа Вандергуда. В других известных нам работах о творчестве Л. Андреева есть лишь общая идейная оценка романа. Заметим, что «Дневник Сатаны» не упоминается ни в «Истории русского романа», ни в «Истории русского советского романа».

Одну из причин того, что роман полвека не печатался и не исследовался, мы видим в той первоначальной его интерпретации, которую давал ему журнал «Красная новь», где художественным редактором был тогда А. М. Горький. В первом номере журнала (1921 год) в разделе «Критика и библиография» в статье А. К. Воронского «Об отшельниках, безумцах, бунтарях», в первой ее части резко критиковались Е. Замятин, И. Бунин, А. Куприн, Д. Мережковский и др., во второй части в том же тоне за подписью Нурмина (псевдоним А. К. Воронского) — Л. Андреев и его «Дневник Сатаны». Хотя в нем, писал Нурмин, «ни разу не упоминается «больше-

²¹ Андреев Леонид Повести и рассказы в 2-х т. 1907—1919 гг. М., 1971, т. 2, с. 232 Ссылки на текст даны по этому изданию, полностью совпадающему с текстом издания Гельсингфорс, Библион, 1921

²² Жизнь искусства, 1921 № 712—713—714

²³ Нов И Последняя книга Леонида Андреева — Культура театра, 1921, № 6, 20 мая, с. 48—51

²⁴ «Дневник Сатаны» Л. Андреева — Вестник литературы 1921, № 6 7, с. 12

²⁵ Нурмин Дневник Сатаны — Красная новь, 1921, № 1, с. 295-297
²⁶ Линин А. М. Новеллы и повести Леонида Андреева (вопросы композиции) — Изв Азербайд ун-та, т. 13, Баку Обществ науки, 1928, с. 7-10

визм», но речь идет только о нем»²⁷. Не отличаясь ни особой логикой, ни доказательностью, социальная оценка Андреева и его романа тем не менее вполне определена и категорична: «Тленом и духовной опустошенностью веет со страниц «Дневника», непониманием настоящего и безысходным страхом перед будущим, которое уже при дверях...»²⁸. Определив роман образцом «вырождения, упадка, страха пред грядущим», журнал «Красная новь», как бы с молчаливого согласия М. Горького (отзывы М. Горького о романе неизвестны), наложил на долгие годы каннову печать на посмертное произведение Л. Андреева. И только теперь, судя по тому, что творчеству Л. Андреева 1907—1919 годов отведен целый том в двухтомном собрании сочинений, изданном в 1971 году, было снято вето, открылась возможность нового, современного прочтения и изучения «Дневника Сатаны».

О чем же это произведение? Какова его идейно-содержательная и художественная структура? Ответив на эти вопросы, мы в какой-то мере выявим авторскую позицию Л. Андреева на заключительном этапе его творчества.

Начнем с замечаний о фабуле и сюжете романа. Как мы уже писали в предыдущих статьях, в большинстве произведений Л. Андреева можно обнаружить изначальный фабульный импульс, точку отсчета для сюжетного построения (движения, развития действия). Таким импульсом может быть миф («Иуда Искариот», «Елеазар», «Самсон в оковах»), житие святых («Жизнь Василия Фивейского»), конкретная историческая современность («Красный смех», «К звездам», «Рассказ о семи повешенных»). В «Дневнике Сатаны» таким фабульным импульсом стал историко-бытовой конкретный факт — гибель 7 мая 1915 года американского миллиардера-филантропа Альфреда Вандербильта, направлявшегося в Европу на английском океанском лайнере «Лузитания», потопленном американской подводной лодкой»²⁹. Но, как мы уже писали, фабульный импульс у Андреева не реализуется в самом движении сюжета, в его развитии, ибо миф по-своему перелицовывается, житие святых разрушается в самой содержательно-структурной основе, конкретная историчность (факт)

²⁷ Нурми и Дневник Сатаны Указ соч., с. 295

²⁸ Там же, с. 297.

²⁹ В романе это событие перенесено на год назад, в предвоенное время Магнус и его слуги «взрывают» Вандергуда 7 мая 1914 года. См. об этом «Примечания» во втором томе Леонида Андреева указанного издания, с. 428

используется как некий порог для выхода к широким философским размышлениям о бытии. Все мифологическое, конкретно историческое, бытовое Андреев подчиняет, растворяет в «проклятых» вопросах, которыми мучается человечество во все времена. Происходит как бы двойная ретроспекция: настоящее просецируется в прошлое, и, наоборот, далекое историческое, мифологическое прошлое, как оборотень, оживает в настоящем.

Вот почему трактовать, например, «Иуду Искарнота» как реабилитацию Иуды или «Красный смех» как протест против русско-японской войны, а «Рассказ о семи повешенных» — против смертной казни участников первой русской революции нам представляется неправомерным. Вспомним, что в письме к американскому журналисту и переводчику «Рассказа о семи повешенных» Герману Бернштейну Андреев писал: «Моей задачей было указать на ужас и недопустимость смертной казни при всяких условиях». И еще: «...если моя правдивая повесть о семи из тысяч повешенных поможет разрушиться хоть одной перегоролке, отделяющей народ от народа, человека от человека, душу от души — я почту себя счастливым»³⁰.

Как видим, Андреев придавал своему произведению общечеловеческое звучание и значение. Прямолинейно-историческая, социологическая мерка для оценки произведений Л. Андреева, на наш взгляд, не годится вообще. Это не значит, что они лишены конкретной злободневности. Наоборот, все они воспринимались современниками как указание на болевую точку сегодняшнего дня. Не менее важно и другое: прошло более полувека, а многие произведения Л. Андреева с полным правом занимают свое место в мировом контексте сегодняшнего искусства, озабоченного все теми же вечными нравственными проблемами. Эти соображения можно в полной мере отнести к последнему роману Андреева. Определить главную идею романа как «антибольшевистскую» (А. К. Воронский) или как развенчивающую ложный альтруизм значит непомерно упростить и даже исказить авторский замысел.

Роман написан, конечно, не ради того, чтобы показать, как американский «сумасбродный филантроп, которому золото бросилось в голову, как молоко кормилице» (238), пересек океан, чтобы облагодетельствовать старую Европу, и как его альтруистический порыв терпит полный крах. Тему альтруиз-

³⁰ Андреевский сборник Исследования и материалы, т. 37 (130). Курск, 1975, с. 198

ма и филантропии Андреев в достаточной мере, своеобразно соединив фантастику, миф и конкретные реалии, раскрыл и исчерпал для себя в драме «Анатэма». Конкретный фабульный импульс в «Дневнике Сатаны» всего лишь толчок к мучительным раздумьям его автора о том, что такое человечество и что ему нужно. Категоричного ответа на этот вопрос не знает ни сам Андреев, ни его герои. Но для него важно вогнуть этот вопрос, как занозу, в сознание читателя, заставить его думать, а не оставаться равнодушно-пассивным. особенно в тот момент, когда последние исторические события — война и революция — перевернули, опрокинули старые представления о мире. Более того, Андреев словно боится какой-либо категоричности, однозначности в решении вопроса об исторических судьбах мира. Может быть, потому его творчество и остается всегда злободневным.

На слова миллиардера Вандергуда о том, что на его три миллиарда «можно создать новое государство... или разрушить старое... можно сделать войну, революцию» (283), андреевский герой-бунтарь и анархист Магнус зло отвечает: «А вы знаете точно, что нужно вашему человечеству: создание нового или разрушение старого государства? Война или мир? Революция или покой? Кто вы такой, м-р Вандергуд из Иллинойса, что беретесь решать эти вопросы?» (284). Обычно эту цитату приводят без последней фразы и трактуют прямолинейно как неприятие самим Андреевым ни войн, ни революций. А между тем последняя фраза выявляет более сложную авторскую позицию. Писатель ставит открыто вопрос о том, по какому праву одна страна, имеющая лишние миллиарды, может диктовать свою волю, решать судьбы других народов и государств. Насмешливый совет Магнуса Вандергуду — лучше стройте «богодельни у себя» или университет в Чикаго, или выращивайте свиней на бифштексы — воспринимается не как ответ одного персонажа другому, а как ответ самого художника, который, несмотря на свои идейные заблуждения, не мог оставаться безучастным к тому, что будет с миром и с его страной. Не зная точного ответа на вопрос: «Что нужно человечеству?», Андреев уводит читателя к старым, как мир, истинам. В них ищет он для себя и для читателя нравственную точку опоры. Заветной во все времена творчества для Андреева, как и для Достоевского, была идея единения всех народов мира. Не случайно эта мысль нашла свое выражение в стихотворении в прозе «Воскрешение из мертвых (Мечта)», написанном во второй год империалистической

войны. Религиозный миф, послуживший первоисточником для фабулы, здесь также полностью отбрасывается, главной остается мысль о радости, красоте единения всего сущего на земле, о воскресении прекрасного в мире, ёмко выраженная в лейтмотивной фразе: «Любовалась своей красотой прекрасная земля»³¹.

Высшим выражением прекрасного для Андреева, как и для многих писателей-реалистов 10-х годов (И. Бунин, А. Куприн, А. Толстой), непреходящей человеческой ценностью оставалась любовь. У Бунина она — прекрасное мгновение, «солнечный удар», у Л. Андреева «невыразимое» словами «чудо». Она может сделать человека бессмертным (образ Давида Лейзера в «Анатэме»), она может духовно переродить даже самого Сатану, как это случилось в «Дневнике». Именно Сатане, а не Вандергуду не дает покоя роковое сходство «дочери» Магнуса с Мадонной. Не Вандергуд, а Сатана пишет для земного читателя-друга возвышенные слова о любви: «Презирай слова и ласки, проклинай объятия, но не коснись любви товарищ: только через нее тебе дано бросить быстрый взгляд в самое вечность» (311). Для Андреева нет более трагического состояния в мире, чем то, когда разрушается этот бесценный дар в его главных носителях — в женщине и ребенке. Потому так дорог ему исступленный крик Ивана Карамазова у Достоевского хотя бы об одной слезинке замученного ребенка и так страшен для него своей бездуховностью женский образ, когда в нем навсегда убита любовь. Таким в «Дневнике Сатаны» является образ Марии — «продажной и лживой твари» с пречистым ликом Мадонны. Мария — чудо, невыразимое словами прекрасное, и Мария — один из самых страшных обманов современного мира.

Сложное, противоречивое содержание романа и авторской позиции могло быть выражено в столь же сложной жанровой структуре. Жанр «Дневника Сатаны» мы определяем как роман-памфлет с жанровыми признаками лирико-психологической и социально-публицистической повести и драмы. То, что в «Дневнике Сатаны» есть романное содержание о «воображаемых событиях» с широким эпическим их изображением, есть столкновение человеческих судеб и даже любовная интрига (традиционный любовный треугольник, совершенно необычно интерпретированный Л. Андреевым), в особом дока

³¹ Андреев Леонид. Собр. соч. Книгоизд. писателей в Москве. Рассказы, 1916, т. 16, с. 232

зательстве не нуждается. Хочется обратить внимание лишь на одну из «основных особенностей,—по замечанию М. Бахтина,—принципиально отличающих роман от всех остальных жанров», на «новую зону построения литературного образа в романе, именно зону максимального контакта с настоящим (современностью) в его незавершенности»³². «Роман,—пишет М. Бахтин,—как жанр с самого начала складывался и развивался на почве нового ощущения времени... строится не в долевом образе абсолютного прошлого, а в зоне непосредственного контакта с этой неготовой современностью»³³.

В «Дневнике Сатаны» современность, если говорить словами М. Бахтина, представляет собой «текучесть», «вечное продолжение без начала и без конца», т. е. открытость, лишнюю подлинной завершенности.

События «Дневника» точно датированы (с 8 января 1914 года—дня вочеловечивания Сатаны до 27 мая 1914 года), прикреплены к конкретной современности (канун империалистической войны). И вместе с тем перед нами проходит как бы «целая вечность», в которую в сложном соотношении включены человек, человечество, жизненные бытовые и исторические обстоятельства.

В «Дневнике Сатаны», как в «гибридном жанре»³⁴, легко выделить признаки памфлетной формы. «Для всех памфлетных форм,—пишет П. И. Ткачев,—характерны: обличительная направленность, злободневность, современное звучание, тенденциозность, общность характера предмета изображения»³⁵, «острое звучание, политический характер сарказма, общность целей (уничтожение зла)»³⁶. Эти признаки легко обнаружить при конкретном анализе структуры романа. А пока заметим, что авторская позиция заключена уже в самом выборе жанра. Памфлетная форма предполагает не просто обличение, неприятие, а инвективное звучание, обвинение как невозможность существования и необходимость взрыва, уничтожения современного миропорядка, основанного на попирании слабого и возвышении сильного, на торжестве зла.

³² Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики М., 1975, с. 445.

³³ Там же, с. 481.

³⁴ Определение «гибридный» жанр употребляет Андре Моруа применительно к роману памфлету и повести памфлету, которые называет философскими Моруа Андре Литературные портреты М., 1970, с. 41.

³⁵ «Предмет памфлетных форм—социально комическое и никогда не бывает им элементарно комическое, о чем свидетельствует история мирового памфлета» Ткачев П. И. Границы жанра Минск, 1977, с. 33.

³⁶ Там же, с. 37.

В. Г. Белинский писал, что при создании памфлета автором руководит «чувство политической несправедливости»³⁷. Однако памфлетность не означает только конкретно-историческую злободневность, что якобы определяет недолговечность произведения такого жанрового образования, как об этом писал В. Г. Белинский³⁸. Думается, что П. И. Ткачев справедливо оспаривает это положение В. Г. Белинского, особенно для современного состояния сатиры³⁹.

То, что в «зlobe дня» художники памфлетного жанра «открывают глубинные проблемы человеческого бытия»⁴⁰, прекрасно подтверждает «Дневник Сатаны» Л. Андреева. В данном случае перед нами роман-памфлет на все мироустройство. Подмостками величайшего театра, где совершается вечное лицедейство, оказывается земля. Одним из главных жанрообразующих признаков «Дневника Сатаны» можно выделить игровое начало. Все участники фабульного действия в романе играют выбранные для себя роли. От заместителя папы Кардинала Х до глупого богомольного черта (Топпи), от Сатаны, пришедшего на землю «лгать и играть», до Магнуса и Марии, укравших один свое имя, другая свой пречистый лик,—все включены в игровой круг, меняют маски, прячут под ними свою подлинную человеческую сущность. Игровое начало как характерную особенность структуры андреевских образов отмечал еще В. Львов-Рогачевский. «Андреев,— писал он,—постоянно рисует притворяющихся людей — Керженцев, Иуда, Анатэма, оригинальный человек, вор, педагог, притворяющийся шпион в рассказе «Нет прощения», доктор математики из «Моиx записок»...»⁴¹.

На игровое начало в «Дневнике» указывает сам повествователь, пишущий дневник: «Здесь каждый есть то, что есть, и здесь каждый хочет быть не тем, что он есть,—и этот бесконечный процесс о подлогах Я принял за веселый театр... Эту бесконечную кляузу, этот грязный поток лжесвидетелей, лжеприсяг и лжемошенников Я принял за игру бессмертных» (324).

Игровое начало позволяет автору подать явления, события в разных (необычных, непривычных) ракурсах, высветить в

³⁷ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., 1954, т. 3, с. 403

³⁸ Там же, т. 1, с. 420

³⁹ Ткачев П. И. Сатиры злой злобешая строка. Природа смеха в памфлете. Минск Изд-во БГУ, 1980, с. 54.

⁴⁰ Кратк. лит. энцикл. М., 1971, т. 6, с. 74

⁴¹ Львов-Рогачевский В. Две правды. Книга о Леониде Андрееве. СПб, 1914.

резких контрастах и переходах. Само обилие игровых вариантов предполагает более широкую, чем при обычном развитии сюжета, ассоциативность, более свободное соотнесение и сочетание пространственно-временных связей. Происходящее сегодня проверяется памятью прошлого, ассоциируется с ним. Все это многообразие игровых ходов, превращений, намеков, масок, возникающих параллелей с игрой в театре кукол и т. п. причудливо сочетается, искусно вплетается в сущности в очень незамысловатую сюжетную канву о полугодовом пребывании Вандергуда в Риме.

Местом игры выбран Рим — «вечный город», в котором прошлое прочно застряло, как отметины от снарядов в стенах домов. Впервые проезжая по улицам Рима, Вандергуд и его секретарь Топпи, закрыв глаза, ощущают «явственный запах Нерона в крови», а, открыв, видят «обыкновенный газетный киоск и будку с лимонадом» (295). Вочеловечившийся Сатана-Вандергуд чувствует, что когда-то уже был здесь императором или рабом, кричащим «Vivat, Caeser», или тем, кого жгли на костре. А Топпи, этот «обыкновенный глупый черт», когда-то уже «принимал человеческий образ» и «настолько проникся религиозными идеями», что после смерти «его прах стал предметом поклонения для верующих» (276). Рим — собирательный город современного буржуазного мира, но и вечный город всяческих преступлений, скопище грязи и вавилонского разврата. В нем непрестанно проигрывается одна из вечных человеческих трагикомедий. Вот и теперь, в начале XX в., толпа восторженно поклоняется заокеанскому свиному королю Вандергуду — новоявленному Мессии — не меньше, чем «самому наместнику Христа». Его окружают художники, скульпторы, поэты. «Один мазилка уже пишет с Меня портрет... три пишут Мне Мадонну, остальные бегают по Риму, ищут ... «натуру»... Одному Я сказал с самым грубым варварским, американским непониманием задач высокого искусства: — Но если вы найдете такую натуру, синьор художник, то просто приведите ее ко мне, зачем тратить краски и полотно?» (297). Высший свет, церковь, пресса прощает ему все, даже самые циничные выходы. Вандергуд говорит, что уборная на теплоходе «истинный храм, в котором вы перво священник». И «сегодня это кушал весь вечный город. И Меня не только не выслали из города. Но как раз сегодня Мне были сделаны первые официальные визиты: что-то вроде министра или посла, или другого придворного повара, долго посыпавшего Меня сахаром и корицей, как пудинг» (298). В передней Вандергуда «целая витрина красавиц». «Им Я напо-

минаю Саванароллу, и каждый темный угол в гостиной с мягкой софой они стремятся немедленно превратить в .. исповедальню» (297).

Первые описания о пребывании Вандергуда в Риме насыщены юмором, сарказмом, парадоксами. Блестящий публицистический стиль бывшего газетного репортера Джемса Линча здесь заиграл по-новому. Даже газетные штампы (за что в свое время ругали Андреева) теперь пришлось к месту, отлично выполняя сатирическую функцию. Андреев часто употребляет глагол **напомянуть**, выделяя его в тексте графически, чтобы зрительно обратить внимание читателя, дать ему почувствовать открытость, непрерывность времени. Римские газеты находят в Вандергуде «сходство с президентом Вильсоном». Мошенники, они льстили моему американскому патриотизму! Одномоментно Я **напоминаю** пророка, но какого, они скромно умалчивают, во всяком случае только не Магомета: мое отвращение к браку известно во всех телеграфных конторах (297—298). Андреев мастерски пользуется контрастным сочетанием разных лексических пластов даже в одной фразе, как в данном случае — пророк, Магомет и телеграфная контора.

Роман-памфлет предполагает более открытую авторскую позицию, не скрытую, как в других жанрах, в образной системе, а, наоборот, словно бы выпяченную посредством гротесковых образов. Образы гротеска, плаката, смелую деформированность Андреев, подобно художникам-экспрессионистам в живописи, использует как установку на чувственную (чаще всего зрительную) впечатлительность при создании сатирического образа или сатирической ситуации. Так, например, мы зрительно можем представить, как толпа людей с вытянутыми шеями восторженно замерла, смотрит на дверь гостиничного номера, из которого слуга должен выставить для чистки ботинки Вандергуда. Или, как художники «острят кисти», примериваются «прогнать» имя того, кто уже захватил право писать портрет нового Мессии. Подчеркнутое внимание к «густым мазкам», «световым пятнам» сближает Андреева-живописца и прозаика с художниками-экспрессионистами, однако общая реалистическая картина современного буржуазного Вавилона от этого не разрушается, а становится более зримой и впечатляюще-целостной.

Жанр романа-памфлета включает в себя и прямую, открытую публицистичность в виде публицистического обобщения, сентенции, идущих от повествователя. Например: «Когда я

смотрю на этих джентльменов и леди и **припоминаю**, что они были такими еще при дворе и что две тысячи лет серебряники Иуды продолжают приносить проценты, как и его поцелуй,—мне становится скучно участвовать в старой заезженной пьесе» (299). Подобными публицистическими сентенциями пестрят многие страницы дневника. В них открытое время выражено через конкретную данность.

Но в романе есть и лирическое начало, и оно, как особенность синтетического жанра, вполне уживается с сатирическим. Роман написан в форме дневника, не предназначенного для публикации, что придает ему особую подлинность, достоверность, объективность. Вместе с тем дневник — это собственный внутренний монолог, обращенный к самому себе, или интимный, доверительный разговор с предполагаемым читателем. В данном случае андреевский Сатана ведет разговор по душам с земным читателем и не просто ведет (из-за своего великого одиночества), — он хочет вызвать в нем чувство сопереживания. В таких случаях Сатана отделяется от Вандергуда и как бы остается тет-а-тет со своим доверительным лицом, обращается к нему, ищет его сочувствия. Уже в этом заключен парадокс Сатаны, по мифологии, — «олицетворение сил зла», «противостоящий доброму началу» — богу, в земной жизни «вдохновитель колдунов и ведьм», в загробном — «владыка ада»¹², у Андреева — более человек, в широком смысле этого слова, чем м-р Вандергуд, в которого он воплотился. Понимая всю парадоксальность такого положения, Андреев заставлял Сатану на первых порах говорить с читателем в добродушно-насмешливой манере: «Когда я захотел прийти на землю. Я нашел одного подходящего, как помещение, тридцативосьмилетнего американца, мистера Генри Вандергуда, миллиардера, и убил его... конечно ночью и без свидетелей. Но притянуть Меня к суду, несмотря на Мое сознание, ты все-таки не можешь, так как американец жив, и мы оба в одном почтительном поклоне приветствуем тебя. Я и Вандергуд» (273).

Как видим, повествователь предстает в двух лицах: Сатаны, пришедшего на землю лгать и играть, и Вандергуда, с той же целью переплывшего океан. Иногда они сливаются воедино и повествователь сообщает об этом читателю («Мы приветствуем тебя...»), «Мы тупыми глазами осматриваем обстановку»..., «Слишком твердыми шагами мы, наконец, идем в

¹² Мифы народов мира. М., 1981, т. 1, с. 416.

опочивальню»). Но чаще всего Сатана и Вандергуд не уживаются мирно. («Если днем Я еще побеждаю Вандергуда, то каждую ночь он кладет Меня на обе лопатки») (286). Это он — бывший свинопас из Иллинойса — позволяет себе швырять деньги, тянет Сатану в кабак, в разврат, бравлируя своей недосыгаемостью ни до божьего, ни до людского суда. Автор дневника может обращаться и к одному из своих аспектов, к Сатане («Берегись, Вочеловечившийся, на тебя надвигается обман») или Вандергуду («Нет, ты просто животное, Вандергуд!», «Уйди, ты не должен видеть удивления и радости Сатаны».)

Андреев ставит своего раздвоенного героя в экстремальные ситуации, затем анализирует его психологическое состояние, достигая в отдельных случаях исключительной реалистической выразительности. Например: «Одной минуты в моем вочеловечивании Я не могу вспомнить без ужаса: когда Я впервые услышал биение моего сердца. Этот отчетливый, громкий, отсчитывающий звук, столько же говорящий о смерти, сколько и о жизни, поразил Меня неиспытанным страхом и волнением. Они (люди — А. А) всюду суют счетчики, но как могут они носить в своей груди этот счетчик, с быстротой фокусника спраживающий секунды жизни?» (277).

Внутренний монолог героя приближается к потоку сознания и выявляет душевную муку вочеловечившегося Сатаны, когда постепенно он начинает ощущать в себе радость и скорбь земного бытия. Человеческое не только отвращает его своей жестокой нелепостью, но и привлекает в самом себе живой пульсацией тепла, ощущением света, созерцанием земной красоты. И вот уже сливается для него воедино неземной пречистый лик Мадонны с прекрасными звуками музыки и становится выразимым то, что до этого казалось невыразимым. «Мы уже собрались спать, как вдруг какой-то неосторожный удар смычка, и Я мгновенно наполняюсь вихрем бурных слез, любви и какой тоски! Необыкновенное становится выразимым. Я широк, как пространство, Я глубок, как вечность, и в едином дыхании моем Я вмещаю все! Но какая тоска! Но какая любовь! Мария!» (301).

Эти лирические строки, как и прекрасные сцены о природе Капри и Кампани, о ее прелестных пастельных вечерних пейзажах или описания ее ночной тишины, когда приобретает мироговоренность и сладость покоя, не выпадают из общей жанровой структуры. Подобные описания создают настроение радости от красоты земного бытия и вместе с тем

величайшей тревоги. печали от ощущения незащищенности хрупкости прекрасного на земле. Все эти многообразные жанровые и стилевые движения составляют и образуют единый каркас синтетического жанра.

В «Дневнике Сатаны» явно выражены признаки и драматургического жанра, когда взаимодействие персонажей организовано в самостоятельные мизансцены с драматизацией речи, некоторые из них напоминают такие маленькие комедии Л. Андреева, как «Конь в сенате», «Любовь к ближнему». «Монумент». Так, встречи Вандергуда с Кардиналом X и экс-королем, а также некоторые сцены с Магнусом (в том числе и заключительную) можно вычленить в общем игровом контексте, как достаточно оформленные самостоятельные жанровые образования. С помощью диалога, монолога, реплики, выразительной ремарки, жеста, мимики, манеры говорить, передвигаться на малой сценической площадке создается законченное представление о главной доминанте характера действующих лиц.

Все эти признаки драматургического жанра можно легко обнаружить в сцене встречи Вандергуда с Кардиналом X. Кардинал, наслышанный о миллиардах американского филантропа, не желая упустить редкий случай заполучить «для нужд» святой церкви по-возможности побольше куш, один из первых наносит визит Вандергуду. На глазах читателя разыгрывается маленькая комедия. Кардинал — бывший испанский гранд и герцог, аристократ с тонкими красивыми пальцами, лицом «старой бритой обезьяны» и «голосом говорящего поугая», войдя в комнату, великолепно разыгрывает сцену страстной любви и доверительного почтения к Вандергуду. После того, как оба участника комедии едва «не задушили друг друга в объятиях», следует великолепный игровой монолог:

— Вот вы и в Риме, м-р Вандергуд,— сладко пропела старая бритая обезьяна, не меняя своего любовного взора.

— Вот Я и в Риме,—покорно согласился Я, продолжая смотреть с тою же греховною страстью

— А вы знаете, м-р Вандергуд, зачем я к вам приехал?— кроме, конечно, удовольствия познакомиться с т. д.?

Я подумал и с тем же пылким взглядом ответил:

— За деньгами, ваше преосвященство? (308).

Игра так захватила партнеров, что Сатане уже хотелось ходить колесом и предложить Кардиналу снять сутану и поиграть в чехарду. Но довольно быстро Кардинал — этот необы-

чайню жестокий, коварный и хитрый реакционер (он до сих пор вращение земли принимает как личное оскорбление), выдает себя с головой. Обещая людям бессмертие в небесном царстве, сам он, оказывается, «боялся смерти, и страх его был темен, зол и безграничен». А проповедуя любовь к людям, он легко отрекается во имя денег от христианского завета любви к ближнему. Бросая на Вандсгуда «нежно-каннибальские взоры», «кривляясь и болтая», «старая бритая обезьяна, угмонившись, сказала: — Ваше несчастье в том, м-р Вандергуд, что вы слишком любите людей...

— Возлюби ближнего...

— Ну и пусть ближние любят друг друга, учите их этому, внушайте, приказывайте, но зачем это вам?... Любовь — это бессилие... Предоставьте тем, кто на низу, любить друг друга... Но вы, вознесенный так высоко... (309).

Кардинал грубо льстит Вандсгуду, играя на его низком происхождении. Он перестает следить за логикой игры, умаляя тем самым актерские способности партнера. За хорошую взятку в игре он с готовностью ставит на карту и любовь к ближнему и идею бессмертия, и человеческий разум. Рацио для него всего лишь «ум глупцов», «праздничное платье», «всеобщий пиджак», ибо глупец человек «умирает, воя от ужаса без всякого рацио» (310). «Я вглядывался в эту смесь мартышки, говорящего попугая, пингвина, лисицы, волка — и что еще там есть?...» и «мы еще долго потешались над бедным рацио» (310).

Высказав затаенную мысль служителей церкви о том, что «мир хочет быть обманутым», и, обозначив свободу и смерть как простые синонимы, «этот старый шулер, раскладывающий пасьянс краплеными картами», наконец, «удалился, торжественно волоча свою сутану и раздавая благословения» (313). Сцена, как видим, и формально завершена. Начало действия — приход Кардинала, встреча; развитие действия — разговор-игра, конец, — завершение разговора о главном — о деньгах, и уход со сцены одного из действующих лиц.

Не менее колоритно выписана и другая комедийная мизансцена — встреча Вандсгуда с экс-королем. Этот беспредельно глупый, чванливый «цыпленок, не умеющий сам найти и зерна», так же, как и Кардинал X., крайне нуждался в деньгах. Выкинутый из своей страны после революции, он лелеет надежду с помощью иностранного капитала вернуться обратно и «пострелять» тех, кто совершил переворот. Он уверен, что голько король все может: дать закон людям, заставить их

подчиняться. «Республика. демократия! Это глупости. Вы сами знаете, что король необходим. У вас, в Америке, также будет король. Как можно без короля? кто же ответит за них (людей. — А. А.) богу? Нет, это глупости», — говорит он Вандергуду, не пытаясь даже хоть как-то обосновать свой взгляд на республику и монархию. Он твердо убежден в своем особом назначении на земле, а все остальное считает глупостью — республику, демократию, свободу и тому подобное. Не имея и ломаного гроша в кармане, он тем не менее удоставляет Вандергуда своей королевской милостью — посылает ордена ему и Магнусу, т. е. заискивает перед теми, на чьи деньги собирается подавить свободу своего народа.

Эта сцена содержит, как нам представляется, сатирический намек на недавние события в России. Не так же ли российские царственные особы лелеяли мечту восстановить царский трон с помощью иностранного капитала? «..Почему в Германии король, в Англии король, в Италии король и еще сто королей, а у нас не нужен король?... Газеты называют это революцией, но лучше, поверьте мне, я знаю мой народ: это просто недоразумение. Теперь они сами плачут. Как можно без короля? Тогда совсем не было бы королей, вы понимаете, какие глупости! Они ведь говорят, что можно и без бога. Нет, надо пострелять, пострелять!» (270). В этом монологе органично слиты глупость и жестокость коронованной особы, стремящейся любыми средствами вернуть себе престол.

После комедийно-величественного удаления экс-короля, обивающего пороги иностранных банкиров, Вандергуд спрашивает Магнуса: почему Кардинал и король оба так цепляются за монархию? Тот отвечает: «Вероятно, потому, что монархический образ правления и на небе. Вы можете представить себе республику святых и управление миром на основе выборного права? Подумайте, что тогда и черти получают право голоса...» Закон — говорит он — это мечта дьявола. «Король необходим как раз для того, чтобы нарушать закон, чтобы была воля, стоящая выше закона» (371). Так через историческое просвечивает конкретно-злободневное, связанное с революционными событиями в России. Симпатии автора здесь явно не на стороне тех, кто мечтает вернуть престол и «пострелять» революционеров.

Главным и ведущим партнером в игре с Сатаной оказался некто Фома Магнус — личность весьма противоречивая и до конца в романе не проясненная. Мы не ставим своей целью до конца прояснить этот образ: для этого необходим особый раз-

говор о философско-эстетических взглядах писателя. Попробуем определить лишь его роль и место в игровой структуре «Дневника».

Главный структурный принцип игровой пары Сагана — Магнус мы определяем как двойной парадокс. Чем более вочеловечивается Сатана, теряя в себе первоначальные свойства характера сильного и злого духа, тем более черты истинного Сатаны словно бы переходят к Магнусу. Погружаясь в человечность, одновременно «скверную» и «дорогую», Сатана, в конечном итоге, проигрывает. В заключительной сцене он жалок, похож на «ощипанного петуха»: его миллиарды украденны, чудо, каким он считал Марию за роковое сходство с Мадонной, поругано самым низменным способом. Обещая и отнимая чудо, Магнус тем самым «взрывает» Вандергуда для действенной ненависти к современному человечеству, в котором попораны все святости⁴³. Через этот взрыв прошел когда-то и сам Магнус. Он тоже верил в чудо, и его когда-то обманул святой лик Марии. И теперь он хочет, чтобы через это испытание прошел Вандергуд. Ему он и предлагает своего коршуна (Марию), ежедневно истребляющего его (Магнуса) печень. Для Вандергуда это и было последней каплей в крушении всякой веры, всяких иллюзий, надежд. Для Магнуса этих иллюзий в мире давно уже не существует, для него совершенно ясно, что данный преступный мир не имеет право на существование, а равнодушно вззирающий на этот мир человек достоин ненависти и презрения.

Обращаясь к Вандергуду, Магнус гневно клеймит его равнодушие к преступному миру. «Ненависть? Молчите, сударь. Или у вас совсем нет ни совести, ни простого ума? Мое презрение! Моя ненависть! Ими я отвечал не на вашу актерскую любовь, а на ваше истинное и мертвое равнодушие. Вы меня оскорбляли как человека вашим равнодушием... Кто вы, смеющийся нести с собой такое равнодушие?» (339). Отрицая равнодушие, Магнус хочет, чтобы человек стал «динамитом», имеющим «волю, сознание, глаза». «Люди — снаряды — важно, как их зарядить и как взорвать» (362).

Взрывая Вандергуда со всей его фальшивой игрой в филантропию, верой в любовь и чудо, Магнус хотел не только вырвать его из цепей проклятого равнодушия, но и превра-

⁴³ В Н Чуваков во вступительной статье «О творчестве Леонида Андреева» справедливо замечает, что «человеконенавистнические взгляды» Магнуса «предвосхищали идеологию фашизма» Андреев Леонид Повести и рассказы В 2-х т., М., 1971, т 1, с. 43

тить в снаряд для взрыва современного мироустройства. Вы-
сказанное отнюдь не означает, что Мэгнус выступает как по-
ложительный герой или резонер автора. Страшный взрыв, ко-
торый готовит Магнус миру, сделав взрывчатым веществом
самого человека, напоминает фашизм или бредовую идею
ядерной катастрофы современного империализма. За демониче-
ским обликом Магнуса—сверх-человека XX столетия, с го-
ловой, похожей на «взрывную бомбу», и руками палача—уга-
дываются лица тех, кто ставит под угрозу жизнь человече-
ства нашей планеты. А рядом проступает скорбное лицо самого
писателя, с его искренней болью за человека, который все еще
не умеет решить ни свою судьбу, ни судьбу планеты и добро-
вольно отдает себя в руки самых сильных и самых жестоких.
Авторская позиция в отношении человека и человечества бли-
же к той, которую занимает в конце полностью вочеловечив-
шийся Сатана: «Как ни гнусна наша жизнь, еще более она не-
счастлива». И человек, в котором сочетаются Бог и Сатана, от-
дан на вечное распятие: на вечную каторгу и добровольно
«подставляет плечо под ярмо», а спину — «под плеть».

Не зная реальных путей к преобразованию мира, Андреев
и в своем последнем романе ставит все те же главные для его
творчества нравственные умозрительные идеи: идею (как у
Достоевского) «всечеловеческого единения», «восстановле-
ния погибшего человека». Но, в отличие от Достоевского, Ан-
дрееву не чужда идея действенного начала, взрыва бездухов-
ного существующего миропорядка. Однако эта вторая идея,
обращенная прогив всеобщей пассивности, у Андреева и в
данном романе носит характер весьма туманного анархиче-
ского бунтарства, не освященного социальным, революцион-
ным народным сознанием. Положительный идеал для Андрее-
ва находится в сфере вечных нравственных категорий, но его
достижение скрыто для писателя за семью печатями.

Главной художественной и идейной ценностью романа Ан-
дреева остается и сегодня его критическое начало, блестяще
реализованное в игровой структуре памфлетного жанра. По-
истине с завидным бесстрашием в годы мировой империали-
стической бойни Андреев вскрыл отвратительное лицемерие,
жестокость и ханжество современных империалистических
правительств, официальной религии, всего современного ми-
роустройства, где самого Сатану могут превратить в марио-
нетку, заставить играть в фарсовой комедии, а потом выки-
нуть, как выкитывают в кукольном театре сломавшуюся кук-
лу «в розовых башмаках» и с «разбитой головкой» в мусор-

ный ящик. Многократно повторяющаяся деталь — Сатана, размахивающий, как флагом, оторванным в драке рукавом, и торчащая из мусорного ящика кукла — завершает очередную человеческую комедию. Под неистовый хохот участников игры во главе с Кардиналом Магнус цинично, нагло и наставительно говорит Вэндергуду, объявившему себя Сатаной: «Если ты Сатана, то ты и здесь опоздал. Понимаешь? Ты зачем пришел сюда? Играть, ты говорил? Искушать? Смеяться над нами людишками? Придумать какую-нибудь новую, злую игру, где мы плясали бы под твою музыку? Ну так ты опоздал. Надо было приходиться раньше, а теперь земля выросла и не нуждается в твоих талантах. Я не говорю о себе, который так легко обманул тебя и отнял деньги. Я Фома-Эрго. Не говорю о Марии. Но посмотри на этих скромных и маленьких друзей моих и устыдись: где в твоём аду ты найдешь таких очаровательных, бесстрашных, на все готовых чертей? А они даже в историю не попадут, такие они маленькие» (410).

Так в романе представлена жизнь в ее временной открытости, как огромный балаган, где смеются и плачут, умирают и возрождаются вновь, где обретаются и проигрываются самые высокие человеческие ценности и идеалы, а в «нищенские дыры» пустых окон сгоревшего театра смотрит «сама гнусная правда». Когда в заключительной сцене отброшены маски искусных игроков — мы видим целую галерею современных империалистических магнатов и их приспешников, живой клубок хищников, рвущих на куски землю, заливших ее кровью в годы империалистической войны.

Таким образом, жанрово-стилевой анализ «Дневника Сатаны» позволяет определить авторскую позицию в романе как глубоко гуманистическую и гражданскую. Через синтез памфлетной формы с лирическим началом и глубоким психологическим анализом состояния главного героя — вочеловечившегося Сатаны — Андреев выразил тревогу и боль не только за настоящее, но и будущее человека и человечества.

Л. Б. МЕНГЛИНОВА

ГРОТЕСК В ПОВЕСТИ А. ПЛАТОНОВА «ГОРОД ГРАДОВ»

В советской литературе 20-х годов эффективным способом социально-психологического исследования актуальных коллизий пореволюционной эпохи явилась такая форма гротескного обобщения, как сатирическое преувеличение, позволяющая максимально выявить все те «готовности», которые несет в себе изображаемое явление, данная форма обобщения широко применялась в русской классической литературе, в особенности в творчестве М. Е. Салтыкова-Щедрина («История одного города», «Помпадуры и помпадурши», «Дикий помещик» и др.).

Отмечая необходимость использования художественного преувеличения для дальнейшего развития и обогащения сатиры, М. Е. Салтыков-Щедрин писал: «Литературному исследованию подлежат не те только поступки, которые человек беспрепятственно совершает, но и те, которые он несомненно совершил бы, если б умел или смел (...). Развяжите человеку руки, дайте ему свободу высказать всю свою мысль — и перед вами уже встанет не совсем тот человек, которого вы знали в обыденной жизни (...). Без этого разоблачения невозможно воспроизведение всего человека, невозможен правдивый суд над ним. Необходимо коснуться всех готовностей, которые кроются в нем, и испытать, насколько живуче в нем стремление совершать такие поступки, от которых он, в обыденной жизни, поневоле отказывается...»¹. Теоретически обобщая свой творческий опыт, М. Е. Салтыков-Щедрин подчеркивал: «Ничто так не подрывает известного принципа, ничто так не выказывает всей его ложности, как логическое доведение это-

¹ Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч. В 20-ти т. -М. Худож. лит., т. 8, с. 189—190

го принципа до всех его последствий, какие он может из себя выделить»².

Именно эта творческая установка Щедрина явилась основой гротескного обобщения в повести А. Платонова «Город Градов» (1927). Гротеск, выступающий здесь как крайняя форма сатирического преувеличения, наглядно демонстрировал читателю все те пагубные последствия, к которым могли привести новое социалистическое общество обличаемые сатириком социальные явления, и в первую очередь, бюрократизм, «самый худший у нас внутренний враг»³.

Так же, как М. Булгаков, М. Зощенко, В. Маяковский, И. Ильф и Е. Петров, В. Катаев и другие сатирики 20-х годов, высмеивающие бюрократизм, А. Платонов заострял внимание на социальной опасности этого явления. Но вместе с тем платоновский принцип художественного раскрытия бюрократического зла отличался своеобразием. Прибегая к крайней форме сатирического преувеличения, гротеску, А. Платонов пытался обнажить внутреннюю античеловеческую сущность человека-бюрократа, показать его не только таким, каков он есть, но и каким он может стать в ближайшем будущем, если предоставить ему полную свободу действий. То есть ниспровержение вредоносного социального явления осуществлялось в повести «Город Градов» путем логического доведения бюрократической системы мышления до всех последствий, какие она может из себя выделить. Сатирик развивал бюрократические тенденции до крайнего предела, до полного самообнаружения всех их отрицательных возможностей, заключающихся в разоблачаемых социальных типах — жителях захолустного чиновничье-обывательского поселения Градова. Раскрывая методом психологического анализа бюрократические фантазии и грезы, воплощенные в градовцах, автор стремился выявить тот глубинный, внутренний комизм, который присущ реальным носителям опасного бюрократического зла.

Концентрированное выражение бюрократических абсурдов представляет в повести А. Платонова инструктор-делопроизводитель Иван Федотович Шмаков. Образ Шмакова раскрывается на протяжении всего повествования. Детальное освещение внутреннего мира делопроизводителя в значитель-

² Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч. В 20-ти т. М.: Худож. лит., т. 6, с. 399.

³ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 45, с. 15

ной мере определило обличительно-сатирическую акцентировку изображения героя.

В качестве специалиста по делопроизводству Шмаков был послан из Москвы в провинциальный, чиновничий город Градов с «четким заданием — вразить в губернские дела и освободить их здоровым смыслом»⁴. Однако осуществить идеи рационализации государственного аппарата Шмакову не под силу. Все, что совершает он в Градове, абсолютно лишено здравого смысла. Свою деятельность Шмаков начинает с рапорта начальству о раздутых штатах. Во вверенном ему подотделе губернского земельного управления сидело 42 человека, хотя работы было лишь на пятерых. Выступая за «рациональную» загруженность административного аппарата, Шмаков для всех своих подчиненных находит бессмысленнейшее дело — «листовать архивы, чтобы для истории материал в систематическом порядке лежал» (с. 288). Поселок Гору-Горушку, живший тихим хищничеством, Шмаков объявляет вольным поселением, по примеру немецкого города Гамбурга, а дело о наделении земель потомков крестьянской воительницы Алены он окончательно запутывает и передает на рассмотрение в вышестоящие инстанции, подчеркивая, что «волокита есть умственное коллективное выработывание социальной истины» (с. 285). То есть здравый смысл по-шмаковски — это совершение абсурдных, противоестественных поступков. Но Шмаков не ощущает противоестественности и бессмысленности своей деятельности, ибо он искренне уверен в правоте и целесообразности бюрократических норм.

Стремление бюрократически «усовершенствовать» мир — основной сатирический мотив образа Шмакова, раскрытый через психологический анализ, через исследование переживаний, чувств и мыслей героя. В свободное от службы время Шмаков работает над созданием философского труда «Записки государственного человека», где он излагает теоретические основы пользы бюрократии, отстаивает мысль о необходимости и рациональности бюрократического государства. Причем утверждая бюрократические основы бытия, Шмаков убежден, что строит социализм. По его мнению, «бюрократия имеет заслуги перед революцией: она склеила расползавшиеся части народа, пронизала их волей к порядку и приучила к однообразному пониманию обычных вещей» (с. 282), а потому бю-

⁴ Платонов А. Избр. произв. В 2-х т. М.: Худож. лит., 1978, т. 1, с. 277. Далее — указание страниц в тексте.

рократ — «это ценнейший агент социалистической истории, это живая шпала под рельсами в социализм» (с. 281).

Шмаков — «философ-утопист». Его мечта — бюрократический «Город Солнца». В своем философском сочинении он пишет: «...как идеал зиждется перед моим истомленным взором то общество, где деловая официальная бумага проела и проконтролировала людей настолько, что, будучи, по существу, порочными, они стали нравственными. Ибо бумага и отношение следовали за поступками людей неотступно, грозили им законными карами, и нравственность сделалась их привычкой» (с. 283).

Неоухотворенная добром бюрократическая философия, возведенная Шмаковым в главный жизненный принцип, придает чиновнику-бюрократу уверенность, твердость и сознание собственной исторической значимости. «Кто мы такие?» — спрашивает Шмаков и отвечает: «Мы за-ме-с-т-и-те-л-и пролетариера! Стало быть, к примеру, я есть заместитель революционера и хозяина! Чувствуете мудрость? Все замешено! Все стало подложным! Все не настоящее, а суррогат! Были сливки, а стал маргарин: вкусен, а не питателен! Чувствуете, граждане?.. Поэтому-то так называемый всеми злоумышленниками и глупцами поносимый бюрократ есть как раз зодчий грядущего членораздельного социалистического мира» (с. 294—295).

Стремление героя к бюрократической гармонии, бюрократической организации и нивелировке представлено автором как всепоглощающая страсть. Шмаков готов «охватить» своей деятельностью весь мир, всю вселенную. В своих сокровенных размышлениях он приходит к выводу, что лучше «...спустить все океаны и реки в подземные недра, чтобы была сухая территория. Тогда не будет беспокойства от дождей, а народ можно расселить просторнее. Воду будут сосать из глубины насосы, облака исчезнут, а в небе станет вечно гореть солнце, как видимый административный центр» (с. 283). «Худшим врагом порядка и гармонии», по мысли Шмакова, является природа, и он мучительно раздумывает над ее законным обузданием: «А что, если учредить для природы судебную власть и карать ее за бесчинства? Например, драть растения за недород. Конечно, не просто пороть, а как-нибудь похитрее — химически, так сказать!»

Философские «Записки» Шмакова, представляющие собой развернутые внутренние монологи чиновника-бюрократа, ярко передают абсурдность его мышления, косность и

духовную неподвижность. Движущие Шмаковым догматические побуждения стирают в нем личность, лишают человечности его сознание и чувства. Раскрывая внутренний мир Шмакова, А. Платонов выявлял определяющее свойство психологии бюрократа — мертвящую, пустопорожнюю механистичность. Это свойство, органически чуждое самой природе человеческой личности, сообщало фигуре градовского философа гротесковый, неправдоподобный характер.

Охваченный идеей бюрократизации жизни, Шмаков — «подобие органчика, механический человек, с весьма ограниченной программой — почти что на уровне «не потерплю!» и «раз-зорю!»⁵ Но если ни одного из глуповских градоначальников нельзя представить как физически реального человека, то Шмакова, употребляя горьковское выражение, можно «тронуть рукой». С помощью многочисленных психологических деталей и подробностей А. Платонов показывает, что Шмаков человек. И эта реальная осязаемость Шмакова как живой личности, воспринимаясь в разительном контрасте и несоответствии с составляющим его внутреннюю психологическую сущность автоматизмом, способствует комическому восприятию персонажа. Уже первое появление Шмакова на страницах повести вызывает смех. «За два часа до Градова Шмаков вышел на попутную станцию и, оглянувшись по сторонам, испуганно выпил водочки в буфете, зная, что советская власть не любит водки» (с. 278). Или же «Иван Федотович поел колбасы, а затем сел выработать форму своей подписи на будущих бумагах. «Шмаков», — написал Иван Федотович. «Нет, не твердо», — подумал он и вновь написал «Шмаков», но уже более бесхитростно и как бы невзначай копируя по простоте начертания подпись Ленина.

Затем долго раздумывал Иван Федотович — ставить ему перед своей фамилией «Ив», — Иван или не надо. Наконец, решил поставить: могут обознаться и спутать с инородным человеком; хотя фамилия «Шмаков» — достаточно редкостная» (с. 281).

Комическую обрисовку Шмакова «поддерживает» изображение писателем внутренней борьбы, тех психологических коллизий, которые свойственны платоновскому герою. Писатель показывает, что в «глубинах души» Шмакова происходит

⁵ Вулис А. В лаборатории смеха. М.: Худож. лит., 1966, с. 43.

«сложная» работа, остающаяся незаметной для окружающих. В своих размышлениях над теорией бюрократизма градовский мыслитель приходит к выводу: «мир официально никем не учрежден и, стало быть, юридически не существует. А если бы и был учрежден и имел устав и удостоверение, то и этим документам верить нельзя, так как они выдаются на основании заявления, а заявление подписывается подателем сего, а какая может быть вера последнему? Кто удостоверит самого «подателя», прежде чем он подаст заявление о себе?» (с. 299)

Это предельно абсурдное противоречие между необходимостью регламентации мира и человека и юридической неудоверенностью вселенной составляет внутренний конфликт характера Шмакова и порождает в его душе комплекс неоднородных эмоций. Героя то обуревают отчаяние («Не пора ли ему отправиться в глухой скит, чтобы дальше не скорбеть над болящим миром», с. 299), то охватывает самоисточающая рефлексия («Но известно ли что-нибудь достоверно на свете? Оформлены ли надлежащие все факты природы? Того документально нет! Не есть ли сам закон или другое присутственное установление — нарушение живого тела вселенной, трепещущей в своих противоречиях и так достигающей всецелой гармонии», с. 300).

Те или иные проявления героя смешны, ибо волноваться, сомневаться и переживать свойственно живым людям. Становится совершенно очевидным, что образ Шмакова причудливо соединяет в себе свойства и качества, присущие одновременно человеку и механизму. Гротескная человекоподобная фигура Шмакова представляет собой крайнюю потенцию бюрократического образа мышления. Законченно воплощаясь в Шмакове, пустопорожный бюрократический автоматизм в той или иной мере присущ психологии каждого из жителей Города Градова. По отношению ко всем градовцам он выступает как сила, стихийно управляющая ими, стирающая в них человеческую индивидуальность и придающая им неправдоподобность и фантастичность.

Сатирически раскрывая психологию градовских обитателей через обрисовку основных контуров их внутреннего облика, А. Платонов показывал противоестественную античеловеческую приверженность градовцев к бюрократическому, косному, застойному.

Приверженность к бюрократизму в ее наиболее сильных проявлениях ощутима в образе сослуживца Шмакова, заведующего административно-финансовым отделом Степана Ерми-

ловича Бормотова. Образ Бормотова играет значительную роль в структуре гротескных образов градовцев. Внутреннее родство сближает Бормотова и Шмакова. Шмаков — теоретик бюрократизма, фанатик бюрократической идеи, посвятивший свою жизнь разработке «философской теории» бюрократизма. Бормотов является бюрократом-практиком. Он решительно истребляет в канцеляриях «всякие карточки, ноты и прочую антисанитарию» (с. 293). Бормотов опытен и практичен. Он уже поднаторел в бюрократическом делопроизводстве. Не случайно он празднует 25-летие своей государственной службы. В целях укрепления своего бюрократического «порядка» Бормотов приказывает отправлять почту из Градова два раза в месяц, мотивируя это следующим образом: «А как же в Вавилоне акведуки строили? Хорошо ведь строили? — Хорошо! Прочно? Прочно! А почта ведь там раз в полгода отправлялась, и не чаще!» (с. 286).

Стремление сохранить бюрократическую преемственность с дореволюционным временем лежит в основе всей его административной деятельности. И об этом он прямо заявляет на своем юбилейном чествовании: «Без Бормотова, друзья, не было бы в Градове учреждений и канцелярий, не уцелела бы советская власть и не сохранилось бы деловой родственности от старого времени, без чего нельзя нам жить!» (с. 293).

Так же, как и Шмаков, Бормотов человекоподобен по внешности и античеловечен по существу. Фанатическое внедрение бюрократизма в жизнь — единственный и исчерпывающий смысл его существования. «Уничтожьте бюрократизм — станет беззаконие, — убеждает Бормотов. — Бюрократизм есть исполнение предписаний закона» (с. 295).

Для Шмакова и всего градовского чиновничества Бормотов представляет собой воплощение идеального бюрократа всех времен, который и «есть как раз зодчий грядущего членораздельного социалистического мира», «революционный наставник порядка и государственности» (с. 295, 294).

Выступая вместе, поддерживая и дополняя друг друга, Шмаков и Бормотов являются главными фигурами градовского чиновничества. Им не нужно приспособливаться или изворачиваться, чтобы безмятежно существовать; их безмятежность в Градове ничто не нарушает. Бюрократические извращения воспринимаются градовцами как должное.

Чиновники градовской администрации — слепые исполнители директив начальства. Каждый из них — «живая деталь» бюрократического аппарата, приспособленная для выполне-

ния определенной служебной функции. Шамаков выполняет функцию теоретика бюрократизма; Бормотов — бюрократ-практик; счетовод Пехов, бухгалтер Десущий, машинистка Соичка и др. — слепые и безучастные исполнители-марионетки.

Своеобразие градовских чиновников состоит в том, что по внешности своей они вроде бы вполне «люди». Но тот факт что их однообразная автоматизированная психика обитает в фигурах, по видимости «человеческих», производит особенно сильный сатирический эффект.

«Желчь дешевого табака, — с иронией пишет сатирик, — шелест бумаги, запечатлевшей истину, покойный ход очередных дел, шествующих в общем порядке, — эти явления замечали сослуживцам воздух природы.

Канцелярия стала их милым ландшафтом. Серый покой тихой комнаты, наполненной умственными тружениками, был для них уютней девственной природы. За огородами стен они чувствовали себя в безопасности от диких стихий неупорядоченного мира, множа писчие документы, сознавали, что множат порядок и гармонию в нелепом, неустойчивом мире» (с. 291).

Это вульгарное, примитивное представление о жизни, механистичность и безжизненность мышления градовцев проявляются в их пустопорожней, доходящей до идиотизма деятельности. Градовцы строят 600 плотин и 400 колодцев, «в лопухах слободы Маршевки из усадьбы гражданина Моева» роют канал «для сплошного прохода в Градов персидских, месопотамских и иных коммерческих кораблей», сооружают «8 планеров для почтовой службы и перевозки сена и один вечный двигатель, действующий моченым песком». То же бессмысленно-наглое, нелепое и самодурское надругательство над социальной целесообразностью отражается в их абсурдном, прожектёрском словоблудии. «В Москве руководители губернии говорили правительству, что хотя нельзя сказать точно, на что истратили пять миллионов, отпущенных в прошлом году на сельское хозяйство, но толк от этих миллионов должен быть: все-таки деньги истратены в Градовской губернии, а не в чужом месте и как-нибудь скажутся. — Может, пройдет десять годов, — говорил председатель Градовского губисполкома, — а у нас рожь начнет расти с оглоблю, а картошка в колесо. Вот тогда и видно будет, куда ушло пять миллионов рублей!» (с. 276).

Пустопорожняя, скучная, невыразительная жизнь градовцев представляет собой продолжение их пустопорожней, ни-

кому не нужной государственной деятельности Градовцы не живут, а «исполняют» жизнь согласно постановлениям губисполкома. Один из самых «примерных» градовцев по прозвищу Чалый отмечает в календаре свои непрерывные обязанности: «В 7 часов перевыборы горсовета — кандидат Махин, выдвинут ячейкой, голосовать единогласно» (...) «Собрание товарищества о бронировании сарая под нужник» (...) «Именины супруги сочетать с режимом экономии и производственным эффектом» (...) «Не забыть составить 25-летний перспективный план народного хозяйства — осталось 2 дня» (с. 297).

Бюрократическая обездушенность, господствующая в Градове, уродует не только чиновников, но и жителей, не причастных к государственной службе. Сатирическое развенчание бюрократизма осуществляется путем обрисовки того воздействия, которое он оказывает на мастеровых людей Градова. Бюрократическими категориями мыслит и никогда не служивший чиновником сапожник Захар Павлович: «Я в мире человек сверхштатный! Не живу, а присутствую, и учета мне нет .. На собрания я не хожу и ничего не член» (с. 300). Внутреннюю близость Захара Павловича Шмакову и градовским чиновникам автор подтверждает следующим комментарием: «Захар Палыч втайне думал, что постная жизнь все же лучше благородного бесчинства, и удовлетворенно глядел на свой порожний двор, ландшафт которого — плетень, а житель — курица» (с. 301). Градовский сапожник не случайно наделен именем одного из самых сокровенных героев Платонова — Захара Павловича из повести «Происхождение мастера». Этим автор подчеркивал, что в атмосфере Градова даже мастер, который, по мысли А. Платонова, менее всего подвержен воздействию механистичности и обездушенности, становится потенциальным чиновником.

Последовательно выявляя «фантазмы», присущие градовским обитателям, автор на протяжении всего повествования усиливает комическое восприятие человекоподобных жителей ироническими комментариями о том, что градовцы, «как все нормальные люди», «любят колокольный звон» и «трубный дым поставленных самоваров». Они делают вишневую настойку и мочат яблоки. Они имеют даже возможность поехать в Афины и на Апеннинский полуостров, а также на берег Тихого океана, но никуда градовцы не ездят: «Народ тут жил бестолковый» (с. 280).

Сатирическое изображение обывательской психологии градовцев, сдобренное язвительной авторской иронией, выявляло

абсурдность и несостоятельность чиновничества как своеобразной социально-психологической категории.

Образы человекоподобных градовцев — важнейшая разновидность гротескных образований в художественной структуре платоновской повести. Другая гротескная разновидность, представляющая более общую составную часть художественного целого,—собирательный образ Градова. Градов, как справедливо заметил А. З. Вулис, является «образом-категорией, которому «административно» подотчетны «частные» персонажи с их репликами и внутренними монологами, поступками и настроениями, пейзажи... наконец, стилизованная, пересыпанная провинциальными и бюрократическими словечками авторская речь»⁶.

Взаимодействие этих двух основных гротескных образований в художественной структуре повести создает единство платоновской художественной концепции, сатирический пафос которой направлен на развенчание бюрократических принципов существования.

Градов выступает у А. Платонова как образ условный. Перед нами не просто типический провинциальный город пореволюционной эпохи. Перед нами город-гротеск. Градов — образ противоречивый, подвижный и вместе с тем весьма определенный в своем обобщающем значении. Явные противоречия и странности в описании Градова обнаруживаются сразу. Каким-то непонятным и неопределенным является географическое положение города. В самом начале повести автор пишет, что «Градов от Москвы лежит в пятистах верстах (...) на приречной террасе», о чем «был издан циркуляр для сведения», а потом указывает. «Город орошала речка Жмаевка — так учили детей в школе первой ступени. Но летом на улицах было сухо, и дети не видели, что Жмаевка орошает Градов, и не понимали урока» (с. 274 — 275).

Странная противоречивость сказывается и во внешнем облике Градова. С одной стороны, он сохраняет очертания и признаки реального города пореволюционной поры. «Если подъезжать к Градову не по железной дороге, а по грунту, то въедешь в город незаметно: все будут поля, потом пойдут хаты, сделанные из глины, соломы и плетня, потом предстанут храмы и уже впоследствии откроется площадь. Посреди площади стоит собор, а против него двухэтажный дом (.)

⁶ Вулис А. З. Советский сатирический роман Эволюция жанра в 20—30 е годы Ташкент Наука, 1965, с. 66.

На краю базарной площади стоят еще несколько домов казенного вечного образца — там тоже необходимые губернии учреждения» (с. 275). Но вместе с тем Градов напоминает и глухое, богом забытое село, где «злятся от скуки собаки» и «пустынно стучит колотушечник, предупреждая грабеж».

Населяют Градов странные, человекоподобные жители, создающие в городе фантастическую атмосферу пустопорожней административной суетности. При всем обилии прожектёрских затей («один председатель хотел превратить сухую территорию губернии в море, а хлебопашцев в рыбаков», «другой задумал пробить глубокую дырку в земле, чтобы оттуда жидкое золото наружу вылилось», «третий все автомобили покупал, для того, чтобы подходящую систему для губернии навеки установить», (с. 292 и т. д.) в Градове царит застой, давний и глубокий. Здесь процветает мнимое «жизнетворчество», кажущаяся активность, за которыми ровным счетом ничего не стоит.

Закосневшее в догмах мышление горожан определяет ритм, в котором живет Градов, — ритм скуки, уныния и равнодушия. Под стать унылому ритму градовского существования и странная, умирающая природа. «Прохладное пустопорожнее поле, где не было никакого промысла», «умирающие травы», «больной цветок на окне», «мягкая печальная зима на дворе» — все это проявления той безжизненности, того запустения и отсутствия развития в обществе, которые и составляют главные приметы провинциального бюрократического города.

Все явные и сразу же бросающиеся в глаза противоречия и странности Градова — вовсе не недосмотр автора. Они призваны подчеркнуть многоликость и обобщенность нарисованного сатириком города. Гротескный образ Города Градова воплотил в себе те характерные черты психологического провинциализма и духовного захолустья современной действительности, которые оказались столь резко ощутимыми в первые пореволюционные годы. Именно поэтому облик города противоречив и обладает подвижными и изменчивыми очертаниями. На страницах повести А. Платонова гротескный образ Градова обретает особое структурное качество. Он вырастает в символ социальной деградации и нравственного оскудения людей.

Создавая гротескно-фантастический, неправдоподобный мир повести, писатель вставлял в повествование географические и исторические реалии, которые позволяли читателю очень легко понять, что условными, неправдоподоб-

ными образами и ситуациями сатирик «метил» в современное зло.

Уже в самом начале повести автор весьма прозрачно намекает на это: «Градов от Москвы лежит в пятистах верстах, но революция шла сюда пешим шагом. Древлеветчинная градовская губерния долго не сдавалась ей: лишь в марте 1918 года установилась советская власть в губгороде, а в уездах — к концу осени. Оно и понятно: в редких пунктах Российской империи было столько черносотенцев, как в Градове» (с. 274).

А. Платонов насыщает повесть и конкретными приметамы современного «переходного» быта. Так, например, Градов сохраняет административные атрибуты провинциального города 20-х годов. В нем имеется губисполком, губпрофсовет, РКИ, сельскохозяйственные коммунуны, торговые кооперативы. Градовские чиновники усвоили внешние формы социалистической административной работы: президиум Градовского губисполкома издает постановления, назначает комиссии, проводит заседания и собрания. Освоив современную терминологию пореволюционной поры, градовцы активно манипулируют ею. Многочисленные заседания по внедрению гидротехнических работ в губернии проводятся под лозунгом «выявить, использовать, учесть и в дальнейшем снова использовать внутренние умственные силы пролетариата и беднейших крестьян» (с. 277). Принципы бюрократизма Шмаков отождествляет с основами социалистической общественной организации, махрового бюрократа Бормотова чиновники называют «революционным наставником». Судорожное стремление не отстать от времени съезит и в записях Чалого: «Справиться в загсе, как переменить прозвище Чалый на официальную фамилию Благовещенский, а также имя Фрол на Теодор»; «Протестовать против Чемберлена, — в случае чего стать, как один, под ружье» (с. 297) и т.д.

Переплетая подлинное с вымышленным, фантастическое с реальными географическими и историческими данными, А. Платонов создавал сатирически выразительную гротесковую картину, памфлетно сближенную с современностью. Используя гротеск в качестве главного принципа художественного обобщения в повести «Город Градов», писателю удалось «взломать» привычные, устоявшиеся представления об окружающей действительности и наглядно продемонстрировать вопиющую ненормальность бюрократических тенденций современной пореволюционной эпохи. Гротеск как форма сатирического преувеличения явился очень эффективным и художест-

венно выразительным средством, позволяющим максимально «обнажить» подлинную античеловеческую природу бюрократизма.

Характерно при этом, что, вскрывая внутреннюю сущность бюрократического зла, А. Платонов стремился исследовать причину его возникновения, выявить социальные истоки бюрократизма. Это стремление автора лежит в основе всей структуры гротескных образов повести, но свое концентрированное выражение оно получает в образе повествователя-летописца, который угадывается за общей атмосферой изложения. Образ героя-рассказчика выполняет важнейшую художественную функцию: сквозь восприятие летописца преломляется и вырисовывается история города Градова и его обитателей. Основной поток исторической хроники Градова выдержан в духе суховатой фактической информации, которая характерна для летописи. С присущей ему дотошностью повествователь пишет о том, как проводились в Градове гидротехнические работы («Создана была особая комиссия по набору техников. Но ни одного техника не приняла, так как оказалось: чтобы построить деревенский колодезь, техник должен знать всего Карла Маркса», с. 276), как сельскохозяйственная коммуна под названием «Импорт» строила железную дорогу длиною в десять верст, как праздновалось 25-летие службы Бормотова в госорганах, как горел Градов («сгорели пять домов и одна пекарня. Загорелось, как говорят, с пекарни, но пекарь уверял, что он окурки всегда бросает в тесто, а не на пол, тесто же не горит, а шипит и гасит огонь. Жители поверили, и пекарь остался печь хлеба», с. 296), как Градов вел бумажную войну с четырьмя губернскими городами за областной престол.

Время от времени поток современных «исторических» фактов прерывается описанием достопримечательностей Градова («Есть в Градове жилища и поприличней хат. Крыты они железом, на дворе имеют нужники, а с уличной стороны палисадники. У иных есть и садик, где растут вишня и яблоня Вишня идет в настойку, а яблоко в мочку», с. 275), сообщениями «свидетельств» очевидцев («Одних мощей Градов имел трое: Евфимий-ветхопещерник, Петр-женоненавистник и Прохор-византиец, кроме того, здесь находились четыре целебных колодца с соленой водой и две лежащих старушки-прорицательницы, живьем легшие в удобные гробы и кормившиеся там одной сметаной. В голодные годы эти старушки вылезли из гробов и стали мешочницами, а что они святые — все позабыли, до того суетливо жилось тогда», с. 274) и экскурсами в далекое прош-

лое («От татарских князей и мурз, в летописях прозванных мордовскими князьями, произошло столбовое градовское дворянство, — все эти князья Енгадычевы, Тенишевы и Кугушевы, которых до сих пор помнит градовское крестьянство», с. 274). В речи градовского историографа совмещаются штампы литературной дореволюционной газетной публицистики («А меж тем сквозь время настигла Градов печальная мягкая зима», с. 288), стиль описи коммерческого отчета («Вселился Шмаков в дом №46 по Коркиной улице; дом был невелик, и жила в нем одна старушка, караульщица своего недвижимого имущества. Получала она за мужа пенсию одиннадцать рублей двадцать пять копеек в месяц и комнату сдавала за восемь рублей с ее топкой», с. 281), скрупулезность делопроизводства (Градов «имел четыре тысячи восемьсот тридцать семь человек», с. 301). Градовский летописец, воспринимающий историю через призму ограниченного, мещанского сознания, выражает провинциальность мышления, нищету духа «служилого люда». Как и все жители Градова, он замкнут косным бытом, не в силах отделиться от него и возвыситься над ним. Именно поэтому летописец может лишь зафиксировать, но не может понять потрясение бюрократических основ Градова и его ликвидацию как города, вызванную социалистическими преобразованиями.

С помощью сказовой формы повествования, через мировосприятие и оценки героя-рассказчика А. Платонов стремился максимально приблизить к читателю тот социально-психологический тип примитивного обывательского сознания, называемого градовщиной, который в первое десятилетие Октября стал существенным тормозом на пути движения общества к высшим, социалистическим формам человеческого бытия. Ориентация писателя на «чужую» словесную манеру, продиктованная желанием воспроизвести определенный уровень социального сознания, воссоздать строй мыслей и чувств представителей народа, приносящих с собою комплекс оценок и представлений провинциально-обывательской среды, обусловила свертывание авторского голоса в повествовании. В «Городе Градове» отчетливо ощущается, что авторская речь стилизуется под речь героя. Не слово героя (человека, социально определенного) находится в контексте авторской речи, но авторская речь как бы растворяется в сфере слова героя, принимая на себя его манеру мыслить и говорить. В результате точка зрения героя на мир воспроизводилась в условиях полного самораскрытия характера и это способствовало тому,

что читатель был впопугую придвинут к обывательскому сознанию. Однако эта характерная черта поэтики платоновской повести оказалась непонятой и неправильно истолкованной в критике 20-х годов. В одной из статей, анализирующей сатирические произведения А. Платонова, говорилось: «Под видом наивности, глуповатости протаскивается злобное издевательство над всеми идеями пролетариата и его партии»⁷. Авторская позиция, по существу, отождествлялась многими критиками с позицией героя⁸. Но между тем согласиться с подобными утверждениями никак нельзя. В «Городе Градове» автор внешне находится в пределах того же быта, которым замкнут рассказчик, но картина нравов уездного города революционной поры уже «откорректирована» общим сатирическим звучанием хроники-мещанской жизни. Авторская позиция и идейная направленность повести находятся в обратном отношении к прямому смыслу высказываний и оценок повествователя, являются их сатирическим негативом. Сатирический эффект возникает главным образом за счет несоответствий и расхождений (хотя и не всегда диаметральных) между общим пафосом исторического обобщения градовского историографа и содержанием «документального», иллюстрированного материала.

Так, например, повествователь пишет: «Градов еще не спал, потому что шел восьмой час вечера. Злились от скуки собаки на каждом дворе. Замечательно — потому что он был один — горел вдалеке электрический фонарь. Небо было так низко, тьма так густа, а город столь тих, невелик и явно благодатен, — что почти не имелось никакой природы на первый взгляд, да и нужды в ней не было» (с. 289). Сатирическое смещение смысла достигается здесь за счет резкого контраста между апологетическими утверждениями историографа и иллюстрирующими эти высказывания фактами, придающими обратный смысл его утверждениям о благодатии Градова.

Выдерживая полотно повествования градовского летописца в сдержанно-апологетической тональности (какая приличествует историографу, подчеркивающему свою объективность), А. Платонов одновременно пронизывает его токами иронии. Сатирические разряды рождаются из нечаянно прорывающихся признаний и противоречий, которые повествователь, мысля-

⁷ Усневич Е. Классовая борьба в литературе.— Литературный критик, 1934, № 1, с. 24

⁸ См. Майзель М. Ошибки мастера.— Звезда, 1930, № 4; Левин Л. Происхождение мастера. Андрей Платонов.— Резец, 1930, № 7; Гурвич А. Андрей Платонов — Красная новь, 1937, № 10.

щий обывательскими, градовскими категориями, не способен заметить.

«Народ в городе существовал без спешки и не беспокоился о якобы лучшей жизни, — заметит летописец и далес пояснит. — Служил с усердием, но ярости в труде не знал. Торговали по малости, без риска, но прочно сбивая хлеб насущный.

Героев город не имел, безропотно и единогласно принимая резолюции по мировым вопросам» (с. 275 — 276). Или же, восхищаясь общественной практикой градовского чиновничества, он воскликнет: «...времени у человека для так называемой личной жизни не остается — она заменилась государственной и общепользуемой деятельностью. Государство стало душой. А то и надобно, в том и сокрыто благородство и величие нашей переходной эпохи!» (с. 297). Но приводимые им в дальнейшем факты бредовой социальной активности горожан (строительство вечного двигателя, многочисленных плотин, колодцев, сооружение воздушных планеров для перевозки сена, рытье канала для иностранных коммерческих кораблей и написание о нем трех томов и т. п.) заливают ироническим светом всю партию панегирических рассуждений историографа о государственной значимости Градова и его руководителей.

Пафос исторического сочинения градовского летописца всякий раз компрометируется обратным эффектом конкретных аргументов, и в результате доверие читателя к мнению историографа подрывается, и сама фигура повествователя воспринимается сатирически.

Превращая в объект сатиры официального примитивно-оптимистичного апологета города Градова, А. Платонов подвергал осмеянию шаблонно-стереотипный, обывательский тип исторического сознания, где деформируются высокие революционные идеи и эпохальные события, где быт не одухотворен и где он не поднялся до уровня бытия. Едким сарказмом и ядовитой иронией исполнено в повести А. Платонова осмеяние мещанства и обывательщины, ведь именно в них автор видел ту почву, на которой зарождается и процветает современное бюрократическое зло.

Отчетливо понимая опасность бюрократизма, коренившегося своими истоками в инерции мышления, в системе старых, веками складывавшихся отношений между человеком и миром, А. Платонов, однако, не абсолютизировал зло. Мысль автора о несостоятельности и обреченности бюрократизма в современных условиях ярко выражена в сатирическом комизме, насыщающем гротескные образы повести. Причем сила сатири-

ческого осмеяния социального зла умножалась присутствием в платоновской повести «исторически истинной мысли»⁹ прогрессивного общественного идеала эпохи. Сложнейшие социальные коллизии современности, увиденные с высоты передового социалистического идеала и оцененные с позиции этого идеала, выступали в гротеске А. Платонова в глубочайших и широких обобщениях, в историческом движении, в их закономерных связях с прошлым и будущим. Гротескно-сатирический мир города Градова имеет под собой прочное историческое основание, в нем видна исторически закономерная связь времен, переплетение и борьба старого и нового, тени прошедшего и указание на светлую перспективу будущего.

Подчеркивая, что бюрократизм является пережитком капитализма, писатель акцентирует внимание на сходстве Градова с щедринским городом Глуповым. Неоднократно А. Платонов говорит о том, что «народ» в городе «жил бестолковый». Бредовое строительство градовцами «вечного двигателя, действующего моченым песком» и «водяного канала (...) до Каспийского моря» напоминает те сцены из «Истории одного города», в которых глуповцы Волгу толчком замешивали и небо кольями подпирали. Так же, как и в Глупове, пустопорожняя суетность, господствующая в Градове, является естественным результатом бюрократиады. Но если бюрократизм представляет собой социальную норму в административно-политической системе самодержавия, то в условиях государства, антибюрократического по своим принципам, бюрократизм не норма, а чрезвычайно опасный атавизм. Именно поэтому А. Платонов, в отличие от Щедрина, ведущий сатирический бой с бюрократизмом в иной исторической ситуации, акцентирует внимание на принципиально новой особенности этого негативного социального явления — умении приспособливаться. Градовские бюрократы судорожно, в уродливых конвульсиях приспособляются к новой революционной эпохе. Они не только стремятся усвоить терминологию революционного времени, но и выработать свою «философию бытия», основываясь на якобы

⁹ В одной из своих критических статей А. Платонов подчеркивает «... нужна исторически истинная мысль (разрядка наша — Л. М.) и, скажем прямо, просвечивание идеала или намерения сатирика сквозь кажущуюся суету анекдотических пустяков (...) Главное в сатирическом произведении — это глубокая, могучая мысль, проникающая общественное явление до дна, до истины и подчиняющая себе все остальное — и предельность слова, и движение сюжета, и характеры героев» — Платонов А. Размышления читателя М. Современник, 1980, с. 87.

социалистических принципах, то есть подвести «марксистский базис» под свои действия.

С помощью гротеска-преувеличения А. Платонов прослеживает развитие бюрократизма до его логического предела, до полного самообнаружения всех отрицательных потенций, заключающихся в Шмакове, Бормотове, градовских чиновниках и др. гротескных образах повести. Сатирически обнажая всю античеловеческую механистическую сущность бюрократических явлений, автор «Города Градова» показывает их в перспективе конечного распада. По мысли А. Платонова, бюрократическое зло, препятствующее общенациональной тенденции социалистического преобразования жизни, обречено на гибель. Новый социалистический мир, становление которого наблюдал и приветствовал писатель, не принимает принципы обывательской, пустопорожной жизни градовских обитателей. История, которая, по мнению градовцев, «потечет-потечет и — остановится», не оставляет им никаких надежд на прежнюю спокойную жизнь. По распоряжению из Москвы губернский город Градов превратился в заштатное поселение с сельсоветом во главе; в бывшей столице уездного бюрократизма «дураки в расход пошли», «Шмаков умер (...) от истощения на большом социально-философском труде». «Принципы обезличения человека, с целью перерождения его в абсолютного гражданина с законно упорядоченными поступками на каждый миг бытия». Такое идейно-художественное решение, свидетельствующее об усвоении автором исторически прогрессивных общественных идеалов, придавало оптимистическую тональность всему сатирическому повествованию А. Платонова. Но писатель одновременно и предупреждал о том, что бюрократизм как социально-психологическую категорию не искоренить единым государственным постановлением или мероприятием. В финале повести он подчеркивает, что живет еще в Градове Бормотов, следовательно, жива сама идея бюрократических принципов человеческого существования и обществу предстоит еще нелегкая борьба с рабьей психологией, с мещанским сознанием за подлинного, одухотворенного человека.

Повесть «Город Градов» явилась новаторским шагом на пути гротескового постижения актуальных противоречий пореволюционной действительности.

М. И. АЛЕКСЕЕВА

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВРЕМЯ И ЖАНРОВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ПОВЕСТИ-СКАЗКИ В. ШУКШИНА «ДО ТРЕТЬИХ ПЕТУХОВ»

Определяя место произведения В. Шукшина «До третьих петухов» в современном литературном процессе, исследователи его гворчества чаще идут по линии вычленения той или иной жанровой доминанты, представляющейся им основной. Так, Л. Ершов утверждает, что это сатирическая повесть-сказка¹. Ю. Селезнев говорит о современной сказке как об одном из направлений поисков сегодняшней литературы, использующей в своем стремлении к целостному, синтетическому осмыслению и воспроизведению действительности народную фантастику, которая, по его мнению, является органической составной частью реалистического метода². А. Бочаров называет «До третьих петухов» комедией и включает ее в контекст современной «иронической литературы»³. Г. Белая выдвигает на первый план доминирующую, на ее взгляд, в творчестве В. Шукшина словесно-зрелищную форму, являющуюся современным бытием традиции карнавально-смехового искусства⁴.

В каждом определении есть доля истины, и каждое из них (за исключением, как нам кажется, расширенной до неопределенности формулы Г. Белой) не исчерпывает насыщенность жанрового спектра «До третьих петухов». Не ставя себе задачи увеличить этот ряд жанровых дефиниций, попыта-

¹ Ершов Л. Ф. Сатирические жанры советской литературы. Л. Наука, 1977, с. 262—275.

² Селезнев Ю. Фантастическое в современной прозе. Фантастика как элемент реализма М., 1977, № 2.

³ Бочаров А. Сообщительность иронии.— Вопросы литературы, 1980, № 12.

⁴ Белая Г. Рождение новых стилевых форм как процесс преодоления нейтрального стиля.— В кн.: Многообразие стилей советской литературы. Вопросы типологии. М., 1978.

емся взглянуть на жанровую природу этого произведения в зависимости от организации в нем художественного времени.

Плодотворность такого подхода заключается, на наш взгляд, в следующем. В. Шукшин — один из тех писателей, чья ориентация на современность не самоцельна, а предполагает провидение в сиюминутном «живой связи времен». Особенно это характерно для последних лет творчества Шукшина, когда он сам ощутил необходимость целостного взгляда на жизненные явления, философского обобщения своих мыслей о судьбе России и судьбе русского человека. «Теперь надо выходить на дорогу более широких размышлений, требуется новая сила и смелость, требуется мужество открывать новую глубину и сложность жизни»⁵. В поисках этой глубины и сложности писатель обращается к средствам художественной условности; начинает сотрудничать с театром, который казался ему ранее искусством громоздким, не гибким: пересматривает свое отношение к сюжету, представляющемуся теперь ему чем-то сковывающим развитие авторской мысли, навязчиво морализаторским по отношению к читателю; обращается к истории русского крестьянства в один из драматичнейших ее периодов — крестьянской войны под предводительством Степана Разина. Все это свидетельства становления писателя как мыслителя, философа, и в этом отношении «До третьих петухов» является одновременно и своеобразным художественным итогом и вместе с тем пробой сил в более глубоком постижении сути мира и времени, в котором жил художник.

В своих статьях, интервью, заметках В. Шукшин часто высказывался о своем понимании художественных задач и принципов отражения действительности. Так, в статье «Нравственность есть Правда» он изложил свое творческое кредо: «Из всех сил буду стараться рассказать правду о людях, какую знаю, живя с ними в одно время»⁶. Отсюда внимание его в основном концентрируется на человеке, который, по словам В. Шукшина, «...состоянием души, характером, взглядами — выражает то, чем живет с ним вместе его народ...»⁷. В искусстве средства и способы создания такого героя могут быть разными, но герой не должен быть выдуман в угоду кому-то или чему-то, и сутью своей должен являть правду жизни. По мнению писателя, герой нашего времени — это всегда «дурачок»: «Есть

⁵ Шукшин В. Вопросы самому себе. М. Молодая гвардия, 1981, с. 211.

⁶ Там же, с. 64.

⁷ Там же, с. 55.

на Руси .. тип человека, в котором время правда времени, вопиет так же неистово, как в гении, так же нетерпеливо, как в талантливом, так же погаенно и неистребимо, как в мыслящем и умном... Человек этот — дурачок»⁸.

В исследуемом произведении эта мысль воплощена полностью в своем художественном проявлении. С одной стороны, перед нами снова типичная шукшинская ситуация: поиск нравственных ценностей человеком, строившимся с родного, насиженного места. В этом отношении Иван-дурак сродни многим шукшинским героям (здесь можно назвать и Максима Волокитина, героя рассказа «Зменный яд», и Ивана Расторгуева из фильма «Печки-лавочки», и Егорч Прокудина). Но возвращается Шукшин к этой ситуации на новом уровне. Если раньше, утверждая, что сюжет—это характер, писатель больше вглядывался в отдельного человека, то теперь, в типичной для современности ситуации коренной ломки веками устоявшегося склада бытия русского крестьянства оказывается не просто какой-то частный характер, а образ, одновременно и крайне обобщенный, символизирующий один из идеалов русского национального характера, и в то же время тип, исторически и социально определенный. Эта диалектика реализуется в структуре художественного времени «До третьих петухов».

Д. С. Лихачев, характеризуя суть художественного времени словесного произведения, писал, что это «...явление-самой художественной ткани литературного произведения, подчиняющее своим художественным задачам и грамматическое время и философское его понимание писателем»⁹. Художественное время складывается из взаимодействия времени фактического и времени изображенного, т. е. времени, необходимого для создания и восприятия произведения, и времени как объекта изображения, обусловленных замыслом автора и художественным целым произведения. «Во всех своих проявлениях время фактическое и изображенное, сюжетное и авторское, читательское и исполнительское... оказываются явлениями стиля художественного произведения»¹⁰.

Но в то же время «...каждому виду искусства принадлежат свои формы протекания времени, свои аспекты художественного времени и свои формы длительности»¹¹.

⁸ Там же, с 54

⁹ Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. 3-е изд. доп. М.: Наука, 1979, с 211

¹⁰ Там же, с 217

¹¹ Там же, с 218

Жанрово-стилевые функции художественного времени в повести-сказке В. Шукшина «До третьих петухов» и станут предметом нашего анализа.

Фактическая протяженность времени этого произведения обусловлена установкой на длительность рассказывания сказки, поэтому здесь фактическое время — это время повествователя, рассказывающего о хождении Ивана-дурака за справкой к Мудрецу. Повествователь не объективирован в самостоятельный персонаж, поэтому не имеет своего сюжетного времени. Но события сказки предстают перед «слушателем» в его передаче. Причем повествователь не просто пересказывает то, что произошло, а как бы сам вместе со «слушателем» становится «свидетелем» разворачивающегося действия, поэтому в произведении доминирует диалог, иногда дополняемый авторским изображением внутренних переживаний или побуждений героев:

«Что ты придумал? — спросила Несмеяна.

— Что я придумал? Я взял и обратился к народу! — не без пафоса сказал старичок. — К народу, к народу, голубушка. Что мы споем, Ваня?

— Да мне как-то неловко: они нагишом все. ., — сказал Иван. — Пусть хоть оденутся, что ли.

Молодые безразлично промолчали, а старичок похихикал снисходительно — показал, что он гоже не в восторге от этих сродневековых представлений Ивана о стыдливости»¹².

Эти принципы повествования характерны и для фольклорной сказки, и для генетически родственной ей новеллы. По концепции В. Я. Проппа, волшебная сказка как жанр выросла в обряде посвящения и сначала представляла собой рассказ, сопровождавшийся условно драматическим изображением тех событий, которые происходили с предком рода¹³. В сказке В. Шукшина драматическое изображение выступает на первый план, но речь все-таки идет о повествовании, а не о драме. И дело здесь не столько в том, что реплики героев сопровождаются информативно-оценочными пояснениями автора, расставляющего психологические акценты или сообщающего о передвижении героев в пространстве, или описывающего место действия, сколько в концентрации времени действия событий, длящихся на протяжении вечера и ночи, во времени,

¹² Шукшин В. До третьих петухов. М., Известия, 1976, с 620—621 — Далее при ссылках на это издание страницы будут указываться в тексте

¹³ Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. Л.: Изд-во ЛГУ, 1946

повествующем о них, занимающем чуть более часа. Достигается это, как и в традиционном сказочном жанре, тем, что действие разворачивается только в эпизодах, знаменующих тот или иной этап развития сюжета и характера героя; то, что происходит между эпизодами, выражено иногда классической сказочной формулой «шел-шел — пришел», призванной, по Д. С. Лихачеву, компенсировать разрыв между условным сказочным и реальным временем, а чаще вовсе опущено, и эпизоды стыкуются по смыслу: обычно следующее место, куда герой держит путь, оговаривается в предыдущем эпизоде, и автор начинает новый этап повествования непосредственно с описания места действия (тут, на наш взгляд, сказочное построение уступает сценарному)

Особый смысл у Шукшина приобретает традиционный сказочный прием остановки действия. Если, как утверждает Д. С. Лихачев, в фольклорной сказке он призван оправдать «разрыв между длительностью событийного времени и быстротою рассказа об этих событиях»¹⁴, то лирическое отступление повествователя о красоте и силе народной песни акцентирует важность совершающегося перелома в развитии сюжета и характера героя:

«А в пустые ворота пошли черти.

А песня лилась, рвала душу, губила суету и мелочь жизни — звала на простор, на вольную волю.

А черти шли и шли в пустые ворота» (611).

Фактическое сказочное время диалектически соотносится в произведении В. Шукшина с изображением времени по законам жанра повести. Говоря о художественном времени фольклорной сказки, Д. С. Лихачев отмечает, что сказка всегда ориентирована на слушателя и рассказывает о прошлом. Ее время тесно связано с сюжетом и «всегда последовательно движется в одном направлении». Сказочное время замкнуто, не выходит за пределы сказки, и концом его является заключительное благополучие¹⁵.

Ориентация на слушателя у Шукшина имеет особый характер: здесь (в отличие от сказки, где имеется в виду слушатель вообще) подразумевается конкретный «слушатель» — современник писателя, на сотворчество которого автор сознательно рассчитывает, вводя в условное сказочное время реальные приметы современного быта и бытия. Это и непосред-

¹⁴ Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы, с 225

¹⁵ Там же, с 225—227

твенные сравнения автора: «Тут наш Иван пошел тянуть резину и торговаться, как делают нынешние слесаря-сантехники» (596); и стройматериалы для коттеджика в лесу возле избушки на курьих ножках; и сама узнаваемость современных социальных типов бюрократа, ханжи, циника и др., моделей их общественного поведения.

В. Шукшин сохраняет традиционную форму грамматического времени сказки—прошедшее, но в повествовании рисуется картина дня сегодняшнего. В результате этого и отмеченного выше приема развертывания действия в диалгах возникает эффект процессуальности и изображаемого явления действительности.

Произведение нацелено на живую реальность с ее четко определенными, но еще не полученными решениями проблемами (что характерно для повести). Будучи свидетелем и участником современного процесса неизбежного разрушения и переустройства склада бытия русского крестьянства, процесса социальных перемен, влекущих за собой духовную трансформацию национального характера, Шукшин осознавал неотвратимость и драматизм совершающегося, когда испытание на прочность и жизнеспособность в новых условиях проходят и народная мораль, и этика, и эстетика, и национальное самосознание.

По Шукшину, «русский народ за свою историю отобрал, сохранил, возвел в степень уважения такие человеческие качества, которые не подлежат пересмотру: честность, трудолюбие, справедливость, доброту...»¹⁶. Но тем не менее в современной действительности существует и действует далеко не безобидная социальная сила, цель которой как раз и состоит в пересмотре и ниспровержении именно этих качеств как в возведении в норму общественной жизни ловкачества, праздности, лжи.

Ощущение апогея борьбы этих двух начал и одновременно неопределенности ее исхода реализуется в изображении времени на уровне сюжета и композиции. Сюжетно-композиционное построение «До третьих петухов» движется как бы по спирали, начало и конец которой находятся за пределами произведения, поэтому завязка и финал открыты, что выводит жанр произведения за рамки традиционного сказочного построения, для которого характерна замкнутость времени. Повествователь из потока времени выбирает один конкретный мо-

¹⁶ Шукшин В. Вопросы самому себе, с. 216.

мент «Как-то в одной библиотеке, вечером, часов так в шести, заспорили персонажи русской классической литературы...» (585). Суть спора выявится позднее, поскольку автору в первую очередь нужен не этот конкретный конфликт и связанные с ним события, а контекст эпохи, дух времени, породившего возможность этого конфликта. Отсюда и выбор действующих лиц: в бытовом телефонном разговоре библиотекарши Галки, лица реального, мы узнаем приметы современности, которая одновременно оценивается лицами и условными — персонажами русской классической литературы — с позиций их исторического опыта.

Сама завязка действия обнаруживает, что конфликт персонажей начался задолго до событий произведения, и сейчас наступает какой-то важный этап развития этого конфликта: «В темне, в темне! — покрикивал некто канцелярского облика, лысы — Продолжим. Кто еще хочет сказать об Иване-дураке? Просьба не повторяться. И — короче. Сегодня мы должны принять решение...» (585).

Структура сюжета основана на своеобразном соотношении пространства и времени. На первый взгляд, действие движется по замкнутому кругу: спор в библиотеке, хождение Ивана за справкой, где он последовательно встречается с бабой Ягой, ее дочерью и Горынычем, затем с Медведем, чертями, Мудрецом, от которого отправляется в обратный путь и снова оказывается у монастыря, на поваленной лесине, в избушке Яги; возвращение Ивана-дурака в библиотеку. Время при этом движется последовательно только в одном направлении — вперед. Такое повторение ситуаций, разграниченных большей или меньшей длительностью времени, дает возможность проследить, в каком направлении движется развитие событий и характера героя.

Сюжет зримо делится на две линии: события в библиотеке и хождение за справкой. Причем эти линии развиваются не параллельно, а последовательно переходят одна в другую, и первая является как бы философской квинтэссенцией второй. Она-то больше всего и отступает от традиционного сказочного каноа сюжетостроения. Сам тип фантастики в ней не фольклорный. Шукшин, как уже отмечалось исследователями¹⁷, использовал известный еще по творчеству Салтыкова-Щедрина прием персонификации литературных героев в ре-

¹⁷ См. Ершов Л. Ф. Сатирические жанры советской литературы, с. 274.

ально действующих людей. Но при этом Шукшин обращается чаще всего не непосредственно к самим литературным героям, а к социальным типам национального, русского характера, воссозданным русской литературой на протяжении ее истории: здесь действуют «некто в цилиндре—не то Онегин, не то Чацкий». Лишний, «некий мелкий персонаж, вроде гоголевского Акакия Акакиевича», «тяжелый помещик, похоже Обломов», «господин пришибленного вида, явно чеховский персонаж» и т. д. Каждый из этих гипов является героем своего времени, но в произведении Шукшина они действуют в социальных условиях дня сегодняшнего. В этой временной перспективе высвечивается трансформация тех или иных черт национального характера под воздействием исторически изменившихся условий бытия.

При всем этом Шукшин использует далеко не сатирические персонажи русской классической литературы и не так называемые «положительные» образы, а характеры, по его выражению, «яркие, неприкаянные, непутевые», для которых свойственна прежде всего неспособность к действию при глубоком критическом понимании современной им жизни и внутренней тяге к справедливому устройству общества. Эта избирательность продиктована творческим кредо писателя, который считал, что нет героев нравственных или безнравственных, а есть правдивые и надуманные: «...Не для того же сегодня не перестают читать «Героя нашего времени» и «Обломова», чтобы учиться нравственности у Печорина или у Ильи Обломова. Они отразили свое время, а мы, их соотечественники, хотим знать то время Лермонтов и Гончаров сделали свое дело: они рассказали Правду. Теперь мы ее познаём. Познавали ее и тогда. И появились другие герои — способные действовать. Общество, познавая само себя, обретает силы»¹⁸. В современной социальной действительности писатель видел черты, сближающие ее с теми временами, когда появлялась необходимость в таких героях, как Иванушка-дурачок, Печорин, герои Чехова. Все они ясно осознают несовершенство современного им жизнеустройства, но не каждый из них способен бороться, выразить открыто свое несогласие, как Илья Муромец или гулевой атаман Стенька Разин

По этому признаку — способности к действию, к открытому противостоянию социальному злу — и разделяются в произведении Шукшина конфликтующие обитатели библиотеки.

¹⁸ Шукшин В. Вопросы самому себе, с. 67.

Объектом спора персонажей становится Иван-дурак — своеобразнейший образ народной эстетики, в праве которого на культурную значимость сомневаются герои. Сам спор облечен писателем в симптоматичную для нашего времени форму — собрание, ходом которого распоряжается канцелярский, а в качестве «активного общественника» выступает Бедная Лиза:

«Мне стыдно,—горячо продолжала Бедная Лиза, — что Иван-дурак находится вместе с нами. Сколько можно? До каких пор он будет позорить наши ряды?

— Выгнать! — крикнули с места.

— Тихо! — строго сказал лысый конторский. — Что ты предлагаешь, Лиза?

— Пускай достанет справку, что он умный, — сказала Лиза.

Тут все одобрительно зашумели» (586).

Педалируя на узнаваемости социальных типов¹⁹ и привычных форм общественной жизни, Шукшин добивается сатирического эффекта тем, что в ситуации, несущей характерные признаки современности, оказываются образы, соотносимые с минувшими конкретно-историческими условиями, устанавливая тем самым родовые связи прошлой и настоящей социальной жизни. Истоки социальной психологии нынешнего «передового и активного» ханжи писатель увидел в той разновидности барского отношения к крестьянину, при котором народ стремились навечно уложить в прокрустово ложе патриархальности и невежества с тем, чтобы, публично выражая свое сочувствие к «бедному мужичку», на деле крепко держать его в узде. В современных социальных условиях подобное отношение выродилось в пошлую спесь, почвой для которой служит объективное противоречие между гласным законом уважения к труду крестьянина и негласным убеждением определенной части общества, что деревенская культура — косная, отсталая, низменная. И как это ни парадоксально, но бытует это убеждение в самой народной среде, в том числе и крестьянской — таковы плоды векового культивирования рабской психологии. И Шукшин с беспощадной горечью ее обличает: стоит вспомнить рассуждения Алеши Бесконвойного, столь близкие авторским, о том, что «..нет зазнавитее человека, чем свой, деревенский же, но который выучился в городе и опять приехал

¹⁹ См. Белая Г. Рождение новых стилевых форм как процесс преодоления нейтрального стиля, с. 482.

сюда. Ведь она же идет, она же никого не видит! Какого бы она малого росточка ни была, а все норовит выше людей глядеть» (326).

По сути в споре персонажей писателем ставится вопрос об активности жизненной позиции в условиях ощущаемого всеми общественного неблагополучия. В чем оно заключается и какова действенность противостояния ему — вот круг проблем, изображенных Шукшиным. При этом писатель изобличает каверзность досужего обывательского «общественного мнения», закрывающего глаза на действительно наболевшие жизненные проблемы и подменяющего их решение формальным устранением надуманных противоречий: так, оказалось, что дело не в том, умен ли действительно Иван-дурак, а в том, что у него нет справки об уме. Гражданственный инфантилизм, четко обозначившийся в поведении всей массы персонажей во время спора-собрания и заключающийся в контрасте светливого шума и бесплодия всех усилий в решении вопроса об Иване-дураке, является характернейшим симптомом изображаемого времени, на который направлена авторская ирония. Шукшин варьирует обтекаемый и ни к чему не обязывающий призыв «надо что-то делать», высказанный конторским и дружно подхваченный остальными, выявляя через это позиции и характеры персонажей во всем их многообразии, от крайности мыслительной рефлексии Лишнего до почти безрассудной страсти любого активного действия гулевого донского атамана. Знаменательно при этом, что гнев атамана обрушивается не на уныние Лишнего, а на «деловитость» Обломова и конторского. Шукшин настаивает на такой поляризации сил, видя социальное и нравственное зло именно в симуляции деятельности, так как она усыпляет нравственную бдительность, размывает грани между истинным и ложным, способствует благодушеству и попустительствует развитию общественного зла.

Особое место в споре персонажей занимает Илья Муромец, образ которого менее других подвергся трансформации своего идейного звучания в контексте шукшинского произведения: в его внешнем бездействии скрыто движение мысли от естественного возмущения и неприятия затем со справкой к осознанию необходимости найти ответ на вопрос: «что с нами происходит?» и как избавиться от этой скверны. В этом он видит дело, ради которого стоит вытащить беспечного Ивана-дурака из его угла и отправить набираться ума.

Расстановка сил в конфликте обитателей библиотеки отражает и сложность распознавания облика зла и проблему вы-

бора средств борьбы с ним. В традиционной сказке супостат хоть и грозен, но все же ясен, и как бороться с ним — тоже известно: там открытое противостояние объединившегося народа с героем-защитником во главе и чудища поганого. Здесь же нет согласия в самом народе. Отсюда встает вопрос: что такое народ сегодня? Критерием, позволяющим назвать определенное количество людей, живущих рядом, народом, является не только единство социальных условий, но и единство мировоззрения. Поэтому в том разное мнений и позиций, который аналитик Лишний назвал междоусобицей, авторской иронией окрашены слова Онегина, обращенные к Илье Муромцу и атаману: «Только не делайте, пожалуйста, вид, что только вы одни из народа. Мы тоже — народ» (588). Ощущение этого одновременного родства и чуждости между обитателями библиотеки препятствует однозначному подходу в решении проблем бытия, и занесенная было над головой Обломова атаманская сабля прячется в ножны. Однако к вопросу об этом средстве разрешения социальных проблем автор вернется не однажды в разных ситуациях, словно предостерегая как от опасности рубить сплеча, так и от губительной ослабленности

Если в той сюжетной линии, которая связана с событиями в библиотеке, изображение времени как определенной исторической действительности с характерными для нее приметами бытия реализуется преимущественно в сюжетном времени персонажей второстепенных, а не главного героя (что призвано обозначить всеобщую весомость происходящего), то в хождении Ивана-дурака за справкой акцент поставлен на раскрытии и движении характера главного героя в сложившихся обстоятельствах. Отсюда наряду с углублением и расширением изображения картины исторического времени усиливается и изображение субъективного восприятия нравственных устоев различных временных эпох как главным героем, так и другими персонажами.

Сюжетная линия, связанная с хождением Ивана-дурака, структурно наиболее близка к сказочному сюжетостроению с его перемещением героя в пространстве, с традиционными персонажами, с мотивами испытания героя и т.д., но временная организация иная, чем в сказке. Там время, по словам Д. С. Лихачева, «целиком замкнуто в сюжете»²⁰, здесь, помимо изображения времени идущего к своей цели героя, присут-

²⁰ Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы, с. 226.

ствуется и контекст исторического времени, в котором разворачиваются события, и перспектива вечного движения времени из прошлого в будущее.

В том обширном пространстве жизни, в котором оказался Иван-дурак, есть свои самостоятельные миры, каждый из которых существует в своей временной протяженности. Жизнь в избе бабы Яги, в монастыре, в канцелярии Мудреца текла своим чередом и до появления Ивана-дурака и будет, видоизмененная, продолжаться дальше. Но при всей своей самостоятельности эти миры не изолированы друг от друга, они связаны единым историческим временем и единством жизненных принципов; они связаны также и в сюжетном времени своим взаимодействием с единым лицом — Иваном, его временем. В пересечении этих временных потоков — реально-исторического, вечного, фабульного — исследуются автором болевые вопросы бытия.

Первое, что бросается в глаза, это то, что Иван ни разу не сталкивается с таким миром, где бы жили трудом: баба Яга откровенно ищет, кто бы работал на нее; черти метят в законодатели «новой» культуры; персонаж, казалось бы, наиболее близкий к простому трудовому человеку — Медведь, и тот говорит о себе, что он питался при монастырских пасеках, и теперь, вынужденный покинуть насиженное место, осведомляется, «сколькиразовое» питание в цирке? А фарисейство Мудреца становится залогом процветания нетрудовой нечисти. Он усердно симулирует бурную умственную деятельность, выдавая свое словоблудие за руководство процессом жизни, вершащейся на деле независимо от него. Так, например, он вулкану выдает разрешение извергаться, а прыжок сиамского кота с восьмого этажа занимает его более, чем душевные муки Ивана, кающегося в том, что помог чертям прийти в монастырь. Этой «напряженной работе» внутренне соответствует вялое изнывание от безделья в компании возлюбленной Мудреца Алки-Несмеяны, где сытые «бычки и телки» звереют от скуки, извращаясь в поисках способов «расстрелять время», найти развлечение, которое хоть сколько-нибудь расшевелило бы душу.

Таков логический результат развращающей и опустошающей душу спекуляции на основном законе жизни социального общества: от каждого по способностям — каждому по труду; спекуляции, при которой соблюдение формальной видимости деятельности камуфлирует ее бессодержательность.

Мещанин, дорвавшийся до власти именно этим путем, возводит свою тактику в норму общественной жизни.

Шукшин не случайно варьирует тему отношения к труду на протяжении всего произведения и применительно к разным персонажам. В народной морали человек оценивается по тому, трудолюбив или ленив он, и эта оценка однозначна. И если в эксплуататорских замашках бабы Яги праздность выступает как явное зло, то в иных социальных условиях она рядится в благородные одежды: Обломов, спасаясь от атамана, кричит: «Да ты спроси историков литературы!.. Я же хороший был! Я только лодырь беспросветный... Но я же безвредный!» (589). Так ли уж безобидна праздность и каковы ее лики сегодня — поиск ответов на эти вопросы привел писателя к созданию образа Мудреца и картины растряпанности душ его питомцев

Другой коренной вопрос бытия народа в современную эпоху, поставленный писателем, это вопрос о судьбе народной культуры. Шукшин весьма далек от мысли идеализировать всю народную крестьянскую культуру и противопоставлять ее культуре, созданной дворянским классом, или современной. Его больше беспокоит высокомерно-презрительное и потребительское отношение ко всем моментам проявления духовной жизни народа, поскольку в ней он видел и то, что определяет лицо нации.

Народное и национальное для писателя проявляется прежде всего в языке. На протяжении веков могучий национальный язык, созданный народом, не признавался официальной культурой как равноправный наряду с европейскими. Рецидивы подобного отношения живучи и теперь. Шукшин исследует проблему жизни национального языка в разных временных пластах и в разном социальном контексте. Так, в разговорах библиотекарши Галки и секретарши Милки писатель высмеивает уродливый жаргон, освобождающий его носителей от необходимости мыслить, при этом сатирический эффект достигается за счет сближения лексики этих реальных людей с лексикой условных образов бабы Яги и ее дочери. Речь чертей отличается смешением обезличенно стертых выражений с расхожими словами иноязычного происхождения, что характерно для современного обывателя, претендующего на «интеллигентность». А псевдонаучные тирады Мудреца изобилуют канцелярскими штампами. Этим типам речи противопоставлен грубоватый, но емкий и точный язык Ивана-дурака, Ильи Муромца, атамана, язык, которому присуще здравое видение

сути людей и явлений. Однако Шукшин не закрывает глаза и на то, что виновником засорения и извращения языка бывает и сам народ. Иван, когда почувствовал, что черти и впрямь могут погубить его, заговаривает с ними на их языке, идет на сделку: «Ша, черти! Ша! — крикнул Иван. И поднял руку. — Ша, черти! Есть предложение!» (609)

Не только язык, но и сама народная эстетика, воплощающая существенные стороны национального народного характера, подвергалась и подвергается притеснению то со стороны господствовавших классов с их предпочтением европейской культуры национальной, то ныне со стороны диктующего свои заимствованные на Западе вкусы мещанства. Д. С. Лихачев, говоря о «византийском влиянии» на Руси, утверждает, что «... трудовой народ не бывает заражен космополитизмом и всегда противостоит «влияниям». Между тем господствующие классы обычно больше всего нуждаются в том, чтобы следовать иноземным образцам. Именно «нуждаются», — чтобы, сменив свое на чужое, резче отделиться от трудового народа, искусственно и властно встать над ним»²¹. Мещанство как социальная сила унаследовало тактику, присущую классовому обществу, и активно пытается внедрить ее в обществе социалистическом. Шукшин художественно исследует это явление, широко используя как движение сюжетного времени и времени развития характера героя, так и времени повествователя (о последнем мы говорили выше). Характер отношения к народной песне и пляске становится критерием внутренней сущности основных персонажей «До третьих петухов».

Так, Змей Горыныч потребляет песню и требует, чтобы «блюдо» было приготовлено по его рецепту: скромное слово из песни выкинуть, жестокость заменить полюбившим согласием. Все, что не подходит под слащавую идиллию, — это «дурная эстетика». В сцене у монастыря, осажденного чертями, народной эстетике противопоставлена не просто доморощенная вкусовщина Горыныча, здесь народной культуре угрожает национальное обезличение, стандартизация по образу и подобию массовой культуры буржуазии. Эта, по выражению Медведя, «мировая чесотка» стремится установить свою диктатуру, не гнушаясь кощунством над народной песней. При этом в эпизодах конфликтов Ивана со Змеем Горынычем и с чертями песня и пляска прямым образом связаны с дилем-

²¹ Лихачев Д. С. Возникновение русской литературы. М. Л. Изд-во АН СССР, 1952, с. 125

мой жизни и смерти главного героя: под угрозой физического уничтожения Иван идет на компромисс и в результате не только унижает свою душу, но и продает по собственной инициативе национальное достоинство всего народа ради справки, обеспечивающей ему безмятежное существование в библиотеке. Надеясь искупить свой грех покаянием перед Мудрецом, герой неожиданно сталкивается здесь с эксплуататорским отношением к народной культуре: прикрываясь лицемерным велеречьем о народном смехе как источнике духовной силы, Мудрец хочет сделать из народной песни и пляски потеху для пресыщенных «интеллектуалов», отводя при этом Ивану роль марионетки. Но исковерканная и поруганная народная песня, в которой раньше для Ивана находилась духовная опора, теперь не заражает его душу весельем, не вызывает чувство, созвучное тому, которое было заложено в песню. Получается одно кривлянье, устыдившись которого, Иван спасает свою душу, не дав ей окончательно осрамиться: «Пошел к чертовой матери!.. Что я тебе — Петрушка? Ты же видишь, им не смешно! И мне тоже не смешно» (621). Нет того «праздника души», в поисках которого мечутся многие герои Шукшина, не может Иван теперь, после всего увиденного и пережитого им, радоваться искренне и безоглядно. Стыд и горечь дают Ивану силы настоять на своем до конца, а органическая связь с народной культурой дает возможность одержать верх над Мудрецом: Иван-дурак становится тем самым дурачком, который, по словам Д. С. Лихачева, не столько о своей глупости свидетельствует, сколько чужую выявляет²². Народный смех, о котором напыщенно говорил Мудрец, играет с ним злую шутку: Мудрец не может ответить на дурацкий вопрос, почему у него одно лишнее ребро. Это послужило поводом для раздевания Мудреца молодыми людьми, символично передающего процесс разоблачения лицемера: «Это примитив! Это юмор каменного века! Все глупо, начиная с ребра и кончая вашим стремлением... Ха-ха-ха! О-о-о!» — И тут старичок пукнул, так это по-старчески, негромко — дал, и сам очень испугался, весь встрепенулся, съёжился. А с молодыми началась истерика. Теперь хохотали они, но как! — взახлеб, легли.» (624).

Не случайно камнем преткновения для Мудреца стал вопрос о лишнем ребре у мужчин. Извечная проблема любви,

²² Лихачев Д. С. Заметки о русском. М.: Советская Россия, 1981, с. 16

составляющая существенную сторону человеческой жизни и осмысливаемая в легендах, преданиях, сказках, литературе, исследуется Шукшиным в контексте других проблем современного бытия. При этом писатель полемизирует с фольклорной волшебной сказкой, где вся цель поступков и подвигов героя заключалась в поисках невесты или жены, неизменно прекрасной и умной, и в обретении с ней счастья и покоя. Цель хождений Ивана-дурака у Шукшина совсем иная, но «невесты» встречаются ему на всем пути: в библиотеке Бедная Лиза предлагает себя в жены Ивану, если он придет со справкой; дочь бабы Яги — невеста Змея Горыныча, Алка-Несмеяна — возлюбленная Мудреца В рабочих записях Шукшина есть такая: «Эпоха великого наступления мещан. И в первых рядах этой страшной армии — женщины. Это грустно, но так».²³ Горечь этой мысли в художественной структуре «До третьих петухов» воплотилась в противопоставлении народного идеала невесты (прекрасной, скромной, целомудренной) реальным образам женщин, откровенно циничных в своих отношениях с мужчинами:

«.. Я спрашиваю глобально: ты невеста? И сам отвечаю: невеста. Один к одному... Но у тебя же — посмотри на себя — у тебя же нет румянца во всю щеку. Какая же ты невеста? Ты вот спроси у меня — я вечный жених — спроси: появилась у меня охота жениться? Ну-ка, спроси. — Появилась охота? — Нет, — твердо сказал Иван» (614).

И снова Шукшин прибегает к образам народной эстетики, ставя в один ряд с дочерью бабы Яги и Бедную Лизу, и Милку, и Алку-Несмеяну Они родственны своим лицемерием, тщеславием, коварством настолько, что все кажутся сотворенными из недостающего ребра Мудреца, и так же, как он, они не безопасны: ушедший живым от Горыныча и чертей, разоблачивший Мудреца, Иван оказывается спеленутым изворотливой дочерью бабы Яги и чуть не гибнет.

В исследованиях Шукшиным коренных вопросов современного бытия внимание писателя привлекает прежде всего процесс духовного развития народа. Отсюда в центре сказочного повествования — движение характера Ивана, мироощущения и самосознания героя. Из библиотеки он отправляется в состоянии полного душевного равновесия и уверенности в себе. Во время спора в библиотеке он бесечно отсиживался в углу, молчаливо поручая Илье Муромцу решать за себя. Во

²³ Шукшин В Вопросы самому себе, с 252

время хождения за справкой он вынужден сам принимать решения и отвечать за поступки — это побуждает героя задумываться. По существу, время героя — это время роста его сознания. Отправленный за доказательствами своего ума, Иван сталкивается с различным пониманием умного поступка. «Мудрость», за которую Ивана-дурака превозносили «авторы предисловий», оказалась мертвым капиталом, и в первом же столкновении с реальностью уверенный в своем уме Иван «обанкротился»: под давлением силы он поступает по законам обывательского благоразумия — пляшет по указке Змея Горыныча, молит о пощаде.

В эпизоде на поваленной лесине герой думает о случившемся пока только в применении к своей личной судьбе. Его еще нестораживает, что в сходной ситуации оказывается и Медведь. Ощущение неблагополучности в мироустройстве не принимает пока для героя общественного характера, и в эпизоде у монастыря он все еще уверен, что продает чертям только одну свою душу, научив их, как пройти в монастырь. Однако братание стражника-монаха с изящным чертом заставило его понять, что его цель и плата за ее достижение несоизмеримы: он сам вложил в руки врага оружие, которым сильна русская душа, и народная песня в нечистых руках становится средством управления сознанием и душой народа. Искупить грех по старинке покаянием Ивану не удастся, потому что Мудрец предательство Ивана и за грех не считает. Здесь герой сталкивается с еще более изощренной формой действия все той же несправедливой социальной силы, которая под прикрытием лицемерных фраз о любви к народу на деле пытается встать над ним. Питается эта сила на почве бездумности и непротivления, недаром черт наставляет Ивана подкакивать Мудрецу, а тот подводит под это «научную базу»:

«Исходя из потенциальных возможностей данных голов данного явления, голова, которая говорит «да», — крепче. Следует ожидать, что все явление подпрыгнет и продвинется вперед...» (616).

И ум Ивана-дурака сказался в том, что, столкнувшись со злом закамуфлированным, он сумел распознать его и сказать ему «нет», хотя прежде явному злу он говорил «да».

Благодаря этому в руках Ивана оказывается не просто справка об его уме, а сама печать, дающая право решать, что умно, что — нет, что хорошо, что — плохо. Но этим символом власти Иван не может исправить содеянное им, тем более за-

щитить себя, когда оказался спеленутым перед пастью Змея Горыныча. Для Ивана решен один вопрос: надо не сидеть в углу, а действовать, но встает другой — как действовать, что делать? Он не может согласиться с позицией изгнанных из монастыря монахов: укрепиться и терпеть. . Невозможно Ивану стерпеть чертячий перепляс в монастыре, где черти вместо икон хотят водрузить свои портреты и перевоспитать грубых и невежественных пошехонцев на свой лад, еще невозможнее стерпеть, что сами монахи подергивают плечами, пристукивают ногами и даже головами покачивают в такт чертячьей музыке. Не по пути Ивану и со слепым буйством, замешенным на вине, потому что кончается этот «протест» стражника Агафаангела и Медведя все тем же смирением. Однако и сам Иван еще далек от окончательной убежденности в необходимости действовать без промедления. Пожалев себя за усталость, расслабившись перед «чарами» дочери бабы Яги, Иван чуть не погибает. Спасают его мудрость Ильи да «неразлучная сабелька» атамана — средство самое крайнее, годящееся лишь в открытом бою

В финале злой и растревоженный Иван уже менее всего обеспокоен своей судьбой. За время путешествия Ивана в библиотеке ничего не изменилось, но изменился он сам, поэтому вопрос о «деле» предстает в своем истинном свете. Иван призывает Илью не расслабляться, хотя и не знает, что нужно делать. Перелом, совершившийся в мироощущении и мировоззрении героя во время его хождения в жизнь, продиктовал и открытый финал. Если в традиционной сказке конец подчеркивается остановкой сказочного времени, наступившим «отсутствием» событий, выходом из сказочного времени в реальность²⁴, то в финале «До третьих петухов» время обрывается: один логический круг событий завершен, но так, что требуется продолжения на новом уровне. Предложение Ильи Муромца «посидеть подумать» относится не только к необходимости осмыслить происшедшее с Иваном, но и к потребности решить, как действовать дальше. Поспешное решение атамана прибегнуть к крайним мерам (шапка, брошенная как вызов на пол) не принимается Ильей: «Тихо!.. Не трогаться! Потом подберем. Счас нельзя» (636).

Ощущение значительности временного рубежа (третьи петухи, оборвавшие события на пороге их нового витка) определяет идейный замысел произведения, что подчеркнуто и наз-

²⁴ Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы, с. 227

ванием и сюжетостроением. Рубеж этот служит для связи между определенностью социального противоречия и неопределенностью способов его преодоления, поэтому наряду с подчеркнуто законченным заявлением повествователя «тут и сказке нашей конец» звучит нацеленное на будущее предположение: «Будет, может быть, другая ночь... Может быть, тут что-то еще произойдет... Но это будет уже другая сказка. А этой — конец» (637). Основой этой непрерывной связи времен служит повседневная трудовая жизнь. Шукшин доказывает это, вводя в финале эпизодический персонаж, единственно лишенный (за исключением, может быть, Ильи Муромца) сатирической окраски — уборщицу тетю Машу.

«Вошла тетя Маша, уборщица. Вошла и стала убираться.

— Шапка какая-то... — увидела она. И подняла шапку. — Что за шапка?.. Чудная какая-то. — Она посмотрела на полки с книгами. — Чья же это?

Персонажи сидели тихо, не двигались... И атаман сидел тихо, никак не показал, что это его шапка.

Тетя Маша положила шапку на стол и продолжала убираться» (636 — 637).

Ни заключительного сказочного благополучия (хотя и убит Змей Горыныч), ни подчеркнутого перехода от иллюзии сказки к реальной жизни, ни замкнутого в «нездешнем пространстве» времени нет в финале произведения В. Шукшина. Формальная установка на конец сказочного времени лишь подчеркивает полемический смысл открытого финала «сказки» писателя, в которой и конец — не конец, и «тридевять земель» весьма близки к нашим реальным земным событиям, и фантастическое не отделяется от реального. Все это призвано послужить замыслу автора: передать проблемы современного бытия в контексте вечного течения жизни.

Рассмотренные выше особенности художественного времени повести-сказки В. Шукшина «До третьих петухов» позволяют сделать следующие обобщения. Жанровое своеобразие произведения определяется взаимодействием фактического сказочного времени с изображением времени по законам жанра повести. Следуя принципам сказочной временной организации или полемически отталкиваясь от них, писатель выводит на уровень философского осмысления изображаемые аспекты современной жизни в процессе их развития и в контексте вечного движения бытия. Время в повести-сказке «До третьих петухов» становится и объектом изображения, и средст-

вом типизации. В первом случае оно выступает в объективном воспроизведении примет и закономерностей современного быта и бытия, а также в субъективном восприятии существующих ныне социальных и нравственных устоев главным героем и другими персонажами с точки зрения тех систем ценностей, которые присущи их конкретно-историческим эпохам или извечной народной мудрости. Но и сами эти системы ценностей также поверяются современностью: не превратились ли они в омертвелые догмы, не способные служить оплодотворяющим началом для выработки современных нравственных и социальных критериев. Это определяет использование художественного времени Шукшиным в качестве средства типизации

Каждый из аспектов социально-нравственных проблем жизни изображается в протяженности художественного времени сюжета, предназначенной показать многообразие вариантов и движение какого-либо явления жизни. Отсюда большая роль принадлежит композиции, основанной на обрамлении одного круга событий другим, на повторах, ритмических контрастах. Для нее характерны открытые завязка и финал, локализация пространства при неограниченном движении времени последовательно в одном направлении—вперед.

В центре исследуемых автором проблем стоит человеческий характер, призванный, по замыслу писателя, воплотить существеннейшие черты личности современника, взятые в их глубинной связи с историческим развитием национального народного характера. Образ этого героя времени вырисовывается в динамике его психологического развития, обусловленного действием социальных законов. Причем это развитие носит характер перелома в мировоззрении и мироощущении героя, но конечный результат этого перелома вынесен за пределы произведения, в котором намечена лишь тенденция будущего развития личности. Отсюда подчеркнутый обрыв движения событий при внутренней логической завершенности одного из их этапов. Эта законченность незаконченного продиктована и объективной причиной (социальное противоречие, исследуемое автором, уже определилось, но еще не определились способы его устранения), и субъективной: автору важно было привлечь читателя к размышлению, не давая ему готовых рецептов и избегая тем самым заданности, морализаторства.

Привлекая читателя к активному сотворчеству, Шукшин опирается на его память об историческом опыте сотен поко-

лений и на его современный опыт²⁵. Поэтому образная система произведения построена на двух координатах: злободневном, сюеминутном и вневременном, вечном. В расстановке идейных акцентов писатель органически использует фольклорную эстетику. Здесь Шукшин опирается преимущественно на ассоциативное восприятие временной связи явлений. Сюжетно-композиционное же построение ориентируется на причинно-следственное восприятие развивающихся во времени событий, нацеливая читателя на самостоятельные выводы.

Все это позволяет сказать, что особенности организации художественного времени произведения В. Шукшина становятся жанрообразующими факторами повести-сказки

²⁵ Об ориентации на эстетический опыт читателя в восприятии произведений литературы см. Селезнев Ю. Фантастическое в современной прозе. Фантастика как элемент реализма, с. 199.

Л. Ф. НЕУПОКОЕВА

ТЕМА БУДУЩЕГО В ТРАГЕДИИ Л. ЛЕОНОВА «ЛЕНУШКА»

Существенное, важное для понимания жанровых особенностей пьесы значение имеет в леоновской «Ленушке» образ времени. В отличие от «Нашествия», первой военной пьесы, где фабульное время отсчитывается довольно определенно: это осень 1941 года, от сентября по декабрь — до значительных успехов советской армии под Москвой, в «Ленушке» к такой точности драматург не стремится. Здесь Леонов возвращается лишь к тому же времени года. Действие развивается от осени к зиме, но год не указан и пьеса предварена указанием довольно общего характера: «...в дни войны».

В «Нашествии» Леонов, с одной стороны, во многом остается верен традициям русской литературы, которая, по мысли Достоевского, была больна настоящим. Историю Федора Таланова один из героев пьесы, партизан Егоров, назвал «страничкой из летописи». Настоящее, определившееся прошлым, охватывает все пространство этой драмы. С другой стороны, начиная работу над «Нашествием» в 1941 году, драматург проявляет свойственную лучшим художникам-современникам дерзость — пишет свою пьесу, врываясь во время. Время художественное и время реальное, в течение которого писалось произведение, почти совпадают. Вот как примерно обозначил сам драматург время окончания работы над «Нашествием» в статье «Голос Родины»: декабрь 1941, «незадолго до окончания пьесы».¹

Создавая «Ленушку», Леонов расширил временные рамки, соединяя воедино три временных плана: прошлое, настоящее и будущее. И если прошлое и настоящее в «Ленушке» связано с судьбой представителей старшего поколения, а тема прош-

¹ Леонов Л. Голос Родины.— В кн. Литература и время. Публицистика. М.: Московский рабочий, 1976. с. 97.

лого вообще затрагивает в основном сюжетную линию братьев Дракиных, то будущее драматург соединяет с образом Ленушки, с трагической темой любви Темникова и Ленушки. Своеобразным связующим звеном в этой цепи становится образ Ильи Дракина. Илья, в отличие от сильной и цельной Ленушки, от безоглядно идущей на смерть Усти, от героев-танкистов, ломает себя, борется со страхом смерти, побеждает собственные, индивидуалистические стремления. Он вырывается из цепких объятий отца, тянущего его за собой, в прошлое.

Смысл, которым наполнена тема прошлого в «Ленушке», широк и неоднороден. Многозначность понятия прошлое такова, что содержательные элементы его не выстраиваются в один синонимический ряд, но образуют диалектически сложное соотношение. Прошлое в пьесе — это история народа, его культуры, его борьбы за независимость, история формирования национального самосознания, ближайшие этапы которой обозначены Леоновым через войну 1812 года, период назревания революции, и гражданскую войну. Такое прошлое определило предвоенную жизнь народа, страны, небольшой пылинкой, молекулой которой и является Кутасово. Представление о народе у Леонова в пьесе связывается с людьми незаметными, внешне негероическими. Но перед тем, как уйти в прошлое, они своими руками творят нечто такое, что составляет тело и душу народа. В «Ленушке» это и все партизаны, и доктор, что, оставшись в Кутасово, помогает партизанам, и мать Ленушки, хранящая свой очаг, и трое странников, зовущих народ к возмездию. Во «Взятии Великошумска» художник создает образы, близкие и по сути и по стилистике образам пьесы. Это старуха-лекариха Литовченко, чья незримая тень витает постоянно над внуком, генералом Литовченко, это учитель Кульков, «неказистый, без возраста и личной жизни человек, безвестный сеятель народного знания». С именами этих героев связана мысль о тех представителях народа, что хранят свою землю, воспитывают детей и уходят в вечную жизнь даже в том случае, если их бессмертие ощущается только одной родной душой.

Но прошлое в пьесе—это и те недобрые силы, что уходят из жизни, стремясь захватить с собой как можно больше материальных и духовных ценностей, распространяют вокруг себя заразу собственности, стяжательства, яростный антигуманизм (Степан Дракин) или нравственное зловонье (Кокорышкин в «Нашествии»).

В поисках художественных средств, выражающих время в военных пьесах, Леонов часто обращается к традициям фольклора и русской литературы. Д. С. Лихачев в своих «Заметках о русском» обратил внимание на такую особенность, которая всегда была присуща Леонову-художнику и выявилась особенно четко именно в военных произведениях: «...Русский художник особенно чуток к изменениям годовым, суточным, к атмосферным условиям...²» Так, в «Нашествии» и «Ленушке» сошлись ночь и грязная осень войны. Из ночной осенней мглы приходит в свой бывший дом с немцами Фаюнин, во тьму и с тьмой уходит из жизни предатель Дракин. Из осени в зиму движется по украинской земле и героическая «тридцатьчетверочка» во «Взятии Великошумска». Сама война окрашена у Леонова в черный цвет. Война для народа — черный день, день бедствия. Именно эта черная тьма погасила «очи» Туркину и деревню его «черным пеплом» развеяла. В ночи же сгорел Темников, и здесь Леонов нашел поэтическую метафору, восходящую к символу. Он слил два образа — это танкист Темников, вышедший из горящего танка, и человек-костер, человек-факел, который «среди ночи мечется». Образ горящего человека — образ, во многом связанный с горьковским романтизмом, но новое время и война внесли в этот образ новое содержание, он стал реалистическим по сути.

А. Н. Афанасьев приводит в своих исследованиях своеобразное поэтическое толкование древними славянами того особого места, которое занимает поздняя осень среди других времен года: «В ноябре зима уже встает на ноги, нечистая сила выходит из пропастей ада и своим появлением производит холода, метели и вьюги: земля застывает, воды оковываются льдами и жизнь замирает. Но в декабре, когда, по-видимому, зима совсем победила, солнце «поворачивает на лето», и с этого времени сила его снова нарождается, дни начинают прибывать, а ночи у малеться»³. Но очень важно, думается, понимать коллизию тьма — свет, грязь — снежная чистота в военных пьесах не буквально, но учитывая условность искусства, не забывая при этом, что символика леоновских образов реалистическая, возникшая вместе с мыслью о судьбе народной, народных характерах, каждый из которых взят в натуральную, конкретную величину и рассмотрен гиперболизированно. Трудно согласиться с мнением ученых, считающих «Ленушку» роман-

² Лихачев Д. С. Заметки о русском — Новый мир, 1980, № 3, с. 21

³ Афанасьев А. Н. Поэтические воззрения славян на природу М., Издание К. Солдатенкова, 1865, т. 1, с. 108

тической трагедией⁴. Именно в плане соотношения индивидуального и общего, а в трагедии — предельно обобщенного, сгущенного до символа, надо, думается, рассматривать и образ Темникова. Огонь, сжигающий Темникова — это и конкретный огонь и тот огонь любви и ненависти, о котором рассказывает шофер-танкист генералу Литовченко во «Взятии Великошумска». Он, потрясенный болью и страданием, кровью народа, наглядевшись «раз всего под Кантемировкой», так объясняет себя: «Как отплакал свое, так и зажглось во мне враз, не могу себя погасить. Так и горю... Вот еду, а дым черным столбом надо мной идет!» Возникает новая поэтическая антиномия, не укладывающаяся в противоречие между светом и тьмой, днем и ночью, антиномия двух огней. Источником первого является только ненависть, только отрицание и смерть. Второй огонь возник тоже из ненависти, но это чувство родилось на почве утверждения жизни, это огонь той народной войны, которая содержит в себе мысль о мире. В связи с этой антиномией в пьесе выстраивается одна из основных действенных и поэтических коллизий, развивающаяся на противопоставлении: они и мы. Первым русским художником, сформулировавшим ее, был А. Блок. В «Скифах» романтически противопоставлена цивилизованная старая Европа и Россия, как «щит меж двух враждебных рас», но противопоставление имеет объективно-исторический, реальный характер⁵. У Леонова это соотношение несет в себе не только объективный смысл, оно и по форме решено реалистически, в свете его становится понятным, почему главным героям пьесы даны такие фамилии: Темников, Мамаевы. В «Ленушке» драматург явно учитывает мотив блоковский. О «Скифах» Леонов не забывает и сегодня, размышляя о новом соотношении сил войны и мира⁶. И Темников и Мамаевы — представители того же народа, о котором с гордым вызовом говорил Блок:

...Нас — тьмы, и тьмы, и тьмы.

Попробуйте, сразитесь с нами!

Да, скифы — мы! Да, азиаты — мы,

С раскосыми и жадными очами!

⁴ Порман Р. И. Творчество Л. М. Леонова в годы Великой Отечественной войны — Филол. науки. Изд-во Казанск. ун-та, 1962, вып. 2, с. 110.

⁵ Казаркин А. П. «Скифы» А. Блока (опыт целостного анализа) — В кн. Проблемы метода и жанра. Томск, 1977, с. 106.

⁶ Разговор о теме дня. Встреча с Леонидом Леоновым. Записала В. Помазнева — Лит. газ., 1980, 27 авг., с. 5.

События войны наполнили новым, суровым и трагическим значением извечно сложившееся положение. Только «свирепый гуни» предстал теперь в облики германского фашизма. Сцена объяснения Похлебкина и Бирюка, когда молодой председатель сельсовета пытается со страстью доказывать недозволённость особой жестокости в обращении с фашистами, получает дополнительный философско-поэтический смысл, если ее рассматривать в контексте блоковских «Скифов». Обнаружив в кульке, который «приволок» Бирюк, голову фашистского офицера Хирнера, Похлебкин кричит: «На нас Европа смотрит, а ты... ночной ты человек из дремучего леса — вот ты кто!» И Бирюк не оправдывается, он уверенно идет в наступление, «поднимается в рост» — «чего меня Европой страшась! Как мы в обнимку с бандитом по земле катались... где была Европа твоя? Туркина в колодец запхали, Устю, заголя подол, вешали... кофий пила твоя Европа?»

Важно здесь не только литературный контекст, но и контекст древнерусского эпоса, с которым сцена соотносится интересно и поучительно. Оказывается, Бирюк не первый защитник своей земли в русском искусстве, обвиненный в грубости и темноте. С точки зрения дочерей Соловья-разбойника Илья Муромец, отсекавший голову Соловью, тоже «мужичище-деревенщина». А Алеша Попович, принесший князю и княгине в знак победы и освобождения Киева от врага голову Тугарина, в ответ слышит такой упрек:

А княгиня говорила Алеше Поповичу:

«Деревенщина ты, засельщина»...

И. К. Кузьмичев высказывает мысль, которую можно прямо перенести и на леоновскую драматургию. «Кажется, — пишет ученый, — никто из романистов военных лет еще не придавал такого исключительного значения фактору времени, как Л. Леонов⁷. В «Ленушке» будущее, как и прошлое, вливается в настоящее, но процесс этот осмыслен Леоновым, как процесс трагедийный.

Тема будущего в «Ленушке» заявлена в сцене гадания — первой сценой пьесы. А в конце второго действия начинается необычайно сильная по своему психологическому напряжению борьба за жизнь Темникова, борьба со временем, страстное с ним состязание. Вот старик Мамаев говорит своей любимице-дочке о том, как бежит маленький Донька за доктором

⁷ Обсуждение пьесы Л. Леонова «Ленушка». — 4 февраля 1944 года. Стенограмма. Архив ВТО.

в Кутасово и оба в воображении как воочию видят: «Мостик он уж давно миновал. Ишь ты, верхом на ветерке скачет. Вот к доктору перстником стучится. Тук-тук-тук. Докторица поднялась, волосья со сна ровно тина висят...» Ленушка торопит — «Скорее, папаня, Это жизнь моя!» Не зря Леонов в эту воображаемую картину вносит сказочные элементы. В следующем действии, когда партизаны узнают о страшном разгроме, учиненном фашистами в сельской больнице, драматург покажет, какие существенные поправки внесет настоящая жизнь в эту картину. А пока Мамаев «рассудительно» приостанавливает и Ленушку и себя: «без времени ничего не бывает».

Поэтический диалог героев имеет и другое значение, тоже связанное с мотивом стремительного движения времени. Он становится рубежом, границей, за которой кончается наивная юность Ленушки. Это последняя сказка, которую расскажет ей отец, и отныне пойдет необратимый процесс нравственного и социального взросления героини. Ленушка на глазах у зрителей превращается из «полевого цветка на лесной поляне», «заветного, сказочного ручья»⁸ во взрослую женщину, сумевшую соотнести свою беду с необходимостью переустройства мира. Но пока Ленушка верит, что должно произойти чудо и Темников пересилит смерть. Она верит в необыкновенные возможности своей любви. Ободренная надеждой, которую она увидела в словах сержанта-танкиста: «Хороша, сытна ему глаз твоих прохлада...» — Ленушка решает, что наступил час главного слова, которое говорят раз в жизни. И третье действие начинается не случайно с утверждения будущего. Вся воля и все чувства Ленушки мобилизованы и сосредоточены на первой трагической, ключевой фразе, открывающей вторую половину пьесы: «Это будет, правда!..» Она звучит как заклинание, как вызов судьбе и времени. Ленушка рвется в будущее и стремится увлечь за собой Темникова. «Горячая волна опять пробегает по ее телу, и время отступает перед волевым усилием Лены...» Эта авторская ремарка предвещает поход Ленушки в будущее.

Образ времени у Леонова имеет обычно глубокую и органичную связь с жанром, но в «Ленушке» она, пожалуй, наиболее отчетлива. Тема будущего определяет во многом тот лирический поток, которым пронизана пьеса, хотя, конечно, не одно лирическое начало определяет ее жанровую специфику.

⁸ Кузьмичев И. Герой и народ М: Современник, 1973, с 159

Лирическое в пьесе проявляется на двух уровнях. Один уровень, во многом нетрадиционный, когда лирическое пронизывает многие образы, представляющие народ. Здесь Леонову изменяет драматургическая объективность, на которой когда-то настаивал Пушкин. Он не может скрыть своей любви к старику Туркину, Максиму Дракину, к старушке в больших лаптях, к маленькому Доньке... Особенно обнажено авторское отношение к Похлебкину. Но лирическое начало на этом уровне существует в неразрывном единстве с эпическим. И эта особенность доказывает, что театр Леонова имеет глубокие национальные корни, уходящие как в фольклор, так и в литературу. Один из современных исследователей драмы утверждает, что русская трагедия «проявила свою абсолютную самобытность уже в том, что сохранила — при самом смелом и своеобразном использовании форм и эпоса и лирики — драматическую (в родовом смысле) структуру»⁹. Думается, Леонов развивает трагедию именно в этом направлении, но с той особенностью, что лирическое и эпическое у него не существуют самостоятельно, отдельно друг от друга, как это было у Пушкина в «Борисе Годунове». В четвертом действии «Ленушки», в сцене прощания с Темниковым эпическое и лирическое начала объединялись в такой совсем нетрадиционной форме, как авторское отступление, которое принято обычно называть лирическим. Таковым оно и является по своей функции — в нем выражается отношение автора к изображаемому. Но по своей форме и по своему содержанию это отступление эпично и находится в полном соответствии с тем определением, какое сам Леонов дает «Ленушке» в ремарках — это «повествование».

Второй уровень существования лирического в пьесе традиционный. Сам Леонов утверждает, что «пьеса задумана была как произведение лирическое». Наверное, какая-то существенная часть замысла воплотилась. Лирическое в «Ленушке» связано с огромным чувством, которое переживает главная героиня.

Леонов не раз уже вводил элементы лирического в свои пьесы. Лирическая мелодия «унтиловска» определяется драматическим образом бескрайней снежной родины и ее ближайшего будущего, о нем мечтает и для него начинает работать Виктор Буслов. В пьесе есть и самостоятельный внесцениче-

⁹ Кургинян М. С. Драма — В кн. Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. М.: Наука, 1964, с. 328

ский образ, сконцентрировавший в себе лирическое. Это образ маленького художника с его рвущимся с листа оленем. О мальчике думает Буслов, а с ним и автор, говоря о снегах Унтиловска, «из которых произрастут цветы, машины и люди». В «Половчанских садах» мысль о будущем выразилась в лирической символике цветущего сада Макавеева и его многочисленных детей. В предвоенной комедии «Обыкновенный человек» лирическое начало звучит наиболее сильно, оно связано с образом Аннушки Свеколкиной, чья «звонкая молодость» наполнена обостренным чувством справедливости и правды. Думается, что с обликом Аннушки, с ее светом, чистотой, строгой требовательностью к себе и людям Леонов соединил свои раздумья о сущем и должном в социально-политической обстановке предвоенных лет. В пьесе угадывается тревога художника за будущее такой вот восторженной, цельной и чистой молодежи. А в «Метели» появится образ надломленной, зараженной атмосферой напряженного недоверия Зои Сыроваровой, образ контрастный по отношению к героине «Обыкновенного человека» Аннушке. Аннушка Свеколкина — это один из ранних вариантов Ленушки. И вместе с тем образ Ленушки — образ более обобщенный и теснее связанный с национальным женским типом. Ленушка — непосредственная представительница народа, судьба ее раскрыта на уровне важнейших событий истории.

Действенный смысл образа Ленушки, ведущая его идея наиболее полно выразилась в слове героини о будущем. И здесь важно сразу определить эстетическое содержание идеала счастья, о котором говорит Ленушка. На первый взгляд, в нем много празднично-возвышенного, торжественного. В будущем, как оно видится Ленушке, много красоты: лестница, по которой после войны спустится к ней Темников, будет «нарядной»; и все «красавицы будут глядеть» на него; и будет «вишенник кругом». И, наконец, «это будет ма-ай...» Важна и пространственная характеристика того положения, в каком героиня видит себя, она соотносится с высотой буквальная — «Брожу по гора-ам». Но торжественность и особая экспрессия слова Ленушки неоднозначны, во многом они определяются молодостью, силой чувства, желанием помочь Темникову преодолеть боль. Но, с другой стороны, ничего экзотического, фантастического, нереального в мечте героини нет. Что главное в этой мечте? То, что Ленушка — учительница географии в кутасовской школе, а Темников приехал к ней с войны «прямо на урок». Леонов показывает, что здесь суще-

ство героини не расходится с национальным, нравственным идеалом невесты и жены, строгой и сдержанной в проявлении своих чувств.

Далее сменяет дочку на ее непривычном посту отец, старик Мамаев. И Лёнушка слушает его слова, по-своему выражающие и ее настроения: «А как приедешь ко мне зятем, в сад, я тебя на пчельник поведу. Медов наломаем, брагу сварим...» Все картины будущего, которые рисуют. Мамаевы, дочь и отец, — это по сути своей картины реальные. Они напоминают то спокойное счастье советского человека, которое изображено на довоенных фотографиях Туркина. Но по мере того, как уходит надежда, что Темников будет жить, в Лёнушке начинает формироваться воля иная, желание действовать иначе. Она вдруг бросается к Темникову, чтобы везти его в Москву, но понимает бессмысленность и этого жеста. И по мере того, как пьеса движется к финалу, образ Лёнушки приобретает все более обобщенный смысл и начинает сливаться с образом Родины, древней, мудрой и совсем юной, новой. В финале пьесы сливаются два трагических мотива, связанных с темой будущего, смысл их сконцентрирован в страстном протесте Лёнушки, осознающей острое женское и материнское сиротство «Убить его — значит — детей моих убить, которых я в мыслях уже на руках носила». Это неотразимый довод и героини, и автора против войны, против фашизма. Так, мысль об утраченном и искалеченном детстве, которой пронизано «Нашествие», во второй военной пьесе Леонов дополняет мыслью о неродившемся поколении. Всем содержательно-эстетическим строем пьесы драматург показывает, какой мощный трагический взрыв произошел в национальном сознании народа, как почти заново перестраивается социальная психология народа. Выражением этой перестройки и стал вызов всем злым силам времени в финале «Лёнушки»: «Содрогнись, земля! Плачь, всемирное злодейство!».

Таким образом, представляется, что рассмотрение «Лёнушки» как романтической трагедии не имеет серьезных оснований. Природа лиризма пьесы, связанного с трагической темой будущего, с темой счастья, связанного не только с потенциальными возможностями жизни, но и с настоящим, прерванным войной, носит реалистический характер.

Л. М. СЛОБОЖАНИНОВА

«ЖИВИНКА В ДЕЛЕ» БАЖОВА — ФИЛОСОФСКИЙ СКАЗ-ПРИТЧА

Пожалуй, с момента публикации сказа «Живинка в деле» (1943) исследователей привлекает вопрос, почему для выражения высокой темы творческого труда писателем выбрано столь «черное» занятие, каким не без оснований в старом заводском быту считалось углежжение? Согласно наиболее распространенному толкованию, Бажов «утверждает поэзию во всяком общественно полезном труде, каким бы тяжелым и «грязным» он ни был. Любой труд станет любимым, если выполнять его творчески»¹. Вряд ли, однако, с этим можно согласиться, ибо изнурительный и тяжкий труд незачем поэтизировать: с развитием социалистических отношений и материально-технической базы общество успешно освобождается в первую очередь от самых тяжелых, непроизводительных форм физического труда.

Бывает, что литературная наука отдает должное значимости самой темы, но не всегда принимает в рассуждение мотивы эстетического порядка. Между тем расстановка «высоких» акцентов на «низком» материале имеет эффект неожиданности. Читатель невольно включается в решение поставленной задачи: в чем смысл совмещения, казалось бы, несовместимого — поистине каторжных условий труда и творческого отношения человека к своему делу? Принципиально новым моментом, отличающим «живинку...» от всех других сказов Бажова, была ее интеллектуальная направленность. в то время как все другие сказы-поучения 40-х годов — «Круговой фонарь», «Васина гора», «Широкое плечо», «Живой огонек» — ближе всего стоят к очерково-документальным произведениям Бажова: «Уральские были» (1924), «У старого рудника» (1936 — 1944), «Дальнее-близкое» (1949).

¹ Батин М. Павел Бажов М. Современник. 1976, с. 165

По характеру самого материала «Живинка в деле» не была открытием в творчестве писателя. В «Уральских былях» сохранились точные сведения о «куренных»², которые, вместе с возчиками, оказывались зачастую в худшем положении по сравнению с фабричными рабочими: «Углежжение производилось по-старинке, в кучах. Работа требовала известных навыков, и те семейства, которые имели в своем составе опытного углежога, зарабатывали лучше других, жили «справно» и держали по десятку лошадей»³. Что означает «справно», Бажов пояснит в очерке «У старого рудника»: «...Полудикую, тяжелую, но относительно сытую жизнь вели лишь семьи, которые из поколения в поколение занимались углежжением. Обычно это были многочленные и многолошадные семьи, которые большую часть времени жили в лесу. Летом «до белых комаров» заготавливали сено, и в остальное время года для всех было много работы по заготовке плахи, по укладке и засыпке куч. В работах принимали участие и женщины, и подростки... Положение подростков и особенно молодых женщин, которых «таскали в лес с пеленишными ребятами», было, действительно, крайне тяжелое, и только суровая власть старшего в семье могла удержать от распада эти семейные коллективы углежогов» (2, 280 — 281).

Превосходно зная реальную сторону дела, Бажов, однако, исключает в «Живинке...» конфликты социального порядка. Перед нами один из самых «спокойных» бажовских сказов: в нем нет ни драматической напряженности, как в близком по тематике «Каменном цветке», ни открытого столкновения классовых сил, в котором представителям трудящейся массы активно помогает «тайная сила» (сказы «Медной горы Хозяйка», «Две ящерки», «Приказчиковы подошвы», «Хрупкая веточка» и другие). Конфликт в этом случае психологический, нравственный, приближающий «Живинку в деле» к сказам «детского тона» («Серебряное копытце», «Синюшкин коло-

² В разных районах Урала углежоги именовались по-разному: куренные, жигали, кучеклады, кабанщики. Многочисленные сведения об этой подсобной области старого заводского хозяйства в 30-е годы давал красноречивый очерк Об условиях и образе жизни «кабанщиков», приписанных к Златоустовскому горному округу, а также о причинах длительных восставаний ревдинских углежогов в 1824—1826 и 1841 годах рассказывал московский очеркист Н. Шушканов в кн. Беглые. Свердловск, 1936, гл. «В курнях».

³ Бажов П. П. Соч. В 3-х т. М., 1952, т. 3, с. 35. В дальнейшем произведение Бажова цитируются по этому изданию с указанием в тексте тома и страницы.

дец», «Огневушка-поскакушка», «Голубая змейка»), где образы людей труда рисуются в коллизиях бытовых и нравственных. Поистине каторжные условия труда углежогов словно бы остаются за кадром — они проступают лишь в горестном восклицании тимохиной жены, узнающей о решении мужа: «Что ты, мужик! Неуж ничего хуже придумать не мог? Всю избу прокоптишь! Рубах у тебя не достираешься. Да и какое это дело! Чему тут учиться?» (2, III).

Отсутствие социальных конфликтов для исторической прозы 30 — 40-х годов — явление исключительное. Тем более, что события, о которых повествует «Живинка ..», происходят в пореформенную эпоху («Это еще мои старики сказывали. Годков-то, значит, порядком прошло, — уточняет рассказчик. — Ну, все-таки после крепости было»). В принципе это столь же неожиданно, как изображение царя в романе А. Толстого «Петр Первый» на рубеже 20 — 30-х годов вместо предводителя народной вольницы, трагической фигуры революционера или жертвы крепостнических порядков в исторической прозе 20-х годов (романы «Разин Степан» А. Чапыгина, «Одеты камнем» О. Форш, повесть «Золотой клюв» А. Караваевой и другие произведения). Между тем в бажовском сказе событийность сводится к тому, что Тимоха Малоручко поначалу решает освоить все ремесла, существующие в округе, а затем «застревает» на «черной» профессии углежого.

Что же это: признаки бесконфликтности или попытка идеализировать прошлое? Очевидно, ни то, ни другое. Нельзя было бы игнорировать при истолковании сказа тех сильнейших импульсов, которые шли от времени его создания. В самые трудные годы Великой Отечественной войны Бажов говорил читателю об огромных силах русского народа, о его талантливости, об умении не «книзу», а «кверху» глядеть не на то, «что сделано», а на то, «как лучше сделать надо». Поистине мудрым сердцем Бажов почувствовал, как необходимо сказать людям о бодрости, жизнестойкости, удачливости русского человека.

Знаменитый бажовский сказ, обогативший народное сознание образным понятием «живинка в деле», родился не только из хорошо знакомого прошлого, но из той «просветленной, уверенной гордости за родину, за народ», которую наблюдали в Бажове все, кто близко знал его в годы войны. «Этакую силу не сломишь!» — убежденно говорил он после встречи со стахановцами Ревды зимой 1942 года ⁴.

⁴ Караваева А. Чародей уральских сказов — В кн. Свет вчерашний Воспоминания М. Советский писатель, 1964, с. 76.

Внимание свердловских литераторов к человеку труда — сталевару, шахтеру, доменщику, литейщику, рабочему, стоявшему у станка за изготовлением грозного оружия для всенародной битвы, вероятно, никогда не было столь высоким, как в эти военные годы. В 1941—1942 гг. на первое место среди литературных жанров выходит производственный очерк, создававшийся на уральском материале местными авторами (Б. Рябинин, Н. Попова, И. Ликстанов) и теми писателями, которые в условиях военного времени оказались жителями Свердловска (М. Шагинян, А. Караваева, Б. Агапов и другие). Особую популярность приобрел портретный очерк, содержащий рельефное изображение уральских «гвардейцев тыла» («Люди Урала» М. Шагинян; «Богатыри уральской стали», «Мастер точности», «Уральская горновая» А. Караваевой; «Метод Спехова», «Тайна сорока норм» Б. Агапова; «Месть Дмитрия Босого», «Плавильщик Степайкин» Б. Рябинина).

Развернутый очерк А. Караваевой «Богатыри уральской стали» (1942) рассказывал о социалистическом соревновании между уралмашевцами Ибрагимом Валеевым и Дмитрием Сидоровским. Соревнование за скоростную плавку стали развернулось зимой 1941—1942 гг. и к концу первого военного года достигло рекордного по тем временам результата — 18,1 т. с одного квадратного метра пода печи. Разумеется, эти факты и цифры сохранила история завода, однако читателю и посею час интересны и биографии героев труда, и то обстоятельство, что одинаково хорошо варят сталь очень разные люди: «рисковый» Валеев, работающий темпераментно, с азартом и лихостью, и «осторожный» Сидоровский, который в рекорде все делает наверняка, уверенно и спокойно.

Спору нет, биографический очерк строится совсем иначе, нежели литературный сказ, однако различия свидетельствуют лишь о том, что пристальный интерес к общим явлениям жизни в творчестве каждого писателя реализуется по-своему. Что касается «Живинки...», то можно было бы утверждать, что обращенный в прошлое бажовский сказ содержал философское обоснование героических подвигов современников.

В самом деле, социально однородная среда тружеников позволяла Бажову крупным планом показать читателю нравственный облик рабочего человека. Максимально освобождаясь от быта, писатель шел путем глубокого постижения гуманистических основ характера труженика. Способность к творчеству, практическое постижение идеи движения, возможного

как бы из одной точки, то есть в границах избранной профессии, осмысляются Бажовым как важнейшие свойства человеческой природы вообще. Перед нами один из тех не частых случаев в литературе 40-х годов, когда социально-историческое и даже сугубо местное «переводится» в план общечеловеческий и общефилософский.

В самом тексте перевод осуществляется почти незаметными намеками и штрихами, своего рода легчайшими прикосновениями писательского пера. Момент обобщения содержится в лукавых рассуждениях дедушки Нефёда о живинке, которая «во всяком (разрядка моя.—Л. С.) деле есть, впереди мастерства бежит и человека за собой тянет». Обращение рассказчика к современности убеждает читателя в мысли о постоянстве человеческих устремлений к творческому деянию как непрременному условию бытия: «внуки-правнуки» Тимохи Малоручко и «по сей час в наших местах живут... Тоже которые живинку — всяк на своем деле — ищут, только на руки не жалуются. Понимают, поди-ко, что наукой можно человекьи руки наростить выше облака» (2, 114).

Восприятие труда как творчества, полная самоотдача в избранном деле в какой-то мере могли показаться исключительными для условий феодально-крепостнической и буржуазной эпохи. Автор «Живинки...» ориентируется на лучшие черты народного характера, сформировавшегося в условиях прошлого, но, очевидно, они представляют то самое «исключительное», которое с развитием общественных отношений «может развиться и стать общей нормой»⁵. Таким путем Бажов утверждает неразрывность прошлого и настоящего, ибо социалистические идеалы уходят своими корнями в народную этику.

«Живинка в деле» строится как незамысловатая история о «запятном случае в жите» Тимохи Малоручко, близкая по своей структуре к лаконичной притче. В этом сказе Бажов обходится без любви, без фантастики и без усложненных взаимоотношений героев. В миниатюрном произведении нет развернутого, психологически разработанного характера, однако нет и схематизма, так как движущей пружиной сюжета служит интерес Тимохи к труду и его дерзкое желание в любом ремесле «до точки дойти». Не превращаясь в схему, герой одновременно несет в себе ярко выраженную концепцию народного характера. Но от «концептуальности»

⁵ Горский И. К. К вопросу о типизации — В кн. Классическое наследие и современность. Л. Наука, 1980, с. 40.

образа — самый короткий путь к философскому содержанию сказа.

Вряд ли возможно разгадать все секреты писательского мастерства. Вероятно, в той или иной степени возможно лишь приблизиться к тайнам творчества, подивиться тому чувству меры, которое не позволяет Бажову при доскональном знании куренных работ перегрузить текст производственными подробностями. Герой сказа не мыслится автором вне «рабочего места», однако последний не демонстрирует перед читателем своей эрудированности, хотя основательное знание фактического материала Бажов считал непременным условием исторической прозы и не допускал неточностей либо модернизации ни в языке, ни в бытовых, производственных и географических деталях. Это давало ему право критически оценивать отдельные произведения исторической прозы⁶.

По сути дела, процесс углубления лишь намечается в его самых «ловких точечках», которые держат «ажурный» и легкий сказ. Вначале появляются те «ловкие точечки» при расколе плах, на которые «поймался» Тимоха. Вслед за тем дедушка Нефед делится своим опытом «жар разбирать», то есть толково направить огонь, чему его научила когда-то «набеглая» женщина. Наконец, дело «вовсе хитрое пошло», когда герой сооружает угольную кучу. «Мало того, что всякое дерево по-своему ставить доводится, а и с одним деревом случаев не сосчитаешь. С мокрого места сосна — один наклон, с сухого — другой. Раньше рублена — так, позже — иначе. Потолще плахи — продухи такие, пожиже — другие, жердовому расколу — особо. Вот и разбирайся. И в засыпке земель тоже» (2, 112).

«Живинка в деле» не отличается жесткой притчеобразностью в смысле непререкаемости авторских выводов. Сказ не содержит морали в готовом виде, но побуждает читателя разгадывать смысл таинственной «живинки-паленушки», которая «по этим вот ходочкам в полных потемочках» поскакивает и легко может обмануть мастера, «огневкой перекинуться» или «пустодымкой обернуться». Создается динамический образ, своего рода загадка, но не логическое заключение. Тимоха Малоручко не объясняет принципов своего поведения с такой прямотой, как это делает, к примеру, герой сказа «Круговой фонарь» (1944) — один из тех людей, что, по словам рассказ-

⁶ См. письмо А. Суркову по поводу романа Е. Федорова «Демидовы». В сб. П. П. Бажов. Публицистика. Письма. Дневники. Свердловск, 1955.

чика, «будто играючи живут и во всем им удача»: «...А только я приметливый и ни одно дело ниже другого не ставлю. Помоему, хоть железо катать, хоть петли метать, хоть траву косить, хоть бревна возить — все выучка требуется и не как-нибудь, а по-настоящему. Если какое дело не знаю, за то не возьмусь, а придется, так сперва поищу, у кого поучиться, чтоб по-хорошему вышло» (2, 155).

Более того, в сказе о живинке до конца выдерживается легкая ирония по отношению к герою. Комическое возникает из контрастного единства богатырской внешности Тимохи («плечо широкое, грудь крутая, ноги дюжие, шею оглоблей не сразу согнешь. Таких людей по старинке, как праздничным делом стенка на стенку ходили, звали стукачами: где стукнет, там и пролом») и его жалобами на то, что руки малы: — «Никак, — говорит, — не могу в своем деле живинку поймать. Шустрая она у нас. Руки, понимаешь, малы. — А сам ручниками-то своими разводит. Людям, понято, смех» (2, 113).

В контексте всего сборника «Малахитовая шкатулка» «Живинка...» воспринимается как необходимое дополнение к теме труда-творчества, развитой Бажовым в его цикле сказов о мастерах-камнерезах. Но если в «Каменном цветке» (1938) писатель говорил о высокой требовательности художника к своему творчеству, о его непримиримом отношении к холодному ремесленничеству, наконец, о недостижимости в силу социальных условий идеала в искусстве, то «Живинка в деле» утверждает радость труда, счастливое осознание человеком своей способности решать одну за другой загадки «хитрого» ремесла. Бажовский сказ запечатлел те творческие силы народа, которые с замечательной полнотой проявились в борьбе против фашизма. Подобно М. Исаковскому и другим писателям старшего поколения, Бажов территориально был далек от фронта и не пытался сочинять истории из фронтовой или партизанской жизни, однако пафос его «Живинки...» был близок и воину-фронтовику и труженику тыла.

В эстетическом плане знаменитый бажовский сказ подтверждает широкие возможности столь специфического литературного жанра, как сказ, способного выразить конкретно-историческое и философское содержание. Вместе с тем «Живинка в деле» окончательно разрушает легенду о Бажове как о писателе, который пользовался готовыми фольклорными сюжетами. Произведение, трудное для исследования своей кажущейся простотой, свидетельствует о точной, выверенной работе настоящего мастера.

Н. Н. КИСЕЛЕВ

НЕКОТОРЫЕ ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ ДРАМАТУРГИЧЕСКИХ ЖАНРОВ

Наше литературоведение значительно продвинулось вперед в исследовании общей типологии жанров, жанровых систем различных периодов развития литературы, взаимовлияния жанров, их исторической модификации¹. Немало сделано в этом направлении и в изучении драматургии. В последние годы появились интересные и значительные работы, исследующие специфику отдельных драматургических жанров, их поэтику, особенности формирования и развития. Однако вечно живое, изменяющееся искусство делает процесс теоретического осмысления закономерностей его развития чрезвычайно трудным, ставя перед исследователями все новые и новые задачи.

Естественно, что в этих условиях рождаются различные, часто противоположные точки зрения. Стремление исследователей поспеть за «днем бегущим», осмыслить по горячим следам текущий литературный процесс иногда приводит к созданию бездоказательных или сомнительных концепций. Примером этого может служить монография известного литературоведа и театрального критика В. Фролова «Судьбы жанров драматургии», опубликованная в 1979 году.

Прежде всего представляются спорными исходные теоретические позиции автора книги, рассматривающего жанр как один из многих конструктивных элементов архитектоники художественного произведения. «...Жанр, я понимаю, — недвусмысленно заявляет В. Фролов, — прежде всего как инструмент структурного и строительного плана»².

¹ См работы М. М. Бахтина, Э. Г. Гачева, Л. Ф. Ершова, В. М. Жирмунского, В. В. Кожина, И. К. Кузьмичева, М. С. Кургиня, Д. С. Лихачева, Г. Н. Поспелова, В. Я. Проппа, В. С. Синенко, С. М. Фридлиндера, Л. Г. Якименко.

² Фролов В. В. Судьбы жанров драматургии М., 1979, с 13—14. В дальнейшем при цитировании будут указываться только страницы в тексте.

В соответствии с таким представлением о жанрах В. Фролов видит свою задачу исследователя в том, чтобы отыскать в произведении тот или иной жанровый элемент или сумму таких элементов. Отсюда в работе В. Фролова в изобилии встречаются такие, например, высказывания: «Существует жанр и в пьесе «На дне» (183); «В каждой пьесе есть жанр, который моделируется типологическими принципами» (184). «Жанр в пьесе «Варвары» сложен, мобилен и чуток» (194).

Естественно, что при таком истолковании категории жанра, когда жанр всего лишь элемент архитектоники произведения, нельзя не прийти к выводу, что в современной драматургии (как, впрочем, и в классической) почти все произведения принадлежат одновременно к разным жанрам, поскольку найти в реалистических пьесах самые разнообразные жанровые элементы не представляет никакого труда. «Не жанры в обычном понимании, — пишет В. Фролов, — обретают теперь решающее значение, а сплавы, их различные структурные смешения» (21). Слов нет, так называемых «чистых» беспримесных жанров в новейшей драматургии нет. Жанры не существуют отдельно, изолированно друг от друга. На каждом этапе развития литературы они образуют определенную динамическую систему, в пределах которой происходит непрерывное взаимодействие и взаимообогащение различных жанровых форм. Этот процесс стал особенно характерен для реалистической драматургии XIX — XX веков. Однако несмотря на размыкание жанровых границ и смешение в рамках одного произведения разных родовых и жанровых признаков, жанры не теряют своего определенного лица, они лишь видоизменяются, обновляются и, приобретая новые качества, расширяют свои возможности в отражении действительности.

У В. Фролова же этот диалектический процесс движения драматургических жанров выступает как произвольное и случайное соединение разнородных жанровых элементов в каждом произведении. Во всех пьесах, которые он анализирует, будто бы отсутствует главенствующий жанровый камертон. Так, жанровая природа пьесы А. Н. Островского «Горячее сердце», полагает он, «заключена в ее разножанровости» (72). «Варвары» — это «сплав трагикомедии с сатирой, драмой и трагедией» (193). «Васса Железнова»... «Чудаки» — эти пьесы по своей жанровой форме представляют «сплавы трагедии и драмы с мотивами сатиры, мелодрамы и трагикомедии» (201). Характер и природу жанрового синтеза В. Фролов понимает

весьма своеобразно. Например, он утверждает, что «трагическое властно проявлялось в водевилях и комедиях, драмах Чехова, определяя структуру жанра» (83). При этом читатель остается в неведении, в силу каких причин трагическое, оказавшись доминирующим жанровым началом, определяет структуру именно водевиля и комедии, а не трагедии, как это диктует здравый смысл.

Такое понимание жанрового синтеза закономерно привело к тому, что в изложении В. Фролова никаких жанровых границ вообще не существует. Поэтому любая пьеса в одно и то же время и с одинаковым основанием может быть, например, и комедией с элементами драмы и драмой с элементами комедии. Например, о драматургии А. Арбузова говорится: «Его пьесы — комедии со всеми свойствами этого жанра, но они одновременно и драмы с исследованием психологии, морали, интеллекта (277)»³. Еще с большей непосредственностью эта мысль выражена в другом высказывании: «Кажется мне, что тот аспект, который я избираю для определения комического в творчестве Арбузова, позволяет считать и «Сказки старого Арбата» комедией». И сразу же: «...Самое верное и глубокое, на мой взгляд, прочтение этой пьесы принадлежит А. Эфросу, увидевшему в этой комедии драму» (275—276). Перед исследователем даже не стоял вопрос: а, может быть, «Сказки старого Арбата» действительно драма. На стр. 64 «Месяц в деревне» называется комедией, а на стр. 67 категорически заявляется, что в этой пьесе Тургенева «все-таки первенствует начало драматическое».

Число подобных высказываний можно продолжать и продолжать, они в изобилии содержатся в каждом разделе книги⁴. Но и без того ясно, что тенденцию к жанровой интеграции, характерную для новейшей драматургии, В. Фролов воспринимает как чисто механический процесс, как простое суммирование разнонаправленных жанровых тенденций. Вот как исследователь анализирует жанровую структуру «Вишневого сада» «Схема расстановки жанровых элементов» в «Вишневом саду» выглядит приблизительно таким образом:

«драма с комедийными оттенками Рацевской;
трагический шут Гаев;

³ Будто комедия не в состоянии исследовать психологию и мораль. И было бы возможно пьеса, которая одновременно есть и драма и комедия.

⁴ Например, «Бег» называется то трагикомедией (308, 311), то — сатирической комедией (310).

грустная комедия (Лопухин — Варя);
трагикомическая Шарлотта;
водевили и фарсы: Епиходов — Дуняша, Яков;
фарсовый шут Симеонов-Пищик;
лирическая драма — образы новых людей (Петя, Трофимов, Аня);
драматический финал (смерть Фирса)» (125).

Одно из совершеннейших созданий мировой драматургии предстает здесь не как органическое художественное целое, а как пестрая смесь, причудливая мозаика разнородных жанровых начал. Несомненно, что в подлинно художественном произведении различные жанровые тенденции не просто соседствуют друг с другом, а взаимопроникают друг друга, подчиняясь при этом ведущему жанровому признаку, той доминанте, которая не только цементирует разнонаправленные жанровые тенденции, организуя художественное целое, но и сообщает им неповторимое для данного произведения идейно-эмоциональное звучание. Поэтому органический сплав комического и трагического, комического и драматического в пьесах Чехова не похож на сплав подобных элементов в драматургии Островского. Поэтому смешение разнородных элементов водевиля, мелодрамы, трагедии и комедии в творчестве А. Вампилова столь неповторимо и столь органично.

В. Фролов же полагает, что «различные элементы драмы, комедии и трагедии» в пьесах Чехова (или, как он выражается, «в чеховском жанре») «взаимодополняются и меняются местами: один элемент может выйти на первый план, а потом исчезнуть, его место займет другой» (109). Получается, что никакой объективной качественной определенности жанра нет. Все жанровые признаки равноправны и видоизменяемы. Не случайно поэтому В. Фролов применительно ко всей драматургии автора «Чайки» употребляет термин «чеховский жанр» (104, 109, 119, 123, 129), словно «Свадьба», «Медведь», «Предложение», «Три сестры», «Чайка» и «Вишневый сад» — произведения одного жанра⁵.

Если верить В. Фролову, то в драматургии XIX—XX веков нет устойчивых жанровых образований, поскольку каждый крупный писатель создает «новую структуру жанров» (84).

⁵ В то же время одна из глав книги называется «Горьковские жанры». К сожалению, автор не разъяснил, почему у Чехова — жанр, а у Горького — жанры?

Словом, сколько больших драматургов, столько жанровых структур. При таком подходе к проблеме от заявления В. Фролова, что «жанр — это типологическое явление» (184), остается пустой звук.

Своеобразный эстетический релятивизм привел автора книги «Судьбы жанров драматургии» к беспредельному расширению номенклатуры жанров, которая представлена как итог исследования в морфологической таблице «Драматические жанры в системе искусств XX века» (407 — 409).

Эта таблица, по убеждению В. Фролова, дает исчерпывающую классификацию всех существующих и возможных жанровых образований как в пределах драматического рода поэзии, так и в системе всех искусств. При этом создатель таблицы заключает свой труд признанием: «...Можно теперь положить конец разговорам о том, что мы располагаем ограниченным выбором жанров... В результате варьирования элементов «коренных» жанров с примесями и частицами других искусств и возникают бесконечные (!) жанровые формы — гибриды и синтезы» (410).

Выделив «пять жанров, составляющих основную жанровую группировку в пределах драматического ряда» (трагедию, драму, комедию, трагикомедию, мелодраму), В. Фролов затем перечисляет все гибриды и синтезы внутри каждого ряда. Так, трагедия у него включает в себя следующие жанровые образования: трагическую драму, трагическую комедию, трагическую мелодраму. Драма, «стыкуясь» с трагедией, комедией, трагикомедией и мелодрамой, образует наряду с героической, лирической, детективной, документальной драмой, такие жанровые разновидности, как драма-«внутренний монолог», драма-трагедия, драма-комедия, драма-трагикомедия, публицистическая драма, деловая, производственная пьеса. Комедия в классификации В. Фролова подразделяется на сатирическую, героическую, лирическую, бытовую, пародийную, комедию с фантастическими планами, народную, комическую драму, трагическую комедию, комедию-мелодраму, фарс, мюзикл, памфлет, водевиль, комедию-притчу (407). Подобным же образом классифицируются жанровые формы трагикомедии и мелодрамы.

Эта претендующая на всеобщность схема вызывает массу недоуменных вопросов. В самом деле, почему такая жанровая форма, как трагическая комедия, является разновидностью и трагедии и комедии одновременно? Есть ли какое-то отли-

чие трагической комедии как подвида трагедии от трагической комедии, когда она становится подвигом комедии? И чем трагическая комедия отличается от трагикомедии? Или чем драма-комедия (как разновидность драмы) отличается от комической драмы⁶ (как разновидности комедии)? И почему, собственно, драма (даже если она комическая) оказалась жанровой формой комедии? Непонятно также, чем драма-трагикомедия (по Фролову, разновидность драмы) отличается от трагикомедии-драмы (разновидности трагикомедии), а комедия-мелодрама от мелодрамы-комедии? В чем смысл столь оригинальной перестановки слов? На все эти и подобные им вопросы ответа у В. Фролова нет.

Бросается в глаза явная некорректность классификации, в которой жанровое членение внутри каждого из пяти основных драматургических видов (жанров) осуществляется по разным логическим основаниям: по теме и объекту изображения (бытовая драма, «деловая», производственная пьеса); по характеру сюжета (детективная драма, драма-хроника, драма-«внутренний монолог»); по особенностям и средствам художественного обобщения (документальная драма, фантазмагористическая трагикомедия, трагикомедия абсурда, комедия с фантастическими планами); по типу конфликта (лирическая драма, сатирическая комедия). В результате создаются совершенно несообразные ряды. Как можно ставить в один жанровый ряд сатирическую, лирическую, героическую комедию и, допустим, комедию с фантастическими планами или пародийную комедию? Разве не ясно, что так называемая комедия с фантастическими планами — это всякий раз либо сатирическая, либо лирическая комедия, либо водевиль, ибо фантастический план произведения это не жанровый и даже не родовой признак произведения.

Классификация, предложенная В. Фроловым, не заслуживала бы столь подробного рассмотрения, если бы она не выражала некоторых общих тенденций, характерных для многих исследований жанрового своеобразия современной драматургии. Наблюдается какое-то странное и неумное стремление к новаторству в области теории жанров, когда чуть ли не для каждого произведения драматургии подыскивается

⁶ К комическим драмам В. Фролов относит «Памятник себе» С Михалкова и «Ложь для узкого круга» А. Салынского, хотя здесь же пишет «В этих пьесах — комедиях по жанру (выделено мною — Н. К. — комизм как структурный элемент остается доминантой» (387) Тогда почему данные пьесы являются драмами, пусть и комическими?

особая жанровая структура. Как следствие этого жанровый аспект исследования на поверку оказывается вовсе не жанровым, а только маскирующимся под жанровый.

Например, в книге Я. И. Явчуновского «Драма, вчера и сегодня», в которой исследуется жанровая динамика современной драмы, в качестве особых жанровых модификаций, находящихся якобы в одной плоскости с психологической и героической драмой, выступает документальная драма и драма производственная. Но считать производственную пьесу (или, как еще говорят, деловую драму)⁷ специфическим жанровым образованием—это то же самое, что считать особой жанровой формой так называемую «деревенскую прозу». Подобно тому как «деревенская проза» включает в себя самые разные жанры и их разновидности от рассказа до романа, так и производственная пьеса реализует себя в разных жанрах: и в драме («Человек со стороны» И. Дворецкого) и в комедии («Мы, нижеподписавшиеся» А. Гельмана). Точно так же документализм произведения не является жанровым признаком. Документальная пьеса в каждом отдельном случае имеет свой жанровый облик: это либо лирическая драма («Милый лжец» Дж. Килти, «Насмешливое мое счастье» Л. Малюгина), либо героическая драма («Шестое июля» М. Шатрова), либо трагедия («Декабристы» Л. Зорина).

Конечно, с известной пользой можно классифицировать произведения (в том числе и драматургические) на исторические и современные, семейные и производственные, документальные и «с фантастическими элементами», бытовые и условные. Не следует только выдавать подобные классификации за жанровые, ибо это только запутывает и без того сложные проблемы.

Свою концепцию эволюции драматургических жанров В. Фролов пытается подкрепить теорией М. М. Бахтина о роли хронотопа в романе. Исходя из положения М. Бахтина, что «жанр и жанровые разновидности определяются именно хронотопом»⁸, В. Фролов поставил перед собой задачу вскрыть жанрообразующую функцию хронотопа в драматургии. Однако эта задача оказалась не выполненной. Вместо анализа организации художественного времени — пространства в рассматриваемых произведениях (что само по себе

⁷ Явчуновский Я. И. Драма вчера и сегодня. Саратов, 1980, с. 177.

⁸ Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975, с. 235.

чрезвычайно ценно) автор книги «Судьбы жанров драматургии» ограничился самыми общими характеристиками. Так, например, он выделяет следующие «хронотопические ряды» в «Борисе Годунове»:

1) ряд изображения народа, простых горожан, нищих, городских, странствующих монахов и беглых людей;

2) ряд, формирующий «мнение народное»;

3) ряд трагического: жизнь и смерть, комплекс «трагической вины» Бориса;

4) ряд, питающий идеи Лжедмитрия, которые собирают вокруг него разных людей;

5) нетрагический ряд (эпические мотивы, мотивы авантюрного и плутовского романа, комедии-балагана, драмы).

«Эти ряды, — заключает исследователь, — и создают жанр народной трагедии, из них и формируется трагический хронотоп» (46 — 47). Здесь все предельно ясно, кроме одного: какое отношение имеют перечисленные ряды к жанровой специфике великой трагедии Пушкина, почему они создают именно трагический хронотоп и, наконец, какое содержание вкладывается в понятие «трагический хронотоп», в чем его отличие, допустим, от трагикомического хронотопа?

С точки зрения В. Фролова, для всех пьес Чехова характерен единый хронотоп. Он так пишет об этом: «Характернейшая черта чеховского хронотопа в плане пространства — это помещичья усадьба конца XIX века, расположенная в Центральной России возле леса или озера» (128). И далее: «Время в пьесах Чехова уездное, усадебное, провинциальное... А пространство удивительно емкое и масштабное: люди сидят, ничего не делают, болтают, пьют водку, а за ними эпоха» (129). Все правильно, за исключением того, что когда люди болтают, пьют водку, то пространство получается почему-то «удивительно емким и масштабным». Но опять-таки непонятно, какое отношение все это имеет к жанровому облику чеховских пьес.

В заключение своих рассуждений о чеховском хронотопе В. Фролов пишет: «Вот из каких рядов состоит хронотоп чеховского жанра:

1) ряды приездов и отъездов, встреч и расставаний,

2) беседы, чаепития, времяпровождение,

3) любовь, измены и обретения,

4) разговоры о будущем России, о литературе и искусстве, о труде и работе,

5) жизнь и смерть» (129 — 133).

Но все эти ряды можно без труда найти и в пьесах Островского и Горького. Да и в каких пьесах самых разных драматургических жанров от водевиля до трагедии нет рядов приездов и отъездов, встреч и расставаний, любви и измен, потерь и приобретений и т. д. Что же тогда остается от убеждения, что именно хронотоп определяет жанровую структуру произведения?

Столь же содержательны рассуждения В. Фролова о хронотопе советских пьес. Так, о комедии М. Рощина «Ремонт» говорится: «Пьеса Рощина хронотопична⁹, в ней ощущается активное воздействие времени на пространство. Это особое ремонтное время, полное тревог, неожиданных происшествий и событий» (269). Не правда ли, сразу же становится ясным жанровый облик комедии Рощина? А вот что пишет В. Фролов о хронотопе в «Энергичных людях» В. Шукшина: «Хронотоп выражен совершенно отчетливо воровское, наполненное страхом время в шикарной, сверхмодерновой кооперативной квартире» (272).

После публикации работы М. М. Бахтина «Формы времени и хронотопа в романе» теория о роли хронотопа в литературе получила такой резонанс, на который явно не рассчитывал ее создатель¹⁰. Некоторые литературоведы увидели в этой теории своего рода универсальную отмычку, с помощью которой без труда открываются двери в самые заповедные тайны искусства.

Не берусь судить, насколько правомерно утверждение М. М. Бахтина об определяющей роли хронотопа в образовании эпических и лирических жанров. Что же касается драмы, то несомненно: не хронотоп лежит в основе ее жанровой дифференциации.

Конечно, в пределах одного жанра и его разновидностей можно найти какие-то общие, сходные, повторяющиеся моменты в структуре хронотопа. Так, организация художественного времени в психологической драме (например, порядок воспоминаний о прошлом) носит более субъективный непредсказуемый характер, нежели в драме героической, где этот

⁹ Будто могут быть пьесы, выражаясь языком В. Фролова, не хронотипичные, т. е. не имеющие характерной для них организации художественного времени и пространства

¹⁰ Об этом свидетельствует последняя фраза его «заключительных замечаний» «Насколько такой подход, предложенный в нашей работе, окажется существенным и продуктивным, может определить только в дальнейшем развитии литературоведения» (Бахтин М. М. Указ соч., с. 406).

порядок детерминирован социальным конфликтом более жестко, тесно, непосредственно.

Но разве тот факт, что специфика жанра определенным образом реализуется, материально выражается в организации художественного времени и пространства, порождая их общие признаки, может служить достаточным основанием для вывода о том, что именно хронотоп лежит в основе жанровой дифференциации? Не подменяется ли при таком решении проблемы следствие причиной? Не придается ли в этом случае действительно важной стороне структуры художественного произведения значение, которое она не имеет и иметь не может.

Бросается в глаза, что очень часто произведениям разных жанров (например, героической драмы, драмы психологической, героической комедии) присуща сходная структура художественного времени-пространства, близкая не только по объему и длительности протекания времени, но и по характеру и принципам перемещения действия в пространстве («Любовь Яровая» К. Тренева, «Мой друг» Н. Погодина, «Годы странствий» А. Арбузова). В то же время в пределах даже одной жанровой разновидности, (напримёр, психологической драмы) встречаются весьма значительные расхождения в структуре хронотопа. Сравним в этом плане пьесы В. Розова («В день свадьбы», «С вечера до полудня», «Гнездо глухаря») и А. Вампилова («Прошлым летом в Чулимске») с их предельной концентрацией действия во времени и пространстве и психологические драмы А. Арбузова («Таня», «Годы странствий»), отличающиеся разомкнутостью художественного времени и пространства. Следовательно, не хронотоп диктует разделение драматургии на жанры и жанровые разновидности.

С гносеологической точки зрения время-пространство в искусстве есть художественное отражение пространственно-временных свойств и отношений действительности. Поэтому, чтобы уяснить роль и место хронотопа в искусстве, необходимо ответить на вопрос: являются ли пространственно-временные отношения в реальном мире той силой, которая определяет характер и направление общественного развития, включая и эстетическое осознание этого развития. Несомненно, все, что происходит в реальном мире, заявляет и осуществляет себя в определенных пространственно-временных связях и формах. Но не очевидно ли, что реальное время-пространство приобретает свой конкретно-исторический смысл

и эстетическое содержание лишь в связи с определенными общественными отношениями, с социальными противоречиями каждой данной эпохи. Вне этого социально-исторического контекста реальное время-пространство эстетического смысла не имеет.

Думается, что различные типы и формы хронотопа при всей их устойчивости и традиционности производные, вторичные признаки драматургических жанров. Как и все другие компоненты художественной структуры драматургических произведений, хронотоп определяется типом конфликта. В любой пьесе сценическое действие (его временной и пространственный объем, динамика развития, формы и приемы перебивки временных и пространственных планов, способы и приемы совмещения различных хронотопических рядов) определяется содержанием конфликта.

Именно конфликт, отражающий конкретно-исторические противоречия действительности, воплощающие в себе авторскую концепцию мира и человека, сообщает определенный жанровый смысл и жанровую содержательность организации художественного времени-пространства. Вне связи с конфликтом художественное время-пространство не может быть ни трагедийным, ни комическим, ни трагикомическим.

И. К. ВЕБЕР

К ВОПРОСУ О СПЕЦИФИКЕ ОБРАЗНОСТИ СЦЕНАРИЯ Е. ГАБРИЛОВИЧА И Г. ПАНФИЛОВА «НАЧАЛО»

С конца 50-х годов в развитии советского кинематографа начинается новый период. Он характеризуется отказом от внешнего, формального подражания литературе (как это было в 30—40-е годы), обращением к своим собственным специфическим потенциям. Слово уже не играет ведущей роли, оно все чаще уступает свои художественные права пластическим и монтажным средствам создания образа.

Связи кинематографа с литературой сохраняются, однако, если в 30—40-е годы эти «связи устанавливались на уровнях внешних и поверхностных», то с конца 50-х—начала 60-х годов—«на глубине художественных структур, где воздействие литературы на кино бесспорно и неотменимо» [1, с. 131].

В интересующий нас период развития кинематографа происходят изменения и в кинодраматургии. Диалогическое слово в сценариях, как и в фильмах, перестает быть главенствующим выразительным средством, большое значение приобретают авторские описания и внесловесные художественные средства.

В основе перемен лежал и сдвиг в эстетическом содержании творчества кинематографистов и сценаристов. Взгляд человека на окружающую действительность, себя самого усложняется. Непременность оценок уступает место объективности анализа. Характер не исчерпывается поступками, да и сами поступки не всегда подчиняются привычной логике. Предметом исследования все чаще становится внутренняя жизнь человека.

Расширение диапазона художественного изображения предполагало выражение авторского понимания образа человека не через открытые декларации, а через анализ сложных и тонких конкретных соотношений слова и дела (слова и пластического изображения), то есть рождение новых эстетиче-

ских принципов было неразрывно связано с процессом поиска новых выразительных средств.

В названный нами период появляется целый ряд произведений, в которых отразились новые эстетические и поэтические принципы советского кино: 1957 год—«Летят журавли» В. Розова и М. Калатозова, 1957 год—«Коммунист» Е. Габриловича и Ю. Райзмана, 1959 год—«Баллада о солдате» В. Ежова и Г. Чухрая, 1961 год—«Девять дней одного года» М. Ромма и Д. Храбровицкого, 1969 год — «Начало» Е. Габриловича и Г. Панфилова и т. д.

Сценарий Е. Габриловича и Г. Панфилова «Начало» представляется для нас интересным с точки зрения созданного в нем характера героини и насыщенности его специфически кинематографическими средствами.

Е. Габрилович — один из опытейших советских сценаристов. Его творчество связано с психологическим направлением в кинематографе. Писателя интересует процесс превращения простого, незаметного человека в героя, актера, великого ученого. Своей художественной задачей Е. Габрилович считает необходимость показать, что это превращение, «чудо» является закономерностью.

Исследование причин появления «чуда», объяснение необычных превращений (мотив Золушки) вообще популярно в советской литературе. Писатели 30—40-х годов искали причины «чудесного», в основном, в социальных изменениях, происходящих в стране—«кто был ничем, тот станет всем». Социалистические преобразования позволили стать вчерашней безграмотной женщине членом правительства (Александра Соколова из сценария К. Виноградской «Член правительства», 1939 год). Для этого периода была характерна, в большинстве случаев, прямая мотивировка психологии человека социальными условиями.

В 60-е годы психологический анализ в сценариях и кинофильмах поднимается на новый уровень. Общество создало все условия для полноты развития личности. Это положение в названный период становится общепризнанным и очевидным, поэтому обусловленность «чудесных превращений» социальными условиями становится опосредованной, она уходит в подтекст произведения. Предметом исследования становится сама личность, ее внутренняя жизнь: ведь теперь от нее самой зависит «чудо».

В сценарии Е. Габриловича, написанном в соавторстве с режиссером Г. Панфиловым, причина превращения провинциальной фабричной девушки Паши Строгановой в актрису отыскивается в вечных началах человеческой природы.

Особенность идейного замысла обусловила оригинальность сюжетостроения в сценарии: чтобы отчетливо выразить авторскую идею, сценаристы используют соединение двух сюжетных линий. Первая — линия Жанны д'Арк, история ее превращения из пастушки в полководца, вторая линия — Паши Строгановой, история ее превращения из фабричной девушки в актрису. Соединяет две линии идея безграничных возможностей, талящихся в человеческой природе. Принцип соединения двух подобных линий отвечает монтажной выразительности экрана. Соединяются две линии ассоциативно. «При ассоциативно-образном монтаже,— пишет Л. Фелонов,— в основное действие выставляются дополнительные кадры, которые приобретают значение сравнения, символов, метафор...» [2, с. 62].

Линия Жанны д'Арк используется в качестве «дополнительных кадров», и они приобретают «значение сравнения». Судьба девушки из провинциального городка Речинска сравнивается с судьбой французской героини. Сравнение это кинематографическое. «Киноязык», внедряясь в сценарий, формирует его особую, кинематографическую поэтику.

Как, например, авторы сценария для выражения своей мысли пользуются кинематографической метафорой? В повествование о жизни Паши Строгановой в Речинске включается сцена из жизни Жанны д'Арк: «Лил дождь. По едва заметной тропе — дороге в Шенон — шли, ведя под уздцы усталых коней, измученные воины. Среди них Жанна д'Арк. Вода стекала с одежды и хлопала под ногами. Вокруг все уныло и мокро» [3, с. 134].

Уже в самом начале сцены подчеркивается, что путь Жанны — метафора сложности пути самой Паши: «В тот момент, когда воины оказались по пояс в воде, раздалась команда: «Стоп! Еще раз!» [3, с. 134]. Эта фраза напоминает, что перед нами не Жанна, а актриса Паша Строганова. С помощью этого художественного приема (повторное описание съемки) автор показывает и то, каким длительным и изнуряющим был путь Паши-Жанны. Это подчеркивается и образом холодной, липкой воды, в которую приходится входить дважды, и самим построением фразы: «...и опять хлестал дождь»,

и опять шли воины, ведя под уздцы мокрых, усталых коней, и опять вместе с ними шла Жанна» [3, с. 247].

Следующая сцена — дождливый, будничныи день. Ассоциативная связь этих двух сцен (дождь и в том, и в другом эпизоде) объясняет авторскую мысль. Путь Жанны по размытой дождями дороге — ее путь к подвигу, который, по сути дела, состоял в том, что она смогла тысячи людей заставить верить в свою победу, в свою силу, в себя. Однако важна эта сцена не сама по себе, а как метафора, поясняющая, что и путь Паши — это путь осознания ею своей собственной силы, силы своего воздействия на людей. Этот процесс осознания, процесс нарастания Пашиной веры в себя, которому не могут помешать никакие преграды и несчастья, и является предметом исследования авторов сценария.

Сложность системы сюжета, художественного замысла определила усложнение временной организации сценария. Жизнь Паши в сценарии воссоздана через чередование двух временных пластов: 1. Жизнь Паши во время съемок фильма о Жанне д'Арк. 2. Жизнь Паши до съемок фильма. Причем, начинается сценарий со сцены из жизни французской героини, затем действие переводится в прошлое Паши. В ретроспективной части дается вся история любви Паши к Аркадию, после этого действие вновь переводится в настоящее — жизнь во время съемок фильма и после них. Такая временная организация еще раз подчеркивает особенность авторской идеи Е. Габриловичу и Г. Панфилову важно не биографическое становление актрисы (мы с первого эпизода узнаем, что она ею станет, поэтому не этот «интерес» движет действие сценария), а внутренний процесс осознания героиней своей силы. Поэтому, показав Пашу актрисой, авторы возвращаются в прошлое, чтобы там найти «внутренние истоки» того, что мы видели в настоящем.

Прием ретроспекции, так же как и соединение двух сюжетных линий, отвечает самой природе кинематографа, прежде всего его монтажной выразительности.

Монтаж — это окончательное соединение сцен и эпизодов в единую композицию по принципу ассоциации, контраста, параллели. Монтаж был известен в литературе с давних времен, но особое значение приобрел с возникновением кинематографа. Опытный кинодраматург искусно использует выразительную силу монтажа при написании сценария.

Функция монтажа и в фильме, и в сценарии многозначна: он способствует, как мы выяснили, выявлению авторской

идеи (идеологический подтекст). Монтаж становится средством психологического анализа (психологический подтекст). Так, через соединение двух сюжетных линий, о котором мы уже говорили, раскрывается в героине то, что скрыто за повседневной суетой, высветляется то, что было свойственно всем незаурядным личностям во все времена: самоотверженность, преданность делу, человеку. Образ Жанны д'Арк — по сути дела, «опредмеченный» внутренний мир Паши.

Ретроспекция также становится приемом психологического анализа: сознание Паши раскрывается через ряд зримых картин объективной действительности. Логика чередования картин прошлого героини — это логика Пашиной мысли. Таким образом, глубоко внутренние процессы, переживания даются авторами сценария в конкретно чувственных образах эпизоды из прошлого Паши, эпизоды из жизни Жанны д'Арк.

Линия Жанны д'Арк используется не только для того, чтобы выразить внутреннюю сущность Паши, но и «возвысить», «огероизировать» ее (эстетический подтекст). История самой Паши дана почти везде в комедийном или мелодраматическом планах. Однако история любви героини к Аркадию, история актрисы «озаряется» драматизмом сцен о Жанне д'Арк. Начинается сценарий с эпизода допроса: «Франция. Руан. 9 мая 1931 года. В гербовом зале шло судебное дознание—епископ Бове Кошон со своими ассессорами допрашивал Жанну д'Арк. Длительный плен, заточение и бесконечные изнуряющие допросы измучили девушку. И хотя плоть ее была слаба, глаза ее, глубоко запавшие на бледном и худом лице, напряженно горели» [3, с. 130].

Начало эпизода настраивает на драматическое восприятие всего сценария. И вдруг эта «возвышенная» сцена обрывается: «Стоп!» — раздался голос за кадром. — «Снято!». В кадре появился режиссер. Он был потен, взлохмачен и возбужден. «Съемка закончена!». «Кругом зашумели, задвигались. Появились рабочие, светотехники, забежали ассистенты. Включили музыку» [3, с. 132]. Это обнаружение приема, игры («ненастоящего») особенно резко, казалось бы, разрушает драматическое звучание сцены. Вместе с тем уже сложившийся образ «озаряет» бытовые сцены: мы помним, что Паша — та актриса, что была у нас на глазах Жанны д'Арк.

Анализ двух сюжетных линий сценария «Начало» доказывает, что их соотношение неминуемо рождает «новое представление, возникающее из этого сопоставления как новое качество» [4, с. 253].

Важнейшим выразительным средством кинематографа, также оказавшим существенное влияние на поэтику сценария, является многоплановое, «глубокое» пространство. Л. Васильев в статье «Разомкнутое пространство действительности» утверждает, что «главная реальность фильма — сама действительность. Герой фильма не замкнут в крошечном мире, он существует в огромном, безграничном пространстве». В этом отличие кино от театра, в котором «замкнутый мир концентрируется в точке под названием артист» [5, с. 136]. В драме человек и мир соперники. В кинематографе действительность всегда «больше» человека, поэтому артист, как бы талантлив он ни был, все же только часть большой кинематографической действительности.

Законы киноискусства находят свое отражение в кинодраматургии. Рассмотрим многоплановое пространство сценария на примере кульминационного эпизода из произведения Е. Габриловича и Г. Панфилова. Авторы сами говорят, что «это был тот кульминационный момент съемки, когда все, начиная с постановщика и его ассистента и кончая подсобными рабочими, были захвачены происходящим и прикованы к актеру» [3, с. 209].

Казалось бы, замкнутое пространство сконцентрировано на актере. Подчеркнуто это и многократным описанием крупных планов Пашиного лица, рук. Паша в центре «глубокого» пространства, которое наиболее разработано именно в этой сцене: Паша, за ней судьи, декорации, потом киносъёмочный аппарат, режиссеры, за ними массовка и как последняя ступень — русская природа.

И все эти пространственные ярусы небезразличны к действию, к главной героине: режиссеры пытаются непосредственно повлиять на состояние актрисы, участники массовки перемещаются за декорации (это происходит в начале эпизода — Паша стесняется), потом они возвращаются (в конце эпизода, после того переломного момента в сознании героини, когда она окончательно осознает свою силу, когда она преисполнена веры в себя). В конце эпизода мы слышим голос Паши, который «слышен на площади, за собором у площади, усиленный динамиком «тонвагенна», и еще дальше — там, где стояли студийные машины, лошади, повозки, где бродили куры, прыгали воробьи, где в тени и на солнце дремали возчики и шоферы, где извилистым проселком спешил на станцию пешеход и шли к водоему гуси» [3, с. 210]. «Глубокое»

многоплановое пространство становится средством психологического анализа.

Вернемся еще раз к сцене допроса Жанны д'Арк. В начале эпизода пространство сценария — это пространство гербового зала королевского замка. Затем оно (пространство) раздвигается, обнажается его двуплановость, появляются режиссер, светотехники, ассистенты и т. д. Второй план, вторая реальность, как мы уже отмечали, контрастна первой: ничего возвышенного, шум, суетливые люди. Однако снижающему тону подвластно не все: «Жанна медленно двинулась к выходу из каменной комнаты» [3, с. 134].

Жанна (она еще именно Жанна, а не Паша) контрастна, конфликтна суетлоке съемочной площадке, она одна несет в себе драматизм предыдущей сцены. Но вот пространство «углубляется» второй раз — сам замок всего лишь декорация. Паша выходит из замка «под вечернее солнце, натура — просторный русский пейзаж с холмами, речкой, деревушкой и православной церковкой на холме» [3, с. 134].

Конфликтность снимается, душа Жанны сливается с русскими просторами. Однако полностью конфликт будет снят и Жанна станет Пашей, сольется с бытом, когда войдет в комнату «с умывальником, зеркалом, занавесками и продуктами на окне» [3, с. 135].

Многоплановое пространство становится выразительным средством, с помощью которого авторы раскрывают психологическое состояние героини, его развитие. Сценаристы показывают богатство человека, шагнувшего за пределы быта, но и человека, оставшегося частью этого быта.

Активное использование «внесловесных» средств (монтаж двух сюжетных линий, ретроспекция, «разомкнутое» пространство) для выражения авторской идеи, оценки и раскрытия характера героини является отражением тех процессов, которые происходили в кинематографе 50—60-х годов.

Поиск собственной кинематографической поэтики определил, с одной стороны, увеличение роли «внесловесных» выразительных средств, а также ремарки, с другой стороны, уменьшение роли диалогического слова.

Диалог в сценарии Е. Габриловича и Г. Панфилова, по сравнению с драматическим диалогом и диалогом сценариев Е. Габриловича же 30—40-х годов («Последняя ночь», «Машенька»), стал лаконичней, естественней, ближе к разговорной обыденной речи. О жизни Паши из диалога мы узнаем совсем немного «А я с фабрики,» «А я в клубе играю».

[3, с. 158]. О прошлом ни слова. Это, конечно, объясняется и тем, что авторов интересует больше внутренняя, чем внешняя жизнь героини. Однако это является и общей чертой современного сценария. О том, что диалог современного сценария не играет такой роли, как в драме, пишет Н. В. Крючечников в книге «Слово в фильме» [6]. То, что в драме можно выразить лишь в речи персонажа, в сценарии выражается в авторских описаниях приемов, ориентированных на возможности экрана. Те, очень краткие сообщения Паши о себе, про которые мы говорили, стали возможны, потому что уже несколько эпизодов было посвящено ее речинской жизни, они стали возможны и потому, что авторское описание несет в сценариях 60-годов бóльшую информацию, чем ремарка в драме. Возрос ее «удельный вес», в сценарии функции ее стали многообразны.

Если раньше авторская ремарка в кинодраматургии выполняла служебную, второстепенную роль, то теперь без нее порой не понять смысла диалога, самого образа героини. Например, диалог Паши и Аркадия в их первую встречу. Вначале перед нами искренняя, доверчивая, не способная мудрить и лукавить Паша. Она счастливо смеется и простодушно объясняет, что ее никто и никогда не провожал. Но вот Паша «вдруг лукаво и значительно спрашивает: «А вы меня не боитесь?» [3, с. 159]. Здесь нам и открывается «другая Паша», Паша — актриса по самой сути своего характера, Паша «не как все». Она живет в двух измерениях: одно реальное — с соседями, кастрюлями, ключами; другое — выдуманное Пашей, в котором она уже не раз проигрывала встречу со своим еще не существующим любимым. Все в этих мечтах было красиво, немного торжественно, а она сама — уверенная в себе, небрежная. Но наяву все получилось не так. Пригласил на танец — сумки мешают, падают, а потом вечер кончается — все не так. И вот «вдруг» Паша решает все исправить, начнет играть небрежно-значительную девушку: «А вы меня не боитесь?», и в ответ на деликатный комплимент Аркадия: «Что вы! Наоборот, вы привлекательная» небрежно бросает: «Правильно. мне это многие говорят» [3, с. 146]. Однако Паша еще так не уверена в себе, что при первом же прощеском ответе смущается и «не по роли» пристально глядит на Аркадия и сообщает: «Я не эффектная» [3, 146]. На таких переходах из одного измерения в другое построена вся сцена. Переходы эти едва заметны и отличить Пашу-играющую от Паши-искренней в фильме позволяет крупный

план ее лица, глаз. Он объясняет смысл реплик Паши. В сценарии же крупный план намечается в психологических ремарках: «глаза ее блеснули вдруг живым, настоящим огнем», «Паша сорвала цветок с клумбы и подносит его к лицу» [3, 158], «Паша выжидательно глянула на Аркадия, желая точно установить, какое впечатление произвели на него эти слова», «метнув на него поощрительный взгляд» [3, 159].

Итак, психологическая ремарка через описание жестов, мимики раскрывает внутренний подтекст диалога. В ремарках же дается описание интерьеров, пейзажа. Они дают нам более детализированное, чем в драме, описание внешности героини, ее движений. Вместе с тем авторы сценария менее свободны в описаниях, чем автор-эпик: они ограничены требованием соотносить написанное на бумаге с возможностью воплощения на экране, каждое описание должно найти в фильме свое зримое, пластическое воплощение. Компенсирует эту ограниченность автора в возможности непосредственного, «словесного» выражения своей концепции, как мы уже отмечали, возросшая роль «внесловесных средств».

Рассмотренные нами выразительные средства, по сути дела, открыты не киноискусством: их знает и испокон веков использует и литература. Сценарий «Начало», в частности, отражает прежде всего ориентацию на традиции эпоса: соединение двух относительно самостоятельных линий, ретроспекция, включение героя в «разомкнутое» пространство действительности — все это является приметам эпического произведения. Об этом же свидетельствует отмеченное нами уменьшение роли диалога и, напротив, увеличение — описания.

Обращение сценария к традициям литературы вполне естественно и закономерно: во-первых, сценарий — искусство слова, и игнорировать тысячелетний опыт литературы он не может; во-вторых, литература полнее всего отражает то видение мира в его постоянном развитии, самодвижении и трансформации, которое сейчас часто называют «кинематографическим видением». Литература непосредственно связана с человеческой мыслью и отражает ее постоянное развитие, которое сродни или, вернее (с точки зрения материалистической философии: сознание — отражение бытия), отражает постоянное изменение объективного мира.

Сказанное относится как к драме, так и к эпосу, поэтому закономерно обращение сценария к опыту как того, так и другого рода (драма — 30—40-е годы; 60-е годы — явное преобладание эпоса).

Однако используя опыт традиционных родов литературы, сценарий отбирает лишь то, что соответствует его собственной кинематографической природе, художественным средствам киноискусства. «Кинодраматург как бы вместе со зрителем видит и слышит будущий фильм, подробно представляет его содержание и форму на воображаемом экране. Мысленно, прежде всего визуально он строит во всех измерениях кадры, сцены, эпизоды, связывает их между собой, предварительно организует монтажные фразы и, добиваясь соответствующего ритма, объединяет в единое целое» [7, с. 49].

Таким образом, специфика образности сценария — это не изобретение новых, неведомых литературе принципов и приемов, а использование уже существующих, но лишь тех, что помогают писателю запечатлеть образ будущего фильма.

ЛИТЕРАТУРА

¹ Козлов Л. Изображение и образ. М.: Искусство, 1980.

² Фелонов Л. Монтаж как художественная форма. М., 1962.

³ Габрилович Е., Панфилов Г. В огне брода нет. Начало М.: Искусство, 1972.

⁴ Эйзенштейн С. М. Избранные статьи. М. Искусство, 1956.

⁵ Васильев Л. Разомкнутое пространство действительности.—Искусство кино, 1981, № 4.

⁶ Крючечников Н. В. Слово в фильме. М. Искусство, 1964.

⁷ Недугов Е. Монтажное мышление кинодраматурга.—В сб. Мастерство кинодраматурга М., 1979.



Л. И. КАЗАКОВ

«СТО ЛЕТ» ДЖУЗЕППЕ РОВАНИ И ИТАЛЬЯНСКИЙ ИСТОРИЧЕСКИЙ РОМАН

Перед итальянским обществом в XIX веке возникают новые задачи, новые проблемы. Если просветители XVIII века руководствовались в жизни рационалистической философией, то в новых условиях средством, позволявшим объяснить жизнь и найти новые пути решения стоявших перед страной задач — освобождения от иноземного господства и объединения в одно государство, стала история. В истории можно было найти подтверждение идеи о непрерывности развития, предполагавшей движение общества в сторону более совершенных форм в политическом, социальном и культурном плане. Таким образом, задача заключалась в том, чтобы поставить прошлое Италии на службу ее настоящему.

В истории ищут темы для своих произведений романтики, ставившие перед собой задачу пробуждения национального сознания итальянцев, что должно было способствовать сплочению итальянского народа в единую нацию и освобождению от иностранного владычества. Закономерно поэтому то главенствующее положение, которое в литературе эпохи Рисорджименто занимает исторический роман¹. Лучшие исторические романы были проникнуты патриотизмом, преследовали задачи объединения Италии, были направлены на воспитание гражданина-патриота, сознающего себя частицей итальянской нации. Их авторы стремились напомнить итальянцам

¹ Об итальянском историческом романе см.: Рейзов Б. Г. Из истории европейских литератур. Л., 1970, с. 297—299, 311—313. Полуяхтова И. К. История итальянской литературы XIX века. М., 1970, с. 124—126; Сапрыкина Е. Ю. Исторический роман в Италии первой половины XIX века и национальное своеобразие итальянского романтизма Автореф. дис. канд. филол. наук М., 1973; Battaglia S. Introduzione al romanticismo italiano. Napoli, 1965; Bocelli A. Aspetti del romanzo italiano dell'800 (dal Manzoni al Verga). Torino, 1959; Petrocchi G. Il romanzo storico nell'800 italiano Torino, 1967

о великом прошлом их родины и, по контрасту с этим, об униженном настоящем, о тирании, об иностранном господстве, засилье клерикалов, междоусобных распрях и т. д. К их числу относятся романы Алессандро Мандзони, Массимо Д'Адзельо, Франческо Доменико Гверрацци, Томмазо Гросси, Чезаре Канту, Никколо Томмазо и других. Для своего времени — времени жесточайшего национального угнетения и политического бессилия — жанр исторического романа был чрезвычайно актуальным.

Однако в 1840—1850-е гг. исторический роман в Италии вступает в полосу заката. Этот процесс был весьма длительным, охватывал несколько десятилетий. Хотя исторические романы продолжали создаваться, однако общая тенденция свидетельствует об упадке этого жанра. О вырождении говорит тот факт, что исторический роман из серьезного жанра становится своеобразным развлечением, переходя в руки предприимчивых людей, не обладавших никакими дарованиями. Рецепт написания романа был прост: брался исторический эпизод, к нему добавлялась какая-либо романтическая любовная история, несколько патриотических высказываний, все это облекалось вымыслом — и роман был готов. У невзыскательной публики такие романы встречали теплый прием. Их читали те, кто не искал в литературе патриотических и освободительных идей, а стремился приятно провести время за чтением трагических и увлекательных приключений, повздыхать над чувствительными и сентиментальными ситуациями и т. п.

Изображение самоотверженной любви, страстей, патриотических поступков, величия любви к родине уже не могло скрыть очевидных недостатков основной массы романов этих лет. К середине XIX века выработался некий шаблон, по которому создавалось множество исторических романов². Исторический жанр стал «легким жанром, ... поприщем посредственности из-за стремления к декоративности, поисков фантастических и декламационных эффектов»³. Жанр исторического романа в Италии после 1848 года исчерпал себя.

На наш взгляд, имелись две главные причины, обусловившие угасание исторического романа. 1840-е гг. в истории Италии являются периодом возросшей политической активности, годами подготовки к открытой вооруженной борьбе за идеалы

² Реизов Б. Г. Указ. соч., с. 313

³ Mantovani D. Il poeta soldato Milano; 1899, p. 259.

Рисорджименто. Этот исторический период знаменуется пробуждением национального сознания итальянцев. В таких условиях апелляция к средним векам теряла смысл. Задача дня заключалась в том, чтобы осознать и художественно отобразить ту историю, которая свершалась, то есть современную историю.

Второй причиной угасания исторического романа было то, что в нем ставились, главным образом, политические задачи. А перед итальянской нацией возникают задачи социального порядка. После августа 1848 года в Папском государстве и в Тоскане революция приняла буржуазно-демократический характер. Но даже наиболее революционные буржуазные элементы, пришедшие к руководству, не осмелились связать политические лозунги с аграрной революцией, так как недооценивали крестьянство, не рассматривали его в качестве одной из движущих сил революции⁴. Предусматривалось сначала осуществить национальное воссоединение и установить демократическую республику (первая фаза) и только потом — провести социальные преобразования (вторая фаза)⁵. Поэтому крестьяне и не поддержали революцию.

Поражение революции конца 1840-х гг. в Италии заставило передовых деятелей эпохи Рисорджименто, в том числе и писателей, обратить внимание на жизнь народа, на его социальное положение.

Процесс движения от истории к современности в итальянской литературе 1840—1850-х гг., преодоления влияния исчерпавшего себя жанра исторического романа был сложным и длительным. Он развивался в нескольких направлениях. Одним из них стал расцвет мемуарного жанра в своем новом качестве его содержанием стало Рисорджименто⁶. Другая линия движения от истории к современным общественным проблемам нашла отражение в широком распространении так называемой «демократической литературы», то есть литературы о жизни народа⁷. Третьим направлением стал роман

⁴ История Италии В 3-х т Ред. колл. С. Д. Сказкин и др., М., 1970, т 2, с 210

⁵ Берти Дж. Демократы и социалисты в период Рисорджименто. М., 1965, с 121

⁶ О мемуарной литературе Рисорджименто см Memorialisti dell'ottocento, a cura di G Trombatore Vol 1. Memorie di patrioti e letterati. Scritti garibaldini Milano-Napoli, 1953.

⁷ О «демократической литературе» о народе см. Володина И. П. Творчество Дж. Верги 80-х годов XIX века. Автореф. дис. канд. филол. наук М., 1956. Володина И. П. Луиджи Мапуана и литературная тео-

о современной истории, генетически связанный с историческим романом. К романам такого типа относятся «Заговорщики (Отрывки из жизни одного итальянца, рассказанные Лоренцо Бенони)» (1853) и «Доктор Антонио» (1855) Джованни Руффини, «Исповедь итальянца» (1858) Ипполито Ниево, «Сто лет» (1857—1864) Джузеппе Ровани. В этих романах действуют герои, которых автор наделяет своими мыслями, чувствами и надеждами. Это не возвышенный и мелодраматический герой исторического романа 1820—1840-х гг. Он перестает быть только типическим образом, символом вложенной в него автором патриотической идеи, а становится земным человеком, наделенным индивидуальными чертами. История становится реальной конкретной историей жизни героя.

В романе «Сто лет» Джузеппе Ровани дает картину жизни ломбардского и итальянского общества с середины XVIII до середины XIX века. Главная тема романа — история. «Итак, мы пересечем истекшие сто лет, выбирая значительные события, где перспективы мешаются на глазах и где появляется что-нибудь прогрессивное или регрессивное, доброе или злое, которое из общественной жизни проникает и личную жизнь. И, может быть, впервые мы рассмотрим происшествия, нравы и события, которые еще не нашли своего отражения в популярных книгах. Их след или полное описание осталось или в устной традиции, которую еще можно проверить, или в рукописях юридических документах, декретах, юридических актах, семейных мемуарах и т. д., или в брошюрах, которые после публикации были изъяты из продажи и остались забытыми»⁸.

Обращаясь к прошлому, автор ставит перед собой цель показать взаимосвязь всего происходящего в обществе, показать, как предшествующие события определяют последующие, как жизнь одних поколений влияет на жизнь их потомков, стремится утвердить идею ответственности поколений. Так, например, он указывает, что 1821 год был отцом 1848 года и предком 1859 года, то есть события 1821 года пред-

рия веризма Л, 1975, с 113—117, Володина И П Пути развития итальянского романа Л, 1980, с 25—32, Рейзов Б Г Указ соч, с 315—316, Arrighi P Le verisme dans la prose narrative italienne P, 1937, p.31—83, Bertacchini R Il romanzo campagnolo dal Carcano al Nievo — In: Il romanzo italiano dell'Ottocento dagli Scottiani a Verga Roma, 1964, p 77- 85; Mariani G Ottocento romantico e verista Napoli, 1972, p 23—67

⁸ Rovani G. Cento anni Milano, 1960, p 12—13.

определили революционные выступления 1848 и 1859 гг.⁹ Поэтому мы не можем согласиться с Ф. Флорой, заявляющим, что Ровани стремится к повествованию ради повествования, ради одного наслаждения рассказом, что целью его якобы «не является искусство нравственного воспитания и исторического поучения»¹⁰.

Автор называет свой роман «циклическим», так как, вероятно, стремится к тому, чтобы создать произведение, похожее на те, какие вошли в моду в соседней Франции и связаны с именами Дюма, Бальзака и других французских писателей XIX века.

Ровани признает, что, создавая роман, он стремится окупиться в историю, чтобы с помощью воображения, а также изучения документов обнаружить скрытую в прошлом истину. Таким образом, проблему исторической правды он намерен решить так же, как ее решали исторические романисты, в частности, А. Мандзони в «Обрученных».

В романе воссоздается недавнее прошлое, часто оно напоминает хронику, которая пересыпана историческими анекдотами. Ровани излагает положение дел в судебной системе Ломбардии, дает картину театральной деятельности, обычаев, описывает Венецию, Милан, Рим, Париж, изображает национально-освободительное движение, рассказывает о крушении Итальянского королевства, созданного французами, показывает читателю деятельность тайных обществ и т. д. Исторические описания занимают много места: им, например, полностью посвящена XII книга. При описании некоторых событий Ровани ссылается на хроники, юридические акты и другие документы, следуя в этом за историческими романистами. Заметна страсть Ровани к описаниям интерьеров, лиц, к деталям, частностям. Он любит перечислять события и вещи. Если герой Ровани куда-нибудь едет, автор не преминет назвать все улицы, по которым он проезжает, мосты и арки, которые он минует. Ровани не забудет описать городские достопримечательности, детали костюма героев, не забудет перечислить исторических лиц, которые жили в описываемом городе. В этих описаниях видна эрудиция автора, его глубокие исторические знания. Описания создают колорит эпохи, служат средством ее характеристики, воссоздавая условия жизни и нравы.

⁹ Ibid, p 1029

¹⁰ Flora F Storia della letteratura italiana, vol IV Verona, 1953, p. 325

Герои романа тесно связаны с историей, которая является фоном и вместе с тем частью их жизни. Часто историческое описание предшествует какому-либо связанному с ним событию из жизни персонажей. Так, например, рассказ о судебной системе в Ломбардии XVIII века предваряет описание допроса лакея Андреа Суарди.

Автор видит и передает движение истории в тех событиях, которые происходят с героями романа, показывает это движение в изменении нравов, привычек, взглядов, сословных предрассудков, даже театральных представлений, запечатлевает его в облике людей и городов. Ярко показывает Ровани то, как меняется за этот период взгляд на брак с простолюдином. Это демонстрируется на трех романтических историях, связанных с графиней Клелией, ее дочерью Адой и внучкой Паолиной. В целом, можно сделать вывод, что движение истории в романе Ровани идет в направлении крушения феодальных институтов. Слова, которые сын лакея Андреа Суарди бросает в лицо маркизу Ф., звучат обвинением феодализму. Ровани дает понять, что за истекшие десятилетия резко упало уважение к титулам.

Ровани заимствует у традиционного исторического романа, с которым генетически связан его роман, такие приемы, как комментирование определенных событий, объяснение поступков персонажей, делает моралистические выводы. Но история, к которой обращается автор,—это ближайшая, современная ему история Ровани пишет о том, что сам хорошо знает.

Основная линия действия, проходящая через все четыре тома,—дело о похищенном завещании, в которое оказываются вовлеченными герои и которое дробится на множество эпизодов, исторических отступлений, анекдотов, общих рассуждений. Читатель следует за автором из Милана в Рим, Париж, в миланские театры, дома миланской знати и венецианских патрициев, в кафе, проплывает в гондоле по каналу Гранде, едет в карете по улицам Милана, заглядывает за кулисы и в ложи, присутствует при допросах и пытках, на заседаниях масонских лож, видит дерево свободы и прием во дворце Евгения Богарнэ, убийство министра Прины, встречается со знаменитыми историческими деятелями, философами, писателями, композиторами Париши, Верри, Беккарией, Фосколо, Монти, Ламберти, Джордани, Массеной, Доницетти, Мюссе, Виньи, слушает разговоры о Россини и Мапдзони. Связующим элементом является образ Джокондо Бруни, де-

вяностолетнего старца, родившегося в середине XVIII века и умершего почти в середине XIX века, обладавшего незаурядной памятью. Он является свидетелем жизни нескольких поколений людей и связанного с ними дела о похищении завещания.

Дж. Ровани входил в группу «растрепанных романтиков»¹¹. Это обусловило целый ряд качеств, отличавших его роман от традиционного исторического романа. Поэтому, выступая против традиций и творческого метода Мандзони, Ровани, как и другие «растрепанные», писавшие на историческую тему, уделяет основное внимание занимательным приключениям, связанным с делом о похищенном завещании. Налицо тенденция автора переосмыслить жанр исторического романа в свете новых задач эпохи. Ровани даже заявляет во введении к роману, что «Сто лет» — не исторический роман, а как бы сумма разных жанров: в нем есть элегия, лирика, драма, эпос, комедия, трагедия, критика и сатира.

Ровани отмечает, что отличие его книги от традиционных исторических романов заключается в том, что в последних «героями являются индивидуумы, действующие на ограниченном временном отрезке жизни», в его же произведении героями являются «семьи, жизнь которых продолжается, переходя от отца к сыну, и развивается вместе с поколениями, следуя за постепенным развитием всего того, что составляет культуру страны»¹².

Положительные герои традиционного исторического романа обладали красивой внешностью. Ровани пародирует это: «При одном взгляде на тенора Амореволи сходили с ума; Галантино, когда его раздели, чтобы вздернуть на дыбу, явил такую шею, такую грудь и такие руки, что даже сенатор Морозини издал возглас удивления. Графиня Клелия казалась вылитой Минервой. Молодая графиня Ада была похожа на свою благородную мать. Балерина Гауденци обладала волосами, глазами и носом Дианы Эфесской... А сейчас появляется на сцене этот капитан-драгун, чье лицо и фигура были даны ему самыми известными богами и героями, а если точнее, то они были сделаны согласно системе, по которой создана греческая Венера...»¹³.

¹¹ О «растрепанном романтизме» см: Володина И. П. Луиджи Капуана и литературная теория веризма, с. 23—29, Володина И. П. Пути развития итальянского романа, с. 38—50.

¹² Rovani G Op. cit., p. 14.

¹³ Ibid., p. 668—670.

Любовники и любовь в романе Ровани более земные. И если в отношениях графини Клелии с тенором Амореволи сначала есть романтическая приподнятость, то потом от нее не остается и следа. Амореволи в конце первого тома исчезает со сцены, а у графини от этой связи рождается дочь. А изображение отношений Паолины и Бароджи, живущих в свободном браке, совсем не похоже на изображение возвышенных отношений любовников исторического романа.

И тираны несколько иные—мельче, смешнее. Таковы граф-полковник, граф Альберико В. Злодеи тоже не так страшны: Галантино при всей его изворотливости не может причинить героям больших неприятностей.

Романтические беззащитные героини уступают место ученым дамам типа донны Клелии, предприимчивой Паолины. Автор намеренно снижает их: сравнивает Аду с козой, а Паолину с молодым жеребенком.

Даже исторических героев не минует ирония автора: Уго Фосколо характеризуется Ровани как художник, который разбросал по всей Ломбардии коров, быков, ослов и коз, как поэт, обремененный долгами и отчаянно влюбленный. Наполеон сравнивается с Юпитером, только обутом в сапоги драгуна.

Герои Ровани не испытывают глубоких страстей, горьких разочарований и не раскрывают перед читателем своей души. Ровани силен не изображением психологии героев, а изображением их характера, который проявляется в их поступках.

Ровани стремится сделать все, чтобы разрушить структуру исторического романа, которая уже наскучила читателям. Самым характерным признаком этого является постоянное вторжение автора в ткань повествования. А в конце романа он даже появляется сам в кругу героев. Переход к разным эпизодам, перемена места и времени действия полностью подчинены воле автора: из Милана он может отправить читателя в Париж, вернуть действие на пятнадцать лет назад и т. п.

Отвергая метод Мандзони с его тенденцией к объективному изображению прошлого, Ровани подчеркнуто стремится выразить собственные чувства и настроения. Он поддерживает постоянный контакт с читателями, рассказывает им о происходящих событиях и поведении героев, комментирует их, дает оценку, беседует с читателем, просит прощения за неудачные фразы. Рассказывая о театре, он перевоплощается то в режиссера, то в автора пьесы, то в оформителя спектак-

ля. Ровани описывает и свою творческую лабораторию. Так, написав слишком длинную фразу, он просит у читателя позволить ему перевести дыхание, так как «фраза сделана а ля Гвиччардини». Он не скрывает того, что художественное воображение помогает ему воссоздать то, о чем в хронике только упомянуто. Так, он со всеми подробностями описывает скандал, учиненный графом В. в Венеции и вызов его на дуэль со стороны Анджело Эмо, а затем добавляет: «Впрочем, в историческом отчете, написанном в прошлом веке... где говорится об Анджело Эмо, упоминается этот факт дуэли, в которой он участвовал в ранней молодости, с одним знатным ломбардцем»¹⁴

Иногда повествование напоминает как бы игру автора и с читателем, и со своим произведением. Он подсмеивается над читателем, над романом и над самим собой. Часты насмешливые обращения к читателям: так, он иронически предостерегает молодых девушек от ошибок в жизни, отвергает упреки критиков в безнравственности его романа, журит читателей за то, что они заскучали во время чтения одного из эпизодов и т. д. Даже старый Джокондо Бруни не избегает общей участи быть вышученным—за свое долголетие и за огромную шляпу, кокарду и галстук. Ровани смеется даже над историческими событиями, которые он описывает в романе «Сто лет».

Хотя в романе Ровани много описаний, он отказывается признать себя последователем В. Скотта и его подражателей «Если бы мы писали не сегодня, а сорок лет назад, когда Вальтер Скотт был наиболее известным автором в Европе и когда писателям Франции и Италии нравилось подражать ему, если бы также и нам посчастливилось описывать все моменты и события той охоты, называть имена всех знаменитых охотников, которые приняли в ней участие, всех гибких Диан в шляпках а ля Боливар, перечислять всех самых знаменитых борзых, которые преследовали быстрых зайцев.. Но, к счастью, мода на бесконечные описания миновала»¹⁵.

Ровани зло смеется над современными романтическими произведениями, над их художественными достоинствами, пародирует авторов-романтиков. Амореволи и похищенная им графиня Клелия остались одни «И здесь нам понадобились бы розовые эссенции, мирра и ладан, очищенные на

¹⁴ Ibid, p 260

¹⁵ Ibid, p 887

фабрике Томаса Мура в Лондоне и перевезенные затем в Италию в сыновний дом Прати. Здесь нам потребовалась бы жалостливая изысканность Алеарди, Маффеи и Гадзолетти, чтобы воспеть певца Амореволи, который, молчаливый и задумчивый, созерцал знаменитую женщину, задумчивую и молчаливую...

Ночь, звездное небо лунный свет. Венеция, канал Орфано, далекие песни, умирающие в воздухе, гондольеры, рассказывающие о бедах Эрминии. Два существа, счастливых в несчастье, ужасный муж, испугавшийся кулака, и весло гондольера-поэта, легко вдохновляющегося и фантазирующего... Вот, господа, консье поэзии и романтизма»¹⁶.

Это стремление оттолкнуться от канонов традиционного исторического романа, сознательное разрушение его структуры, пародирование и экспериментаторство указывают на новаторскую роль, сыгранную Ровани в развитии итальянского романа XIX века. Его книга явилась одним из этапов в процессе приближения литературы к решению новых задач, выдвигаемых итальянской действительностью 1850—1860-х гг.

¹⁶ Ibid, p 293.

АВТОР В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ (ПОВЕСТИ Ю. ТРИФОНОВА И А. БИТОВА 70-х годов)

В исследовании современной прозы критика все чаще обращается к проблеме автора, его позиции по отношению к создаваемому художественному миру, соотношению сознания автора и героя во внутреннем мире произведения¹. Смещение интереса критики от проблемы характера в начале 70-х годов к проблеме автора в начале 80-х годов свидетельствует не только об усилении научного литературоведческого подхода к современной литературе: совершенно очевидно, что обнаружение художественной позиции автора уточняет эстетическую оценку действительности, познаваемой писателем в процессе создания произведения. Внимание к проблеме автора связано с тенденциями самой литературы, прежде всего с передвижением центра художественного мира от характера к автору. Критикой это передвижение замечено и объясняется, во-первых, интеллектуализацией прозы² с ее стремлением подчеркнуть авторскую мысль символизацией образов, параболностью воссозданной картины жизни, притчевым звучанием характеров и ситуаций, лейтмотивным принципом композиции. Во-вторых, внимание к образу автора в прозе 70-х

¹ См: Бочаров А. Право на исповедь.— Октябрь, 1980, № 7; Камянов В. Классика экзаменует — Новый мир, 1971, № 7, Курбанов В. В жанре жизни.— Дружба народов, 1980, № 6, Перцовский В. «Авторская позиция» в литературе и критике.— Вопросы литературы, 1981, № 7; Шайтанов И. Реакция па перемены (Точка зрения автора и героя в литературе о деревне). — Вопросы литературы, 1981, № 5.

² Можно сослаться на А. Бочарова (Пути творческого воображения — Дружба народов, 1978, № 12; Художественный поиск советской многонациональной прозы.— Филологические науки, 1980, № 5 и др), А. Марченко (В спектре жанрового «бума» — Дружба народов, 1979, № 5), А. Эльяшевича (Литература семидесятых.— Звезда, 1979, № 3), на работу Н. И. Черной (Реалистическая условность в современной советской прозе. Киев, 1979) и другие.

годов связывается с интересом литературы к типическим явлениям, типическим характерам. Так, В. Перцовский, противопоставляя «нормативности» литературы 50—60-х годов «антинормативность» литературы 70-х годов, делает справедливое наблюдение: «Литература 50-х—начала 60-х, занятая главным образом утверждением «истинных» норм общественной и духовной жизни взамен «ложных»... дала немного характеров, которые в полном смысле можно назвать типами»³. Линия развития характера практически вбирала в себя авторскую концепцию. Начиная с конца 60-х годов, считает В. Перцовский, характер обретает черты художественного типа, становится предметом исследования, вбирает не только авторский тезис, но многообразие общественных тенденций. В таком случае усложняется выявление авторской позиции: «Судьба героя и авторское отношение к нему не могут быть оценены однозначно»⁴.

Признав верным это наблюдение критика, необходимо и оттолкнуться от него, чтобы высказать положение: усложнение эстетического события автора и героя ведет не к приглушению авторского голоса, а к необходимой активизации авторского сознания в художественном произведении, к созданию системы художественных акцентов, словесных и образных сигналов, ведущих к выходу за пределы художественного мира, к позиций авторской вневходимости, которая требуется художнику для целостного постижения героя в окружающем мире. Сказанное относится прежде всего к прозе, осваивающей незавершенную современность, и именно в этом пласте нашей прозы отчетливо обнаруживаются поиски писателем эстетической позиции в действительности, с которой писатели связаны этическими и познавательными отношениями.

Среди многих способов активизации авторского сознания в художественной структуре в прозе конца 60—70-х годов выделим один: граница между автором и внутренним миром произведения становится подвижной, в создаваемый художником мир входит автор не только как личность, соразмерная персонажам, но и как творящее этот мир сознание. Образ автора в произведении предстает и как результат, и как процесс отражения самого познания действительности. Двоющим пред-

³ Перцовский В. «Авторская позиция» в литературе и критике — Вопросы литературы, 1981, № 7, с. 84.

⁴ Там же, с. 96

стает и соотношение автора и героя в художественном мире. Во-первых, они связаны отношениями партнерства, даны в общении, во взаимодействии, в одной действительности; во-вторых, они связаны как материал и познающее, творящее сознание, где действительность героя вторична, плод сознания автора (первичной действительности). Вот некоторые произведения, представляющие данную тенденцию: «Обмен», «Дом на набережной» Ю. Трифонова, «Путешествие к другу детства», «Молодой Одоевцев, герой романа» А. Битова. «Трава забвения», «Святой колодец», «Кладбище в Скулянах» В. Катаева, «Вольная натаска» Г. Семенова, «Царь-рыба» В. Астафьева, «Луковое поле», «Соловьиное эхо» А. Кима, «Альтист Данилов» В. Орлова.

Введение в художественный мир автора, живущего жизнью действительной, генетически связано с волной лирической прозы 50-х—начала 60-х годов, утвердившей возможность показать время через переживания отдельной личности. В лирической прозе по-разному выражалось соотношение автора и системы персонажей. Авторское сознание стремилось к слиянию с сознанием лирического героя. Степень близости автора и лирического героя могла быть различной, от идентификации до объективизации. (Так, в повести А. Битова «Жизнь в ветреную погоду» характер, близкий автору, персонажифицирован, помещен в сферу художественного бытия, воспринимается извне автором). Завладевая лирическим героем, делая его субъектом восприятия, автор лирической прозы всех остальных персонажей рисует извне, делая их источником восприятия, переживания и осмысления послушного автору лирического героя. Автономность художественного мира не акцентировалась, поскольку лирический герой находился в непосредственных, «познавательных-этических» отношениях к окружающему миру («поэтика достоверности»). Не случайно развитие лирической прозы связывалось с влиянием очерка, с потребностью анализа, познания реальных жизненных противоречий. Лирический герой, приближаясь к изображаемым явлениям, становится соразмерным им, ограничивая эстетическую позицию автора, художественную завершенность, полноту, которая требует позиции внеаходимости автора эпического произведения. Момент внеаходимости обретался временной дистанцией, чем можно объяснить ретроспективность, вспоминая лирической прозы. Необходимое художественному образу отстранение

автора мотивировалось (документировалось) временной дистанцией⁵.

Именно в лирической прозе зарождается сложная структура авторского сознания. «Новая проза» В. Катаева «Маленькая железная дверь в стене», 1964), повесть А. Битова «Путешествие к другу детства» (1965) сталкивают мир «действительный», в котором автор существует как частное лицо, и мир воображаемый, рождающийся в процессе творчества в сознании автора-демиурга. Предметом изображения становится и частная жизнь автора, мир его переживаний в движущейся действительности (здесь авторское сознание воплощалось в образе лирического героя с присущей ему автобиографической основой), и воображаемые картины жизни персонажей (В. И. Ленина, Генриха), и самый феномен творческого процесса. В. Катаев развил найденный способ выражения авторского сознания в повестях «Святой колодец» (1965), «Трава забвения» (1967).

Однако главенствующее положение в системе прозаических жанров с середины 60-х годов занимает психологическая повесть, психологический роман, основывающиеся на принципе авторской объективности в анализе чужого сознания. «Пелагея» Ф. Абрамова (1969), «Привычное дело» (1965), «Воспитание по доктору Споку» (1974) В. Белова, «Последний срок» (1969) В. Распутина, «Предварительные итоги» (1970) Ю. Трифонова, «Морской скорпион» (1976) Ф. Искандера, «Улетающий Монахов» (1972) А. Битова, «Южноамериканский вариант» С. Залыгина (1973) и другие. В психологической повести проникновение во внутренний мир героя требовало перехода на точку зрения персонажа, действительность изображалась в его—персонажа—оценке, а сам он становился способом оценивать свое бытие.

Литературоведы заговорили о перемещении центра тяжести в повести на характер⁶, об усилении голоса героя в повествовании⁷, о «поэтике участника». Однако в психологической прозе, основывающейся на повествовании от третьего лица, авторский голос не исчезал, авторское сознание через

⁵ Теоретической основой наших построений служат идеи М. М. Бахтина, высказанные в его работе «Автор и герой в эстетической деятельности» (Эстетика словесного творчества. М., 1979).

⁶ Синенко В. С. Современная русская повесть — Филологические науки, 1969, № 1, с. 3—12.

⁷ Кожин В. В. Голос автора и голоса персонажей — В кн. Проблемы художественной формы социалистического реализма. М. Наука, 1971, т. 2, с. 195—235.

повествователя «осуществлялось», пронизывалось субъективностью в ходе анализа поступков и переживаний героя. (А. Бочаров называл истолковывающую роль повествователя у Ю. Трифонова рентгеновским просвечиванием). Субъективность повествователя отлична от субъективности лирического героя. В психологической повести не раскрывался частный опыт автора-повествователя, его познавательного-этического контакт с действительностью, обнаруживалась позиция не свидетеля, но знающего, объемлющего мир сознания.

Тем не менее в психологической повести развивался прием, позволяющий выявиться «частной авторской субъективности». В повести Ю. Трифонова «Обмен» (1969) авторское сознание выявилось не только в организации художественного мира, не только в жесткой логике психологического анализа, ведущегося скрытым повествователем, но и во введении в повесть образа автора-персонажа. В финале повествователь «открывается», беседует с одним из персонажей, высказывает свое впечатление о нем. В этой повести обнаруживается и объемлющее авторское сознание (эстетическая позиция, дающая целостное знание о творимом художественном мире), и сознание частное, выявленное в конкретном событии, в этической оценке, адресованной части художественного мира. В 70-е годы проза все чаще воссоздает два уровня авторского сознания, два способа взаимоотношений автора и героя (создание персонажа—партнерство с персонажем). Обнаруживая причины и содержательность усложнившейся структуры авторского сознания, обратимся к творчеству А. Битова, Ю. Трифонова. Сопоставление их художественных поисков поможет указать и на индивидуальные отличия, и на общие тенденции, вызывающие активизацию авторского сознания в художественном мире. Наши наблюдения сближаются с теми выводами, которые делает И. Дедков о роли автора в повествовании В. Астафьева «Царь-рыба»⁸.

В повести Ю. Трифонова конца 60-х—начала 70-х годов центром художественного мира является герой, его самоанализ, однако в повести всегда привносится момент этического единства автора и героя. Данные, как правило, в финале, эти моменты раздвигают круг, ограниченный восприятием персонажа, дают намек на «другую жизнь», на иную систему ценностей. Безусловно, эпилог в повестях «Обмен», «Предва-

⁸ Дедков И. Листок на древе жизни — В кн: Дедков И. Возвращение к себе М., 1978.

рительные итоги», «Долгое прощание», «Другая жизнь» несет характерологическую функцию, показывая способность или неспособность героя сделать рывок, уйти от неидеального в своей жизни. Но, пожалуй основная функция его — концептуальная. выразить авторскую идею о том, что жизнь человека не замыкается в отдельном событии, в одном времени, жизнь продолжается, всякие итоги предварительны, и всегда есть возможность возвыситься над эгоистическим бытием. Для этого и потребовалось Ю. Трифонову подчеркнуть ощущение другой возможной жизни введением голоса автора.

В повести «Дом на набережной» (1976) Ю. Трифонов продолжает исследовать силу времени, социально-исторических обстоятельств, различное их воздействие на судьбы людей. «Другая жизнь» дается не намеком, а сопоставлена с жизнью героя. Поэтому в повести сталкиваются два сознания, два равноправных отношения к жизни, направленных на один предмет воспоминаний — на предвоенное детство. В системе персонажей выделяется два центра: герой (литературовед Глебов) и автор, безымянный, но входящий в художественный мир как персонаж. Сообщается о его работе над книгой о двадцатых годах, воспроизводится встреча с Ганчуком, их поездка к могиле Сони, встреча с Левкой Шулепой. Образ автора-персонажа воссоздается и в ряде эпизодов-воспоминаний; их в повести четыре, и они посвящены тому, что вынесено из детства как нравственная ценность: дружбе с Антоном, невысказанной любви к Соне. Автор входит в повесть своей судьбой частного человека, его воспоминания наполнены частностями, «чепухой»: безумный человек, однажды встретившийся на набережной, шуршание тараканов в ванной, картошка с хлебом, которую ели в квартире Антона мальчики. Также случайны и воспоминания Глебова: «Все ушло в такую даль, так исказилось, затуманилось, расплозлось, как гнилая ткань, на кусочки, что теперь не поймешь: что же там было на самом деле? Отчего произошло то и это? И почему он поступил так, а не по-другому? Отчетливо сохраняется чепуха. Она нетленна, бессмертна»⁹.

Наполненность воспоминаний чепухой для Глебова становится аргументом в отказе от памяти. Автор же не отказывается ни от чего прожитого. «Мечтали, радовались чему-

⁹ Трифонов Ю. Дом на набережной.— Дружба народов, 1976, № 1, с. 106. Далее страницы этого издания указываются в скобках.

то, как дураки»...—вырывается у автора, но эта наивная радость остается в нем как начало жизни, как подлинное, от чего нельзя отступить.

Совпадает и тема воспоминаний. Глебов, восстанавливая жизнь Левки Шулепы, испытывает старое чувство обиды, «страдания от несоответствия», «жжение в душе» от зависти к обладателям всего, чего не было у Глебова: квартиры в высоком доме, высокого положения отца, достатка, физической силы и т. д. Как компенсацию униженности Глебов вспоминает праздники своего торжества над ровесниками, и именно с этими моментами торжества связываются моменты позора. Одно всплывает после усилий памяти, другое — «помимо воли».

Автор тоже говорит о мальчишеском вожделении «доказать», о «стараниях, жажде секундной славы»: пройти по гранитному барьеру набережной, по краю балкона, появиться в Дерюгинском переулке, где хозяйничали Бычины. У автора тоже был кумир, и он был зависим от него, стремился подражать ему, быть эрудитом, искал его дружбы: «Я помню, как он меня мучил, и как я, однако, любил его».

Фабульно автор и персонаж в настоящем времени не связаны, сознания их автономны, различны первотолчки их воспоминаний. Глебова заставляет вернуться в ненавидимое прошлое случайная встреча с Шулепой, автор же не открывает повода для обращения к прошлому. Это не случайно, ибо как личность частная автор несет иное отношение к прошлому, нежели Глебов. Память—часть его сознания: он работает над книгой о двадцатых годах, он ищет встречи с Ганчуком, помнит о Соне, бывал после войны у матери Антона. Память как форма сознания автора-человека позволяет ему сохранить связи с людьми. Тем самым мотивирована внезапность возникающих фрагментов авторского голоса, внешне невоплощаемых эпизодов, не связанных с воспоминаниями Глебова. Так, Глебов вспоминает о роковой ситуации, когда он должен был сделать выбор, выступить на Ученом совете за или против Ганчука. Смерть бабушки Нилы позволила не участвовать, не делать поступка. Этот эпизод сменяется «авторским» эпизодом: сентябрь 1941 года, дежурство на крыше, случайная встреча с друзьями, в том числе и Глебовым. Этот эпизод не предвещает будущее предательство Глебова, его бегство из Москвы рисуется не как потенциальная трусость, оно связано с общей эвакуацией, чуть позднее уедет из Москвы и Антон. Вообще в авторском вос-

поминании Глебов—частная деталь, он и запомнился потому, что запомнились Сонины слезы во время прощания ее с Глебовым. Эта подробность автору—частному человеку открывает конкретную правду: знак любви Сони к другому мальчику. И хотя автор добавляет, что «Соня к тому времени почти совсем исчезла из моей памяти, и на Вадьку Батона я смотрел равнодушно», он выдает неушедшее первое чувство к Соне.

Возникшие автономно в сознании героя и частном сознании автора эпизоды обнаруживают внутреннюю связь. Главное настроение героев «авторского» эпизода — родившееся взрослое чувство ответственности перед всеми, стремление на себя взвалить горе людей, защитить их, Москву. Это настроение растворено в сутолоке, спешке, но оно есть в том, как «я надрывался, стараясь поднимать громадные чурки» при разгрузке платформ, в том, что «настоящая наша жизнь начиналась ночью» в момент объявления тревоги, в том, что, глядя с крыши на безмерный город, мальчишки думали о нем с болью, как о живом существе, которое нуждалось в помощи («трудно защищать безмерность»), в фразе Антона: «Жалко наших матерей». Автор, вспоминая о мелочах, раскрывает момент преодоления эгоизма и как результат—обретение бесстрашия. Глебов, воссоздавая свои «мучения», беспощадность жизни, косвенно открывает эгоистическую природу страха перед действительностью, результатом чего становится освобождение от всяких обязанностей даже перед близкими людьми. Связь двух эпизодов открывается на уровне сознания автора-демиурга и как вмешательство его в художественный мир. В этом мире автор-творец волен распоряжаться и частной правдой персонажа, и собственной частной правдой, открывая некую всеобъемлющую истину. Однако сознание автора-творца в данном случае не воплощено в образ, образное же воплощение получает частное сознание человека, отличное от персонажа, но тем не менее не несущее в себе целостную истину о жизни, абсолютные ценности.

Ограниченность, приватность сознания автора-человека связана не с ограниченностью детского понимания явлений, взрослый автор тоже несет житейскую позицию в оценке событий. Так, нелепыми казались заботы Антона, какие альбомы взять ему из Москвы в эвакуацию. Автор вспоминает эту сцену прощания у булочной и свое отношение к тревогам Антона: «Его заботы казались мне пустяковыми. О каких альбомах, каких романах можно было думать, когда немцы

на пороге Москвы» (159). Сегодня автор понимает наивность, но и духовную высоту мальчика Антона, его способность видеть дальше текущих забот. Отдавая должное Антону, автор-человек опирается на свой житейский опыт, убеждающий в силе обстоятельств над стремлениями личности, он сообщает, что все «альбомы и научные труды погибли в реке Мсеть, когда баркас перевернулся».

Введение частного опыта автора позволяет Ю. Трифонову корректировать точку зрения героя, разрушить монологизм, ибо даже в моменты самоанализа итоги одного человека не выражают истины, слишком сильно влияние своего узкого духовного опыта. Примеров такой корректировки двух частных сознаний на уровне сознания автора-творца множество. Так, Глебов и автор вспоминают о драке мальчишек из дома на набережной с Бычиными. По Глебову, она случайна, она разрушала его превосходство (как сосед Бычиных, он считал себя покровителем своих друзей), драка заставила вмешаться бóльшую силу—отчима Шулепникова, и он с легкостью освободил от тирании Бычиных не только мальчишек, но и обитателей коммунальной квартиры. Глебов же за избавление от побоев платил духовным рабством: достаточно напомнить, как за плату Тараньке Глебов вынужден подглядывать в ванную на Таранькину сестру. Из воспоминаний же автора выясняется, что драка с Бычиными была для него, Антона и других мальчишек испытанием воли, преодолением страха в себе. Столкновение этих испытаний нужно автору и для изображения становления характеров персонажей, и для выявления общей авторской идеи, охватывающей обе позиции: страха и бесстрашия. Речь идет не только о противопоставлении двух позиций: не благородство бесстрашия все же избавляет от зла, а вмешательство реальной силы. Часть правды Глебова соответствует истине, от нее нельзя оттолкнуться, как отталкивались романтические мальчишки 30-х годов.

Соотношение разных ценностей, их соответствие истине—вот что волнует Ю. Трифонову, он подвергает проверке истинной не только ценности персонажа, но и авторские человеческие ценности, чтобы не выдать узкую правду своего «я» за истину. Перед взором автора-творца в движении жизни сближаются и персонажи, и он сам.

Антон Глебов выделял лишь за то, что тот не выказывал своего превосходства над ним; автор видит в Антоне неординарную личность, которой многое дано: ум, знания, воля. По Глебову же, многое дано Шулепе с его влиятельным от-

чимом, киноаппаратом, кожаными штанами и храбростью, которая тоже от отчима. У одного стремление стать «космономом», «благородным и честным рыцарем науки», у другого — с помощью науки выбить положение в обществе. В повести важно не противопоставление их, не борьба, а сосуществование людей в эпохе. Время воссоздается косвенно, через детское ощущение. Отпечатываются в сознании судьбы других людей: отчима Шулепы, дяди Володи, семьи Глебова с ее завистью и раболепством перед людьми из дома на набережной. Детское сознание не случайно ставится в центр повести, оно позволяет дать эмпирическую действительность как переплетение важного и второстепенного, частного и общезначимого, тем сложнее для каждого человека объять эту действительность, «побывать на облаках», понять суть времени. Потому и судьбы персонажей даны не во взаимообусловленности, а как автономные; встречи, расставания случайны. Появляется и исчезает Шулепа, расходятся пути Глебова и автора, Глебова и Сони. Судьбы обусловлены общей атмосферой, движением обстоятельств. Однако повесть не опровергает представления Ю Трифонова о теснейшей взаимосвязи людей, о кругах воздействия поступка одного человека на других. Трусость директора школы перед отчимом Шулепникова — факт случайный, но она сыграла свою роль в формировании сознания Глебова, следовательно, и в его судьбе. Люди в художественном мире Ю Трифонова связаны не событием, а соучастием, сосуществованием в мире. Фабульно выражены взаимоотношения Глебова и Ганчука, фабульная отчетливость позволяет заострить мысль о воздействии на судьбу другого человека даже неучастия.

Подчеркнем еще раз: усиление автономности судеб персонажей связано с тем, что организуется повествование частной точкой зрения автора и персонажа, и с тем, что Ю Трифонову важно подчеркнуть многообразие связей, явлений, детерминирующих поведение и судьбу личности, важно дать не линейную, а объективную картину жизни. Из этой сложности и происходит мысль Глебова о безжалостности жизни, о том, что человек ничего не определяет, то есть фатализм Глебова. В ней есть часть истины, сила обстоятельств.

Другая часть — о личной ответственности за свою судьбу и судьбы других людей — тоже определяет структуру повести, дающей разные варианты жизни: Глебов — Шулепа — автор. Тип отношения к жизни Левки Шулепникова — постоянное самоутверждение, разрушившее незаурядную личность Быть

всегда на острие обстоятельств, не задумываясь, рваться в бой с мальчишками ли, с профессором-идеалистом ли—это стремление сделало Шулему орудием обстоятельств и их жертвой. Падение Шулему Глебов объясняет внешними причинами (исчезновение очередного влиятельного отчима), однако логика развития характера говорит о расплате за эгоистически уверенное существование. «Левка раскис после истории с Ганчуком», совесть мешает прежнему бездумному отношению к жизни, а понять время Левка не может.

Другой тип отношения к жизни—Глебов, «никакой», «все кушающий». Глебов основывает свое существование на самосохранении, его эгоизм управляет даже сознанием, вычеркивая из памяти те куски жизни, которые свидетельствуют о нравственных преступлениях.

Третий тип отношения к жизни—поиск истины, быть не «оглоедами» (учиться по программе, жить сегодняшним днем), а «осьминогами»—это Антон, автор, Соня. Эти типы социальной психологии отражают представление Ю. Трифонова о сложности послереволюционной действительности 30-х годов и освобождение деятельной энергии, не всегда связанной с пониманием высшей цели социальных преобразований, и романтизм людей, устремленных в завтра и отбрасывающих сложные проблемы сегодняшнего дня, и страх в период ломки социальных отношений. Психология владычества и приспособленчества сосуществовала рядом с альтруизмом, ибо не сразу изменяла общество, имеющее корни в прошлом, психологию людей.

Введение образа автора-персонажа показывает, как в сложное время из пестрой действительности вырастает отношение к жизни, приближающееся к идеалу, т. е. способное осмыслить жизнь целостно. Способность целостного осмысления жизни—потенция, не всегда воплощенная, ибо человеческое—реальное «я» автора ограничено. Так, стремящийся к идеалу, к Антону, автор-человек не интересуется Глебовым, той долей правды Глебова, которая позволяет ему оправдывать себя. В данном случае автор-человек несет в себе то же нежелание понять все разнообразие жизни, его отношение к жизни так же избирательно, как и у Шуленикова, у Глебова. В этом ограниченность частного бытия автора, преодоление эгоизма связывается Ю. Трифиновым не просто с отказом от личных благ, от хищнического самоутверждения. Это низкие, биологические основы эгоизма. Существо разумное, человек должен преодолеть ограниченность своего со-

знания. Такое достигается в творческом акте, когда автору-творцу становится подвластно сознание и героя (Глебова) и свое собственное. Точка зрения Глебова просвечена рентгеновским сознанием автора-творца, автор творит из эмпирически известной ему как человеку действительности жизнь другого человека, исходя не из фактов жизни только, но из понимания логики действительности.

Автор-творец выявлен в повествовании, во-первых, в изложении потока воспоминаний Глебова, в дотолковании его чувств и мыслей до некоего итога. Давая возможность персонажу самораскрыться, автор голосом повествователя корректирует итоги героя. Соединение двух голосов, автора и героя, мотивировано тем, что Глебов способен приблизиться к истине, к моменту откровения.

«Уж кому-кому, а Левке нечего было обижаться на Глебова. Не Глебов виноват, и не люди, а времена. Вот пусть со временами и не здороваются. Опять внезапно: совсем раннее, нищее и глупое, дом на набережной, снежные дворы, электрические фонари на проводах, драки в сугробах у кирпичной стены. Шулепа состоял из слоев, распадался пластинами, и каждый пласт был непохож на другой, но вот то—в снегу, в сугробах, у кирпичной стены, когда дрались до кровянки, до хрипа «сдаюсь», потом в теплом громадном доме пили, блаженствуя, чай из тоненьких чашек,—тогда, наверно, было настоящее. Хотя кто его знает. В разные времена настоящее выглядит по-разному.

Если честно, Глебов ненавидел те времена, потому, что они были его детством» (84—85). Здесь авторское сознание обнаруживается в подчеркивании переломов сознания героя: обида на Левку скрывается за самодовольным успокаивающим философствованием, разум усиленно прчет чувство вины, некий тайный голос совести, ибо Глебова задело Левкино пренебрежение как справедливый упрек. И чтобы сделать очевидным это, автор проникает в глубь сознания героя, подчеркивает («опять внезапно») и приближение героя к подлинному ощущению прошлого, когда было дружеское единение, общность, и то, что эти внезапные прорывы сознания повторяются, суть свойство человеческой памяти, то начало сознания, которое преодолевает эгоцентризм. И тем не менее разум, опыт жизни, опыт субъективных обид заслоняют ощущение правды, главенствует в сознании память об обидах. «Если честно» — это признание героя самому себе и авторский разоблачающий итог. Автор-творец, в отличие

от житейского своего воплощения, не остается равнодушен к судьбе Глебова, равнодушие позволяет ему видеть героя, борение чувств, оценок, стремлений.

Не менее часто используется и прямое авторское обобщение: «Все было, может, не совсем так, потому что он старался не помнить. То, что не помнилось, переставало существовать» (160). Подобное обобщение и в критической ситуации перед выступлением на Ученом совете, когда мучение героя обобщается всезнающим автором: «Это было, как на сказочном распутье: прямо поедешь — коня потеряешь, направо — тоже какая-то гибель. Впрочем, в некоторых сказках: направо поедешь — клад найдешь. Глебов относился к особой породе богатырей: готов был топтаться на распутье до последней возможности, до той конечной секундочки, когда падают намертво от изнеможения. Богатырь — выжидатель, богатырь — тянульщик резины» (140).

Автор-творец истолковывает скрытое в сознании героя: «Он чувствовал не без некоторого потаенного самодовольства, что раздражение Юлии Михайловны, ее щипки и наскоки говорят лишь о том, что на его стороне обозначается перевес» (118). Автор управляет логикой воспоминаний героя: от Шулепы — к Ганчуку — к предательству своего учителя. Персонаж выведен из рамок фабулы: в повести введен эпизод, происходивший через 2 года после встречи с Шулепой и воспоминаний (это встреча в Париже с Алиной Федоровной), — событие растворилось в большой действительности

Проникая в героя, автор отталкивается от его узкого сознания: становится возможным, отталкиваясь от фактов, лично известных автору об эмпирической действительности, создать целостный образ ее, domыслить то в судьбе героя, чему свидетелем не был автор-человек (и его взаимоотношения с семьей Ганчука, и его воспоминания, и его будущее).

Мир воображаемый и мир реальный соединяются в сознании автора-творца. Ю. Трифонов показывает преодоление автором своего эмпирического «я», таких моментов два, в начале и в конце повести. После сцены на кладбище, где участвует среди персонажей «реальный автор», финальный эпизод дает и пространственно, и в идейном плане точку зрения автора-демиурга. «А вскоре и привратник в изношенном кожаном реглане на цигейке, в каких ходили летчики в конце сороковых годов, вышел на аллею, ведущую вдоль монастырской стены...», и, проезжая в троллейбусе мимо дома

на набережной, грезил. «а вдруг чудо, еще одна перемена в его жизни?..» (167)

Начало повести вводит этот голос автора-творца: «Никого из этих мальчиков нет теперь на белом свете. Кто погиб на войне, кто умер от болезни, иные пропали безвестно. А некоторые, хотя и живут, превратились в других людей. И если бы эти другие люди встретили бы каким-нибудь колдовским образом тех, исчезнувших ...они не знали бы, о чем с ними говорить. Боюсь, не догадались бы даже, что встретили самих себя. Ну и бог с ними, с недогадливыми! Им некогда, они летят, плывут, несутся в потоке, загребают руками все дальше и дальше, все скорей и скорей, день за днем, год за годом, меняются берега, отступают горы, редуют и облетают леса, темнеет небо, надвигается холод, надо спешить, спешить—и нет сил оглянуться назад, на то, что остановилось и замерло, как облако на краю горизонта» (83).

Начало выступает как зерно замысла, как ядро повести. Поток жизни, в который вовлечены реальные люди, в том числе и сам автор, подвергается эстетическому познанию, для целостного взгляда на действительность нужен выход из нее в акте познания. Автор создает «колдовской способ» встречи людей, творит в своем сознании мир героев с помощью опоры на собственный человеческий опыт. Встреча с Левкой Шулепой автора, их первое неузнавание в этой встрече позволяет в воображении воссоздать другую встречу. Глебова и Шулепы. Недогадливость, неузнавание—эту болезнь автор находит в своем человеческом сознании, он открывает общее в себе. Левке Шулепе и Глебова, противопоставив судьбы в своем сознании, в воображении. В высшем сознании подвергается оценке и бытие людей иного образа жизни, и образ жизни, близкий автору. В последнем видится Ю. Трифонову попустительство Левке и Глебову, стремление отделить свою жизнь от них. Судьбой Ганчука, воссозданной в вымышленном мире, показана расплата за недобценку тех, чей принцип—«до упора», и тех, чей принцип—«соответствовать», приноравливаться к обстоятельствам. Так в художественной структуре воплотилась важная для Ю. Трифонова идея самопознания, постоянной необходимости «выбирать, решаться, жертвовать». Неузнавание, непонимание, «недочувствие», по Ю. Трифонову, опасны в любом случае, ибо в разной степени это проявление эгоизма. В нравственной модели Ю. Трифонова есть два основания: умение понять другого. «войти» «в другую жизнь», одновременно с этим—

понять себя, но оба эти основания должны быть сопряжены с высшей истиной, со светом идеала, чтобы и понимание «другой жизни», и понимание себя самого не заканчивалось соглашательством, убежденностью в узкой догме.

В структуре творческого сознания воплощается это восхождение к идеалу. Источником взгляда со стороны, приближения к истине должна служить память о прошлом. Время дает человеку ту позицию «внезаходимости», когда он может целостно воспринять событие, извлечь бескорыстную истину. Именно поэтому автор—человек, хранящий память о прошлом; способен возвыситься до творческого акта, до понимания жизни, в том числе и собственной. Частный опыт не отвергается как мелочный, он становится источником «идеальной» духовности. Так утверждается высказанный еще в повести «Обмен» тезис об опасности презрения к жизни, о необходимости самопознания как начале пути к пониманию. Автор-творец является в повести не как носитель истины, а в процессе ее постижения на основе опыта собственной жизни. Этим и обусловлена подчеркнутая автобиографичность в повести¹⁰. Писатель избегает догматичности и, даже обретая высшую позицию, говорит о ее возможной ограниченности.

Если Ю. Трифонов опирается на автобиографичность, в познании иного типа личности, то А. Битов «автопсихологичен», как верно определил А. Ланщиков. С Ю. Трифоновым А. Битова сближает стремление понять связи, обеспечивающие сосуществование людей в одном времени, показать зависимость человека от общего состояния мира, утвердить возможность осмысленного бытия человека, следовательно, возможность целостного восприятия жизни, которое требует преодоления эгоистической точки зрения на мир. Не «мир для меня», а мир в своей самоценности, которую должен признать каждый живущий в мире,—это онтологическое сознание обретается через этап разрушения целостного представления о действительности.

А. Битов подвергает художественному анализу индивидуальное сознание, отделяющее себя от мира и пытающееся в новых исторических условиях целостно постигнуть окружающую действительность. Его занимает в мироощущении современного человека феномен потери чувства целостности

¹⁰ Нельзя не вспомнить, что русская психологическая проза начиналась с автобиографизма, с познания писателем собственной нравственной природы. См. об этом Гинзбург Л. Я. О психологической прозе. Л. Советский писатель, 1971

и стабильности бытия. Мир открывается современному человеку не как обозримое пространство-время-событие, а в своей изменчивости, необозримости, так что познание его, отражение отдельным человеком требует не пугшествия, не арифметического суммирования явлений в целое, как было признано в литературе конца 50-х годов. в том числе и в повестях-путешествиях А. Битова («Одна страна», «Такое долгое детство»). Осознание мира есть интегрирование, возвышение над действительностью. Из фрагментов действительности, данных человеку его ограниченным жизненным опытом, он должен увидеть целое и постоянно меняющееся здание жизни, т. е. преодолеть эгоцентризм в восприятии жизни. По А. Битову, в этом коренится источник преодоления эгоизма в поведении человека. Иначе говоря, эгоизм в нравственном плане имеет в своей природе эгоцентризм в воззрении на мир. Обретение высшей точки зрения осложнено тем, что найденная истина в меняющейся действительности оказывается неконечной, требует корректировки, постоянной работы ума и сердца.

Подобное воззрение на роль сознания (разума и эмоций) в самоопределении человека и в большом и в малом реализуется в повестях А. Битова не только в структуре характера его персонажей, но и в форме выявления авторского сознания. Автор обнажен в своем познании других жизней, он открывает процесс обретения истины, не ограничиваясь, как это свойственно эпическому автору, проведением своей истины. А. Битов буквально из фрагментов современной пестрой не иерархической действительности конструирует целостный «феномен жизни». А. Битов не завершает бытие отдельным событием, ибо всякое ограничение ведет к неполноте понимания, фрагментарность дает намек на возможность иных причин поступка или душевного движения человека. Понять или верно оценить поступок можно, лишь видя многообусловленность человека. Фрагментарность отражает поиск общего в разных проявлениях жизни, писатель воплощает разные уровни этого поиска.

Во-первых, он показывает героя, не могущего понять свое время и свое место в нем. В этой связи мозаичность картины жизни у А. Битова выполняет и характерологическую функцию. Раздробленным видит мир герой, и именно герой пытается преодолеть это дробное мировосприятие. Во всех повестях, образующих «романы-пунктиры» А. Битова («Роль», «Молодой Одоевцев»), происходит приобщение ге

роя к тайне другой жизни. Лева Одоевцев открывает в другом образе жизни (дяди Мити, Фаины, Альбины) ценность, в такие моменты он преодолевает моноцентризм сознания. Начало духовного поиска в Монахове связано с мыслью о малости своего сознания («Сад»), его «романом» становится преодоление страха и одиночества, прочувствование других жизней вокруг. В повести «Лес» Монахову открылась мысль отца о лесе как о прообразе человеческого бытия, где все предназначено друг для друга. В герое А. Битов показывает первый шаг к высокому сознанию: ощущение ценности и возможности ее целостного ощущения.

Во-вторых, А. Битов вводит в произведение образ автора как частного лица, занятого познанием другого человека (героя повести). Равновеликий герою в художественном мире произведения, автор-человек воплощает сознание, существующее в самой повседневности: это сознание, ищущее общую идею, способное к пониманию того, что «есть», а не только того, что «было». Автор-человек входит в художественный мир, разрушая границу между миром вымышленным и миром реальным.

В повестях А. Битова нет подробности в изображении автора-человека, дан лишь абрис личности автора, живущего вместе с героями. Зато большое внимание уделено процессу познания окружающих людей. Обратим внимание на начало повести «Кавалер солдатского Георгия»: «Не только один лишь взгляд... само прошлое изменилось. Совсем другие люди населили его, то, что нельзя забыть,—как раз и забылось. Господи! мимо каких друзей и каких возлюбленных прошел я, не заметив, а теперь разглядываю там и приближаю, над какими непроходимыми страстями и болями сошлись воды, как не бывало!

Вот человек, которого в моей жизни будто вовсе и не было. Однако сейчас его стало много больше тех, с кем я, было, проводил годы и время»¹¹.

Сознание автора дано как частное, со своей ограниченной памятью, с ограниченным знанием жизни. Как следствие малого знания в повести мотивируется прием: дядю Митю, который прошел мимо опыта автора-человека, автор познает через Леву Одоевцева. Целостное познание человека ведется из фактов жизни, из того, что автор знал от Левы, и из

¹¹ Битов А. Дни человека М. Молодая гвардия, 1976, с. 193. Далее страницы указаны по этому изданию

прозы «дяди Диккенса». Автор делает анализ рассказов дяди Мити, давая и читателю «методику» проникновения в другую жизнь, в другого человека. Например, приводится цитата из тетради дяди Мити, в которой выразилось отношение к убитому врагу: «Эта фигура, с естественностью самой позы (он производил ремонт проводов), вас ошеломляет, поражает своей живучестью и вызывает в конечном счете чувство отращения и глубокой ненависти.

Замечательно это «в конечном счете»! И мы верим, что дядя Диккенс был настоящий солдат» (с. 215).

Автор показывает, как он открыл в герое соединение глубокой человечности и твердости, умение быть верным своему времени. Чувство ненависти к врагу рождается, «в конечном счете», через преодоление человеческого сочувствия к противнику, под влиянием боли за Отечество, за пепелища, оставленные врагом. Из прочтения рассказов дяди Диккенса обнаженно формируется вывод автора: «Одиночество его судьбы, безответная любовь, вечная война, боль за Отечество—какими немногими чистыми и сильными линиями набросан его автопортрет!» (215).

В повести автор открыто анализирует героя. Не претендуя на авторитетную авторскую оценку, он доказывает свою трактовку героя, давая герою возможность самостоятельного бытия в художественном мире, оставляя момент тайны, непредсказуемости героя. Однако результат познавательных отношений автора и героя воплощается в творческом сознании автора, обладающем полным знанием о герое, способным воссоздать жизнь в ее сложности. Автор-человек вырастает в автора-творца, приближается к пониманию того, «что есть». Особенно явно процесс постижения современности раскрывается в отношении автора к другому герою—Леве Одоевцеву. Одна из глав посвящена исследованию статьи Левы, из которой выводится его, Левино, личное отношение к жизни. Истолкование трех позиций в действительности—Пушкина, Лермонтова, Тютчева—становится основой «автопортрета» Левы. Лева объясняет свою несвязанность с миром сложностью самого мира, тем, что он опоздал родиться, когда действительность являлась человеку в целостности, в определенности («как храм»). Собственную обиду на мир, зависть к людям, нашедшим себя в огромном движущемся мире, Лева приписывает и Тютчеву, разоблачая его со страстью саморазоблачения, но одновременно и возвышая себя найденной параллелью, возводя свою беду в ранг эпохаль-

ной драмы, оправдывая этим свою «малость». А. Битов не случайно вводит цель познаний: Лева исследует феномен зависти Тютчева к Пушкину, автор изучает Леву. Знания о герое рождаются и из частного житейского опыта автора, который, в свою очередь, подвергается анализу. В художественном мире автор—персонаж и герой обретают равновеликость, одинаково подчинены всеобъемлющему сознанию. А. Битов раскрывает процесс познания, вступая с героем в познавательное событие одной гранью своего сознания: частного человека, современника героя и читателя. «...И разобравшись во всем, мы по-прежнему не понимаем, что же было: то ли то, что Лева в свое время ощущал с такой силой, то ли то, что он понял, когда уже перестал ощущать. Какое же из двух прочтений истинно? А, пожалуй, мы и не ответим. Нам кажется бесполезным это его второе знание, потому что нет ужо того, к чему оно с такой исчерпывающей как бы точностью относится. А когда все это было, то не содержало в себе знания о себе» (249).

Знание о персонаже не всеобъемлющее, автор объясняет ограниченность собственным опытом, сближая себя с героем, возводя Левину рефлексию в типическое явление. Он вводит и читателя в этот круг познаваемых явлений, в «Мы»: «В настоящее же—мы погружены и понимаем его лишь в меру необходимости преодолеть его и обратить в понимаемое прошлое...» (250). Уравнивая героя, житейское сознание автора и читателя, А. Битов втягивает в познание самого читателя, заставляя читателя понять героя и одновременно самого себя. В акте художественного познания реализуется этический и эстетический принцип доверия жизни.

Если Ю. Трифонов говорит о памяти как активном нравственном начале, с помощью которого человек самоопределяется в настоящем, то А. Битов говорит о необходимости понимания того, «что есть», успевать за временем и жить в ладу с рядом текущей жизнью. Отсюда и тема верности своему времени в изображении «дяди Диккенса», в истолковании Пушкина и Тютчева. В отличие от Левы автор-толкователь Левиной статьи говорит о нравственном подвиге Тютчева: его «современном» пребывании в эпохе, которая Тютчева не поняла. Битов говорит о таком нравственном начале, которое позволяет человеку быть связанным со своей эпохой, с тем ценным, что в ней есть, без претензии на вознаграждение за эту связь. Конкретно в прозаической действительности это может выражаться в верности любимой женщине, рядом

живущим людям без знаков признательности с их стороны. В противном случае рождается духовная экспансия, насилие над другой жизнью. Таков Митишатъев в отношении к Лева, Таков Лева в отношении к Альбине и Фаине.

Автор-творец, носитель этой общей идеи, проникает в мир своего героя, беспощадно обнажает вызванное эгоцентризмом психологическое диктаторство Леды. Даже почувствовав другого человека (сцена с дядей Митей) и тактично не причинив ему боли, Лева восхищается своим благородством, вознаграждая себя за то, что должно быть нормой. Любовь к Фаине должна быть вознаграждена ее любовью, считает Лева и совершает насилие по отношению к ее праву любить, требуя любви. Эгоизм отыскивается в самых сокровенных сторонах сознания человека. Однако другой уровень сознания автора, частный, человеческий взгляд на Леду, дает не идеальный, а реальный масштаб в восприятии персонажа, соотносит идеал с действительностью. И автор-человек говорит о силе опыта во всякой концепции, следовательно, истина о герое не может быть окончательна: «Нет, положительно, всякий опыт ужасен! Тем более выраженный. Воплощенный. он торжествует над создателем, хотя создатель, быть может, и тщится, что наконец его превозмог» (181). По А. Битову, кроме того, реально существует психологический закон несовпадения знания и поступка, понимания и поведения: «что было» понимается человеком (и Левой) только с позиций «что есть». Потому только сейчас и сам автор вспоминает из прошлого «дядю Диккенса». Лишь теперь дядя Митя воплощает идеал автора—верность своему времени. Момент относительности истины входит с частным сознанием автора. Это спор, ведущийся автором-творцом, спор с самим собой о возможности утверждения идеала. Поиребность утвердиться чревата своей противоположностью: отрицанием прав жизни диктовать человеку истину. «Ненавидя несправедливость, начинают восстанавливать справедливость по отношению к пезначащему и отмершему, на пути к этому восстановлению верша походя несправедливость по отношению к чему-то живому» (281).

Сознание автора-человека позволяет обнаружить проблему сосуществования людей, носителей истины: ненавидя суету, не суетись, неси свою истину, считает автор-человек, споря с автором-творцом, воплощающим свой идеал, стремящимся заразить им читателя. Как видно, сознание творца раскрывается в его противоречии, в борении разных начал—

идеального и реального. Автор познает не только героя, но и себя самого, реализуя тем самым выдвинутый им принцип: вначале загляни в себя. Принцип самопознания реализован в двойственности авторского сознания.

Еще раз подчеркнем, в отличие от лирической прозы субъект раскрывается и в отношении к окружающему миру, где автор существует в среде героев, и в отношении к миру воображаемому, творимому, где автор волен управлять судьбой героя. Поэтому персонаж и автор-человек одинаково подвластны сознанию демиурга, процесс самопознания соединен с познанием. Персонаж, другое сознание—не внешнее для автора (как в лирической повести все сознания, кроме лирического героя), а внутреннее для сознания автора-творца. Лева—друг, и Лева—часть, плод собственного сознания автора. Эта двойкость объясняется и как выявленная концепция о сложности человека, и как реализация принципа понять другого не только через свой частный опыт, а с высоты истины.

Вот почему понятый Лева не однозначен, в нем постоянны моменты приобщения к другому образу жизни, моменты позднего раскаяния. Он живет в идеальном мире автора по законам мира реального, как и сам автор. Подобная позиция—того сдвига в современном эстетическом сознании, который свидетельствует углубляющейся демократизации литературы, характеризуется выдвижением принципа доверия жизни. Автор—не глашатай истин, а их открыватель. Представляется, что «поэтика достоверности» определила не только приглушенность авторского голоса, когда точка зрения героя организует материал. Автор стремится отделить себя от героя, подчеркнуть границу между авторским словом героя. (Так, в финале «Белого парохода» Ч. Айтматова автор разрывает автонодность художественного мира). «Поэтика достоверности» определила структуру авторского сознания, проникающего в суть явления, но не навязывающего жизни свою волю, читателю—собственную истину.

В. М. ЯЦЕНКО

О ПРИТЧЕВОМ НАЧАЛЕ «ЖАНА-КРИСТОФА»
Р. РОЛЛАНА.

(Статья 1)

Жанровый синтетизм «Жана-Кристофа», казалось бы, явно проступает в близости к различным видовым формам романа, имеющим очень длинную историю, глубокие, теряющиеся в древности истоки. Автор как бы намеренно проигрывает разные, устоявшиеся и легко узнаваемые жанровые модели. Это и «жизнеописание» героя, подаваемое по тому типу романного повествования, которое М. Бахтин именуется «биографическим»¹, где конструктивным принципом выступает время жизни центрального героя; изменение человека, проходящего через пространство отмеренной ему жизни, фиксируется у Роллана линейно-поступательным движением сюжета, временным ритмом. В плане-наброске 1897 года скрупулезно обозначены 7 периодов жизни человека: «Детство», «Отрочество», «Юность» (два периода — один от 19 до 25 лет, другой — от 25 до 30), «Зрелость» (около 30 — 35), «Осень» (40 — 45), «Сумерки» (от 45 до 50 лет), то есть предельно общее, даже банально общее деление жизни человека. Оно сохранится и в тексте романа с теми же возрастными границами.

Событийно-фабульная канва тоже не имеет ничего необычного, она подчеркнута традиционна, включает ситуации, многократно использованные в романном повествовании, они стали даже в конце века своеобразными клише: первые столкновения с невзгодами, унижениями (как в «Давиде Коперфильде» Диккенса), любовные перипетии, как бы вышедшие из романов Мариво, «Адольфа» Констана, «Опасных связей» Лакло, произведений Мопассана и могущие быть объединенными

¹ Бахтин М. Эстетика словесного творчества. М., Искусство, 1979, с 132—142.

общим определением «нечаянности любви»: здесь и чистое детское чувство, вмиг угасшее при столкновении с миром взрослых («Минна»), и первая трепетная любовь, прерванная невозданной смертью («Сабина»), и любовь, не разгаданная самим героем («Антуанетта») и т. д.

И рядом с этим более широкое жанровое образование, включающее как собственно-воспитательный, позитивный для формирования личности опыт, так и столкновение юного героя со всей сложностью общественного бытия. В плане частной и общественной жизни герой проходит своеобразное воспитание чувств», как и в одноименном романе Флобера, «Мейстериаде» Гете, «Приключениях Родрика Рэндома» Смолетта, «Истории Тома Джонса, Найденыша» Фильдинга.

Традиционные превратности судьбы как стимул движения действия, исследование механизма самосовершенствования, самовоспитания и познания окружающего мира героем, «взыскающим и вопрошающим», открыто звучащая педагогически-морализаторская направленность изображения — все эти жанровые атрибуты романа «воспитания» учтены и интегрированы «Жаном-Кристофом».

Он наследует также бальзаковскому, толстовскому роману, населенному «тысячью душ», включенных в движение истории, социально-общественный континуум с его сложными, подчас хитроумными связями между различными явлениями. Аналитическая авторская мысль, вскрывающая строго, беспретно ясно причинно-следственную связь их, эпически-объективное повествование, пронизанное единым взором, охватывающим бесконечную совокупность детерминант, когда все авторские усилия направлены к тому, чтобы уничтожить неопределенность, обозначить соотношение между видимостью и сущностью, — эти типологические особенности социально-исторического романа, романа-эпопеи особо притягательны для Роллана. О «Жане-Кристофе» как о романе с четко проступающими толстовскими, бальзаковскими традициями писали многие исследователи².

Но все вышеобозначенные жанровые определения при всей верности по отношению к отдельным художественно-эстетическим граням романа обнаруживают свою узость, по-

² См. Балахонов В. Е. Романы Роллана и его время («Жан-Кристоф»). Изд-во Ленинградского университета, 1968; Чичерин А. В. Возникновение романа-эпопеи. М., 1958; Гильдина З. Об эпичности и историзме «Жан-Кристофа». — Учен. зап./Рижск. пед. ин-т, 1958, т. 2.

сколько неспособны охватить монументальное художественное полотно Роллана во всей его целостности, не позволяют проникнуть в оригинальность его замысла. Как верно писал Ю. Тынянов, «вся суть новой конструкции может быть в новом использовании старых приемов, в их новом конструктивном значении»³.

Сам Ромен Роллан неоднократно подчеркивал самостоятельность своих жанровых исканий. Отправной импульс их он связывает с поисками широких эпических форм, могущих дать масштабное изображение действительности. Он отмечает, что современная ему эпоха, жизнь конца века, таит в себе богатейшие художественно-эстетические возможности, она насыщена явлениями особой значимости и представляется ему временем, где сконцентрированы, стянуты в тугий узел драматические проблемы жизни человечества в целом. Он пишет в 1895 г.: «Даже время Шекспира не было столь богато трагическим. Какое произведение можно было бы сделать об истории последних лет, с Панамским процессом, буланжизмом, убийством Карно, делом Дрейфуса и т.д. и трагическим ужасом, который я предвижу, в скором будущем. Когда я подумаю об этом, я чувствую, что я еще ничего не сделал, а именно в этом должно быть мое произведение. Но вопрос в том, чтобы знать, нужно ли довольствоваться такой формой романа, как «Война и мир», или создать новую»⁴. Роллан отдает все свои силы поискам нового и настоятельно подчеркивает самобытность «Жана-Кристофа»: «Если бы мне нужен был образец, то это у Толстого я мог бы его найти. Но в действительности «Жан-Кристоф» несет в себе, в своей форме, лишь костяк, взятый у него. Есть в нем заранее предустановленная гармония со «Strib und Werd» («Умри и возродись!» — Гете). Но еще до знакомства с ним, я его открыл намного позже»⁵.

³ Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977, с. 250.

⁴ Rolland R. Journal intime. Extraite 1895 — FRR. Дальнейшие ссылки на рукописные материалы, хранящиеся в парижских фондах, даются обозначением FRR.

⁵ Rolland R. Cahiers, t. 17, p. 369. Дальнейшие сноски на тома переписки Роллана будут даваться с указанием инициальной буквы (С), тома и страницы. Позже, в 1929 г., комментируя гетевский принцип, Роллан пишет: «Это акт героической решимости пережить все грядущие мучительные взлеты и падения, решимости, которая подсказана невыразимой верой в бесконечность жизни и приятием ее непредвиденных перемен, тайным согласием с мудростью ее глубоко скрытых движений» (Роллан Р. Воспоминания. М., 1966, с. 156—157).

Для уточнения направленности жанровых исканий Роллана представляется интересным рукописный набросок к «Жану-Кристофу», датированный в 1901 г., т. е. один из последних (в 1903 г. Роллан непосредственно приступил к написанию романа). В силу значительности этого высказывания мы приведем его почти полностью: «Это история одной жизни в постоянном становлении. Я прошу поэтому (читателя) не судить о ней по фрагментам, изолированным от целого... Нужно передать читателю этой книги видение историческое. Всякий великий человек более или менее подобен народу в его движении во времени. Фиксировать в нем один час в его развитии—значит придать его личности ложную и узкую идею. Нужно подать ее через века со всеми присущими противоречиями и внутренней необходимостью, которая и объясняет их, и является основой, с тем чтобы ухватить ее вечную сущность. Только такие границы жизни ясно раскрывают сущность ее последовательных форм. Конец—всему делу венец»⁶.

Акцентируем внимание на стремлении Роллана при всей конкретности видения непременно показывать «вечную сущность», максимально расширять границы изображаемого («движение через века»), а также на особой значимости для художника последовательных этапов эволюции, «исторически» понятой жизни героя. Здесь содержатся, на наш взгляд, кардинальные для осмысления специфики жанра «Жан-Кристофа» положения. Уподобление, сближение в художественно-эстетическом выражении одной жизни героя и жизни народа, человечества, взятого в «движении через века», явится главным конструктивным принципом жанровой структуры романа, и эта его функциональная значимость существенно трансформирует модели, жанровые компоненты различных видов романских форм, выработанных предшествующей литературой и используемых Ролланом (биографического, психологического, воспитательного, социально-исторического романа, о чем мы говорили в начале статьи).

⁶ Цит по Bernard Duchatelet *Les debuts de Jean-Christophe* (1886—1906), tome 1, 1975, p 369 В другой рукописной заметке, являющейся, видимо, копией вышеприведенного высказывания, но более сжатого и ясного, Роллан пишет: «Всякая великая жизнь, которая развивается от рождения до смерти могущественно и свободно (нормально), подобна народу в движении через века. Только так схваченные границы этой жизни представят ясно сущность ее последовательных форм, присущих противоречий и внутренний закон, который объясняет и гармонизирует их. Конец — всему делу венец» (по В. Duchatelet, там же)

Новаторство жанровых исканий Роллана, их дерзкая смелость заключались в стремлении объединить в художественном синтезе полярные противоположности: частное и общее, современное и вечное, конкретное и абстрактное. Именно это и определяет, на наш взгляд, пристальное внимание Роллана в «Жан-Кристофе» к индивидуальному полю бытия человека со всей его включенностью в конкретно-исторический мир, со всем теплом, непосредственностью этой жизни и одновременное сопряжение этого с эволюцией общечеловеческих, духовных устремлений. Наличие и снятие этих полярностей, сложная и подчас неравная борьба между ними характеризует самое броское, самое главное в художественном мире романа «Жан-Кристоф».

Истоки подобных устремлений — в пантеистическом аспекте мировоззрения Роллана, в его увлеченности философами античности, особенно Гераклитом, в восхищении Спинозой; в его восприятии они представляются созвучными современным тенденциям, противостоящим узости натурализма, позитивизма.

В роллановской концепции мира и местоположения человека в нем акцент сделан на значительности Я, расширяющего мир объективных видимостей. Живущее в чувствах, исторической памяти, коллективном, бессознательном, уходящем своими корнями в далекое прошлое, органично включается в понятие реальности; основа бытия мыслится в единстве, текучей подвижности всех явлений, простирающихся из настоящего в былые миры и представления и являющихся лишь этапом по отношению к будущему, теряющемуся в паскалевской бесконечности.

Поясняя П. Сейнелю, исследователю его творчества, свое осмысление реальности, Роллан пишет 7 февраля 1913 г.: «Понимайте слово «жизнь» в наиболее широком смысле, не ограниченном смертной жизнью, но и продолжающейся вне ее, наполняющей все пространство и время. Жизнь—это слово также трудно определить, как слово Природа у Руссо и энциклопедистов, по значению довольно близком».

Жизнь, Природа всегда имеют у него, наряду с конкретным лаконичным и временным обликом, то, что Роллан называет «Океаном бытия», «Божественным морем» (С. 360), Богом, воплощающим по своей философской сути пантеистическую идею единства мира.

Роллан акцентирует своеобразный двойственный статус человека, выступающего одновременно и в индивидуальном облике, и как средоточие вечного: «В глубине сознания Я, в моей узкой груди покоится Я божественное, Я абсолютное» (С₄, 359). Законы духовного бытия проявляются через каждого отдельного человека в его частности и человечество в целом, через единственное и родовое, национальное и общечеловеческое, планетарное.

В жанрово-эстетическом преломлении это обусловило своеобразный вид романной формы, включающей в себя притчевое начало, тяготеющей к поэтике «мифа» в том его трансформированном облике, какой сложился в современной Роллану литературе как конкретной яркой форме универсального содержания с подчеркнутой философско-нравственной морализирующей ориентированностью. Повествовательная структура романа такова, что «реальные» события приобретают символический смысл. То, что на «реальном» уровне кажется «маленьким» событием, может на уровне символическом обозначать нечто большее.

Характер предварительных заметок к «Жан-Кристофу», его планы-наброски, многочисленные высказывания в письмах свидетельствуют о напряженном внимании Роллана к центральной для него задаче — поискам художественного выражения единства частного и универсального. Он ищет на всех уровнях жанровой структуры особой меры конкретности, которая позволяла бы ей легко соскальзывать, переключаться в более широкий обобщающий план.

В отношении центрального героя представляются интересными рукописные заметки к тому плану романа, который он делает 29 июля 1897 г. и где так обозначает главные свои задачи в повествовании: 1. Единство внутренней силы — Крафт. 2. Многообразие эпизодов из одной жизни, поданной с лучшей стороны, освобожденной, как и все другие жизни, от случайного, тем более что она наиболее свободна, подвижна, и наиболее открыта вольному ветру» (FRR).

Кристаллизуя в творческом воображении облик центрального персонажа, который смог бы стать «героем современной и всеобщей драмы одновременно» (С₁, 173), Роллан идет по пути освобождения его от случайных, сугубо индивидуальных черт. И масштабность, незаурядность его тоже мыслится как большая открытость широкому миру, как то свободное, могучее волеизъявление, которое оказывается способным к более чуткой, изменчивой адаптации, постижению общих зако-

нов. Любопытно, что, назвав своего героя «новым Бетховеном», Роллан по сути ничего не берет из реальной судьбы великого музыканта (кроме некоторых эпизодов детства, сцен взаимоотношения с отцом). Ему важен был лишь общий параметр личности, ее размах, глубина и мощь внутренних сил и связей с жизнью. Интенсивность и напряженность жизненных устремлений героя представляется своеобразной формой выявления общечеловеческого, «божественного», по терминологии Роллана, которое выявляется в обыденном, в максимальной приближенности к жизни каждого. Вечность, по Роллану, — наиболее совершенно пережитое мгновение. Великий человек, так чувствующий, становится внутренне близок всем. «Целое человечество — в каждом человеке, так же, как вечное бытие — в каждом мгновении», — пишет он (С₁₇, 270)⁷.

В «Жан-Кристофе» в авторском выборе центрального персонажа жанровая установка на необычного, величественного героя, героя поэмы, который был бы средоточием общего. Во имя легкого переключения из одного плана в другой в «реальной» жизненной канве героя выделяются моменты, которые касаются онтологических проблем бытия человека: жизни и смерти, любви и вражды, искушений и борьбы человека в поисках смысла жизни, своего предназначения.

Уже с самого начала, с первых строк повествования о герое «раздваивается», сливаясь, художественная перспектива его изображения: одновременно он предстает и как конкретная личность, и как нечто неизмеримо большее, вселенско значимое.

В создании ощущения читателем этой значимости Роллан особую роль придает прологу. Последний набросок плана романа, сделанный 20 марта 1903 г., начинается фразой — «Рождение: Пролог», и лишь затем следует обозначение первого тома, повествующего о детстве героя. Выделение проложной части, которой в окончательном тексте соответствует «Заря», и сравнительно большой объем ее не случайны: в сжато-концентрированной форме здесь устанавливается с читателем жанровая конвенция. Почти по всем параметрам

⁷ Изображение интенсивности чувствований было свойственно Роллану с самого начала творческого пути. Он пишет Полю Колену 23 февраля 1920 г. «Моей исходной точкой, когда я находился во Французском институте в Риме, было написание серии драм, воплощающих (претендующих воплотить) каждая одну из форм того, что я называл «божественным», одну из форм жизни интенсивной. Противоположные формы, берущие начало в пантензме страстной жизни» (FRR)

жанра обозначается та двуплановость единой перспективы, о которой мы говорили выше.

Во-первых, заявлен эпический, притчевый ракурс в изображении выбранного типа героя, общих линий его судьбы. Уже в 1-й картине образы распределены как в кадре пластически зримого полотна: новорожденный в колыбели, мать, склонившаяся над ним, старик, делающий шаг к колыбели...— нет ничего, что не сопутствовало бы рождению каждого, всякого человека. Но одновременно эта картина вызывает целенаправленные автором ассоциации с многократными изображениями у художников-живописцев (Корреджо, Рембрандта и др.) рождения Номо Dei, божественного человека, Христа, «сына человеческого»⁸.

Притчевый регистр повествования о герое заявлен в самом имени его, вынесенном в заглавие романа. В качестве своеобразного эпитафия каждая книга романа в первом журнальном издании включала слова, которые высекались на цоколе многочисленных статуй святого Христофора: «В тот день, когда ты будешь взирать на изображение Христофора, ты не умрешь дурной смертью»⁹. Этим был заявлен общезначимый назидательный смысл рассказываемой истории героя, что всегда выдвигается на первый план в притчевом повествовании. Эти слова «выражали сокровенную надежду автора, что его Жан-Кристоф станет для читателей тем, кем он был для меня самого: верным спутником и проводником во всех испытаниях», — пишет Р. Роллан (III, 8).

Возникающие в сознании читателя аналогии, сопоставления, рождаемые из близлежащего звукоряда—Кристоф—Христофор (носитель Христа — Port-Christ, сочетание этих слов в обратном порядке образует и близкое имя—Кристоф), раз-

⁸ Не надо забывать, что одним из зерен «Жан-Кристофа» был незавершенный роман «Художник», в котором центральный герой мечтает нарисовать историю человека с «архитипом» Христа. Он не будет легендарным персонажем, Парсифалем, мистическим существом, окутанным легендой. Его Иисус будет человеком, который действительно жил, который подается в самых основных моментах своего существования, со всей его открытостью души, воплощаемой словами, звуками, неосязаемым музыкальным выражением». Этот герой должен был выразить гнев «против тех, кто не посмел взяться за этот возвышенный сюжет, и тех, кто отвратительно упростил его, превратив Иисуса в молодого, нудного и надуманного блондина говорящего приятные вещи Марии Магдалине.» (Цит. по Duchatelet В Op. cit., p. 79)

⁹ Роллан Ромен Собр. соч.: В 14-ти т. М.: Худож. лит., 1957, т. 3, с. 8. Дальнейшие ссылки на это издание — в тексте статьи с обозначением тома и страницы

двигают рамки одной жизни, включая ее в поэтический регистр широко известной легенды об Иоанне-Предтече, носителе Христа. Будущая судьба Кристофа сразу связывается в сознании читателя с субстанционально важными мотивами — поисками смысла жизни, постепенным, многоступенчатым восхождением в познании истины, мотивами Хозяина, (высшей воли, закона бытия) и слуги, познавшего свой долг в жизни, и др.

Многие компоненты, детали этой легенды в соотнесенности с реальным планом жизни Кристофа в романе будут переосмыслены, включены в оригинальную, роллановскую притчу о духовных исканиях человечества, но главное — уже с самого начала в прологе обозначается художественный «код», использование традиционных мифологем является необходимым элементом, органичной частью новой романной структуры: они не позволяют в силу прозрачности и богатства вызываемых ассоциаций опуститься до частного случая конкретно-реальному плану, с ними связана универсализация смысла. В «Заре», вступительной части романа, четко обозначена эта функциональная роль их. Представляя собой отработанный веками знак определенного, в известной мере унифицированного смысла, они включают изображаемое в целый ряд ассоциативных, сопутствующих значений.

В последующих частях романа художественная ткань будет пронизана множеством мифологем, обилием литературных реминисценций, но характер их функционирования в жанровой системе «Жан-Кристофа» будет тот же — подчинен эпизации центрального героя и следованию за оригинальной канвой роллановского притчевого сюжета и конфликта. «Лицо вечности» в жизненной судьбе героя, универсальное духовное содержание — это тот верхний ярус звучания образности, в соотношении с которым разворачиваются, трансформируясь, перекликающиеся между собой различные уровни жанрового содержания — биографического, социально-исторического исторически-культурного. Универсальное — центр притяжения всех смыслов, и в целом «Жан-Кристоф» — роман-притча, где философские обобщения общечеловеческого плана не противоречат психологическим мотивировкам и достоверности человеческого характера. Причем, при всей важности генерализирующего все верхнего, «символического» ряда оба плана не просто сосуществуют, а питают друг друга, обуславливают взаимную значимость.

Важнейшими жанрообразующими компонентами являются пространственно-временные реалии. При всей поступательности движения сюжета они не выстраиваются в линейно-хронологический ряд, уже в прологе демонстрируется свобода смещений, стремительных переключений: «Медленно катится огромный поток времени... Проходят недели и месяцы и начинаются сызнова. И череда дней ощущается как один единственный день. Бесконечный, безмолвный день, отличаемый лишь ритмом света и тени в крохотном, погруженном в полусон создании...» (III, 10) Читатель вводится в художественную систему, где движение во времени и пространстве характеризуется масштабностью параметров от конкретно малого до вселенски объемного. В «Заре» говорится о «тесной тюрьме крохотного детского тельца» и тут же: «...Кто сумел бы его постичь, тот увидел бы еще наполовину погребенные во мраке миры, уплотняющиеся туманности, вселенную в процессе становления. Его существо не имеет границ. Он лишь все сущее» (III, 20 — 21).

Четко заявлен необычный характер функции повествователя, владеющего планетарной точкой видения, как и всевидением взгляда, с броско заявленной свободой переходов. Повествователь так пишет о гуле реки-жизни, что слышен у колыбели: «Великий материнский голос, который не умолкает никогда! Он баюкает Кристофа, как баюкал в прошедших веках, от колыбели до гроба, те поколения, что жили до него, он вливается в мысли ребенка; заполняет его сны, овевает его своими текучими гармониями; и они будут веять над ним и тогда, когда он заснет последним сном на маленьком кладбище высоко над Рейном...» (III, 21). Отсутствуют какие-либо преграды между вещами, действительным предметным миром настоящего и духовной сферой, простирающейся свободно в прошлое или будущее в их бесконечности.

Читательское восприятие должно стремительно следовать за этой подвижностью и не замечать несоответствий. Повествование, ориентируясь на героя, превышает его возможности, но критерий достоверности при этом не является для художественной системы романа «Жан-Кристоф» эстетически значимым. Именно на этом Роллан строит свою конвенцию с читателем относительно пространственно-временных реалий. Так, в «Заре», рисуя ребенка, слушающего звон колоколов, Роллан пишет: «...И перед Кристофом встает сонм грез, грез о прошлом — желанья, надежды, тоска по умершим, которых он никогда не видел и не знал, и, однако, он — это они, ибо

он жил в них и они воскресают в нем. Целые века воспомина- ний дрожат в этих созвучиях» (III, 22).

Время вечности, «божественного» в жизни человечества, этапы его развития и станут в романе главной канвой в раз- витии хронотопа романа. Поэтому Роллан досадовал на кри- тиков, обнаруживающих просчеты, «ошибки» в конструиро- вании реального времени героев, хроникальных, исторически- конкретных рамок романа: историк по образованию, он сам не мог их не заметить, и сделаны они намеренно, в соответствии с идейно-художественной направленностью романа, его жан- ровой природой. Роллан в исторически точно определенный материал включает элементы мифологии. Отсюда проистека- ет тенденция деисторизации. Не всегда Роллан включает сво- его героя в общественно-исторические условия его развития, или, точнее говоря, исторические связи его проступают неоп- ределенно, размыто. Главным становится особое «историче- ское видение» характера духовной жизни в «движении через века», последовательность этапов ее, типов эмоционально- нравственных чувств, мироощущений¹⁰.

В «Заре» дан первый из них, ключевой для читательского восприятия. Здесь обозначена как центральная проблема — соотношение человека и Природы, тот конфликт, который станет стержнем романа-притчи и получит многоаспектное художественное выражение — конфликт между Духом и Бы- тием, Человеком и могущественными силами Природы, подчи- няющей сознание своим законам, — «битва Иоанна с Ангелом».

В прологе Роллан рисует «зарю» человеческого духа, «дет- ство человечества». В рукописной заметке от 19 января 1897 г. он ставит перед собой задачу показать, что «гений», который пробуждается в ребенке, не очень далек от внутренней красо- ты плода земли» (FRR). «Гений ребенка», о котором говорит- ся в тексте романа, — это не только специфическая музыкаль- ная одаренность будущего композитора, проявившаяся в дет- стве. Это гимн детскости как этапа души человечества. Рол- лан слагает поэтический гимн «божественному», прекрасному началу человеческой жизни, священному чуду в ней, в кото- ром нет ничего мистического, и в то же время, по своей сути,

¹⁰ В рукописной заметке к «Жан-Кристофу», датированной 19 января 1897 г., содержится очень интересная, на наш взгляд, мысль о характере этих этапов: «Каждый период,— пишет он,— особый мир со своей средой, своими статистами, друзьями, любовью, мечтами и идеями, концепцией жизни». (Цит по Duchatelet В. Op cit, p 263)

по самому феномену интенсивности внутренней жизни, духовных импульсов, кипению жизненной энергии — это действительно чудо земли. Душа рисуется как источник изумительного света, который ложится чарующим блеском на все окружающее, рождает тысячи захватывающе интересных явлений. Это чудо радости жизни, переливающейся многоцветием, радости неосознанной, брызжущей в каждом переливе чувств от соприкосновения с самой малостью бытия. Этот природный импульс в современной Роллану литературе рассматривался с сугубо биологической стороны, более как зов могучего инстинкта жизни, продолжения рода. В этом ключе он звучит в «Жизни цветов», «Жизни пчел» Метерлинка, в «Проступке аббата Мурэ» Золя. Роллан акцентирует духовный феномен «детскости», его уникальность, достойную восхищения и благоговения, ее «божественность». И в то же время «детскость» человечества представлена как иллюзорно-гармоническое состояние духа, когда еще не познаны законы, управляющие Природой. «Действительность еще не наложила на него руку, он ежеминутно ускользает от нее и уносится в бесконечность. Как он счастлив! Как все в нем приспособлено для счастья! Он верит в счастье каждой крупницей своего существа, он страстно тянется к нему всеми своими детскими силами! Жизнь позаботится о том, чтобы его огрезвить» (III, 37).

Так уже в прологе обозначена драматическая коллизия универсального плана. И роман в целом будет посвящен историческим этапам человечества в исканиях истины, гармонии: изображению эгоцентрического состояния духа и культуры и в возрожденческом, романтическом освящении энергии, притязаний индивида, и в вырождении этих притязаний в «Ярмарку на площади», в разлагающий все буржуазный эгоизм. Завершающий, вершинный этап, провидческий у Роллана, — «воскресение», где духовная культура нового гуманизма, гармоническое мировоззрение, познавшее объективные законы бытия и отринувшее отчуждение человека, рас, народов, где утверждается грядущее торжество.

В этой своей направленности «Жан Кристоф» является эпической поэмой-притчей о силе, неистребимости борений человеческого духа, который был, есть и будет всегда «неопалимой купиной» — вечным Огнем, понятым по-гераклитовски, т. е. живым огнем, никогда действительно и по-настоящему не угасающим.

С. В. АМВРОСОВА

О «МНОГОГОЛОСОМ» ТИПЕ ПОВЕСТВОВАНИЯ

В филологических работах нередко встречается понятие «литературно-художественная полифония», или «многоголосие». Эти термины, заимствованные из музыковедения¹, были впервые употреблены в отношении произведения словесного творчества М. М. Бахтиным в 1929 году. «Множественность самостоятельных и неслиянных голосов и сознаний, подлинная полифония полноценных голосов действительно является основной особенностью романов Достоевского»².

Называя художественное произведение «полифоническим», сейчас чаще всего имеют в виду его «неязыковые» особенности — многоаспектную тему, многоплановую идею, многолинейный сюжет, многоликую авторскую позицию, многослойную композицию и пр. Менее исследованными являются «многоголосый» тип повествования и языковая структура текста, которая складывается в результате его применения. Поскольку музыкальная «полифония» кроме наличия многих разных голосов (линий) предполагает еще и одновременность их звучания, возникает вопрос: каким образом в тексте, как утверждают, «внешне линейном», объединяются несколько языковых единиц, принадлежащих разным субъектам речи?

Например, отрывок из романа Е. М. Форстера «Комната с видом» (Forster E. M. A Room with a View, G B., (1976)). Это фрагмент из сцены, где четыре персонажа, в том числе домовладелец Сэр Хэрри, обсуждают жильцов-женщин и жильцов-мужчин:

...Mrs. Honeychurch exclaimed:

«Beware!... Beware of women altogether. Only let to a man!» «Men don't gossip... over tea-cups. If they get

¹ Музыкальная энциклопедия. М., 1978 т. 4.

² Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского М.: Советская Россия, изд. 4-е, 1979

drunk there's an end of them—they lie down comfortably, and sleep it off. If they are vulgar, they somehow keep it to themselves. It doesn't spread so. Give me a man—provided he's clean».

Sir Harry blushed. Neither he nor Cecil enjoyed these open compliments to their sex. Even the exclusion of the dirty did not leave them much distinction. (с. 111—112).

В слове compliments объединяются здесь несколько «голов» и, таким образом, оно является единицей «многоголосового» повествования. В этом отрывке в слове compliments существуют два значения: словарное «expression of admiration, approval» и антонимическое контекстуальное, «expression of disapproval».

Эти два значения восходят к разным субъектам речи. Носителем первого является Миссис Ханичерч. В ее высказывании, которое предшествует предложению с compliments, имеются семантические соответствия названному (словарному) значению, выражена общая благоприятная для мужчин точка зрения. Хотя в нем есть единицы, обозначающие как положительные, так и отрицательные качества мужчин-постояльцев, можно с основанием считать, что Миссис Ханичерч намеревалась выразить одобрение поведению мужчин. Последняя фраза ее первого высказывания («Only let to a man»), а также часть последней фразы второго высказывания («Give me a man») однозначно и определенно выражают точку зрения в пользу мужчин. Благоприятные суждения о мужском поле, выраженные в этих фразах, звучат громче благодаря их расположению в конце реплик, что дает основание считать их ключевыми, выражающими основную идею Миссис Ханичерч. Под воздействием смысла этих фраз все высказывание выглядит как хвалебное, а его элементы — обозначения человеческих качеств (vulgar, drunk), не имеющие положительно-оценочных компонентов значения в словаре, начинают звучать в речи Миссис Ханичерч положительными обертонами смысла. Кроме того, они выдвигаются на первый план, так как сосредоточены в главных, то есть выражающих основную мысль говорящего, предложениях.

Названные языковые особенности высказывания Миссис Ханичерч позволяют считать, что эта искренняя и простодушная дама задумала свою речь как похвалу мужчинам, «expression of approval». Ее голос, выражающий такую позицию, звучит в анализируемом compliments, совпадая со сло-

варным значением этого слова, реализуемым в данном тексте. Здесь слышны голоса и других участников сцены — Сэра Хэрри и Сесила (контекстуальное значение). Они воспринимают тираду Миссис Ханичерч не как одобрительную, а как уничижительную. Для их субъективного восприятия оказываются выдвинутыми слова, обозначающие отрицательные качества — *vulgar*, *drunk*. Положительные же качества, отмеченные Миссис Ханичерч, являются настолько мизерно-похвальными, что в случае, когда они являются единственно положительными в характеристике человека, носят, скорее, уничижительный характер, чего для названных персонажей не может заслонить ни то, что слов, обозначающих недостатки мужчин, в речи Миссис Ханичерч меньше, чем слов, обозначающих их «достоинства», ни то, что они расположены в придаточных, то есть ответвленных от основной коммуникативной линии и менее коммуникативно весомых предложениях.

С субъективной точки зрения Сэра Хэрри и Сесила, эти слова «перетягивают», несут наибольшую оценочную нагрузку. Они становятся своеобразными центрами восприятия речи Миссис Ханичерч как неодобрительной. Это впечатление усиливается и из-за подспудно выраженного здесь словом *provided* сомнения Миссис Ханичерч в опрятности мужчин.

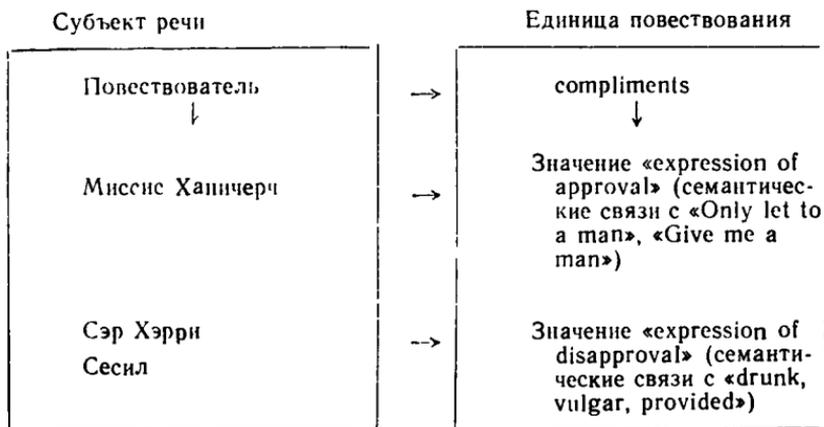
Перечисленные языковые особенности речи Миссис Ханичерч создают основу для восприятия ее высказывания Сэром Хэрри и Сесилом как уничижительного. Для них оно «*expression of disapproval*». Их голос-носитель этого значения слышится в анализируемом *compliments* вместе с голосом Миссис Ханичерч.

Проведенный анализ показал взаимодействие четырех голосов — повествователя, Миссис Ханичерч, Сэра Хэрри, Сесила — в слове *compliments*. Конечно, разбор одного слова повествования не в силах показать всю специфику «многоголосового» изложения. Продолжение анализа на нашем материале можно вести по линии *compliments* («*expression of disapproval*») — [*didn't*] *enjoy—did not leave them much distinction*. Эта семантическая связь объективирует голоса Сэра Хэрри и Сесила, продолжает их субъективно-речевую линию в партии повествователя.

Приведем в заключение вытекающую из нашего анализа схему слова *compliments* в «многоголосом» повествовании:

Сказанное однозначно приводит к заключению, что языковая единица в «многоголосом» повествовании одновременно

реализует несколько значений, причем эти значения разносубъектны. Эти качества отличают «многоголовое» слово как от слова в «неполифоническом» тексте, которое, как правило, реализует одно значение³, так и от стилистического приема, одновременно реализуемые значения которого односубъектны⁴.



³ Колшанский Г. В. Контекстная семантика М.: Наука, 1980.

⁴ Galperin J. R. Stylistics. Moscow. 1981

СОДЕРЖАНИЕ

В. Д. Морозов. К вопросу о роли А. С. Пушкина в формировании литературно-критической программы «Московского вестника» . . .	3
А. С. Сваровская. Современное литературоведение и дооктябрьская критика о жанровом своеобразии малой прозы 1910-х годов . . .	23
И. Н. Черников «Симфония» как жанр в творчестве Андрея Белого . . .	39
А. А. Ачатов. Выражение авторской позиции в жанровой структуре («Дневник Сатаны» Л. Андреева) . . .	48
Л. Б. Менглинова. Гротеск в повести А. Платонова «Город Градов» . . .	71
М. И. Алексеева. Художественное время и жанровое своеобразие повести-сказки В. Шукшина «До третьих петухов» . . .	89
Л. Ф. Неупокоева. Тьма будущего в трагедии Л. Леонова «Ленушка» . . .	110
Л. М. Слободянинова «Живинка в деле» Бажова — философский сказ-притча . . .	119
Н. Н. Киселев. Некоторые проблемы теории драматургических жанров . . .	126
И. К. Вебер. К вопросу о специфике образности сценария Е. Габриловича и Г. Панфилова «Начало» . . .	137
Л. И. Казаков. «Сто лет» Джузеппе Ровани и итальянский исторический роман . . .	147
Т. Л. Рыбальченко. Автор в художественном мире произведения (Повести Ю. Трифонова и А. Битова 70-х годов) . . .	157
В. М. Яценко. О притчевом начале («Жана-Кристофа» Р. Роллана (статья 1) . . .	178
С. В. Амвросова. О «многоголосом» типе повествования . . .	190

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО И ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПРОЦЕСС

Выпуск VI

ИБ 1387

Редактор **Л. С. Малиновская**
Технический редактор **Г. Н. Гридина**
Корректор **В. А. Малаховская**

Сдано в набор 23 IX.83 г. Подписано к печати 19.07.84 г. К302137
Формат 60×84^{1/16}. Бумага типографская № 3 Литературная гарнитура
Высокая печать П. л. 12,25; уч.-изд. л 10,6, усл. п. л 11,4
Тираж 500 экз. Заказ 6727-22 Цена 1 р. 60 к.

Издательство ТГУ, 634029, Томск, ул. Никитина, 4
Типография изд-ва «Красное знамя», 634029, Томск, ул. Советская, 47.

1 р. 60 к.