

8

Т33

Теория
ЛИТЕРАТУРЫ

ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»

Теория
ЛИТЕРАТУРЫ



ИЗДАТЕЛЬСТВО „НАУКА“

Теория ЛИТЕРАТУРЫ

Основные
проблемы
в историческом
освещении
Стиль
Произведение
Литературное
развитие

УДК 82
+ ББК 87



От редакции

Третья, последняя книга коллективного труда «Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении» развивает начатое во второй книге изучение содержательной формы литературы. Главное внимание здесь уделено проблемам стиля.

Авторы ни в коей мере не пытались создать историю стилей. Они стремились выявить историческую природу возникновения и развития стилей, раскрывая содержание и объем таких понятий, как литературный стиль, стилевые тенденции, индивидуальный стиль писателя.

В центре исследования — индивидуальные стили в их связях с творческими методами, с одной стороны, и различными элементами художественной формы, с другой. Выбор привлекаемого для этой цели материала обосновывается в главе «Индивидуальные стили и вопросы их историко-теоретического изучения» (см. стр. 58—59). Важнейшее место принадлежит стилям литературы социалистического реализма.

К разделу о стиле примыкают главы о художественной речи и о стихе, рассматриваемых как компоненты формы, организуемые стилем. Соприкасаются с разделом о стиле и главы о творческой индивидуальности писателя и о произведении как целом. В то же время проблематика этих глав естественно связана и с вопросами содержания, метода, мировоззрения.

В заключительной главе настоящей книги анализируются основные вопросы теории социалистического реализма.

Авторский коллектив отдает себе отчет в том, что вышедшие в 1962 и 1964 годах книги труда «Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении» («Образ, метод, характер» и «Роды и жанры литера-

П. В. Палиевский

Постановка проблемы стиля

Стиль как проблема рассматривается чаще всего при завершении того или иного исследования, ближе к концу, и это вполне естественно. Любая теория, приближаясь к стилю, совершает как бы последний переход от общих принятых ею положений к конкретному образу, прикасается к самой переменчивой и живой его оболочке и тем самым приобретает в известном смысле возможность проверить свою собственную убедительность и правильность. Здесь она получает также право свободного выхода в критику, а следовательно, и непосредственно в литературу.

Но взятая в общем виде эта проблема остается все же еще настолько разносторонней и так различно, порой взаимоисключающе разработана в современном литературоведении, что сама постановка ее требует некоторого предварительного обзора.

Мы уже не раз говорили, что в художественном образе невозможно исследовать какое-нибудь частное понятие, не уходя в обсуждение всех других. Затронуть в нем одно, не приведя в движение остального, нельзя; каждая его сторона есть уже с самого начала продолжение и развитие иной в ней и через нее живущей стороны; это организм, основанный на красоте и гармонии, где, по словам Гегеля, разные качества «проявляются не только как различия и их противоположность и противоречие, а как согласующее единство, которое хотя и выдвинуло наружу все принадлежащие ему моменты, все же содержит их в себе, представляя собою единое внутри себя целое»¹.

Одним из таких «выдвинутых наружу» моментов образа и является стиль. В самом общем и неопределенном виде он представляется нам как некая поверхность, на которой обозначился неповторимый след, форма, выдающая своим строением присутствие одной руководящей силы, главный художественный принцип в том его состоянии, как он проявляется в материале. Другими словами, это художественный метод, проступивший наружу, структура образа, обозначенная вовне: в языке, который, воплощая содержание образа, всегда обретает новое звучание, в отчетливо видимых элементах композиции, в основном настроении или «тоне» рассказа и т. п. То есть он открывается лишь как единство, которое нужно найти во внешнем многообразии.

¹ Гегель. Сочинения, т. XII. М., 1938, стр. 144.

Мы постигаем его обычно чувством или, вернее, художественной мыслью, подобной той, которая его произвела, но только не такой активной. Эта мысль дремлет в каждом из нас как способность или расположенность и пробуждается всякий раз, встречаясь с подлинным произведением искусства. В этом смысле стиль, как правило, и «захватывает» нас, вовлекая в единое художественное переживание. Строгий и дисциплинированный слог лермонтовской прозы, например, как бы скрытно сдерживающий в узде (ценой огромного напряжения) неистовый характер и демоническую страсть,— чрезвычайно усиливает общее настроение «Героя нашего времени» и центральную идею этой книги; точно так же сбивчивый, стремительный, доходящий до истощения способ рассказа у Достоевского неразличимо, но верно действует в пользу общего впечатления катастрофы, разлада и хаоса, которые сотрясают воспроизводимый им мир. Наша рассудочная способность, логика, умозрение, конечно, тоже участвуют в этом восприятии, но не в своем собственном качестве, а разом, вместе с другими способностями души, и только научное рассмотрение — теоретический анализ — отделяет их в самостоятельный инструмент и обязывает нас взглянуть на волнующий предмет трезво, со стороны.

Итак, с одной стороны, художественное чутье, опыт подсказывают нам, что стили находятся где-то на поверхности, во внешней оболочке образа и тут организуются в разные художественные слои; с другой стороны, логика готова их расклассифицировать и разобрать причины их взаимоотношений. Но здесь немедленно возникает трудность, о которой мы упомянули вначале. Стиль, когда его начинают изучать, нередко оказывается вдруг уже не стилем, а чем-то другим, отступает вглубь, становится какой-нибудь частью внутренней структуры; «анализ» хватается поминутно не за то, что ищет. Создается впечатление, что это отблеск, который лежит на всем, но нигде не существует отдельно, сам по себе: стилем отмечены и характеры, и обстоятельства, и композиция, и сюжет, и пр. и пр.

В то же время мы видим, что эта неотделимость внутренне положена стилю и что без нее никакое искусство невозможно. Почерк, например, тоже своего рода стиль, и графология — это, можно сказать, стилистика; однако он легко отделим от того, что, собственно, им написано. Его очертания, наклоны, нажимы и завитушки могут изучаться независимо от содержания — именно потому, что мы имеем здесь дело просто с письменностью, а не с «искусством». Правда, что во времена средневековья, когда книга была недоступной роскошью и сохраняла благодаря своей редкости индивидуальный внешний вид, все было иначе. Переписчик тогда вкладывал и в почерк некое художественное начало, согласуемое с обликом книги в целом, а заглавные буквы вырастали в чудесные аллегорические картинки. Но потом — противоречие прогресса, когда мастерство сменилось стандартизованным чистописанием и, наконец, явился единый печатный шрифт, этот «стиль» как художественный стиль был разрушен. Слабые попытки символистов в начале XX в. ввести индивидуальную, подходящую к теме печать, особые буквы, заставки, формат и т. п. оказались, по-видимому, преждевременными; для того чтобы могло повториться нечто подобное, нужна какая-то новая основа, которой еще нет, и теперь и почерк, и в особенности шрифт, могут служить нам наглядным примером нехудожественного, рассудочного «отчуждения».

Что касается собственно печати, то она как форма (буквы, знаки и пр.) в своем полном соответствии со строго техническими нуждами информации, оголенно практическая, бездушная и расчлененная, конечно, ставит литературный образ в дополнительные и совершенно необычные условия. Ни в одном другом виде искусств материальная «поверхность»

не отделена так резко от оболочки образа; эта абстрактная одинаковость, которая призвана выражать бесконечное многообразие, есть, пожалуй, такое крайнее обособление, которое не встречается больше ни в одной из форм художественной мысли. В музыке, например, также приняты потные знаки, однако произведение существует там как таковое все-таки в звуках, а не на бумаге, и даже самый квалифицированный музыкант не оценит его вполне, ограничившись чтением нот. В литературе художественная мысль воспринимается только и для всех через знак²; в ней нет осязаемых поверхностей, красок или линий; образ здесь ничем не скован материально и замкнут в себе как чистая духовность. Он отодвинут вглубь и, словно слегка придерживаемый печатной строкой, колеблется где-то под ней — прозрачный, текучий, однородный, одинаково бесплотный снаружи и внутри. Стиль поэтому — как его организованная оболочка — еще менее уловим и труднее доступен отделению, чем во всех других искусствах.

Отсюда легко сделать вывод — и это распространенная традиция в искусствознании — что, может быть, стиль не следует и отделять. Если вещество образа однородно и неразложимо, то в конечном счете безразлично, как его обозначать; можно, например, назвать его стилем. Согласно одному из таких направлений в теории, стиль — это все; он поглощает в себе без остатка содержание и форму искусства, объединяет собой и руководит в произведении всем, начиная от слова и кончая центральной мыслью. Наиболее последовательно отстаивал эту точку зрения Бенедетто Кроче³, у которого везде господствует «выражение», т. е. «стиль» и «язык».

Поскольку, как мы говорили уже, категории образа взаимно пропихают друг в друга, какое-то основание в этом взгляде, бесспорно, есть. Иными словами, если исследователь воспользуется термином стиль для того, чтобы вскрыть всеобщую взаимосвязь и единство в каком-нибудь произведении, художественном направлении и пр., нам незачем будет вспоминать, с какого именно конца он начал. Пусть это будет стиль и называется стилем, лишь бы развернулось действительное богатство предмета. Книга Д. С. Лихачева «Человек в литературе древней Руси», например, исходит из того, что «художественный стиль объединяет в себе и общее восприятие действительности, свойственное писателю, и художественный метод писателя, обусловленные задачами, которые он себе ставит»⁴. Отправляясь от этого положения, Д. С. Лихачев естественно заблуждается в «стилях» и характеры изображенных в древнерусской литературе князей, царей, дружинников, святых, и мироощущение авторов этих летописей, повестей, житий — «понеже, — как говорил Аввакум, — не словес красных бог слушает, но дел наших хочет», т. е. и Д. С. Лихачеву, и читателю важнее и интереснее, конечно, разобраться в этих характерах, а не в стилистических «словесах». Но установленные таким путем «стили» выглядят уже как этапы художественного сознания в целом.

Другое, противоположное течение в науке, изучающей стиль, связано с лингвистическим подходом к этой теме. Идея его заключается в том, что главным объектом исследования берется язык — как первая и ясно различимая внешность и «материальность» литературного произведения. При этом, как правило, происходит незаметное смещение, и в качестве художественных на передний план выдвигаются внутренние языковые

² Исключая поэзию, которую продолжают записывать в расчете на произнесение; Б. Томашевский видел в этом решающее отличие ее от прозы (см. Б. Томашевский, Теория литературы. Поэтика. М., 1930, стр. 71 и дальше).

³ Б. Кроче. Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика. М., изд. М. и С. Сабашниковых, 1920.

⁴ Д. С. Лихачев. Человек в литературе древней Руси. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1959, стр. 4.

законы, которые изучает, скажем, лексикология и которые объявляются теперь основой «стиля». Начало этому направлению положил ученик Соссюра языковед Шарль Байи⁵. В известной близости к нему находятся работы немецкого исследователя Лео Шпитцера и его филологического кружка⁶, где проблема стиля была впервые поставлена как взаимозависимость «целого и частей», но сами эти «части» предстали в виде эклектически набираемых из разных областей (прежде всего из материала лингвистики) составных «деталей»⁷. В последнее время подобный подход к стилю обнаружился и в некоторых работах кафедр русского языка и литературы Московского и Ленинградского университетов; книги проф. А. И. Ефимова (например, «О языке художественных произведений» и «Язык сатиры Салтыкова-Щедрина») рассматривают «художественную ткань» того или иного произведения как комбинацию разных существующих помимо него в языке и заранее данных «стилей» — канцелярско-бюрократического, энциклопедического, архаического, делового стилей «научного изложения»⁸ и т. д. Этот взгляд на литературу со стороны языкознания в эстетическом отношении себя не оправдал. Предлагаемые им «стили» просто объединяли в себе некоторые типичные для определенных пластов языка лексические группы, фразеологию и пр., но ничего не могли объяснить в смене и взаимодействии стилей художественных.

И наконец, наиболее многочисленную, но теоретически самую слабую группу составляют так называемые «нормативные» стилистики, которые появлялись во все времена, начиная с сочинений античных риториков и кончая обширными трудами немецких ученых в конце XIX — начале XX в.⁹ Правила «хорошего слога», которыми наполнены такие работы, основывались обычно на узко практических требованиях времени с прибавлением нескольких незыблемых канонов — ясность, краткость, простота и т. д. Но если мы не можем с достоверностью утверждать, приносили ли они какую-нибудь пользу стилям своих современников, то в исторической перспективе их работа накопила ценнейший материал: поставленные в ряд, они могут живо продемонстрировать смену вкусов на протяжении веков. Кроме того, их сопоставление невольно выдвигает до сих пор еще никем серьезно не исследованную проблему национального характера тех или иных стилей. Те первые шаги, которые делали в этом направлении разные «нормативные стилистики», начинались обычно прославлением своего национального языка — как наилучшего выразителя любой мысли и образа, а кончались недвусмысленными намеками на скудость языка соседей. Так, например, у Герберта Спенсера в его «Философии стиля» мы встретим после нескольких рецептов «отличного слога» глубокомысленное рассуждение о преимуществах английского языка перед французским, потому что французы ставят прилагательное после существительного (*un cheval noir*), а англичане, наоборот (*a black horse*).

«Есть философское основание к тому, — пишет Спенсер, — чтобы предпочесть английский способ выражения. Если мы возьмем французский порядок слов, то тотчас же по произнесении слова «лошадь» в нашем сознании возникает или готов возникнуть соответствующий этому слову образ; а так как ничего еще не было сказано, какая именно была лошадь, то отсюда способен родиться любой из возможных образов лошади. Наиболее вероятно, однако, что это будет образ гнедой лошади, ибо гнедые лошади наиболее распространены. В результате получится, что при до-

⁵ См. Charles Bally. *Traité de stylistique française*. Genève, 1951.

⁶ См. Leo Spitzer. *Wortkunst und Sprachwissenschaft*. München, 1928.

⁷ См. Leo Spitzer. *Linguistics and literary history. Essays in stylistics*. Princeton univ. pr., 1948.

⁸ См. А. И. Ефимов. *Стилистика художественной речи*. М., Изд-во МГУ, 1961.

⁹ Из последних работ такого типа выделяется своей основательностью и обилием материала сочинение: Ludwig Reiners. *Stilkunst*. 3. Aufl. München, 1950.

бавлении слова «черный» в развитии мысли наступит перерыв...»¹⁰ и пр. и пр.

В настоящее время можно считать доказанным, что никакие абстрактные нормы к стилю применять нельзя. Единственное требование, которое мы вправе ему предъявить, это то, чтобы он был стилем. И это возвращает нас к прежнему вопросу: что же такое художественный стиль?

* * *

Стилем мы называем теперь и систему форм какого-нибудь художественного течения или целой эпохи, метод отдельного писателя, манеру держать себя, одеваться; существует шахматный стиль, «стиль игры» в футболе, стиль времени и т. д. Без сомнения, каждый раз применение этого слова было вызвано особыми причинами, но так же несомненно, что не случайно было выбрано именно оно, это слово, а не какое-нибудь иное.

И мы не можем теперь просто отвлечь нечто общее от всех этих непохожих друг на друга явлений, чтобы получить понятие «стиль». Это было бы грубым насилием над сложившимся разнообразием, торжеством абстрактного закона, а не начальной точкой, исходным принципом, «первопричиной». Очевидно, что то понятие стиля, которое принято в современности, опирается на все то, что произошло со стилем в истории, и, чтобы разобраться в его нынешнем виде, нам необходимо вновь, как это уже делалось в других главах, прибегнуть к помощи исторического метода. При этом опыт самой литературы должен подсказать нам выбор того исторического этапа, где данная сторона образа выдвинулась в центр борющихся сил и потому наиболее отчетливо развернула свое содержание. Для каждого понятия есть в этом смысле своя характерная пора.

Есть она и у стиля. Это не значит, впрочем, что стиль достиг именно в этот период своей собственной нормы или что он приобрел тогда какие-то вечные черты, обязательные для всех времен; напротив, как мы постараемся показать, он даже впал в грубую односторонность. Но свойство этого периода было таково, что стиль открыл в нем свой главный проблемный узел, развязывая который, мы получаем очень важные путеводные нити к его прошлому и будущему, т. е. к литературе наших дней. Эта пора касается времени приблизительно с середины XIX в. до начала XX.

Значение этого периода в истории было, конечно, много глубже «стилистики». Тут произошло вообще одно из больших расщеплений образа — едва ли не самых крупных за все время существования литературы. В это время обнажились важнейшие противоречия в самом строении искусства — «состав частей разрушился земных», и были подвергнуты серьезному испытанию почти все главные принципы художественного освоения мира. «Испуганное воображение», о котором пророчески писал еще Стендаль, как будто перестало в это время доверять самому себе и разделилось на ряд взаимоисключающих (не в пример старым реализму и романтизму) направлений. Декаденты призывали оборвать всякие связи с жизнью; натуралисты, напротив, яростно вцепились в факт. Импрессионисты воспевали ценность первого впечатления; футуристы, акмеисты и прочие рассудочно «строили» свой образ. Во Франции первые эстеты удалились в «башню из слоновой кости», а в России, как писал А. Блок, «поднимали неприличный для европейца вопрос о том, что выше — сапоги или Шекспир»¹¹. В обстановке кажущегося развала острее, чем когда-либо, встала и проблема стиля.

¹⁰ Herbert Spencer. The Philosophy of Style. Shanghai (China), 1925, p. 24—25.

¹¹ «А. Блок о литературе». М., ЗИФ, 1931, стр. 277.

Во-первых, появились угрожающие признаки стандартизации. «Отчуждение» как будто прорвалось, наконец, к самой сердцевине искусства, разгадало его секрет, посмеялось над святыней и стало изготавливать ловкие подделки, «совершенно похожие на натуральные» искусственные формы, которые имели успех. Едва лишь появлялось что-нибудь безусловно ценное и живое, как тут же оно попадало в руки соответствующих разносчиков и превращалось в размноженное, разменянное, унифицированное благо для всех. Именно стиль как внешняя, легко усвояемая форма оказался тут очень удобным и стал отделяться; это было для больших художников зловещим знаменем упадка. Наблюдая некоторых новых своих собратьев по перу, Золя писал:

«Эти романисты усваивают стиль, носящийся в воздухе. Они подхватывают готовые фразы, летающие вокруг них. Их фразы никогда не идут от их личности, они пишут так, словно кто-то сзади им диктует; вероятно, поэтому им стоит только отвернуть кран, чтобы начать писать. Я не говорю, что они плагиатируют у того или другого, что они воруют у своих собратьев готовые страницы; напротив, они так расплывчаты и поверхностны, что у них не найти ни одного сильного впечатления, хотя бы даже навеянного великим художником. Однако хотя они и не списывают, у них, вместо творческого мозга, огромный склад, полный избитых фраз, ходячих выражений, своего рода среднего общепотребительного стиля (! — П. П.). Этот склад неистощим, они могут черпать в нем лопатой, чтобы покрывать бумагу. «Вот вам; а вот вам и еще!». Опять и опять все те же полные лопаты холодного, землистого материала, которым завалены столбцы газет и страницы книг»¹².

Это же явление заметил и Чехов. В ответ на слова Бунина о том, что чеховские рассказы будут жить долго, потому что поэзия, как дорогое вино: чем старше, тем лучше, — писатель неожиданно сказал: «Поэтами, милс-дарь, называются теперь те, кто произносит слова: «серебристая даль», «аккорд» или «на бой, на бой, в борьбу со тьмой!»¹³.

Перед старым поколением реалистов XIX в. появился, таким образом, некий абсолютно незнакомый им, чуждый «средний, общепотребительный стиль», который захватывал широкую аудиторию читателей и выполнял явно антихудожественную роль.

Во-вторых, рядом с ним и вопреки ему стали вырастать ярко-личные, обостренно-индивидуальные стили. Искусство отвечало на наступление автоматизма и проникновение в него механически-нивелирующих сил резким подчеркиванием и выпячиванием своей специфичности. Стиль поднимается в это время на высоту принципа. Обладать стилем означает теперь быть человеком. Старое изречение Бюффона «стиль — это человек» приобретает общественный смысл. В голом царстве практического интереса и всеобщего отчуждения стиль выступает как символ победы духа и признак свободного, человеческого отношения к миру. За ним угадывается нечто живое, гармонично единое, не поддавшееся разобщению; в нем видят проявление человеческой меры и свидетельствование того, что сила вещей, которая, кажется, подчинила себе всех, кем-то все-таки побеждена. Человек жив — как будто возвещает каждый новый стиль, — он сильнее любой односторонности, в которую загоняют нас обстоятельства; мертвящий стандарт будет рано или поздно разбит, устранен.

И сами художники чувствуют, что на них возложена эта миссия. Внутренний голос подсказывает им, что время требует от них проявить себя в самой вещности, внешности, материале, продвинуть свое «сопряжение» в те области, в которых торжествует нивелирующий закон.

¹² «Литературные манифесты французских реалистов». Л., 1935, стр. 109—110.

¹³ «А. П. Чехов. Литературный быт и творчество». М.—Л., 1928, стр. 381.

«Странное дело эта забота о совершенстве формы,— записывает Толстой,— недаром она»¹⁴; усилив в последних своих творениях эту «заботу», он добирается, быть может, незаметно для себя, до тончайших мелочей языка, заставляя звучать в своей мысли буквально каждый слог — чему мог только завидовать эстет, безнадежно добывающийся того же самого от «чистой формы». Толстой стал писать вот как: «Поставив подле себя золотую табакерку с портретом Александра I, Воронцов разодрал атласные карты и хотел разостлать их (! — П. П.), когда вошел камердинер, итальянец Джовани, с письмом на серебряном подносе.— Еще курьер, ваше сиятельство»¹⁵. (Слова объединены тут, подобно людям, о которых они говорят, каким-то светским скольжением по с-р-з). В его длинных, цепляющихся друг за друга периодах появляется изнутри почти что пушкинский ритм, в звуках — своеобразное голосоведение, соответствующее цепкой, пристальной манере оглядеть одну материальную подробность за другой. Можно сказать, что его прославленный метод натягает и организует теперь уже каждую самую мелкую подробность материала, не упуская ни одной возможности вылиться вовне, в стиль.

Но то, что проявилось как знамение времени даже у такой устойчивой и прочно сложившейся в прошлом натуры, как Толстой, сказалось у других писателей несравненно более осознанно и ясно. Флобер, например, воспринял проблему стиля как задание, подвиг и крест, который он должен нести благодаря обстоятельствам жизни. Искусство превратилось для него в неустанный труд по преодолению гнусно-серой обыденности, и это преодоление давал только стиль. Он единственный давал удовлетворение, приносил чувство победы и сооружал из односторонне-разорванных «функций» внешнего мира нечто такое, что соответствовало в своей многосторонней цельности человеческой душе. Добившись стиля, можно было ощущать себя художником и смело обращаться к людям, зная, что предлагаешь им не камни, но хлеб. Стиль нужен был, следовательно, для живого общения «по душам», т. е. он представлял собой единственную форму, в которой помещалось преодолевшее стандарт, очеловеченное содержание.

Обладая этой личной формой, художник мог свободно войти в родственно-личный, т. е. всесторонне открытый мир своего читателя; не имея ее, он получал только узкий односторонний канал какого-нибудь «дела» и моментально подчинялся избирательной способности, которая включала его как «деталь» в общую систему практического интереса. Без стиля нечего было рассчитывать на «человеческий» контакт. «О начинающем писателе,— говорил Чехов,— можно судить по языку. Если у автора нет «слога», он никогда не будет писателем»¹⁶.

В этом смысле писатель должен был также противопоставить себя и справиться с другими «стилями» — ответвлениями и разновидностями того самого «среднего общеупотребительного стиля», о котором говорил Золя.

Каждый вид практической деятельности успел создать к этому времени вокруг себя свой лексикон, фразеологию, набор мыслительных штампов, принятых ради точности и быстроты взаимодействия в «деле». Чем больше было «дело», тем обширнее был порожденный им речевой пласт, и тем сильнее он проникал в другие виды общественного бытия. Каждый такой пласт, по существу, был распрямлением и техническим «продолжением» человеческой мысли; он развивался в сторону автоматизма и получал ограничение в этой своей тенденции только тем, что

¹⁴ «Русские писатели о литературе», т. II. Л., 1939, стр. 152.

¹⁵ Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч., т. 35. М., Гослитиздат, стр. 44.

¹⁶ «А. П. Чехов. Литературный быт и творчество», стр. 389.

наталкивался на другие подобные «стили». Поддаться им и воспользоваться направлением любого из этих потоков — что было бы легко, удобно и безошибочно популярно в кругу захваченных таким «стилем» людей — означало бы для художника тихое омертвление. Незаметно прирученный неорганической, неживой системой мозг переставал слышать «сердце» жизни, которая не могла быть выражена в своей целостности отдельным плоским, специализированным «языком» или сочетанием «языков». Поэтому то, что некоторым исследователям показалось впоследствии «стилями» искусства, которыми писатель якобы «пользовался» по выбору в зависимости от темы, настроения, мировоззрения и проч., было в действительности тем, с чем художник беспощадно боролся.

Стиль как художественный стиль мог выработаться в это время только через преодоление и прорыв сквозь «речевые пласты» к живой, неповторимой цельности.

Появились даже писатели, воспитавшие свой слог на сознательном и планомерном истреблении «мертвых» стилей. В русской литературе это начал делать еще Щедрин. Его речь — это непрерывное издевательство над застывшей в разных «системах» фразеологией, подрыв и опрокидывание устоявшихся и определившихся в «деле» словосочетаний. Политические, книжные, научные, военные, административные «стили» выступают в его заостренно-тенденциозном изложении как полнейшая бессмыслица; каждая строчка доказывает убожество, скудоумие и несостоятельность претензий «специального языка» на роль носителя какого-то глубокого и важного содержания.

«Отечество, Захар Иванович, это есть известная территория, в которой мы, по снабжении себя надлежащими паспортами, имеем местожительство»¹⁷.

При этом издевательски обыгрываются и традиционные «образы», употребляемые в таких языках. «Странствующий администратор», граф Твэрдоонтó, например, говорит про русский народ, что в нем нужно «вырвать с корнем плевела, а добрым колосьям предоставить дозреть, дабы употребить их в пищу впоследствии»¹⁸.

Даже малейшая тенденция к внесличной организованности речи, всякий абстрактный, т. е. существующий вне конкретного лица, «слог» воспринимается Щедриным враждебно, с недоверием и высмеивается, несмотря на самые добрые намерения, вложенные в его создание. Горько ошибается тот, кто «знает слово», бесконтрольно верит абстрактному стилю. «Заслышав шум и думая, что он возвещает торжество вольных идей (1 — П. П.), карась снимается со дна»¹⁹... но, увы. Это рыбаки бьют палкой по воде, чтобы заманить его в невод.

Сила Щедрина и сказалась, между прочим, в том, что он не присоединился ни к одному из «шумевших» вокруг него слов, а выработал в борьбе с ними и в переосмыслении их свое собственное. И в этом его неуловимое как будто, но глубоко содержательное отличие от таких писателей, как, скажем, Лесков. У Лескова слог также насыщен самыми редкими и неожиданными оборотами, связан с множеством других «языков», но сопротивление им, преодоление значительно слабее; из них не вырастает еще вполне самостоятельный духовный организм, а сделана пестрая вязь, интересное своеобразное сплетение слов. Это, конечно, искусство, но не такое большое, чтобы проникать в душу столь же беспрепятственно, «как жизнь».

Отсюда уже личный, органический принцип связи в форме приобретает к началу XX в. такую ценность, что многие декаденты объявляют его

¹⁷ Н. Щедрин (М. Е. Салтыков). Полн. собр. соч., т. XIV. Л., 1936, стр. 233.

¹⁸ Там же, стр. 144.

¹⁹ Там же, т. XVI, 1938, стр. 110.

более жизненным, чем сама жизнь. Несколько деклараций подобного рода выпустил Оскар Уайльд. «Часто случается,— говорит в «Портрете Дорриана Грея» лорд Генри Уоттон,— что действительные трагедии жизни совпадают в такой нехудожественной форме, что они возмущают нас своей грубостью, своей страшной запутанностью, вопиющей бессмыслицей и полным отсутствием стиля». Уайльд открыто провозглашает, что стиль может и обязан властвовать над действительностью, поскольку она враждебна человеку и бездушна. Полусутопя, полусерьезно он начинает доказывать, что так оно уже и происходит, приводя в пример художников-импрессионистов, которые, по его словам, переделали природу Англии. На наших глазах, говорит он, появились эти нежные, серебристые пары над реками, полупрозрачные туманы, которые обволакивают, как вуаль, газовые рожки, странный, испещренный фиолетовыми пятнами солнечный свет. «Жизнь гораздо больше подражает искусству, чем искусство — жизни. Это происходит не потому, что жизни присущ инстинкт подражания, но вследствие того, что цель жизни — находить внешнее выражение, а искусство для осуществления этой задачи предоставляет ей прекрасные готовые формы»²⁰.

Мы видим, как в этой программе дошедшая до крайности тенденция времени начинает уже отрицать сама себя. Обнажается неразрешенное противоречие. В борьбе против материализованных абстракций, заполнивших жизнь, искусство выдвинуло принцип индивидуальной организации, через личность. Только здесь можно было найти гармонию, потому что общественный организм предлагал художнику в качестве своей структуры систему узкопрактических сухо-рассудочных связей. Но отделенные друг от друга, не участвующие в жизни общего человеческого организма личности никак не могли заставить перестроиться по своему образу и подобию мир. Их индивидуальные стили были слишком ничтожны. Искусство не могло в их лице творить мощные формы, которые влияли бы на жизненные принципы всего человеческого коллектива или больших его групп. Вся «стилистика» эпохи как бы раскололась на две половины: с одной стороны, казенные, безликие, захватывавшие огромные пространства «стили» общества, перед которыми все труднее было устоять, с другой — разноцветная колония художников. Правда, подлинно человеческие, художественные «стили» принадлежали им, и если бы мы ответили на вопрос «что такое стиль», исходя из этого времени, то нужно было бы сказать, что стиль — это такая форма, в самом материале которой (красках, звуках, словах) отразилась человеческая личность. «Стиль — это человек».

* * *

Но такое определение, конечно, не было бы исчерпывающим. Оно не отвечало бы ни тому, что произошло в искусстве вслед за этим периодом, ни тому, что было раньше. А раньше история знала совсем другие времена. Были, например, такие эпохи, когда «человеческое» не нуждалось в индивидуальной форме и тем не менее по-своему, без различного влияния личности, создавало в искусстве свой стиль. Бывали и такие времена, когда скорее сама знаменитая формула Бюффона могла быть прочтена наоборот, т. е. об искусстве их вернее было бы сказать «человек — это стиль». Человек примыкал тогда к стилю, начисто растворялся в нем ради большой единой художественной формы.

Вспомним египетское искусство. Платон говорит, что статуи, которые ему показывали тогдашние египетские мастера, ничем не отличались от

²⁰ Гедвига Л а х м а н. Оскар Уайльд. СПб., 1913, стр. 32.

тех, что были сделаны тысячелетия назад²¹. Их скованные, огромные формы, совершенно одинаковые и бессмысленные с точки зрения индивидуального искусства, оставляют, однако, впечатление величия. Жизнь, как представляется на первый взгляд, была для них за все время их существования чем-то крамольным, не допускалась, третировалась, подавлялась в ее личном своеобразии; истина представлялась религиозному сознанию слишком ослепительной и яркой для того, чтобы прямо показывать ее людям, и потому в течение веков для нее вырабатывался условный посредствующий материал, устанавливались темные перегородки, которые задерживали свет, незаметно впитывая в себя часть его блга. И вот создавался какой-то божественный полумрак, величие дремлющего времени.

Нужно понять, что это сдерживание времени, снижение скорости течения до того, что его перестает улавливать человеческий глаз, было, по крайней мере для искусства, вовсе не только отрицательным. Конечно, древняя египетская жизнь представляется нам теперь чем-то мрачно-неподвижным, застойным и даже пугающим, как летаргический сон. Каменные истуканы, которые — это видно — не могут по самой своей идее нарушить заданной позы, оторвать присосные к телу руки или пошевелить ногой, бесконечные ряды одинаковых тяжелых колонн и т. п. — все это сплошное оцепенение, конечно, отражает общую застойность классической восточной деспотии, какою был Египет. Историк или социолог вправе увидеть в них подтверждение мысли о торможении общественного прогресса.

Однако в художественном смысле это означало иное. Если египетское общество нуждалось в формах, которые выражали бы его раз и навсегда, без развития, то, создавая их, оно должно было предусмотреть в них бесконечное содержание. Эти линии, объемы и очертания вырабатывались так, чтобы вобрать в себя и предвидеть опыт тысячелетий. Они должны были свести в единый материальный фокус остановившееся время, перевести одно измерение в другое и найти в пространстве то, что выражало бы победу над преходящей сутью вещей, постоянство и вечность. Нужно было сделать какое-то грандиозное открытие во всех видимых формах мира, чтобы извлечь из них эту идею. Иначе говоря, требовалось найти материальное основание для единого государственного стиля.

И египетское искусство справилось с этой задачей блестяще. В качестве объединяющей и проходящей сквозь все разнообразие природы формы была взята геометрия. Правильные треугольники, трапеции, прямые и параллели, впервые поразив воображение человека своим единообразием, простотой и всеобщностью, распространились как открытие по всей поверхности наблюдаемых явлений.

Обратим внимание на эту резкую противоположность только что бегло рассмотренной нами эпохи конца XIX — начала XX в. В то время подобная унификация была бы принята за скованность и насилие, но египтянин явно воспринимал ее как раскованность и освобождение. Он впервые нашел эти черты в каждой форме как тенденцию и направление, которое можно было развить. Отсюда нетрудно было протянуть нить к другой форме, вскрыть в ней то же самое и таким образом обнаружить ранее неизвестный смысл в хаосе и пестроте окружающего мира. Если

²¹ Любопытно, что Вивельман, опираясь, в частности, на свидетельство Платона, дает этому единообразию расетское объяснение. «Наружность» египтян, говорит он, «не обладала преимуществами, способными возбудить в художнике идеи высокой красоты... египетские художники не могли искать разнообразия» (И. И. Вивельман. История искусства древности. М., 1933, стр. 37).

египетский художник стремился подчинить тело правильной линии — например, поставить голову, руки и ноги так, чтобы они были связаны одним параллельным движением, — он делал это не потому, что не видел естественной гибкости и разнообразия. Весь его труд, напротив, затрачивался на то, чтобы открыться за этим, слишком бросающимся в глаза и неосмысленным разнообразием какой-то закон и протянуть его к другим предметам, высказав в стиле свою общую о них мысль.

Нас не должно поэтому удивлять, почему египтяне отказались от того «наивного реализма», который пробивался в самых ранних памятниках Древнего царства. Скульптурные портреты сановников и вельмож III и IV династий, Ренефера, Ахафа и других, выполнены с поразительной точностью и воспроизведением мелких выпуклостей лба, отекавших глаз и т. п. Это яркие личности, и этих людей мы сразу узнали бы при встрече. Кажется, чего же естественнее — вот бы и шли этим путем художники, но ведь для египтянина это было вовсе не искусство. Для того чтобы реальные формы, как они есть, различались в их подспудном содержании, нужны громадные знания, и лишь тысячелетия спустя их смог художественно «увидеть» реализм. Но в легендарные времена Джосера и Хофру, когда человек только ощупывал поверхности, постоянно принимая видимость за суть (считалось, например, что небесный свод сделан из железа), точный снимок внешней формы означал слепое копирование, а не художественную мысль, и скульптор-портретист был не более чем древний фотограф. Поэтому настоящее египетское искусство начинается с разрушения видимости и выдвигания наружу твердых познанных законов. Отказываясь от первобытного «реализма», художники начинают искать и находят скрытые конструктивные связи и выводят их на поверхность, в материал. Появляются такие признаки формы, которые не различает невежественный глаз, но видит и очищает до геометрической правильности зрение посвященных. В неопределенно текучих очертаниях прозреваются, таким образом, симметрия и ритм, и в безначальной стихии вещей складывается единый большой стиль.

Отметим несколько его признаков, имеющих всеобщее значение. Прежде всего — постоянство, вскрываемое художником во всех предметах его видения. Каждая внешняя мелочь, деталь, как бы ни отличалась она от другой, соседней, обнаруживает внутреннюю подчиненность и является выражением единого принципа.

Для египетского искусства, как мы уже говорили, это геометризм. Он проступает и пронизывает все формы не только как их общая «скованность», обнажение из-под естественной природы правильных фигур, но — что особенно важно — является каждый раз решением той или иной частной задачи.

Например, если нужно передать большую значительность какого-нибудь вельможи по сравнению с рабом или фараона по сравнению с вельможей, его просто увеличивают в размере. Это не наивность или неумение, а последовательно геометрическая идея, единая, логично развивающаяся мысль. Если впечатление все же недостаточно или само отведенное пространство ограничивает рост, то применяется количественное развитие — тот же геометризм, т. е. удвоение и умножение объемов. Так, строитель храма Рамзеса II в Абу-Симбеле, стремясь как можно полнее выразить свой восторг перед величием владыки, ставит у входа сразу четырех колоссальных фараонов, попирающих землю и все, что лежит на ней. Посетитель храма должен был понимать, оборачиваясь направо и налево, что фараон вездесущ и повсюду, как бог, одинаково велик.

И внутри фигур мы находим то же расчленение, тот же неизменный строго выдержанный подход. Глубоко знаменателен тот факт, что человек в египетском рисунке распределяется на плоскости, как чертеж. Его рассматривают одновременно прямо и сбоку. Глаза, плечи и грудь нарисо-

ваны в фас; голова, руки и ноги в профиль. Нет нужды, что в реальности все выглядит иначе — зато каждая часть тела легко открывает свой структурный план; она четко выделена из других и вместе с тем — как становится теперь видно — сделана по тем же, что и они, законам. Зрителю предоставляется возможность включиться через нее, так же как и через любую другую деталь, в единый стиль и ощутить таким путем гигантскую идею, лежащую в основе всех изображений.

Далее стоит отметить, что все эти формы не выдуманы и не наложены на предметы извне, а вскрыты как одна из возможных, обнимающих их — несмотря на различия — оболочек. Первый художественный стиль возникает, следовательно, в результате определенного познания действительности. Это свойство стиля также сохранится затем, хотя и в скрытом виде, на будущие времена.

Познанием египтянина были правильные формы. В наше время такая геометричность, находящаяся во всех очертаниях мира, конечно, элементарна, но для египтян это было целое откровение. Угадать прямую линию там, где она едва намечалась, расчистить плоскость и упорядочить объем — было не чем иным, как снятием покровов и обретением смысла в таинственной и беспорядочной природе. Геометрия была в своем роде носителем человечности. Она разворачивалась не сама по себе, но шла впереди всего процесса освоения и вытягивала за собой, не отрываясь, все другие формы, поднимая их в сознание человека. В разных прихотливых изгибах, малопонятных и неожиданных поворотах египетский художник прослеживал ее как путеводную нить.

Это непрерывное рождение порядка из беспорядка было источником искусства, символом которого по справедливости считается пирамида. Вначале ступенчатая, потом слегка изломанная, она достигла затем классической простоты (пирамиды Гизе). Чистые линии, идущие вверх и теряющиеся друг в друге, воплотили в себе совершенный египетский идеал и прекрасное, как оно ощущалось в те времена.

Пирамида — это, так сказать, последнее заострение стиля, очень удобное для теоретического рассмотрения. Редко потом где-нибудь еще в мировом искусстве мы сможем увидеть, что основа стиля так резко выходит на поверхность, так что ее можно свободно обозреть. Как правило, она действует из глубины, незримым давлением, и преобразует, перемещает формы, а не уничтожает, не поглощает их в голом принципе. Да и в самом египетском искусстве она, конечно, запрятана — это третья общая черта, которую нужно отметить, — в жизнеподобных и вовсе не только оцененных телах (особенно в рельефах и росписях эпохи Аменхотепа IV или Эхнатона, который сильно подорвал своей религиозной реформой старые художественные каноны). Стиль вообще не в состоянии быть всегда самим собой и непрерывно, назойливо заявлять о себе наблюдателю. Обычно он рассеян в «нейтральном» материале и только организует форму, давая ей в решающий момент направление, толчок, но затем пропадает и плывет где-то внутри; стоит ей через некоторое время слишком отклониться — и он проявляется какой-нибудь резкой чертой вновь. Это явление и можно было бы назвать, помня о пирамиде, «заострением стиля», и оно известно каждому, кто воспринимал подряд несколько произведений одной художественной школы или серию романов одного писателя. После достаточно долгого знакомства — а проникновение в цельную стилевую мысль требует времени — многие ничтожные и мелочные сами по себе черточки или фразы начнут подавать нам особые сигналы, сообщая, где замкнулась единая формальная цепь, откуда был произведен новый переход к формированию и организации. Например, взглянув на первые же слова пушкинского отрывка «Рославлев», мы сразу почувствуем, как по нейтральному материалу сделан формирующий удар.

«Читая «Рославлева», с изумлением увидела я, что завязка его основана на истинном происшествии, слишком для меня известном»²².

Пушкин обращается тут с языком, как с инструментом, который нужно сначала настроить, а потом уже играть. Он берет свой собственный лад, прислушивается и пробует тональность, которая поведет рассказ: плавно размеренные периоды, подчиненные ритму и с обязательным разрешением, ниспадениями интонации в конце — впрочем, вполне бесстрастным; типично пушкинская постанова «я» после глагола («Часто думал я» и пр.), чтобы не задерживаться ни на чем, кроме действия; оттянутое на самое последнее место определение, которое и замыкает все, дает перебой перед началом следующей прозаической «строфы». Это яркая начальная точка стиля. Потом конструкция может расслабиться, растянуться, совсем пропасть, но художественное впечатление от нее мы уже не в состоянии забыть; где бы мы ни встретили после подобную строфу, мы угадаем в ней пушкинскую гармонию и соприкоснемся с направляющей, цельной мыслью стиля. «Он был человек лет шестидесяти, самой почтенной наружности; голова покрыта была серебряной седью; полное и свежее лицо изображало добродушие; глаза блистали, оживленные всегдашнею улыбкою»²³ («Пиковая дама») или: «Жизнь не могла представить ему ничего нового; он изведal все наслаждения; чувства его дремали, притупленные привычкою»²⁴ («Цезарь путешествовал...») и пр. Подобное периодическое явление стиля в его, так сказать, несомненности и есть то, что мы называем «заострением». Нам нужно помнить о нем, чтобы ориентироваться в «местной», непосредственной форме, которая может настолько прямо отвечать содержанию, что стиль будет выдавать себя лишь едва приметной внешней канвой.

Так чаще всего бывает именно в литературе. До сих пор мы рассматривали лишь изобразительный стиль египтян, потому что он более очевиден; это соответствует, кроме того, действительно существовавшей тогда иерархии искусств, ибо в то время главные усилия художников были отвлечены в пластику и архитектуру. Здесь складывался определяющий стиль эпохи. Сама материя этих искусств позволяла, кажется, лучше других очертить дух государственности и порядка — геометризм и правильность отчетливо рисовались на плоскости и расчленяли объем. (Чрезвычайно показательны для этой рассудочной системы ясные линии, которые пробегают по всей скульптуре, отделяя одну часть тела от другой.) Но и в том, что мы условно именуем египетской литературой — художественность ее для полного признания все-таки ничтожно мала, линейная схема и геометризм также поминутно выступают наружу. По существу, это все та же форма, претворенная в «слог». Вот отрывок, ничем особенно не примечательный; описывается крупный вельможа:

«Одеся ты в тончайшее полотно, поднялся ты на колесницу, жезл золотой в руке твоей... запряжены жеребцы сирийские, вперед тебя бегут эфиопы из добычи, добытой тобою. Ты опустился в твой корабль кедровый, оснащенный от носа до кормы, ты достиг твоего доброго загородного дома, который сотворил ты себе сам. Уста твои полны вином и пивом, хлебом, мясом, пирожными. Откормленные быки заколоты, вино откупорено, пение сладостное перед лицом твоим. Твой начальник умащений умащает маслом, твой старшина сада — с венком, твой начальник птицеловов доставляет уток, твой рыболов доставляет рыбу. Твое судно пришло из Сирии-Палестины, друженное всякими добрыми вещами. Твой загон полон телят. Твоя челядь здорова»²⁵.

²² А. С. Пушкин. Полн. собр. соч., т. VI. М., Изд-во АН СССР, 1949, стр. 199.

²³ Там же, стр. 352.

²⁴ Там же, стр. 612.

²⁵ Цит. по: Ю. Я. Перенелкин. Египет Нового царства. Всемирная история, т. I. М., 1955, стр. 340—341.

Читая эту словесную картинку, мы ясно видим под ней египетский рельеф. Это настоящее царство общего, торжество отвлеченностей, сплошное сочетание и переkreщивание абстрактных представлений. Тут нет ничего личного, индивидуального — вместо них набор, перечисление, иерархия рядов, совершенно «арифметический» стиль, где нехватает только современных а), б) и с), чтобы довершить впечатление, — но их и не может быть, потому что перед нами именно не классификация, а тогдашний способ развития идеи. Все стоит со своей «функцией» в руках, разумеется, лишенные лица: рыболлов с рыбой, садовник с венком, птицелов с уткой, не говоря уже о несчастных эфиопах. Но каждое их действие все прибавляет и прибавляет крупницы славы, относящейся к вельможе.

В реализме XIX в. так — исключительно через абстрактные внешние предметы — можно было рисовать только какого-нибудь нравственного мертвеца, вроде Плюшкина, и то это был вспомогательный прием. Там, напротив, неподдельное восхищение, стремление возвыситься и глубже развернуть содержание сановника и потому назидание, умножение абстрактных вещей. Мысль развивается по условиям стиля. Рождается какой-то странный количественный портрет. Вельможа велик, мы это понимаем, но он также безлик и абстрактен, ибо рассредоточен во всем своем «дobre».

Любопытно при этом, что такая примитивная арифметика в воображении — варварская и неестественная сама по себе — остается естественной в рамках стиля, потому что несет содержательную мысль. Хотя рот сановника забит одновременно вином, пивом, хлебом, мясом, пирожными и он тут же садится на корабль, поднимается на колесницу и слушает сладостное пение, мы не удивляемся этому и принимаем рассказ. Нам ясно, что хотел передать сочинитель: у птицелова, рыболлова и прочих по одной «функции», у вельможи их тьма; все эти люди и вещи есть его «функции», отличительные знаки и содержательная природа. Различие и связь мысли внутри этого образа осуществляются по законам общего.

Отсюда в литературном «слоге», подобно очертаниям рельефов и рисунков, устанавливается стихийная тяга к разграничению и соподчинению объемов. Изложение ведется будто мелкими и крупными кругами, цепью входящих друг в друга представлений. Резкая смысловая линия замыкается вокруг каждого объема, выделяя представления — в приведенном отрывке, например, это золотой жезл, кедровый корабль, эфиопы, загородный дом и пр., в то же время их долгое перечисление, нагнетение количества дает новое, уже несравненно большее представление: вельможа. Для этого стиля всегда нужны «общие» объемы, слова, очерчивающие класс — но они у египетского «литератора» под рукой; общественная организация сама обособляет для него и в природе, и в обществе первые понятия, которые и обращаются в искусство, ибо они еще не отделимы от личности, личность не осознает себя обособленной от места, занимаемого ею в мире. Вельможа это вельможа и остается таковым в любом положении. (Сравни аналогичное состояние художественной мысли в древней Руси, когда князь рисовался только как князь и т. п.²⁶) Точно так же и рыбак, и старшина сада, и все прочие предметы животного, растительного мира и мертвой природы исчерпываются их функцией. Несколько функций вместе, соединяясь и подчиняясь в какой-нибудь новой одной, могут составить то или иное направление для размышлений. Начальная логика становится отсюда конструктивной формой в египетском литературном стиле. Мы ощущим ее направляющее воздействие на речь во многих памятниках типа «Поучений» или знаменитой «Беседы разочарованного со своей душой». И когда наступает период колебаний и традиционная форма речи начинает казаться тесной, то первые робкие

²⁶ Д. С. Лихачев. Указ. соч., стр. 28, 29, 33 и др.

«новаторы» немедленно встречают со стороны представителей общего стиля самый жестокий отпор. В сохранившемся документе такого рода один писец язвительно критикует сочинение другого за то, что в его «словах одно перемешивается с другим (! — *П. П.*), все... слова перепутаны и не связаны вместе»²⁷.

* * *

Остановимся теперь и снова посмотрим вперед. Перед нами два противоположных и непримиримых принципа стиля. В XX в. до нашей эры стиль был твердой, объективной, внеличной системой форм, принятых обществом в целом. Художником становился тот, кому удавалось этими формами овладеть. К XX в. нашей эры стиль превратился чуть ли не в экстравагантность, сугубо личное достояние. «Поэты интересны не тем, что у них общего, — говорил Блок, — а тем, чем они отличаются друг от друга»²⁸. Египтянин, наверное, даже не понял бы этих слов.

Как нам быть с этим противоречием? Разница в состояниях стиля слишком, кажется, велика, чтобы можно было объединить их в едином понятии. Однако взглядевшись в это противостояние, мы можем убедиться, что разрыв не так уж безнадежен. Может быть, именно из демонстрации такой полной противоположности он открывает внутри всей проблемы единую ось: крайности сходятся.

В самом деле, старый принцип общего стиля в последующем «личном» вовсе не пропал. Больше того: новое правило «стиль — это человек» наполняется истинным содержанием только через старое «человек — это стиль». Личность в новой литературе обособилась и расцвела, субъективность получила гигантские права и оторвалась от притеснительных условий, но от этого ее тяга к объективности только возросла. Художественная свобода, как и всякая другая, требует гарантий: для ее произрастания нужны почва и основа; личность утверждает себя теперь более мощным, чем плоское «общение», проникновением в мир. Если этого нет, то зачем она? В соревновании со старым искусством «принцип индивидуальности» неизбежно должен был доказать свою лучшую способность видеть, раскрыть перед людьми то, ради чего его выдвинула история. Иначе говоря, ему нужно было заново проверить основы стиля, его фундамент, т. е. взяться за новое познание мира. Тем самым, отрицая старый принцип, он вынужден был его по-своему развивать.

Это проявилось прежде всего в том, что индивидуальность должна была строить свой стиль, так же как и «общность», на основе какого-либо открытия. Стиль ищет для своего единства некую материальность, будь то большое художественное течение или подчеркнуто независимый поэт. Нужно вскрыть ту или иную общую форму, догадаться один раз о ее существовании, чтобы находить ее потом во многих посторонних и случайных предметах, подчиняя их и продолжая ими центральную стилевую мысль. У египтян таким большим открытием для эпохального стиля была, как мы видели, геометрия. Мы склонны теперь чувствовать отвращение к такой грубой унификации; да и с той поры больше не случилось — по крайней мере, насколько нам это известно — чтобы целая эпоха имела только один стиль. Но во всяком вновь нарождавшемся стиле оживало обычно то, что было взято египтянами за принцип — открытие мира.

Попробуем с этой стороны толстовский стиль. Это ярко личное образование. Никто не писал таким «словом» до того (язык — другое дело), хотя потом многие из его конструкций рассеялись и прижились у писателей разных стран и поколений. Но разве не отражают его длинные,

²⁷ Цит. по кн.: В. И. Авдиев. История древнего Востока. М., 1948, стр. 254.

²⁸ «А. Блок о литературе», стр. 73.

разветвленные предложения впервые открытую им сложность и текучесть человеческого сознания? Разве не сохраняют и не доносят они до нас форму самого процесса мысли? Именно потому, что за ними стоит большое художественное откровение — «диалектика души», — эти периоды и «производят впечатление силы» (Чехов). Толстовский стиль есть, следовательно, тоже широкое познание, снимок с действительности; в его основе — непосредственная общая для всех людей форма сложного внутреннего мира, которую писатель стихийно вывел на поверхность, стараясь быть правдивым до конца. Эти огромные, цепляющиеся друг за друга фразы есть видимые контуры «диалектики души».

Правда, что Толстой обнаружил ее сначала в себе, а потом уже в других людях. Б. Эйхенбаум в свое время хорошо показал, как ранние творения Толстого прямо вытекают и по форме, и в существе из дневников. Но эта личная и выращенная изнутри основа сообщает всему стилю особую крепость. Это как раз характерный для нового времени факт. Только организуясь через личность, стиль сохраняется устойчивым и живым. Ни в какое сравнение с ним не может идти стиль, принятый на себя писателем через воображаемую, постороннюю индивидуальность. Такие формы также могут быть открыты впервые — словно бы открытие сделано за кого-то другого — и тоже составлять неповторимый, быть может, даже ослепительный слог. Это так называемый условный рассказчик, подобный «Луганскому казаку» Даля, неуемно-темпераментному герою Бабеля или болтливому мещанину, который ведет повествование у Зоценко. Писатель в этом случае временно или навсегда организует свой стиль согласно тому, как некто другой — по обыкновению «тип» — воспринимает окружающий мир. Действительность в этом случае отодвигается немного дальше, чем в «прямом» повествовании, и пропускается сквозь фильтр, незаметно отсеивающий все, с чем не в силах справиться условная речь; это один из приемов самосохранения искусства, когда оно не может объять целый мир, но хочет остаться художественным.

Между тем, действительно новый стиль создается, как правило, из того, что и как увидел сам художник в мире, а не только из того, как смотрит на все его герой. Иногда тут, впрочем, возможно и слияние, как в «Швейке» Гашека, однако первенство и тогда остается за писателем. У большого, «системосозидающего» таланта речь разных, населяющих его творения людей — это лишь небольшие красочные слои, оттеняющие целое в стиле автора. Они говорят сообразно с обстоятельствами, местом, настроением, собственным характером, но в них и под ними течет более мощный поток.

У Толстого, например, можно наблюдать отсюда как бы непримиримые стилевые контрасты, потому что как убежденный реалист он старается точнее схватить во всех мельчайших искривлениях речь действующих лиц. Его собственное, толстовское, как будто гаснет. Но, посмотрите, как эти люди думают. Вот где очищается стихия «диалектики» и где открытие стиля виднеется сквозь все вариации прямого содержания. И Пьер, и князь Андрей, и Анна, и Нехлюдов, и Хаджи-Мурат, не связанные внешним выражением, которое всегда обязывает, свободно предаются рефлексии, и мысленные сцепления, совершенно такие же, как у Николеньки или у самого Толстого в дневниках, изливаются в чистый стиль («заострение»). Когда Толстой вставляет в этот внутренний поток какую-нибудь звучащую, прозаическую фразу, она уже обрамлена и просвечена со всех сторон и не нарушает единства формы.

У других писателей со своим острым стилем такая «захваченность» персонажей в авторскую речь способна дойти до еще большего поглощения. Так, например, многие, и Толстой в том числе, упрекали Достоевского за то, что все его герои говорят одним и тем же языком, но это неверно: мера тут все-таки соблюдена, она просто иная и выделяет особенности

языка по иным качествам, чем у Толстого. Ставрогин замечает про Петра Степановича, что «он именно строчит, когда рассказывает, в голове у него целая канцелярия»,— и это так и есть. Петр Степанович на протяжении всего романа действительно «строчит». Это очень любопытный тип гладкодействующего «маленького ума». Но он, разумеется, растворен и подчинен гениальному уму, стилю Достоевского.

Итак, опыт показывает нам, что подлинно художественная «индивидуальность» и призвана как раз к тому, чтобы найти форму, которая была бы одновременно объективной и нарушающей старые каноны. «Язык его,— писал Тургенев о Герцене,— до безумия неправильный, приводит меня в восторг: живое тело»²⁹. Конечно, он не укладывался в старую правильность, потому что сооружал новую. Подобный же неправильностью, но в еще большей степени, отличался и Толстой. Однако прошло немного времени, и уже никто из серьезных писателей-психологов не мог обойтись без найденных Толстым форм; «диалектика души» нет-нет и проглядывала у них, как интонация шаляпинского баса у певцов.

Надо отметить, что единство и постоянство этого стиля выдерживалось Толстым даже в тех областях, где, казалось бы, им необходимо было изменить ради самой природы предмета. Его «безумная неправильность» распространилась от сознания на природу, вещный мир; отсюда возникла вторая не менее самобытная половина его слога. Правда, тут материал оказал ему отчаянное сопротивление. В косной, неодушевленной массе труднее было вскрыть непрерывную текучесть, переливы и взаимопропигиание. Однако Толстой, по обыкновению, проявил неслыханное упорство, и хотя ему не удалось растворить все видимые лики в мысли, все же он изменил прежние представления о них настолько, что это произвело революцию. В столкновении с ними, в борьбе открылось новое качество всех форм.

Новаторство было в том, что Толстой уничтожил старую гладкую и однородную поверхность, увидев в каждой подробности самостоятельный смысл. В его описании любая внешность перестала выглядеть так, будто каждая мелочь в ней объединена одним только понятием и служит этой цели. Например, если Гоголь до него описывал Коробочку или Собакевича, то деталей было также, кажется, много и шли они одна за другой, но все было сплошное, увиденное только «с одного боку» на плоскости. Толстой же начал угадывать в каждой типовой оболочке множество черточек, которые были повернуты в другую сторону и говорили, как бы мимоходом, о другом. Его заедала так называемая «мелочность», которая прорывалась в нем почти самовольно и даже доставляла огорчения, так как иной раз с нею нельзя было совладать. Но это было великое открытие. Тут совершалось раскрепощение и высвобождение каждой пылинки из-под мертвых и догматических представлений о законе. В лице одного гениального человека литература осуществляла, наконец, полное отрицание египетского принципа: Толстой загонял общее вглубь, стараясь найти во всякой точке поверхности как можно больше особенного, единственного, живущего только раз. Индивидуальность, впервые таким образом осознавшая свои права в сфере духа, как будто не удовлетворялась этим и пожелала увидеть свое подтверждение в природе; отсюда, между прочим, являлся и постоянный оттенок антропоморфизма в картинах, рисуемых Толстым: «...весело и успокоительно было смотреть налево, на удаляющиеся и возвышающиеся, покрытые лесом черные горы и на матовую цепь снеговых гор, как всегда, старавшихся притвориться облаками» или «...с чуть розовым пухом и чуть слышным приятным запахом подорожники, васильки, ярко-синие на солнце и в молодости и голубые и краснеющие вечером и под старость» и пр.

²⁹ «А. И. Герцен в русской критике». М., 1953, стр. 294.

Но главное — это обилие подробностей, которые всегда двойственны, всегда скреплены той обстановкой, о которой идет рассказ, и в то же время как-то — для старых художественных понятий — не идут к делу, кажутся случайностью; хотя, присмотревшись, мы убеждаемся, что, случайное в этой связи, оно закономерное в какой-то другой. Поэтому нас не покидает впечатление развернутости, безграничного устремления всей этой поверхности дальше, к разнообразию природы. Она выводит нас во вселенский собор, где начинается какая-то толчея мошек, букашек, запахов, событий, красок, людей, к каждому из которых мы можем свободно, пользуясь этой личной связью, перейти, если захотим, а может — что, конечно, интереснее — последовать дальше за автором, запас открытий которого неистощим. Так возникает его «слог» — неупорядоченная, взборожденная форма, с торчащими во все стороны определениями и наблюдениями «на всякий случай» («колупанье» — говорил рассерженный и недоумевающий Тургенев), вызванный вторжением личного принципа во внешность всех вещей.

В качестве одного из любопытных завоеваний этой формы, принимаемых иногда за главное, был и стереоскопический эффект. Индивидуальная деталь, помещенная в общей оболочке, просматривалась таким образом как бы сразу с двух сторон и максимально приближалась к «внутреннему зрению» читателя. Возникла та самая осязаемость, которая отличала язык Толстого, начиная с первых же дневниковых записей.

Но она была лишь дополнительным благом, а основное состояло в утверждении, открытии поправленных когда-то прав индивидуального. До Толстого эти права, можно сказать, признавались только наполювину. Считалось или молчаливо принималось по традиции, что оригинальные подробности ценны тем, что могут «намекать» на общее или служить наглядности; Толстой доказал чисто художественно, примером, что их наличие само по себе дает людям огромную радость и входит в самое существо жизни. Поэтому он, не боясь никаких излишеств, «колупал» что ни попало на глаза. В эти минуты его основа стиля выходила наружу, как египетская геометрия, и так же, как и она, закрывала собой характеры, события, лица. По словам самого Толстого, у него получались «положения, а не характеры... это не всеобщая задача, а моя»³⁰. Если там «вельможа» пропал в нудном перечне его общих функций, то у Толстого человек рисковал пропасть в потоке неповторимостей. И только тогда, когда Толстой, наконец, почувствовал, что его манера, как сказал К. Леонтьев, достигла «точки насыщения»³¹, он снова запрятал основу вглубь. Искусство его вошло после разлива в свои обычные берега, но образ был невидимо оплодотворен. Сейчас мы процитируем словесный портрет «вельможи», где открыто присутствует — уже умиротворенный и обузданный — этот некогда чистый и утопающий в оригинальных подробностях толстовский стиль. Здесь уже — в новом и последнем состоянии его стиля — общее и индивидуальное, наконец, совпали в каждой крупице, оставляя у читателя впечатление характерной и неповторимой толстовской мощи.

«Чернышев был в шинели с пушистым, седым бобровым воротником и в треугольной шляпе с петушиными перьями, надетой по форме. Откинув медвежьей полостью, он осторожно выпростал из саней свои озябшие ноги без калош³² (он гордился тем, что не знал калош) и бодрясь, позвякивая шпорами, прошел по ковру в почтительно отворенную перед ним дверь швейцаром. Скинув в передней на руки подбежавшего старого камер-лакея шинель, Чернышев подошел к зеркалу и осторожно снял

³⁰ Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч., т. 48, 1934, стр. 34.

³¹ К. Леонтьев. Собр. соч., т. VIII, стр. 232.

³² Опять звукопись.

шапку с завитого парика. Поглядев на себя в зеркало, он привычным движением старческих рук подвил виски и хохол и поправил крест, аксельбанты и большие с вензелями эполеты и, слабо шагая плохо повинующимися старческими ногами, стал подниматься вверх по ковру отлогой лестницы»³³.

Как далеко это от простого «умножения» эфиопов, корабля и начальника умашений! Все слова индивидуальны, все объединено оригинальным движением, положением; перечень признаков — а их много, настоящее «колупанье» — не привлекает ничего со стороны и связан непосредственно с моментом. Некоторые приметы явно «наглядны» — пушистый седой воротник, отлогая лестница. «Эфиопы» также врезаны в образ индивидуально — но как! «Подбежавший и «старый» камер-лакей: старик, бегущий, чтобы подхватить шинель, — нет ничего более общего, чем этот мимолетный снимок дворца. Чернышев также идет «слабо повинующимися старческими ногами» — это сугубо лично, до галлюцинации наглядно, однако он ведь тоже лакей и тоже заставляет «повиноваться» свои ноги, потому что они проведут его по отлогой лестнице в кабинет государя, где надо быть «по форме» с «подвитыми висками и хохлом» и пр. и пр. Здесь наблюдается полное сращение «генерализации» с «мелочностью», чего Толстой добивался в течение многих лет.

У нас есть теперь возможность несколько глубже оценить типичное для эпохи «личного стиля» высказывание Чехова о «слоге». Для писателя конца XIX — начала XX в. это незыблемый закон. Да, конечно, там, где нет «слога», там мы подозреваем бездарность. Стиль — это не субъективная прихоть, хотя он и проявляется через личность. В основе его лежит общая форма, присущая многим и многим явлениям жизни. Эта форма не дается сама собой, ее нужно открыть. Художник угадывает ее во множестве предметов, находит силой своего таланта и, раз открыв, использует как инструмент для вскрытия других форм. Вторгаясь в незнакомые предметы, она изымает из них «знакомое», аналогичное себе содержание, служит обобщению, создает одну из вероятных цельных картин мира. Так рисовальщик извлекает из жизни только очертания предметов; его воображение блуждает по пространственным границам, ищет везде линии; и вот, имея в голове эту возможность, он находит нечто такое, такой изгиб, в котором не было никакой линии для обыкновенного взгляда. Происходит прочерчивание неизвестного никому содержания, обнажение нового смысла. Наоборот, живописец отыскивает по преимуществу другую, общую всем предметам и различающую их форму — цвет и сообщает ее продолжением новую общую идею, которая пронизывает все сочетания тонов. Так, по словам Сурикова, стиль Веронезе отражает в себе цвета моря.

Поэтому мы и говорим иногда о стиле в самом широком смысле, например о стиле графики и стиле живописи, когда, «очищая» эту общую форму, художники многих поколений доводят ее до уровня широкого обобщения, связывают, наконец, в систему законов. Отсюда мы могли бы увидеть, что различие стилей покоится на том же фундаменте, что и различие видов искусств, т. е. оно отделяет в самой действительности особые формы и качества и рассматривает их как реальные основы для расцвета художественного многообразия.

* * *

И все-таки снова нужно сказать, что такое понятие о стиле также еще слишком грубо и приблизительно. Недостаточно еще представлять себе дело так, что личность совершает какое-то открытие в формах мира и отсюда получается стиль. Особенно не годится такое представление для современности, к которой мы должны будем подвести наше понятие.

³³ Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч., т. 35, 1950, стр. 65—66.

Ведь при желании мы всегда или почти всегда сумеем обнаружить снятую с действительности форму, послужившую основой стиля. — это так, однако она еще не означает стиля сама по себе. Даже в Египте она превращалась в искусство только из столкновения, борьбы и взаимного обогащения с реально «искаженными», неправильными по отношению к ней формами, ибо жизнь есть непрерывное отклонение в сравнении с любой отвлеченной формой; смутная первичная египетская художественность ютилась как раз в узкой щели между «геометрией» и роскошеством реальных тел. Именно отсюда это количественное искусство получало необходимую долю качества, т. е. порождало из противоречия нечто новое и высшее, не существовавшее до него нигде. Можно сказать, что новый индивидуальный принцип стиля уже брезжил в нем, но различить его можно только с высоты будущего.

Когда же личный принцип развился сам по себе и победил, то все соотношение переместилось. Большой кусок «природы», объективный стилиевой пласт, который был прежде господином положения и диктовал личности свои условия почти беспрекословно, был качественно преодолен и преобразован. По словам Гегеля, «дух полагает теперь свое право и свое достоинство единственно лишь в бесправии и угнетении природы, которую он заставляет терпеть те же бедствия и насилия, какие он испытал от нее»³⁴. Иначе говоря, если раньше личность позволяла присоединять себя к коллективному познанию, извлечению из мира большой формы, довольствуясь ею и утверждая себя посредством ее продолжения, то потом такая форма сохранилась лишь в виде мертвой, механической основы.

Сохранился любопытный факт из жизни художника Куинджи. Один бездарный живописец страстно завидовал ему и ревниво следил, не употребляет ли он каких-либо жульнических средств, ибо стиль его казался слишком ярким и необычным. И вот однажды этот человек ворвался к Куинджи в мастерскую с торжествующим криком: «Ну, теперь ты нас не обманешь! Я разгадал твой секрет: ты просто смотришь на все через цветное стекло!».

Злобное разоблачение это было, в общем, не безнадежно глупым; вспомним, что цветное стекло не окрашивает мир, а действительно пропускает из него только одни какие-нибудь лучи, задерживая остальные. Теоретически догадка была правильной — нужно вскрыть в жизни одну из общих ее форм. Однако второго Куинджи не появилось. Стеклянная призма оказалась бесконечно ниже таланта. Цвет был, может быть, и найден, но сам по себе как механический снимок и пласт, а не путем многокрасочного отражения и осмысленного взаимодействия в других цветах; никакого стиля не получилось; нужен был «человек».

Старый принцип стиля, следовательно, растворился в новом ради человеческого качества или оживления мертвого материала в духовный организм. Художественная литература, материалом которой служит язык, не избежала этого закона, только действие его было сильно мистифицировано и закрыто для наблюдателя, потому что на поверхности продолжал лежать старый принцип прямого отражения, закрепившийся в словах как они есть. Только волшебный эффект неизвестно откуда говорящего «подтекста» всегда заставляет нас догадаться о его подпольном существовании; приглядевшись, мы замечаем, что этот подтекст есть подлинный текст, главное содержание, которое наращивает на себя слова с их обычным смыслом. Стиль возникает через столкновение и слияние мысли образа с мыслью языка и в зависимости от разных соотношений их дает всякий раз особую оболочку, странно светящуюся поверхность, художественный колорит.

³⁴ Гегель. Сочинения, т. XII, стр. 58.

Стиль Чехова, например, представляет типичную картину такого двойного построения. Глядя на него сверху, т. е. извне, мы сможем, конечно, восстановить то открытие, которое сделал писатель в области духовных форм и нашел себе тем самым материальную основу стиля. Это открытие — огромная значительность и содержательность языкового «сора», мелких периферийных выражений, своего рода отходов мысли, которая оставила их после себя как неудачную, недоговоренную, застрявшую где-то на полпути к смыслу форму. Чехов впервые подобрал ее из жизни и показал, что в ней содержится еще один чрезвычайно плодотворный путь к пониманию, потому что их действительный смысл намного глубже, чем буквальный, общепринятый, — тот, что закреплен за ними в областях, откуда они случайно взяты.

Таким поверхностным наблюдением мы можем установить материал этого слога и найдем его «пирамиды», т. е. наиболее явные точки выхода чистого стиля наружу. Например, когда мы натолкнемся на такие фразы, вроде: «А в Африке, должно быть, страшная жарница сейчас» (Астров) или «У лукоморья дуб зеленый» (Маша), «Там-там-там? Там-там-там» (Маша — Вершинин), «Та-ра-ра бумбия, сижу на тумбе я» (Чебутыкин), или «Guter Mensch, aber schlechter Musikant» (Шарлотта), или «Один философ говорит, будто с крыши прыгать можно» (Пищик) и пр. и пр., мы сразу распознаем в них особенно чеховское, обнаженно-стилевое «заострение» и по резкости этих моментов будем угадывать уже подобные им другие, но скрытые чеховские тонкости языка. И у других писателей, если мы встретим потом сходные детали, мы, конечно, вспомним о Чехове и его открытии (например, «А может быть, мальчишка-то и не было» в горьковском «Самгине» могло явиться только после Чехова). Единство чеховского стиля будет справедливо найдено нами в единстве и преобладании многочисленных косвенных, боковых, периферийных путей к центральной идее образа, что, как выяснилось, безмерно обогатило его содержание. Толстой был совершенно прав, сказав про эту манеру, что она создается как будто художником, бросающим краски без разбора, но с «удивительным впечатлением».

Однако несомненно, что впечатление это возникало потому, что все эти элементы взятой из действительности формы были поставлены между собой в художественное органическое соотношение и звучали, отражаясь в ином смысле, чем тот, с которым они были связаны в жизни. Стиль мог возникнуть лишь на их качественном пересоздании. Словечки и «детали без разбора» должны были выявлять структуру образа. То есть стиль, для того, чтобы принять участие в произведении искусства, должен был стать не только внешним отпечатком какой-то формы жизни, но прежде всего выражением новой человеческой мысли, победившей, преодолевшей и освоившей для себя эту форму. Не отбрасывая ее и не прорываясь к обособленной «личности», а именно отыскивая возможность их совместного роста, взаимообогащения.

* * *

Новое соотношение этих двух (личного и «безличного») начал и открывает собственно эпоху современных стилей или, как их еще называют, «стилей XX века».

Примером такого нового стилового движения, внутри которого образовался достаточный простор для творчества индивидуальных художественных «воль», может служить поток так называемых «интеллектуальных» форм, которые появились в XX в. от все более тесного общения искусства с другими видами сознания: политикой, наукой, философией и т. д. Это было прочное и равномерное, без скачков растущее влияние,

начавшееся еще в XIX столетии. Рассудок неуклонно расширял свои права в мире воображения.

Хорошо заметно это было, например, на импрессионизме. Его решительное отличие от старой классики было вовсе не в том, будто он передавал непосредственные впечатления и чувства — как вижу данное мгновение, так и ловлю его, — наоборот. При ближайшем рассмотрении он оказывался разложением и осмыслением того непосредственного чувства, которому доверялся прежний реализм. Импрессионизм был явным результатом аналитической деятельности ума, расчленением и выделением в первоначально целостном чувстве скрытых и обычно смешанных в реальности тонов. Эти свежие, сложно промытые дождем, краски и оттенки, извлеченные им из «серой» природы, говорили как раз о высокой разумности; эти стили стали возможны, конечно, лишь как новый шаг человеческой практики и сознания в целом, которые позволили «чувствам-теоретикам» докопаться до новых, недоступных людям ранее качеств. Только поэтому живописцы нашли для них особые краски, а поэты и такие мастера прозы, как Стивенсон и Конрад, особые сочетания слов.

В 20-е годы «интеллектуализация» развернулась еще быстрее. В Германии она шла через экспрессионизм, означавший в этом направлении новый шаг и уже как бы распадение импрессионизма на составные части — мысль и короткий, емкий, как средоточие для нее, факт; во Франции длинным рядом выстроились совершенно прозрачные, выдержанные в духе идеального французского «clarté» романы-идеи Анатоля Франса; в Англии, а за нею во всем мире зачитывались книгами двух новых насквозь интеллектуальных классиков — Шоу и Уэллса. Эти последние довели искусство делать отвлеченную мысль образом до высшей виртуозности: проблемы зажили у них такой же захватывающей жизнью, как самые излюбленные герои старой литературы. Начались настоящие приключения мысли, которая, подобно персонажу плутовского романа, уже оторвалась от норм прежнего мира, но не могла избавиться от его условий, страхнуть брэнную материю и вынуждена была приспособливаться, изворачиваться, обманывать и цинично расправляться с простодушными людьми. Непосредственно в стиле это сказалось в том, что человеческая и абстрактная точка зрения здесь как бы столкнулись лбами, пошла игра между понятиями и яркими словесными образами. Очень скоро такой язык стал международным, своего рода художественным «эсперанто».

Интеллектуальные стили имели то неоценимое преимущество, что они оказались очень активны, гораздо активнее, чем прямое вмешательство в рассказ авторского «я», которое применяли «авангардисты». Тем самым вековая мечта искусства об активности как будто сбывалась, художник получал оружие, с которым он (хотя бы только идейно) мог сражаться рядом с политиком, ученым и т. д. на равных правах, участвовать в повседневной газетной борьбе за умы, непосредственно связываться со всеми другими формами сознания.

Но в этих интеллектуальных стилях был большой, невидимый с первого взгляда недостаток. Они выравнивали художественный образ, правда, пока что на поверхности, были слишком последовательны в своем развитии от однажды принятой точки. Они как-то прорезали в нужном им направлении жизнь, а не поднимали ее всю, пусть полупонятую, в сознание. Они уменьшали запас бесконечного и неожиданного содержания, которое обычно таилось в художественном произведении и загадочно, неведь откуда, появлялось через некоторое время при перечтении.

Кроме того, они делали многих, даже и больших художников, внешне очень похожими друг на друга. Чем отличается, например, по стилю «Война с саламандрами» Карела Чапека от фантазий Уэллса? Зная чешский и английский языки и специально занявшись этим, такое отличие, вероятно, удастся обнаружить. Однако для любого «третьего» иностранца

оно ничтожно. А ведь при хорошем переводе — об Уэллсе, по крайней мере, это с уверенностью можно сказать — эти книги нисколько не теряют в художественной силе. Роман Чапека, разумеется, настолько нов, самостоятелен и важен для людей, именно он, а не какой-либо другой, — что ни одна из книг Уэллса заменить его не может. Но ведь такое же, примерно, соотношение и между «Невидимкой» и «Борьбой миров». Разницы со стороны стиля нет. Если бы мы приняли стилевой критерий, то надо признать, что все подобные произведения — «Белую болезнь», «Облик грядущего», «Золотой век», «Гиперболоид инженера Гарина» и т. п. — мог бы написать один автор, проезжая из страны в страну.

В то же время интеллектуализм вместе со своей болезнью принес и противоядие от нее, которое если и не помогало от «стирания личностей», зато сохраняло живость стилевого потока в целом. Таким противоядием была сопровождающая чистую мысль, как контроллер, ирония, постоянно сбивавшая ее с прямого пути. Никогда остроумие не становилось еще столь обязательным для формы рассказа, как среди писателей XX в., пользовавшихся интеллектуальный стиль. Вспомним только некоторые имена: Франс — сатирик, Шоу — также, Уэллс — с неприменной язвительностью даже по отношению к симпатичным ему людям, Чапек — сатирик, у Эптона Синклера — в лучших вещах — всегда иронический взгляд, Хаксли — сатирик, у нас — ранний Эренбург и т. п. Остроумие — спасение для чистой мысли, ее способ поддерживать художественность; научись машина смеяться, она, наверное, смогла бы написать интеллектуальный роман. Ирония всегда обострялась в искусстве тех времен, когда им начинал руководить рассудок. Таковы, например, рационалисты XVIII в. — Вольтер наиболее показателен. Английские критики изобрели тогда даже особый термин: «истинное остроумие» (true wit), которое было признаком подлинной художественности. Аддисон писал: «Подобно тому как «истинное остроумие» состоит в сходстве идей³⁵, а «ложное остроумие» в сходстве слов... существует еще третий вид остроумия, который образуется частью из сходства идей, частью из сходства слов, который я бы назвал, чтобы отличать его от других, «смешанным остроумием»³⁶.

Подобное «смешанное остроумие» стало основой для интеллектуальных стилей в современности. Смех и язвительность «оголенной мысли», распространившиеся с начала 20-х годов, имели, понятно, общественные причины и означали какое-то ожесточение писателей («служенье муз не терпит суеты»). Но для интеллектуального стиля они были необходимы также эстетически. Рассудочным формам нужен был, перефразируя гоголевские слова, этот «положительный герой комедии», иначе они теряли отражение в чем-то другом, уходили из взаимосвязи — духовного организма — и улетали в лобовое «решение». А вместе с ним, имея его внутри, они были уже более приспособлены к тому, чтобы соединиться с идущей навстречу им фантазией и создать образ.

Напряженные поиски такого рода увенчались в современной литературе грандиозным новаторским успехом. В ней — настоящее порождение остроумия, материализованный смех — появился Швейк. Этот образ совершенно сливается со своим стилем, он построен на остроумии как стихии, которая перевертывает и сокрушает все на своем пути, т. е. делает то, чего достигает лишь фантазия, мысль, — и одновременно погружен в самую грубую реальность, т. е. достоверен как любой неопровержимо обоснованный натурализм. Это одно из высочайших художественных достижений XX в.; оно будет представлять это столетие — в сравнении с прошлым и будущим, как бы ни изменялась еще современная литература.

³⁵ Читай: в сближении их через какой-нибудь жизненный факт.

³⁶ Цит. по кн.: D. Daiches. Critical approaches to literature. L., 1956, p. 354.

Что касается самих изменений, мы их предвидеть не в состоянии; можно только назвать проблемы, которые так или иначе должны быть решены. В применении к нашей теме такая проблема также существует. Она немало затрудняет всестороннее и полное общение литературы с жизнью. Она называется инерцией стиля.

Сущность ее состоит в том, что стиль, если его принять — какой бы он ни был, превращает в законченное и завершенное то, что в жизни не завершено. Не в мысли, «решении» или «выводе» тут дело, а именно во внутренней структуре, которая обязывает художника поворачиваться в определенную сторону, расширяя свой «план», и повемногу упускать неожиданное, непредусмотренное содержание. Если его замечать, оно как-то «не ложится», получается эклектика, смесь; но ведь то, что не ложится, — существует! Может быть, и скорее всего так, оно намекает на какую-то другую правду; тому свидетельство — иные стили, отрицать зоркость и жизненность которых нельзя.

Между тем художник, следя за постепенно растущей у него на глазах структурой, планом, начинает незримо жертвовать всякими неровностями и сопротивлением молчаливо вопиющих «правд». Увлекаясь этим движением, он впадает в тот странный вид вдохновения, которое хотя и есть «живейшее расположение души», но уже не для впечатлений и «восприятия оных», а, напротив, для подавления их — ради единства стиля. Писатель предается этому стилю в полной уверенности, что таким путем развивается его мысль, но на самом деле он отдает себя в руки уже открытому закону и незаметно освобождает себя от мысли. Его творчество остается лишь по видимости «путешествием в неизвестное»; ему открывается теперь, наоборот, лишь заведомое, хотя оно и добавляет что-то все время к прежнему добру. Если учесть при этом, что писателя окружает в современности множество отлично разработанных и готовых к движению стилей, то опасность такого художественного самообмана становится грозной.

Не так давно по этому поводу выступила с любопытной статьей английская писательница Айрис Мердок. Статья называлась «Против сухости». Почему именно «сухости»? В этом Мердок отважилась обвинить всю современную литературу. Сухость — это, по мысли Мердок, замкнутость, виртуозная самоуспокоенность стиля, способного с изумительным холодным мастерством овладеть, чем угодно. Мы пишем, как выразилась Мердок, «кристаллические» произведения, наша проза «идеально прозрачна, это лишь «за неимением лучшего» написанное словами. Наиболее влиятельный современный стилист — это Хемингуэй». Созданный им стиль распространился так, что «большинство английских романистов — это уже не литература, а что-то иное. Кажется, они могли бы пользоваться чужими словами, а каким-то другим материалом без больших потерь».

Это бесплотное состояние возникло потому, что писатели предались «утешениям формы», устремились в погоню за цельностью стиля. Но, продолжает Мердок, «реальность — это ведь не заданное целое. Понимание этого, уважение к непредвиденному — вот что отличает воображение от фантазии». И дальше, почти восклицание: «Вспомните русских, этих великих хозяев непредвиденного³⁷... Литература всегда должна изображать борьбу между реальными людьми и фантазиями, и сейчас нам нужнее всего гораздо более сильная и сложная концепция реального человека».

Мердок, как мы видим, осмелилась даже посягнуть на самого Хемингуэя — не с целью «сбросить его с парохода современности», конечно, — а чтобы напомнить об ограниченности его стиля и опустошительном влиянии инерции. Это нам представляется очень своевременным. Хемингуэй — в этом никто теперь не сомневается — очень большой, если не великий

³⁷ Подразумеваются Толстой, Достоевский, Чехов.

художник (здесь нужно всегда помнить, что для степени просто не хватает слов: кто же тогда Шекспир, Сервантес, Толстой?). Его стиль — верх тонкости, и он будет вызывать восхищение всегда. Мы сразу узнаем его — обрывистый и, как правило, долгий разговор, где люди обмениваются короткими необходимыми фразами, — но каждая скрывает неизмеримо больший, а иногда и противоположный смысл, хотя эти люди именно говорят, как хотят, а не «сурово сдерживаются», как у Ремарка.

Интересно также, что перед нами как будто обычный диалог, однако это чисто повествовательный стиль, совсем не драма, если ему дать конкретные голоса, лица и выпустить на сцену, он ничего не выиграет; напротив, скорее проиграет, потому что конкретное сузит, выделит какой-нибудь один «подспудный» смысл, а там их целая тьма. Не нуждается этот стиль и в чтении вслух, потому что интонация тоже заключена в нем самом, например (рассказ «Убийцы»):

«— Есть что-нибудь выпить, — спросил Эл.

— Лимонад, морс, джинджер-эль.

— Выпить, я спрашиваю.

— Я же вам сказаал.

— Веселенький город, — заметил другой».

Одним словом, в манере Хемингуэя масса превосходных и оригинальных качеств, но, пожалуй, никакой другой из современных стилей не подвластен в такой степени инерции, как этот. Он не только открывает характеры, но и тут же замыкает их. Именно потому, что это очень сильный стиль, он поработает действительность, изгоняет начисто все — по отношению к нему — «непредвиденное». При чтении его возникает ложное ощущение, что больше нечего сказать. И только потом, отрезвленные, мы обычно вспоминаем, что этого быть не может, что в этом случае жизнь должна была бы остановиться. Сам Хемингуэй, по-видимому, где-то осознавал тяжесть такой формы, но изменить «ему», т. е. своему гению, не мог. И произведения его год от года становились все замкнутее и «самосовершенней». Нам остается лишь ждать, что лежит еще, обещанное, в сейфе. Вдруг какая-нибудь идея выхода?

Такова проблема инерции. Ее трудность тем больше, что далеко не всякий писатель обладает таким талантом, как Хемингуэй, но зато всякий знает, что обладание стилем (не обязательно хемингуэевским) вводит — это действительно так — в настоящее искусство.

Некоторые приметы времени говорят за то, что художники начинают — может быть, что называется «стихийно», но это название неправильно, так как здесь просто работает их художественная мысль, — находить различные способы противостоять замыканию. Тут впереди идет кино, особенно Феллини. Его фильмы раскрыты в мир. Раньше здесь, да и в литературе, старались, если уж попал человек в фокус — прояснить его «до конца», — иначе, насколько позволяли средства, рассказать о нем побольше; теперь — парадоксально — появилось много проходящих лиц, которые как будто в удивлении оглядываются, что мы на них посмотрели; они раскрыты лишь частично; откуда они, что они, до конца не узнаешь. Кто этот человек в «Ночах Кабирии», который везет ее, молча, на автомобиле по грязным тротуарам и там раздает всем этим «падшим» разные жалкие подарки? Кто эта девушка, которая мелькает в «Сладкой жизни» один раз, а потом стоит, улыбаясь и провожая глазами Марчелло, в конце фильма? Трудно сказать, но это необыкновенно, это размыкает художественную цепь и заставляет нас снова почувствовать себя, как в жизни. И потому вводит в какое-то особое содержание.

Подобные детали можно встретить и у Моравиа. У нас в русской литературе это начинал когда-то Чехов. Поразительно, например, у него фигура прохожего во втором акте «Вишневого сада»: «Мадам, позвольте честному россиянину на пропитание!». Кто этот человек и зачем? Очевидно,

затем же самым — выход в мир, ощущение простора и неожиданности — не все предрешено! Или старик на пароме в «Воскресении» Толстого, который отказывается назвать свое имя, живет без паспорта: «Как тебя зовут?» — «Человек». Классики вместе с лучшими художниками «дня» прокладывают эти пути.

По-видимому, наибольшее значение в преодолении «проблемы инерции» имеет эпическая традиция, которая измеряет человека большой вне его текущей и увлекающей его жизнью. Безусловное доверие ее внешней «разностильности»³⁸, в которой постепенно, но неопровержимо открывается глубинное родство, иначе говоря, обращение к тому источнику, откуда всегда набирало сил искусство гениев, помогает и в наши дни побеждать и взламывать эстетическую замкнутость. Иногда этот прорыв совершается как своего рода очистительное наводнение, беспорядочное и мощное, разрушающее то, что, может быть, разрушать не следовало — как у Фолкнера; иногда — организовано и целенаправленно, но ничуть не менее настойчиво, например у М. Шолохова. Стиливая разомкнутость этих и подобных им писателей, при всей разнице взглядов, позиций и отношений к проблемам современного мира, очевидна; единство, которое они находят для скрепления и связи своего художественного мира, не есть простое единство художественной системы; оно всегда открыто и видится нам лишь как некое средоточие дорог к более глубокому единству общества, жизни и всей природы, постоянно разворачивающей свои еще неизведанные возможности.

* * *

Итак, постановка проблемы стиля на примерах противостоящих друг другу в истории художественных систем подводит нас к некоторым предварительным³⁹ выводам.

Чем глубже мы проникли в содержание произведения, цикла романов одного художника или направления, тем в большем количестве внешних признаков нам будет видеться их стиль, тем резче он будет ощущаться и угадываться. Вне этого понимания он останется пустым, хотя и своеобразным (но в другой, чужеродной связи) нагромождением материала, так называемой «спецификой» (местной, классовой, сословной и т. д.). Стиль обнаруживается постепенно, подобно тому как познаются черты и движения лица; их значение еще ничто не говорит само по себе вне поступка и, еще глубже, вне всего накопившегося в характере содержания.

Отсюда вытекает также и то, очевидно, неоспоримое положение, что стиль переходит от ясно различимых внешних признаков к их идеальной внутренней связи, методу, и наоборот.

Иначе говоря, нельзя понимать дело так, будто стиль можно получить по принципу образ минус метод, потому что самый этот принцип негоден и к искусству совершенно не применим. В образе нет этой механической связи; стиль проявляется в нем лишь как поверхность, в которой отразилось и запечатлелось все его внутреннее содержание, но все-таки именно как поверхность. Таково реальное противоречие, с которым обязан считаться каждый исследователь искусства. Его трудно осознать на каком-нибудь обособленном примере, потому что в этом случае единство всецело преобладает над распадением. Но увидеть его в движении уже легче: например, тот же толстовский стиль уж никак не оторгнешь от всего содержания и духа толстовского творчества, однако ведь встречается он теперь у других писателей, например у Фадеева. Могут сказать и даже часто говорят, что это, мол, уже не толстовский стиль, нельзя не видеть

³⁸ Тому самому «вопиющему отсутствию стиля», о котором с негодованием писал Уайльд.

³⁹ См. последующие главы.

«глубочайшей качественной разницы» и т. п. — разумеется, конечно, но все-таки и разительное сходство есть. В чем оно? Конечно, не в механическом отделении, а именно в способности этой поверхности впитать в себя глубинное содержание и, отделившись, сохранять невидимую силу, подобно тому как сохраняет ее отрубленная ветка тополя, которую стоит лишь воткнуть в землю, чтобы она пустила корни и превратилась в новое дерево.

Таким образом и получается, что стиль не отделим от метода, но все же и отделим — в том смысле, что он может существовать как некая самостоятельная содержательная форма, различимая и ощущаемая во внешних слоях образа: языка, композиции, типа сюжета и пр. Она руководится изнутри единым принципом, но проявляется вовне — повторим это — в многообразии внешних примет. Переносите эти приметы на другой метод — они будут уже те и не те, стилем старым и стилем новым.

Бесконечное количество вариантов сочетаний или, может быть, вернее сказать, сращений существует тут в художественных образах. Мы можем встретить такой, скажем, случай, когда новый метод — художественная идея писателя — еще недостаточно окреп, не способен пробиться сам к себе и всецело комбинируется на поверхности из старых «примет», хотя все они звучат уже по-новому. Может быть и так, что он, т. е. метод, уже определился в одном, например в языке, нашел какую-то сторону своего стиля (ранние чеховские драмы — «Иванов», «Леший»), но не дотянулся еще до самого себя в другом, скажем, в жанре, который продолжает оставаться по существу традиционным и лишь потом выводит и эту часть также в собственный стиль (лирические пьесы «Три сестры» и «Вишневый сад»). Нам может встретиться писатель, всю жизнь обладавший лишь чем-то одним новым — резко стилистически своим, а остальное просто стилистически подкрашивавший, и наконец — наиболее частый в подлинно художественной литературе случай — когда писатель настолько переворачивает и подавляет все в своем собственном видении, что даже чужие находки выглядят у него личным изобретением (например, Хэмингуэй⁴⁰). Это обстоятельство и является решающим в том смысле, что обязывает теорию при изучении общих проблем стиля обращаться прежде всего к материалу стилей конкретных — стилей направления или индивидуальных стилей.

⁴⁰ См. об этом в статье Д. Урнова «Дж. Джойс и современный модернизм». Сб. «Современные проблемы реализма и модернизм». М., «Наука», 1965.

Я. Е. Эльсберг

Индивидуальные стили и вопросы их историко-теоретического изучения

I

Исторический процесс развития индивидуальных литературных стилей неотрывен от исторического процесса формирования творческих индивидуальностей писателей¹.

По отношению к литературе нового времени, по отношению к современности именно индивидуальный стиль писателя выступает в качестве стиля как такового, как наиболее определенное и ясное воплощение самого понятия «литературный стиль», как — если употребить французское выражение — литературный стиль *par excellence* (по преимуществу).

Ибо только подлинно мощный индивидуальный литературный стиль обладает той силой и тем обаянием, которые позволяют узнать в нем неповторимые и покоряющие черты создавшего его литературного дарования, творческой индивидуальности писателя, дает истинное представление о богатстве, многообразии, многогранности, неподдельной жизненности художественной формы.

Конечно, понятие «стиль» употребляется и в гораздо более широком смысле, даже если иметь в виду лишь литературные стили. Однако когда, например, говорят о стиле того или иного направления, то в сущности, пусть даже невольно, исходят из представления о стиле основоположника или наиболее яркого представителя данного течения. Аналогично, характеризуя стиль той или иной национальной литературы, отправляются от представления о стилях ряда крупнейших ее представителей. Чем большей силой, влиянием, своеобразием обладает тот или иной стиль, тем в меньшей степени он воспринимается как нечто целиком входящее в понятие «стиля направления».

И при самом расширительном употреблении термина «стиль» (повторяем, по крайней мере, поскольку речь идет о литературе нового времени и современности) основой, «клеточкой» его является понятие «индивидуальный стиль». Поэтому мы в дальнейшем, анализируя проблему индивидуальных стилей в литературе, обозначаем стилевые явления более широкого и менее индивидуального характера как *стилевые тенденции*.

¹ См в настоящем томе главу «Творческая индивидуальность писателя и литературное развитие».

Но, разумеется, соотношения индивидуальных стилей и широких стилевых тенденций могут быть весьма различны. И определяющим является мера интенсивности и силы индивидуальных стилей, а также степень влиятельности той или иной стилиевой тенденции. Так, например, по отношению к русскому реализму XIX в. употребление термина «стиль» в качестве объединяющего понятия совершенно бессодержательно (нельзя же сказать стиль Толстого, Щедрина и Достоевского), — ведь почти каждый из больших писателей этого периода положил начало определенной стилиевой тенденции. Но по отношению к очень многим современным модернистам понятие единого стиля кажется вполне применимым. Если, например, говорить о современной модернистской прозе ФРГ, то целый ряд ее представителей может быть охарактеризован как писатели иррационалистического расплывчато-гротескового стиля. В сущности, это именно стилиевая тенденция, а не сколько-нибудь глубоко разработанные индивидуальные стили. Однако это вовсе не означает, что у крупнейших представителей современного модернизма нельзя найти индивидуальные стили.

Индивидуальный стиль писателя мы рассматриваем здесь как центральное понятие поэтики, т. е. той области теории литературы, которая сосредоточена на вопросах содержательной формы.

В развитии, во взаимодействии и синтезе всех элементов художественной формы, под влиянием объекта и содержания произведения, мировоззрения писателя и его метода и в единстве с последним формируется стиль, выражающий цельность содержательной формы. Стиль складывается из всех ее элементов, вырастая из них. Стиль — это доминанта художественной формы, ее организующая сила. Чем больше в развитии формы данного произведения определился и выявился стиль, тем более значительным становится его обратное объединяющее и организующее влияние на жанр, ритм и другие элементы формы.

Можно сказать, что в стиле сказывается «стремление» всех этих элементов к своему единству, к тому, чтобы своими, каждому из них присущими средствами, найти тот склад, тот «слог» (в самом широком смысле слова), который соответствует особенностям, свойственным мысли данного писателя.

В законченном произведении стиль является выпуклым выражением и обликом того, как, познавая свой объект и постигая истину, движется в своем неповторимом своеобразии художественная мысль писателя.

Но, конечно, формирование стиля не может быть вполне понято лишь в пределах данного произведения или творчества того или иного писателя. Нужно иметь в виду традиции, наследие предшествующих стилей, ту стилиевую среду эпохи, в которой складывается стиль, стилиевые тенденции этого времени.

Больше того: глубоко понять стиль — значит увидеть его в связях с духовной жизнью страны, с художественным сознанием человечества. Ибо стиль служит тому познанию и пересозданию мира, которое вдохновляет литературу. В этом смысл известных слов Гете: «Стиль покоится на глубочайших твердых познаниях, на самом существе вещей, поскольку нам дано распознавать в зримых и осязаемых образах»². Но вернемся к вопросу о роли стиля и художественной формы.

Было бы неверно представлять себе исторический процесс развития содержательной формы как нечто такое, чем самодержавно управляют, сменяя друг друга, индивидуальные стили. Процесс этот гораздо более сложен и многосоставен, отдельные элементы содержательной формы обладают своими путями и особенностями развития. Выражаясь именно через индивидуальные стили, каждый из этих элементов имеет свою историю.

² Гете. Сочинения, т. X. М., Гослитиздат, 1937, стр. 401.

Индивидуальный стиль не может не «считаться» не только с предшествующим и современным опытом индивидуальных стилей, но и с историческим опытом тех отдельных элементов, из которых складывается индивидуальный стиль. В этом отношении очень показательна роль родов и жанров, особенно если обратиться к стилю писателей, в творчестве которых представлены разные роды литературы. Так, например, очевидно, что хотя индивидуальный стиль Толстого выступает во всем своем своеобразии и в романах и в драматургии писателя, тем не менее на проявлении этого стиля в этих родах накладывают свой отпечаток различные исторические судьбы этих родов и жанров. Индивидуальный стиль большого писателя не навязывает свои устремления тому или иному жанру, а, угадывая логику и возможности его развития, вбирает его в себя, находит глубокое решение, органически соответствующее собственному духу и потребностям жанра и влияя тем самым на дальнейший его путь. Аналогичны соотношения индивидуального стиля и языка художественной литературы.

В этой связи необходимо уточнить вопрос об объеме понятия «индивидуальный стиль писателя», поскольку многократно делались попытки ограничить это понятие областью языка. Еще в работе, опубликованной в 1923 г., П. Н. Сакулин полемизировал по этому вопросу с В. М. Жирмунским (журнал «Искусство», 1923, № 1). Между тем неправомочность такого сужения, от которого В. М. Жирмунский давно отказался, несомненна.

Достаточно указать на роль ритма. Не случайно же столь различные писатели, как Маяковский, А. Н. Толстой и Андрей Белый, описывая процесс рождения произведения, стиля, употребляли слово «бормотать». А. Белый упоминает про «выборматывание порой одной непокорной фразы до стука в висках...»³. «Во время работы я, как большинство писателей, проианозу фразу вслух»⁴, — пишет А. Н. Толстой. По словам Замiatина, давшего своеобразное определение ритма прозы, «на первой же странице текста приходится определить основу всей музыкальной ткани, услышать ритм всей вещи»⁵.

С «ритмической основой живой человеческой речи» связывает «музыку прозаического письма» А. Твардовский в своей статье о Бунине⁶.

Ритм прозы — весьма мало исследованный вопрос, и мы не претендуем на его освещение. Ясно одно: ритм связан и с содержанием, и с жанром⁷, и с композицией, и с языком. Произведение эпически-хроникального жанра не может быть написано в ритме, вызванном прежде всего стремлением передать трагическое название катастрофы. С ритмом связан и вопрос о темпе, о степени насыщенности изложения событиями, о характере их изображения.

То, что стиль неразрывно связан с жанром художественного произведения, темпом и интонацией повествования, хорошо видно на известном противопоставлении Марком Твенем «юмористического» рассказа в качестве американского жанра — рассказу «комическому» как жанру английскому. Эта терминология может быть оспорена, но несомненно, что примеры, приведенные Твенем для иллюстрации своей мысли, свидетельствуют о совершенно различных стилях повествования, каждому из которых и соответствуют особый жанр, язык, интонация, темп.

³ «Как мы пишем». Изд-во писателей в Ленинграде, 1930, стр. 11.

⁴ Там же, стр. 155.

⁵ Там же, стр. 37. Ряд высказываний художников слова о ритме приведен в статье Л. Зивельчинской «Ритм» («Вопросы литературы», 1963, № 3).

⁶ «Новый мир», 1965, № 7, стр. 229.

⁷ Ср. замечания В. Кожинова о ритме прозы и, в частности, романа в книге «Происхождение романа» (М., «Сов. писатель», 1963, стр. 352—355).

В то время как в первом случае доминирует комизм самой манеры нарочито замедленно и неуклюже разворачивающегося повествования, и роль фабулы оказывается ничтожной, во втором — та же фабула и является самой сущностью рассказа, поскольку последний сводится к анекдоту, к изложению нелепо-смешного случая⁸.

Каждый из этих рассказов требует своего стиля.

Но какие бы стороны и элементы индивидуального стиля ни анализировались, совершенно необходимо понимание последнего именно как единства, охватывающего все стороны и элементы содержательной формы. Только тогда вполне уяснится неповторимое художественное своеобразие индивидуального стиля.

Под этим углом зрения мы и сравним сейчас анализ и характеристику стиля философских повестей Вольтера, в особенности «Кандида», содержащиеся в «Семинарии по французской стилистике» Е. Эткинда (Учпедгиз, 1960), с одной стороны, и в статье Андре Моруа «Стиль Вольтера» в посвященном Вольтеру номере журнала «Еurore» — с другой.

Работа Е. Эткинда в целом бесспорно содержательна, стилиевой анализ здесь в ряде случаев весьма тонок и радует интересными находками в освещении своеобразия тех или иных произведений в широкой исторической перспективе художественного развития. Можно сослаться, например, на анализ «Принцессы Клевской» мадам де Лафайет. И если мы все же указываем в дальнейшем на некоторые недостатки стилиевого анализа «Кандида», то делаем мы это для того, чтобы подчеркнуть необходимость анализа индивидуального стиля и в его многосторонности, и в его художественном единстве. Удачный пример такого анализа мы видим в статье Андре Моруа, несмотря на ее лаконичность и афористичность, пренебрегающую доказательствами и детализированными аналитическими характеристиками, чем сильна работа Е. Эткинда. По словам автора «Семинария», в «Кандиде» «в основе повествования лежит мысль, тезы и антитезы, облекаемые в образную, но обобщенную форму. В этом смысле законы, по которым строится образ в философской повести, прямо противоположны законам реалистической прозы XIX века, для которой главное — выразить социальную сущность действительности в максимально индивидуализированном образе конкретного человека. Контурный персонаж Вольтера — только философский аргумент, которому автор некоторыми внешними деталями, комическими или иными, придает занимательность.

Таким образом, повесть Вольтера можно назвать философской не только потому, что в ней решаются философские проблемы, но и потому, что движение ее сюжета, особенности ее композиции, своеобразие структуры образа определяются движением философской мысли»⁹.

Далее Е. Эткинд переходит к вопросу о «стилистическом воплощении» движения идей в «Кандиде». Он отмечает динамизм рассказа, преобладание глаголов, «калейдоскопическую смену времен», «рубленный стиль», «ритм живой речи», противопоставленной «чуждому жизни абстрактному философствованию», «средства иронии», в частности «пародийные философские формулы» в речи Панглосса, и т. д. Заканчивается этот анализ следующим образом: «Лаконизм повествования, динамичность, рациональность, строжайший отбор безусловно необходимых средств (ни одного лишнего), точность и блестящая острота — таковы художественные принципы прозы Вольтера. Так строится веселая, злая и остроумная вольтеровская сатира — «философская повесть»»¹⁰.

Нетрудно заметить, что, в сущности, в этом анализе, несмотря на меткость определений, данных различным элементам вольтеровского стиля,

⁸ См. Марк Твен в Собр. соч., т. XI. М., Гослитиздат, 1961, стр. 7 и след.

⁹ Е. Эткинд. Семинарий по французской стилистике, ч. 1. Проза. Л., Учпедгиз, 1960, стр. 50.

¹⁰ Там же, стр. 55.

не содержится характеристика этого стиля как *художественного единства*. К тому же некоторые отмеченные автором средства и достоинства этой прозы относятся скорее к ее идейной сатирической остроте; до известной степени под сомнение ставится даже художественно-образная цельность произведения, в котором сами художественные образы оказываются порой как будто лишь формой логической мысли.

Характеристика же стиля «Кандида», данная Моруа, смело и точно акцентирует именно *поэтичность* этой философской повести.

«Доминирующее качество вольтеровской прозы, в дни его удач, — пишет Моруа, — это поэтичность, возникающая благодаря тому, что безумие мира выражено бессвязностью сближений, но подчинено ритму. Проза Вольтера в лучших своих образцах обладает этим двойственным характером. Не могущие быть предвиденными каскады абсурдных фактов струятся на каждой странице, в то время как быстрота движения, возвращение через постоянные интервалы к простодушию Кандида и несчастьям Панглосса обеспечивают духу тот трагический покой, который дарует большая поэзия.

Эти рассказы — катастрофы, но всегда над ними господствуют дух, форма и ритм, и темп столь быстр, что ни у кого нет времени огорчаться по поводу них. Prestissimo было бы неуместно ни в похоронном марше, ни в реквиеме, но prestissimo или allegretto любимые темпы... господина Вольтера. Можно предпочитать более серьезную музыку, но не ошибитесь: эта музыка отнюдь не лишена горькой глубины». Моруа исходит при этом из того, что «сквозь стиль Вольтера просвечивают его гнев и его сострадание... безумие мира, его несправедливость, злоба людей, молчание бога вдохновляли сильные чувства и шедевры»; под стилем писатель разумеет «клеймо», которое данный характер ставит на природу вещей»¹¹.

Характеризуя же то, что он называет техникой, мастерством, Моруа видит три литературных источника вольтеровского стиля, выступивших в новом синтезе.

Это, во-первых, элегантный стиль иезуитов, воспитателей юного Аруа, во-вторых, сатира и воображение Свифта и, в-третьих, традиции восточных сказок Шехерезады.

Думается, что маленькая статья Моруа (в ней всего три страницы) помогает понять стиль вольтеровской прозы в его *художественном единстве*, именно как организующую силу *содержательной* формы. Жанр, ритм, темп выступают под пером Моруа как стилевые элементы и, что особенно важно, в их целеустремленном содержательном значении. Моруа вскрывает суть художественного конфликта между фабулой и ритмом и темпом «Кандида», конфликта, как раз и выражающего стилистическое своеобразие рассказа. Он оттеняет сказочные корни жанра философской повести. И мы уясняем себе, почему иронический и шуточный стилистический покров ее не только скрывает, но и намекает на глубину содержания. Что же касается «господства» ритма, то Моруа явно не имеет в виду власть его над содержанием, а доминирование его в сфере формы.

Конечно, говоря о стиле Вольтера, Моруа порой имеет в виду и его метод, не проводя различия между этими понятиями. Но, принимая во внимание и это обстоятельство, все то, что сказано Моруа именно и прежде всего о стиле автора «Кандида», настолько содержательно, многосторонне и столь художественно чутко, что может считаться, как нам представляется, одним из ярких образцов стилевого анализа.

Любопытно, что Моруа, в отличие от Е. Эткинды, ничего не говорит о лексике Вольтера, о построении фразы и т. п. Конечно, предпринятый автором «Семинария» подробный анализ этих вопросов является достоин-

¹¹ «Европа», 1959, № 361—362, р. 5—7.

ством его работы. Однако нельзя не обратить внимания на то, что, прямо не касаясь этих сторон стиля, Моруа тем не менее, в сущности, дает о них представление именно потому, что характеристика его охватывает стиль как единство.

Разумеется, подчеркивая необходимость уяснения индивидуального стиля как многостороннего единства, мы имеем в виду не поиски какого-либо обозначения-ярлыка для этого единства, а определение тех основных принципов, которым в их внутренней связи и цельности подчинены все неразрывно связанные между собою элементы формы.

Задача окажется выполненной лишь в том случае, если мы тем самым определим *неповторимый* характер данного стиля, который только в таком случае и выступит перед нами как художественное *открытие*.

II

Говоря до настоящего момента об элементах и силах, формирующих индивидуальный стиль писателя, мы пока имели в виду лишь элементы внутренние в узком смысле слова, вступающие в каждом большом индивидуальном стиле в новый небывалый синтез и получающие тем самым новые импульсы, способствующие дальнейшему развитию каждого из них.

Но очевидно, что индивидуальный стиль может быть глубоко понят лишь в гораздо более широких связях, захватывающих как материал самой жизни и содержание литературы, так и мировоззрение и метод писателя.

Вырабатывая, создавая, находя форму, большой писатель руководствуется мощным и целостным стремлением создать «стиль, отвечающий теме», если использовать известные слова Некрасова.

Стиль органически соответствует содержанию, художественному видению писателем действительности, видению, принципом которого является творческий метод. Было бы, однако, наивным схематизмом полагать, что стиль абсолютно отгорожен от предмета литературы. Метод и стиль тесно сплетены между собою, взаимодействуют и, в частности, стиль стремится выразить и воплотить сложные соответствия как содержанию, так и предмету литературного творчества, т. е. тем или иным сторонам действительности.

Проблема создания стиля — это и проблема захвата и охвата действительности, овладения различными ее пластами и сферами, ее познания, изображения и выражения. А овладеть материалами действительности означает понять, оценить и исследовать их. Правда, такова цель метода. Но стиль овладевает ими с точки зрения задач, стоящих перед художественной формой, постигнуть процессы создания которой невозможно, не имея в виду мировоззрение писателя, его внутренний мир, его идейные искания и направленность и, в особенности, метод.

Стиль — стержень содержательной формы; это означает, что, находя формы, соответствующие содержанию, он тем самым вбирает это содержание в себя. Подлинно художественное содержание не способно воплотиться вне стиля. Действительность и содержание произведения посылают мощные импульсы, которые рождают стиль, но, родившись, последний не только оформляет, но и своими специфическими средствами развивает содержание. Возникает живой процесс, в развитии которого, естественно, участвует и метод — стиль и метод как бы взаимопроникают друг друга. Но единство содержания и содержательной формы, метода и стиля никак не позволяет их отождествление. Такое отождествление ведет к грубым упрощениям или к формализму, или, наоборот, к сведению художественного произведения к «голому» содержанию и во всяком случае не дает возможности различать сферы метода и стиля.

Стиль охватывает в первую очередь язык (художественную речь) произведения, его жанр, композицию, темп, ритм, тон, интонации. Но гораздо более опосредствованно он сказывается и в таких категориях содержания, как характер, сюжет, образность произведения в целом.

Задача исследования стиля заключается, следовательно, в том, чтобы понять содержательную форму творчества как единство, выраженное в стиле, в его соотносительности и к действительности, и к художественному содержанию, и к мировоззрению, и к методу писателя. Индивидуальный стиль неповторим и накладывает свой отпечаток на весь художественный мир, в создании которого он участвует, но неповторимость эта отражает общие закономерности развития литературы. Верно определить стиль значит видеть также его предшественников, традиции, им усвоенные, и его место в этом развитии. Необходимо понять содержательный характер стилевых традиций, особенно ясно выступающий в жанрах как формах, каждая из которых предрасположена к содержанию или, лучше сказать, к «содержаниям» известного склада.

Таким образом, область изучения индивидуальных стилей, с точки зрения задач литературоведения (не касаясь стилистики как лингвистической дисциплины; ср. раздел о художественной речи в этом труде), широка и многообразна.

Итак, понимание и изучение индивидуальных стилей писателей требует выяснения довольно сложных соотношений, как лежащих внутри формы, так и соотношений, находящихся вне ее (действительность, литературное наследие), или соотношений, для которых характерно взаимопроникновение (мировоззрение писателя, его метод, художественное содержание произведения).

Сейчас мы особо остановимся на соотношениях стиля и метода. Для понимания этих соотношений, вероятно, бесполезно искать общую формулу, могущую быть отнесенной к любому случаю, к творчеству любого писателя. Важнее, думается, другое: ограничить метод и стиль, показать их, насколько это возможно, и притом на конкретном материале — и в самостоятельном действии и во взаимопроникающем развитии.

Надо отметить, что в советском литературоведении понятия эти зачастую еще смешиваются. Что же касается буржуазной литературной науки, в которой самое представление о методе встречается крайне редко, стиль стал универсальной категорией, подавляющей и подменяющей собою не только метод, но и мировоззрение и даже творческую индивидуальность писателя, поскольку речь идет у буржуазных литературоведов по преимуществу о стиле отдельно рассматриваемого произведения¹².

Так как в живой ткани произведения разграничение метода и стиля встречает очень большие трудности, мы хотим воспользоваться черновыми материалами подготовительной работы великого художника над своим творением, материалами, которые, как нам кажется, в сопоставлении с законченным произведением совершенно произвольно и тем более убедительно отражают различия между методом и стилем. Речь идет о подготовительных материалах к «Воине и миру».

¹² Критику буржуазных концепций стиля см. в статье В. М. Жирмунского в сб. «Проблемы международных литературных связей» (Изд-во ЛГУ, 1962), в статье Р. М. Самарина «Проблемы стиля в современной буржуазной науке» («Филологические науки», 1962, № 3), в статье А. Н. Соколова «Принципы стилистической характеристики языка литературно-художественного произведения» («Филологические науки», 1962, № 3), в статье М. Б. Храпченко «О разработке проблем поэтики и стилистики» («Изв. АН СССР», 1961, вып. V), в моей книге «Идеологическая борьба и распад буржуазной литературной теории» (М., Гослитиздат, 1964) и других работах. Некоторые аспекты буржуазных концепций стиля критикуются и в главе «Творческая индивидуальность писателя и литературное развитие настоящего издания».

Планы и заметки эти особенно интересны для решения занимающей нас задачи потому, что в них отчетливо выступают две принципиально различные стадии творческой работы над художественным произведением.

То, что можно назвать видением мира, содержащим будущее произведение, художественным закреплением тех сторон жизни и тех людей, которые представляют первенствующий и главенствующий интерес для писателя, — все это выступает здесь лишенным сколько-нибудь законченной формы и вместе с тем уже требующим ее, больше того, ростки стиля уже пробиваются, порой неожиданно даже расцветая. Мировоззрение и метод писателя начали свой мощный труд, но еще какое-то время способны обойтись без непосредственного и обстоятельного решения стилиевых проблем, хотя то, что видит писатель и как он это видит, уже действительно подготавливает возникновение соответствующей этому содержанию формы, предвосхищает эту форму, стиль.

Творческий процесс — не какой-то конвейер, на котором образы обрабатываются сначала мировоззрением и методом, а затем уже стилем. На самом деле эти процессы носят несравненно более сложный, а главное — взаимопроницающий характер. И тем не менее, думается, отличия стадий этого процесса подметить и наблюдать можно.

Самые ранние сохранившиеся планы и заметки к «Войне и миру» представляют собою характеристики людей, долженствовавших стать персонажами эпопеи, причем некоторые ими не стали вовсе, а другие появились на страницах ее в существенно ином облике, чем то предполагалось сначала. Некоторые из этих первоначальных характеристик кажутся построенными, так сказать, по «анкетному» принципу. Почти каждый из занимающих воображение писателя людей характеризуется под углом зрения одних и тех же критериев, а именно в отношениях «имущественном», «общественном», «любовном», «поэтическом», «умственном»; дается также своего рода «справка» о семействе данного лица.

Когда, однако, вдумываешься в эти как будто еще очень схематические «анкетные» характеристики и сопоставляешь их с персонажами эпопеи, то убеждаешься в том, что Толстой уже ясно видит многих героев своего произведения. Приведем для примера характеристик Берга:

Имуществен[ное]. 200 душ у трех братьев. Скуп, расчетлив.

Общественно[е]. Не понимает другого порядка, как настоящий, достойно пролазлив, долг выше всего. Все помнит.

Любовное. Не любит, но жена и в физическом и в общественном смысле нужна.

Поэтическое. Никакого, кроме поэзии правильности и порядка.

Умственное. Логично очень умен, образован в том, что нужно для успеха. Математика, фортификация.

Семей[ственное]. Мать и сестра, которых он содержит, и брат, от которого он отрекся¹³.

Или вот как в этих заметках говорится о будущей Наташе Ростовской (здесь она еще Толстая):

«Наталья. 15 лет.

Щедра безумно.

Верит в себя. Капризна, и все удается, и всех тормозит, и всеми любима. Честолюбива.

Музыкой обладает, понимает и до безумия чувствует. Вдруг грустна, вдруг безумно радостна. Куклы.

Любов[ное]. Просит мужа, а то двух, ей нужно детей и любовь и постель.

¹³ Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч., т. 13. М., Гослитиздат, 1949, стр. 16.

Глупа, но мила, необразована, ничего не знает и всегда умеет скрыть»¹⁴.

Может, однако, показаться странным, почему Толстой, в чьем воображении уже встали полнокровные образы действующих лиц романа, подвергает их своеобразной, так сказать, «анкетной» проверке. В виде догадки можно сказать, что это прежде всего самоконтроль художника, желающего убедиться в том, что видит своих героев действительно со всех тех сторон, которые его занимают, во всех тех связях и взаимоотношениях, в которых они должны выступить в эпосе.

Но для нас сейчас решение этого вопроса не имеет сколько-нибудь существенного значения. Важно другое.

«Рубрики» характеристик, примененные Толстым, — яркое свидетельство целеустремленной идейной направленности художественного видения писателя и ясно осознанных устремлений его метода. Еще совсем бегло касаясь обстоятельств, в которых будут действовать его герои, Толстой, однако, уже намечает те кардинальные связи, соотношения и конфликты, в которых они будут находиться друг с другом. Ибо если Наташа «музыкой обладает, понимает и до безумия чувствует», а Берг понимает лишь «поэзию правильности и порядка», то очевидно, что они не могут не быть чужими и даже враждебными друг другу; а если будущий Николай Ростов «все понимает и чувствует понемногу», то такое качество делает его, при определенной и несомненной ограниченности, все же близким Наташе, а не людям в духе Берга. Правильно замечание М. Б. Храпченко относительно приведенной характеристики Ростова, что «основное зерно образа, намеченное в наброске, сохранилось в романе»¹⁵.

Не менее, конечно, значимы намеченные Толстым отношения его персонажей к существующему порядку, к Наполеону и т. д.

Мы убеждаемся, таким образом, в том, что во всех этих характеристиках ясно проявляется цельный взгляд на мир, на людей, видение и понимание их под углом зрения высоких поэтических стремлений, ценности человеческой самобытности, связи с жизнью народа и человечества. Мы ясно видим здесь, что характеры, еще только намеченные и вместе с тем уже формируемые писателем, стоят на пороге большого мира будущей великой эпопеи.

И вместе с тем возникает ощущение, что эти люди сами еще не действуют, не думают, да они для нас, если попытаться позабыть о законченном произведении, еще по-настоящему и не существуют.

В этой связи стоит привести слова Замятина, писателя весьма далекого по всему своему духовному и художественному складу от Толстого, но, по-видимому, подметившего в своем творческом труде стадии, напоминающие те, которые отразились в заметках к «Войне и миру». Рассказывая о том, как он работает, Замятин пишет: «Так или иначе нужны мне люди, наконец, пришли, они есть, но они еще голы, их нужно одеть словами»¹⁶. При этом для Замятина «одеть словами» значит найти ритм всей вещи, весь ее строй.

Конечно, в заметках, о которых идет речь, Толстой своих героев — для себя — уже нашел, но, еще почти «неодетые» словами, не вовлеченные в ритм и жанр всего произведения, они еще не выступили перед нами в своей жизненной и художественной подлинности.

И вместе с тем некоторые из тех характеристик, которые Толстой дал своим персонажам, уже говорят об их будущей словесной «одежде», о том, каков будет стиль рассказа о героях эпопеи. Вспомним, например, замечание о Наташе: «Музыкой обладает, понимает и до безумия чувствует». И все же на этом материале резко ощущается, что такой набросок «чис-

¹⁴ Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч., т. 13, стр. 18—19.

¹⁵ М. Б. Храпченко. Лев Толстой как художник. М., «Сов. писатель», 1963, стр. 138—139.

¹⁶ «Как мы пишем», стр. 37.

того» содержания, свободного от формы, еще не стал явлением искусства.

Рукопись, содержащая вышеприведенные и подобные им характеристики, относится к февралю—октябрю 1863 г.¹⁷ И лишь значительно позднее, но ранее осени 1864 г.¹⁸, в материалах к «Войне и миру» получают отражение стилевые искания писателя в их цельности и осознанности. В наброске предисловия к роману Толстой говорит:

«Я бесчисленное количество раз начинал и бросал писать ту историю из 12-го года, которая все яснее, яснее становилась для меня и которая все настоятельнее и настоятельнее просилась в ясных и определенных образах на бумагу. То мне казался ничтожным прием, которым я начинал, то хотелось захватить все, что я знаю и чувствую из того времени, и я сознавал невозможность этого, то простой, пошлый, литературный язык и литературные приемы романа казались мне столь несообразными с величественным, глубоким и всесторонним содержанием, то необходимость выдумкою связывать те образы, картины и мысли, которые сами собою родились во мне, так мне становились противны, что я бросал начатое и отчаивался в возможности высказать все то, что мне хотелось и нужно высказать»¹⁹.

Для нас особенно важно то, что поиски стиля (языка, жанра) выступают здесь как логический и естественный этап творческого труда, как задача, решения которой как бы требуют те «образы, картины и мысли, которые сами собою родились во мне». Нужно было зафиксировать эти образы средствами слова, связать воедино поэтической речью, ритмом и законами жанра.

Выяснилась необходимость в стиле, способном овладеть и объединить «величественное, глубокое и всестороннее содержание», «захватить все, что я знаю и чувствую из того времени». С этой точки зрения и отвергаются «пошлый», по мнению писателя, «средний» литературный язык эпохи и «литературные приемы» традиционного семейного романа, связанного с подчинением сюжета стандартным требованиям завязки и развязки судеб центральных действующих лиц. Очень существенно, что язык и жанр произведения рассматриваются здесь в единстве как элементы стиля.

Толстой искал стиль, равновеликий намеченным громадным масштабам художественного содержания и, как показывают сохранившиеся черновые наброски начала эпопеи, стиль этот дался великому писателю не сразу. Но Толстой решил поставленную себе труднейшую задачу в строгом соответствии с ясно осознанными им целями.

Философско-публицистические страницы эпопеи действительно оказались полемически противопоставленными среднежурнальному литературному языку того времени. В своем исследовании о языке Толстого В. В. Виноградов пишет: «Отсутствие в описательном и научно-публицистическом стиле «Войны и мира» той искусственно-книжной терминологии, тех специальных слов и выражений — естественнонаучных и политико-экономических, которые были характерны для публицистической речи интеллигенции 60-х годов, свидетельствует о борьбе Толстого с литературно-интеллигентским журнально-публицистическим языком своей эпохи»²⁰.

Далее В. В. Виноградов так характеризует некоторые особенности языка эпопеи: «Прием сочетания противоречий, принцип охвата явления во всей его комплексной полноте — и в то же время принцип аналитического разложения сложного, составного понятия, события на его элементы — ведут к своеобразному анафорическому построению сложных перио-

¹⁷ См. Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч., т. 16, стр. 146.

¹⁸ Там же, стр. 154.

¹⁹ Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч., т. 13, стр. 53.

²⁰ «Литературное наследство», т. 35—36, стр. 133.

дов в зачатке или в конце развития какой-нибудь темы, или при обобщенном изображении какого-нибудь события, а также в характеристических описаниях»²¹.

В сущности о тех же качествах и особенностях языка эпоса, рассматриваемых с точки зрения ее стиля, пишет А. В. Чичерин, характеризуя стремление писателя «захватить все»²² и создать стиль, способствующий достижению этой великой цели.

Толстой, создавая «Войну и мир», нашел язык, интонацию, ритм, жанр, композицию, органически выполнявшие эту художественную функцию.

Но было бы, как уже сказано выше, неверно полагать, что, выкристаллизовавшись, стиль как бы «сменяет» метод, что последний, дав импульс форме, затем как бы не участвует в ее развитии. На самом деле все гораздо сложнее. Возникнув под влиянием метода, стиль сам затем толкает метод к новым высотам, способен требовать от него новых решений, дальнейшего развития и обогащения содержания и помогает искать и находить пути, ведущие вперед.

Коснемся с этой точки зрения проблемы жанра. Уже не раз отмечалось в литературоведческих исследованиях, что эпический жанр «Войны и мира» позволял «захватить все», «сопрягать все». Конечно, для мировой литературы XIX в. и созданного ею романа аналогичные широкие цели не были чем-то вовсе небывалым, ранее неизвестным. В этой связи, естественно, назывался Бальзак и его «Человеческая комедия». Вместе с тем, как показывают соответствующие исследования, эпоса Толстого отличалась в высшей степени существенными и неповторимыми особенностями. Ее внутреннее развитие определялось отражением великих исторических событий, движением по направлению к их вершине — Отечественной войне 1812 года, обладавшей общенациональным и общепародным значением. Этому движению, естественно, соответствовало развитие судеб тех центральных действующих лиц, которые в силу особенностей своих характеров способны были отразить и выразить существенные стороны и черты событий всенародного значения, содействовавших прогрессу нации, что не было дано героям Бальзака.

Вполне прав В. В. Ермилов, говоря, что «в «Войне и мире» все семейные, любовные, личные «линии» являются, *сами по себе*, одновременно и эпическими, историческими «линиями»; сама история движется во всех этих личных «пластах»; и, в свою очередь, само движение истории является в романе *личным*»²³.

Соответствие между движениями истории и душевными движениями героев Толстого неизбежно вытекает из их человеческой самобытности²⁴ и цельности, из «эпического богатства»²⁵ этих лиц. Благодаря этим качествам такие персонажи «Войны и мира», как Пьер, Наташа, князь Андрей, Мария Болконская, Кутузов, Тушин (но отнюдь не Берг, Борис, князь Василий, Элен и им подобные), оказываются способными неизбежно связать, «сопрячь» все и всех — войну и мир, общее и частное, духовную жизнь передовых людей и жизнь народа. В этом гармоничность этих фигур и гармоничность большого эпического жанра.

Но когда мы говорим, что Толстой отверг традиционную форму романа и создал новый жанр эпоса, то из этого никак не следует, что это был жанр, появившийся вне литературы, даже как бы противопоставленный

²¹ «Литературное наследство», т. 35—36, стр. 144.

²² А. В. Чичерин. Возникновение романа-эпоса. М., «Сов. писатель», 1958, стр. 144 и сл.

²³ В. В. Ермилов. Толстой-художник и роман «Война и мир». М., Гослитиздат, 1961, стр. 23.

²⁴ См. М. Б. Храпченко. Лев Толстой как художник, стр. 435 и сл.

²⁵ См. С. Г. Бочаров. Психологическое раскрытие характера в русской классической литературе и творчество Горького. Сб. «Социалистический реализм и классическое наследие». М., Гослитиздат, 1960, стр. 123 и сл.

ей. Произведение Толстого опирается на богатую традицию великих эпических жанров, и недаром Бехер в образах «Войны и мира» видел отражение Илиады.

Наследие эпопеи в широком значении хранило в себе мощное чувство и глубокое понимание величия и широты всемирно-исторических событий народной жизни, хранило опыт различных национальных литератур, прошедших через эти жанровые формы и обогативших их. Конечно, каждый большой писатель, создавая новый жанр, т. е. новаторски преобразовывая старый, вносит тем самым в новую форму и новое содержание. Но то, что он преобразует, не безразлично, не нейтрально, не «пусто» по отношению к этому новому содержанию.

Так старая эпическая форма в течение веков пропиталась только ей соответствующим содержанием, и великий художник именно потому лепит из нее новое, что нашел в ней нечто и по содержательному значению своему созвучное новому содержанию, которое он творит.

Никогда ранее не создавалась эпопея, герои которой были бы столь глубоко индивидуализированы, чья духовная жизнь была столь многостороння, как мы то видим в «Войне и мире». И тем не менее в жанре этого произведения отозвался опыт предшествующих великих эпопей.

Быть может как раз в создании жанра «Войны и мира» особенно отчетливо выступает неразрывность и неотделимость метода и стиля. В самом деле, в виде более или менее «чистого» содержания все основные связи, которым впоследствии суждено было реализоваться в самом тексте романа, уже были намечены в ранних подготовительных заметках к эпопее. Ведь самая «рубрикация» действующих лиц, о которой речь шла выше, намечала те широкие и глубокие всеохватывающие критерии, под углом зрения которых каждое из действующих лиц оказывалось связанным, сопряженным с другими, с кардинальными общественными и моральными проблемами.

Напомним следующую запись:

«Для успеха в жизни — быть посланцем, министр[ом], главнокомандующим], даже царем — надо быть орудием, а это не может самобытный человек»²⁶.

Разве эта одна мысль не намечает и коренной грани между двумя вышеуказанными основными категориями персонажей эпопей и не содержит в себе возможности связей и конфликтов между ними?

Но реализоваться, стать подлинно художественной эта мысль, важная сторона толстовского метода, могла лишь через стиль, через жанр. Метод — в первую очередь формируемые по его законам характеры и сюжет — дал стилю уже осмысленный и оцененный жизненный материал, но только жанр явился содержательной формой для действительного (включая, разумеется, и психологическое) изображения и выражения этих связей и конфликтов.

А это и означает, что выработанные Толстым язык, ритм, интонация, жанр, композиция в конечном счете и нашли формы, органически соответствующие методу.

Но можно ли на этом основании сделать вывод, что между методом и стилем не может существовать противоречий, что их соотношения всегда гармоничны, что стиль, раз возникнув, затем уже всегда «автоматически» или «по инерции» выполняет «задания» метода, всегда успешно решает общие с ним задачи? Можно ли представление о единстве метода и стиля, содержания и формы считать чем-то навсегда неизменным? На этот вопрос следует ответить отрицательно.

Думается, например, что в жанре «Хождения по мукам» А. Н. Толстого между эпическим содержанием произведения в целом и его «семей-

²⁶ Л. Н. Толстой, Полн. собр. соч., т. 13, стр. 31.

ным» обрамляем существует известное противоречие, чьи корни в жанре «Сестер».

Связь Кати, Даши, Телегина и Роцина с великими революционными событиями истории России не может быть, естественно, столь непосредственной и органической, какой она — по отношению к событиям 1812 года — была у героев Л. Н. Толстого. Замечательный художнический такт А. Н. Толстого заключался как раз в том, что он ни одному из своих «семейных» героев не предоставил трагической роли, подобной той, какая выпала на долю князя Андрея. Герои А. Н. Толстого обладают в романе привилегией «неприкосновенности», ибо в противном случае «семейный круг» оказался бы фабульно не замыкаемым. Но именно замкнутость эта и свидетельствует о неразрешенном противоречии между эпической широтой романа и этой благополучной «семейной» стороной найденного жанра, а следовательно, и стиля произведения.

Заключившая раздел о соотношениях стиля и метода, хотелось бы подчеркнуть многообразие индивидуальных стилей писателей в пределах одного творческого метода, имея в виду и индивидуальные проявления этого последнего. Иначе говоря, можно сказать, что в сопоставлении с индивидуальными проявлениями метода в творчестве различных писателей индивидуальные стили этих же художников могут расходиться и, как правило, расходятся гораздо дальше.

Сопоставим под этим углом зрения Толстого и Щедрина. По своему видению действительности и лежащему в основе этого видения методу критического реализма и Толстой и Щедрин, при всех идеологических различиях между ними, противопоставляют мир высоких и светлых чувств и мыслей, народную жизнь — господствующему, но мертвенному, «призрачному» общественному строю, грубо эгоистической животной ограниченности его представителей. Оба писателя, каждый по-своему, стремятся освободить человека от давящего на него и развращающего влияния «мелочей жизни».

С этой точки зрения легко провести параллели не только между «Плодами просвещения» и целым рядом щедринских сатир, в частности его сказками, не только между Топоровым и щедринскими бюрократами, например, но и между Стивой Облонским и разного рода шалопайствующими помпадурями и «детьми Москвы» (недаром Достоевский видел в Облонском одного из таких «червоных валетов»).

Но суть вопроса заключается не в возможности проведения такого рода все же частных и разрозненных сопоставлений, а именно в общей направленности видения и оценки действительности, что, однако, сочетается с такими коренными различиями, как толстовское стремление понять человека именно в личностном, моральном своеобразии движения его чувств и мыслей и щедринская тенденция к классификации людей, к «собираанию» их в определенные сатирически схваченные социально-политические группы.

Однако еще гораздо более значительны различия в области стиля. По своему жанру щедринские политико-сатирические обозрения противостоят толстовским романам и повестям.

В языке Щедрина огромную роль играет пародийно-сатирическая заостренная характеристика, сгущающаяся в «системы» речи той или иной социально-политической группы, в известном смысле «навязываемые» сатириком всем ее представителям. Эти системы комментируются и взрываются неожиданно вторгающимся изобличающе-пророческим голосом самого великого сатирика.

У Толстого же обобщающее и анализирующее жизнь слово писателя эпически обрамляет разговорную речь множества людей, каждый из которых непринужденно и непосредственно говорит так и то, что является для него естественным в силу особенностей его индивидуального внут-

ренного мира и жизненного пути. Так складывается ощущение цельности стихийного жизненного потока.

Совершенно различны ритмы толстовской и щедринской прозы.

А все эти стилевые отличия проникают в метод, усиливают индивидуальные проявления его у Толстого и у Щедрина.

Итак, соотношения метода и стиля определяются диалектической взаимосвязью и взаимопроникновением содержания и формы, причем стиль является активной формообразующей силой, находящейся в сложном взаимопроникновении и взаимодействии с методом.

В этой связи хочется еще подчеркнуть, что когда мы выше говорили о процессе творческого труда Толстого над «Войной и миром», мы имели в виду не смену метода — стилем, а именно их взаимопроникновение и взаимодействие. Метод не нечто внешнее художественному творчеству, и видение мира и людей на основе данного метода, конечно, уже является таким творчеством, даже когда эти образы еще не зафиксированы на бумаге; кристаллизация ритма, слова и жанра происходит под воздействием метода, однако таким образом, что при этом вступают в действие и специфические закономерности стиля (законы жанра, например). Но именно потому, что «одетыми» стилем предстают те герои произведения, которые, созданные на основе метода, уже живут в памяти и воображении художника, метод, естественно, продолжает свой труд, давая импульсы стилю и воспринимая его активное воздействие.

III

Говоря выше об индивидуальном стиле писателя, мы не уточняли ряд важных сторон этого понятия и, в частности, не рассматривали вопрос о том, как в этом стиле сливается неповторимо-индивидуальное с общим, как здесь конкретно-исторически проявляются закономерности литературного развития.

Прежде всего необходимо оговорить, что столь популярный афоризм «стиль — это человек» требует целого ряда оговорок и уточнений. Мюэм был вполне прав, когда отмечал: «Афоризм этот говорит так много, что не значит почти ничего. Где мы видим Гете-человека — в его грандиозных лирических стихах или в его неуклюжей прозе? А Хэзлитта? Но я думаю, что если человек неясно мыслит, то он и писать будет неясно, если у него капризный нрав, то и проза его будет прихотлива, а если у него быстрый, подвижный ум и любой предмет напоминает ему о сотне других, то он, при отсутствии строгого самоконтроля, будет уснащать свой текст сравнениями и метафорами»²⁷.

В самом деле, стилевое своеобразие различных произведений одного и того же писателя нередко бросается в глаза, хотя и не нарушает стилевого единства его творчества в целом, единства, соответствующего творческой индивидуальности художника²⁸.

Достаточно сопоставить ранние произведения Горького и «Жизнь Клима Самгина», «Мать» и рассказы 20-х годов.

В. В. Виноградов пишет, касаясь этого вопроса: «Индивидуальный стиль писателя — это система индивидуально-эстетического использования свойственных данному периоду развития художественной литературы средств словесного выражения. Эта система, если творчество писателя не исчерпывается одним произведением, — система динамическая, подверженная изменениям. Таким образом, стиль писателя должен изучаться в его

²⁷ В. Сомерсет Мюэм. Подводя итоги. М., ИЛ, 1957, стр. 37.

²⁸ Мы не касаемся вопроса о стилевых изменениях в творчестве художника, для которого характерны колебания между различными методами. Быть может, наиболее яркий пример тому (правда, из области живописи) — Пикассо.

историческом развитии, в его изменениях и колебаниях, в многообразии его жанровых проявлений. В отдельных случаях (например, при изучении творчества Карамзина, Некрасова, отчасти Л. Толстого, Достоевского, М. Горького) можно говорить о смене систем словесно-художественного выражения, в других (например, при изучении творчества Фонвизина, Радищева, Пушкина, Гоголя, Лермонтова, Чехова и др.) — о взаимодействии нескольких стилистических систем. Едва ли не чаще стиль писателя приходится рассматривать как единство многообразия, как своеобразную «систему систем» при наличии единого стилеобразующего ядра или организационного центра»²⁹.

Изменения стиля зависят притом и от идейно-художественного развития писателя, и от предмета, от тех сторон жизни, которые получают отражение в данном произведении, и от характера той художественной задачи, которую себе писатель в данном случае ставил.

Щедрин в одни и те же годы работал над «Сказками», «Мелочами жизни», «Пестрыми письмами» и «Пошехонской стариной». Очевидно, что можно говорить о своеобразии стиля каждого из этих произведений, связанном с различием и тех сторон и явлений жизни, которые явились их предметом, и с различием той художественной цели, которую в каждом из этих случаев писатель преследовал.

Но при всех отличиях единство щедринского стиля таким многообразным не разрушается. Меняется стилевая тональность и соответствующие ей ритмы, но доминирующие силы — бытовая характерность и вдохновенная могучим воображением и обладающая аналитической рассекающей энергией сатирическая заостренность, сочетааясь в различных пропорциях, определяют и язык и жанр каждого из этих произведений.

Индивидуальный стиль писателя отнюдь не нечто непосредственно данное, и поэтому столь ошибочна уже подвергшаяся критике попытка А. Бурова видеть в стиле (в отличие от метода) «стихийное выражение человеческой сущности», «стихийное эстетическое выражение»³⁰.

На самом деле стиль вырабатывается в результате творческих усилий, целеустремленно направленной энергии. Разумеется, процесс этот может складываться и протекать по-разному. Так, например, определяющие черты толстовского стиля сложились и сказались гораздо раньше, чем своеобразиие стиля Щедрина.

В процессе же творчества, при создании того или иного произведения, происходит своего рода «выбор» стиля, что, однако, никак не следует толковать упрощенно как проявление произвольной вкусовщины и субъективистского каприза. Таким выбор стиля является лишь для ремесленников и фокусников от литературы и искусства, лишенных дара истинного творчества. Для настоящего же писателя выбор стиля для данного произведения — большая и сложная, но ясно осознаваемая задача, решаемая органически в соответствии со складом стиля всего его творчества, с объективными особенностями темы и преломлением ее в методе, в соответствии и в конфликтах со стилевыми тенденциями и силами эпохи³¹.

В своих автобиографических заметках Ромен Роллан упоминал о «художественной форме и стиле», которые он выбрал для «Жан Кристофа»: «Ибо то и другое тесно связано с тем представлением, которое я создал себе об этом произведении и его цели»³².

Не так давно Маривэтта Шагинян в вводной заметке к «повести об одном исследовании» — «Воскрешение из мертвых» писала: «Самым труд-

²⁹ В. В. Виноградов. О языке художественной литературы. М., Гослитиздат, 1959, стр. 85—86.

³⁰ «Вопросы литературы», 1962, № 11, стр. 95.

³¹ В главе о творческой индивидуальности приведены высказывания Томаса Манна по этому поводу (см. стр. 107).

³² «Sinn und Form», 1960, № 4, стр. 499.

ным в этой книге... было пайти ее жанр, а вместе с жанром ее правильную интонацию»³³. Таким образом, здесь речь также идет о стиле.

«Выбирая» (но, разумеется, не как нечто готовое и значащееся в некоем каталоге стилей), т. е. *создавая*, свой стиль, настоящий художник исходит из верного чувства и понимания того, какое место этому вырабатываемому им стилю принадлежит в литературном развитии эпохи, в частности в развитии стилевом, из стремления внести в это развитие нечто жизненно нужное последнему, свое, новаторское. Вообще неповторимость индивидуального стиля теснейшим образом связана с новаторской сущностью каждого истинно художественного, в частности, стилового открытия.

Термин «неповторимость» пугает некоторых. Высказывалось мнение, что признание неповторимости художественного произведения и, в частности, индивидуального стиля писателя означает попытку рассматривать эти явления вне каких-либо закономерностей, в обособлении, как нечто целиком случайное.

Но ведь понятие неповторимости вовсе не равнозначно понятию несравнимости. Индивидуальный стиль складывается как итог приложения общих для многих стилей стиливых тенденций и сил, закономерно действующих в литературе данной эпохи, чья стиливая среда примыкает к богатому многообразному и живому наследию.

В процессе формирования индивидуального стиля и отражаются, сложно и неповторимо сплетаясь, силы народной жизни и силы литературного развития как настоящего, так и прошлого, сохранившие классическое значение. Неповторимость индивидуального стиля писателя вовсе, конечно, не означает, что стиль этот является плодом его произвола и каприза.

Самое возникновение индивидуального стиля обусловлено объективными факторами — как стиливыми традициями, всем классическим наследием литературы, так и требованиями метода, самым его существом.

Неисчерпаемое многообразие стилей диалектически связывается в том единстве, которое определяется методом. Так, индивидуальные стили русских писателей второй половины XIX в. должны рассматриваться и с точки зрения стиливой среды, связанной с реализмом этого исторического периода.

Неповторимое своеобразие индивидуального стиля требует анализа, находящегося в органической связи с исследованием общих закономерностей развития всех стилей, складывающихся в рамках данного метода.

Критерием своеобразия индивидуального стиля служит, очевидно, его способность действительно участвовать в создании в данном произведении или во всем творчестве писателя неповторимого художественного мира, который должен быть сопоставим и сравним с мирами, созданными другими художниками, поскольку в их основе лежит одна и та же действительность.

Тем же, кто опасается понятия «неповторимость», следовало бы, по логике вещей, встать на защиту стандарта в литературе. В этом, кстати сказать, в чисто теоретическом отношении не было бы ничего абсурдного. Ибо, например, по отношению к архитектуре вполне резонна постановка вопроса о совершенстве стандарта³⁴. Ансамбль стандартных домов может обладать эстетическим совершенством, но серия стандартных (причем и не в буквальном смысле слова) рассказов или романов (например, детективных) способна удовлетворить лишь крайне непритязательный вкус.

Эстетическая законность стандартного стиля в архитектуре связана и с требованиями технической и утилитарной целесообразности, и с тем, что

³³ «Октябрь», 1963, № 1, стр. 92.

³⁴ Ср. статью Г. Борисовского «О стандарте и совершенстве» в 5-м выпуске «Вопросов эстетики» (М., «Искусство», 1963).

архитектура различных зданий, строящихся в определенной местности, не может не считаться с ее особенностями и т. д.

Стандарт же, в каком бы смягченном, сглаженном или даже замаскированном виде он при этом ни выступал, всегда губителен в литературе и противоречит самому ее существу. Можно сослаться в качестве примера на те действительно стандартные «сатирические» басни, которыми одно время пестрели страницы наших газет и журналов. Стандартность стиха этих басен оттенялась тем, что в них действовали одни и те же персонажи (лев, медведь, осел, заяц и т. п.), лишенные всякого конкретного жизненного содержания и сведенные к пустым трафаретам. По языку, ритму и тону авторы этих «поэтических» произведений тщетно пытались быть похожими на «дедушку Крылова», меньше всего желая походить на самих себя. Что же касается жанра, то он оказывался на грани произвольной пародии как по форме, так и по существу, ибо больше всего на свете морализующий «сатирик» боялся показаться «слишком» сатириком.

Неповторимое своеобразие индивидуального стиля, особенно нового времени, так велико, что попытки причислить даже двух значительных писателей к определенному стилевому направлению (другое дело их метод) почти всегда оказываются неубедительными.

Можно привести такой пример. Очень много сделал для исследования индивидуальных стилей русских писателей В. В. Виноградов. И тем не менее и этому ученому не удаются такие сближения стилей, которые ведут к выводу о существовании стилевых направлений, объединяющих крупных писателей XIX в.

В этюде «Достоевский и Лесков в 70-е годы XIX века» В. В. Виноградов пишет: «Лесков иногда называл себя учеником Писемского. Стиль Писемского с свойственным этому писателю обилием бытовых деталей, физиологизмом изображения персонажей, с внешними приемами рисовки поз и движений, отражающих или передающих их переживания, с социально дифференцированными формами разговорного просторечия гораздо ближе к художественному направлению Лескова, чем стиль Достоевского после «Преступления и наказания». Бытовой реализм Писемского и Лескова противопоставит психо-идеологическому реализму Достоевского»³⁵.

Правда, что касается стиля Лескова, то в этом отношении В. В. Виноградов весьма осторожен и утверждает, в сущности, лишь, что стиль Писемского ближе к стилю Лескова, нежели Достоевского. С такой формулировкой можно было бы и согласиться. Но когда говорится о «бытовом реализме» и Писемского и Лескова, мы, имея в виду и вышеприведенные слова, вправе полагать, что в этом обозначении до известной степени выносятся за скобки не только метод (далее говорится о «двух типах реалистического метода»³⁶), но и стиль этих писателей.

Термин «бытовой реализм» явно не оказывается адекватным методу и стилю Лескова, особенно в период расцвета его творчества. К тому же, в отличие от Лескова, черты натурализма несомненно были присущи Писемскому.

Недаром В. В. Виноградов далее с полным основанием пользуется тем презрительным обозначением персонажей Писемского — «болванчики»! — которое дал им Щедрин. Этого, однако, не скажешь об образах Лескова, если только не иметь в виду худшее из того, что он создал, в особенности его антинигилистические романы. Знаменательно, что чудачки и оригинальные люди Лескова так привлекали к себе Горького. В «очарованном страннике», в «несмертельном Головане», да и в могущей показаться совсем уж «простой» Фефеле заложены такие не вполне ясные, но глубинные и в

³⁵ В. В. Виноградов. Проблема авторства и теории стилей. М., Гослитиздат, 1962, стр. 492.

³⁶ Там же.

высшей степени «интересные» (не случайно Лесков любил это слово) возможности, которым писатель подчас даже пытался придать почти таинственное значение. Но во всяком случае такие возможности были вовсе неизвестны и недоступны персонажам Писемского.

Лесковский стиль и язык при всей бытовой насыщенности формируют художественный мир, соприкасающийся с легендой, сказанием, архаизированной хроникой, историческим анекдотом, сказкой и даже порой лубком, как в «Левше», например. Человек Лескова, его любимые герои не только живут в быту, но и отталкиваются от него, пусть нередко бессознательно.

Самые странности языка Лескова, используемые здесь «эссенции», столь неприязненно критиковавшиеся Достоевским, по-своему способствуют тому, что повествование оказывается выше бытового уровня и даже бытовой «характерности». От лесковского метода и стиля тянутся нити к гораздо более «высоким» и сложным сферам русской духовной жизни, хотя социально-политические обобщения писателя нередко оказываются весьма мало удачными, как в хронике «Смех и горе», например.

Недаром, как то отмечается в цитированной работе В. В. Виноградова, автор «Соборян» не удовлетворялся такими определениями своих произведений, как «пейзаж» и «жанр»³⁷ (в том смысле, в каком эти термины употребляются по отношению к живописи).

Нельзя не видеть и того, что наследие и традиции Лескова, в частности его стиля, живы в нашей культуре и литературе, чего никак нельзя сказать о Писемском. Лесков и его стиль оказали несомненное влияние на советскую литературу, и притом не только на молодые силы ее, но и на Горького, на его рассказы о русских чудаках, традиции лесковского «сказа» ощутимы и сейчас.

Таким образом, определение «бытовой реализм», особенно если оно предназначено охарактеризовать стиль Лескова, оказывается не очень точным и опирающимся главным образом на некоторые заявления самого писателя, отражающие его личные симпатии к Писемскому, которые, вероятно, во многом были вызваны некоторыми чертами сходства между их положением в литературных кругах и литературном быту.

Разумеется, индивидуальные стили писателей могут расходиться и сближаться в весьма различной степени. Более всего сходятся индивидуальные стили тогда, когда формируются «школы», особенно «школки» эстетствующего характера, делающие упор на самоценность стиля, пытающиеся уйти в него от действительности, от жизни народа. Такие «стили» стремятся исходить из отвлеченных эстетических норм, из самодовлеющих художественных традиций, из готовых образцов эстетического «совершенства», взятых не из жизни, а из книги и искусства.

Рельефно такое сближение индивидуальных стилей выступает в живописи и скульптуре, как о том свидетельствует итальянский маньеризм, которому нельзя, разумеется, отказать ни в целеустремленности, ни тем более в выразительности. В то время как в живописи итальянского Возрождения мы видим могучие и плодоносные, резко отличающиеся один от другого индивидуальные стили, маньеристы, исходившие из готовой эстетической нормы, представленной для них прежде всего в творчестве Микельанджело, поражают известным однообразием стилей, тонких, изощренных, изобретательных, интеллектуально насыщенных, но болезненных, лишённых жизненной полноты, глубины мысли и, конечно уж, мощи того, кого они себе брали за образец, на деле отступая от него.

Недаром писал Леонардо да Винчи: «Я говорю живописцам, что никогда никто не должен подражать манере другого, потому что он будет называться внуком, а не сыном природы в отношении искусства. Ведь

³⁷ Там же, стр. 530.

если природные вещи существуют в столь великом изобилии, то скорее хочется и следует прибегнуть к ней, чем к мастерам, которые научились у ней... Картина у живописца будет мало совершенна, если он в качестве вдохновителя берет картины других; если же он будет учиться на предметах природы, то он произведет хороший плод,— как это мы видим на живописцах после римлян, которые все время подражали один другому и из века в век все время толкали это искусство к упадку»³⁸.

Маньеризм бывал и бывает не чужд литературе, причем и в живописи и в поэзии маньеризм неуклонно деградировал, отпавляясь от все более мельчавших образцов. Так, например, в начале века в русской поэзии паразитировало множество в стилевом отношении почти не различных маньеристов от декаданса. А в современной модернистской эстетике тенденция к обезличению стилей подчас даже объявляется своего рода законом и достоинством...

Сказанное поясняет, насколько спорно ниже следующее определение соотношений индивидуального стиля писателя и «стиля функционального»: «Языковой стиль писателя является и остается (несмотря на предоставленные величайшие права и свободы) подчиненным — общим и особенным закономерностям вышестоящего стилевого типа: существующим в данное время нормам стиля художественной литературы и его жанровым стилям»³⁹.

Правда, как будто Э. Ризель говорит только об «языковом стиле», однако понимает она под ним нечто весьма объемное — «индивидуальное художественное создание выразительной формы».

Разумеется, Э. Ризель права в том смысле, что формирование любого стиля не может быть понято, если не иметь в виду ту стилевую среду, в которой этот процесс совершается. Но эта среда в высшей степени подвижна и изменчива. Понятие «норма» вовсе не подходит к ней.

Потребности духовной художественной жизни народа, познание действительности, поиски эстетического идеала, внутренняя логика развития стилей — все это вызывает необходимость новаторских стилевых открытий, нередко связанных и с творческим привлечением традиций, быть может, уже давно не представлявшихся актуальными. И такие открытия не могут лимитироваться никакими нормами, наоборот, они являются нарушениями последних, в особенности если иметь в виду реализм с его художественным, стилевым многообразием.

Любопытно, что именно «модные» понятия «стиля эпохи», «современного стиля», сторонники которых, как правило, кокетничают своей «смелостью», основаны на представлении о норме, ставящей искусственный предел новаторским творческим исканиям.

Это способствует стандартизации литературы, поощряет маньеризм, раздражительность.

Разумеется, в индивидуальном стиле и через него проявляются закономерности исторического развития стилей, но закономерности эти менее всего ведут к выработке каких-либо статических норм. Именно потому, что это развитие идет через неповторимые индивидуальные стили, оно, в конечном счете, оказывается избавленным от неподвижности и косности, к которым тяготеют реакционные тенденции в литературе.

Разумеется, каждый настоящий писатель считается с существующим уровнем и характером стилевого развития и не в состоянии не считаться с ним. Он ясно отдает себе отчет в том, как именно звучит взятый им тон во всей палитре стилевых красок эпохи, и именно поэтому в состоянии сделать шаг вперед, сказать свое слово.

³⁸ Леонардо да Винчи. Избр. произведения, т. II. М.—Л., «Academia», 1935, стр. 84—85.

³⁹ Elise Riesel. *Stilistik der deutschen Literatur*. М., Изд-во литературы на иностранных языках, 1959, стр. 35.

Для большого писателя характерно не следование тем или иным «нормам», на деле носящим на себе отпечаток школки и групповщины, а отталкивание от них, как мы то видели на примере Толстого.

Конечно, в средневековой литературе, в классицизме представление о норме играет несравненно большую роль, чем в наше время, однако поступательное движение шло, прорываясь через эти нормы и достигая своих вершин в таких отважно нарушавших их произведениях, как житие Аввакума.

Общеизвестна система трех стилей, которая оказала столь большое влияние на литературу целых эпох.

По словам В. В. Виноградова: «Теория трех стилей, складывавшаяся еще в латинской литературе (Цицерон, Гораций, Квинтилиан), была возрождена в эпоху Ренессанса и классицизма (в XVII и XVIII вв.). Она получила своеобразные национальные и конкретно-исторические черты в разных европейских странах. Ею воспользовались и русские писатели XVI—XVII веков, а затем М. В. Ломоносов, прекрасно знакомый с риторическими и стилистическими теориями далекого прошлого и своей эпохи»⁴⁰.

Г. О. Винокур так рисует связь этой системы с жанрами: «Русский классицизм знал преимущественно жанры высокие или низкие как жанры художественной литературы. Высокие жанры заставляли писателей прибегать к таким книжным элементам речи, которые общей, генеральной линией развития русского литературного языка уже были отсеяны. Соответственно то же наблюдалось в литературе низких жанров в применении к средствам языка обиходного. Поэтому ода или трагедия XVIII в. отзывается библейской книжностью, а комедия или басня — «простонародностью» и провинциальным колоритом речи»⁴¹.

Д. С. Лихачев на материале языка житий подчеркивает другую сторону вопроса, связь стиля с предметом, о котором идет речь. По его словам, «и» житийные формулы», и «воинские формулы» постоянно встречаются вне житий и вне воинских повестей, например в летописи, в хронографе, в исторических повестях, даже в ораторских произведениях и в посланиях. И это весьма важно, ибо не жанр произведения определяет собой выбор выражений, выбор «формул», а предмет, о котором идет речь. Именно предмет, о котором идет речь, является сигналом для несложного подбора требуемых литературным этикетом графаретных формул»⁴².

В. Д. Левин, говоря о литературе классицизма, вносит в этот вопрос следующие содержательные уточнения: «Типичное для классицизма отношение «язык — жанр» является производным от отношения, с одной стороны, «язык — предмет»... и с другой стороны, «предмет — жанр», а это последнее важно для характеристики особенностей уже самой литературы, шире — письменности — эпохи классицизма. Это существенно и для понимания эволюции этой системы в конце XVIII и нач. XIX в.»⁴³.

Но очевидно, что при помощи схемы трех стилей нельзя теоретически осмыслить проблему общего и индивидуального в индивидуальных стилях писателей XIX в.

Соотношение общего и индивидуального в индивидуальных стилях не является, естественно, постоянной величиной. Соотношение это изменяется в соответствии со всем развитием литературы. Но, как мы упоминали выше и постараемся показать это сейчас на конкретном историческом материале, поскольку, по крайней мере, речь идет о литературе XIX—XX вв.,

⁴⁰ В. В. Виноградов. О языке художественной литературы, стр. 101.

⁴¹ Г. О. Винокур. Избр. работы по русскому языку. М., Учпедгиз, стр. 81.

⁴² Д. С. Лихачев. Литературный этикет древней Руси. «Труды Отдела древнерусской литературы», 1961, Изд-во АН СССР, стр. 6.

⁴³ «Материалы и исследования по истории русского литературного языка», т. V, 1962, Изд-во АН СССР, стр. 190.

мы имеем перед собою именно *индивидуальные стили* различных писателей, связанные с различными более широкими *стилевыми тенденциями*, нередко противоборствующими друг с другом.

При этом, как мы сейчас увидим, даже при сопоставлении таких непосредственно следующих друг за другом периодов истории русской литературы XIX в., как вторая половина 30-х и 40-е годы, с одной стороны, и 50-е годы и первая половина 60-х годов, наблюдаются существеннейшие отличия в соотношениях общего и индивидуального, но нигде не обнаруживается ничего похожего на «стиль эпохи», стиль *всей* литературы и т. п. Скажем в этой связи, что предложенная В. Днепровым в его книге «Проблемы реализма» довольно соблазнительная концепция, в соответствии с которой метод классицизма предполагает и единый, соответствующий ему стиль, а в противоположность этому метод реализма охватывает многообразие стилей, представляется весьма схематической. Трудно согласиться с тем, что такие великие и оригинальные писатели, как Корнель и Расин, обладают одним и тем же стилем, хотя, с другой стороны, возрастание многообразия стилей в реализме несомненно.

Но остановимся на вышеуказанных периодах развития русской литературы.

Ни в XIX, ни в XX в. нельзя назвать период, когда какой-либо индивидуальный стиль приобрел бы в русской литературе столь большое влияние, «породил» бы столько близких ему стилей, как стиль Гоголя.

В этом смысле с гоголевским стилем не могут соперничать ни Пушкин, ни Горький, т. е. писатели, чье влияние на литературу своего времени было огромным. И думается, что первопричина заключается в многообразии тех форм, которые принимал индивидуальный стиль и основоположника новой русской литературы и основоположника социалистического реализма. И стиль Пушкина и стиль Горького находились в постоянном развитии и как бы искали все новых и новых приложений в различных родах и жанрах литературы, постоянно решая все новые, притом резко отличающиеся друг от друга задачи.

Было бы наивно не видеть стиливого развития Гоголя, но стиль его обладает (мы говорим об его реалистических шедеврах) таким единством, такой целеустремленностью, такой интенсивностью развития в одном определенном направлении, что самое понятие «стиль Гоголя» является чем-то несравненно более ясным, «осязаемым», конкретным, нежели «стиль Пушкина» или «стиль Горького».

Гоголь открыл русский «быт» в его истинном жизненном и историческом значении. Никогда еще персонажи русской повести и драмы не беседовали между собою и не говорили с читателем языком, до такой степени уходящим своими корнями в глубины быта, никогда еще сам писатель не заставлял «шотрисающую тину мелочей, опутавших нашу жизнь», воплотиться с такой силой в своем языке, во всем складе своих произведений.

Невиданная ранее по обстоятельности и детализации бытовая характерность перерастает у Гоголя во всеобъемлющую картину «громаднонессущейся жизни», чей мощный поток, захватывая с собою все бесчисленные бытовые «мелочи», в то же время прорывает их тину.

Демонстрируя бытовые, озаренные юмором микромиры, Гоголь одновременно чудесным образом создает через них образ национально-исторического макромира, вызывающий печаль, тоску и стремление к будущему. И этот сложнейший синтез, осязаемый и в «Мертвых душах», и в «Ревизоре», и в «Шинели», сказывался, разумеется, не только в языке, но и в жанрах, ритме, тональности гоголевского творчества.

Гоголь нашел многих прямых, непосредственных, сознательно следовавших за ним талантливых учеников и продолжателей, уж не говоря о подражателях. И мы вправе говорить об идущей от Гоголя стиливой тенденции, явственно ощущаемой в творчестве целого ряда писателей 40-х го-

дов. Но речь идет именно о стилевой тенденции, идущей от Гоголя, а вовсе не о гоголевском стиле как «стиле эпохи».

Во-первых, рядом с гоголевской прозой существует проза Лермонтова, и хотя влияние ее стиля в 40-е годы гораздо менее ощутимо, тем не менее признание исторического значения этой прозы и ее стиля уже совершилось благодаря прозорливости Белинского.

А во-вторых, о «гоголевском стиле» в отношении тех писателей, кого великий критик причислял к «натуральной школе», можно, разумеется, говорить именно и только как о стилевой тенденции. Ибо тенденция эта является движущей силой еще растущих, но уже ярких индивидуальных стилей Гончарова, Достоевского, Герцена, Тургенева или же она оказывается разжиженной и ослабленной у Даля, Буткова и др.

У Гончарова в «Сне Обломова», у Герцена в «Кто виноват?» и «Докторе Крупове», у Достоевского в «Бедных людях», у Тургенева в «Записках охотника» в стилях этих писателей пусть с гораздо меньшей силой, чем у Гоголя, также получило воплощение перерастание бытовых микромиров в национальный жизненный и исторический макромир. Но при этом ясно видно своеобразие стилового пути каждого из этих писателей, который позднее выкристаллизуется в форму, у Герцена, например, во многом противоположную гоголевским формам.

В романе Герцена бытовые зарисовки в духе Гоголя сочетаются с непринужденной, почти фельетонно-свободной манерой авторского повествования, вбирающего в себя понятия и определения того «метафизического языка» (если употребить выражение Пушкина), который Искандер (так же как и Белинский) одновременно формировал и развивал в «Дилетантизме в науке» и в «Письмах об изучении природы». Но, разумеется, герценовскому стилю здесь еще далеко до свободы и блеска той лирической прозы, которая в автобиографических и эпистолярных формах получает полную возможность расцвета лишь в вольной зарубежной печати, опираясь при этом на традиции пушкинской эпистолярной прозы, а также и лирической поэзии.

И тем не менее в 40-х годах гоголевская стилевая тенденция чувствуется и у Герцена именно потому, что создание стиля бытовой, но червотой большими обобщениями характерности было ясной и несомненной потребностью русской литературы, логики развития ее стилей. Не решив этой задачи, нельзя было «овладеть» чрезвычайно важными сферами русской жизни. Гоголь выразил эту потребность столь целеустремленно, сосредоточенно и мощно, что наложил отпечаток своего стиля на произведения даже своих будущих великих продолжателей.

Так индивидуальный стиль Гоголя вызвал к жизни влиятельнейшую *стилевую тенденцию*, но, породив ее, не перестал быть именно неповторимым индивидуальным стилем. Нельзя сомневаться в том, что, прерви бы какая-либо трагическая случайность жизнь Гоголя до создания им своих гениальных реалистических творений, эта стилевая тенденция также выступила бы в развитии русской литературы, но столь же очевидно, что это произошло бы в иных формах, с иной степенью интенсивности. Вполне возможно и даже очень вероятно, что влияние этой тенденции оказалось бы в таком случае значительно меньшим, ибо она прокладывала бы себе дорогу через менее монолитные и целенаправленные (под этим углом зрения) стили, нежели гоголевский.

И так как в индивидуальном стиле Гоголя данная стилевая тенденция сказалась особенно ярко, то в известном смысле можно сказать, что именно в гоголевском стиле *общее* для значительной части литературы 40-х годов *выступает особенно отчетливо*.

Но разве на этом основании этот стиль оказывается менее индивидуальным? И разве эта стилевая тенденция в своих проявлениях может быть обозначена только как «гоголевская» в точном значении этого слова?

А ведь никогда после Гоголя ни один индивидуальный стиль не приобретал в нашей литературе столь значительного влияния, никогда ни одна мощная стилевая тенденция не оказывалась столь близкой к какому-либо *одному* индивидуальному стилю.

Развитие стилей русской литературы шло все более быстрыми, многообразными, сложными и внутренне противоречивыми путями — именно потому, что постоянно вставали все новые и новые задачи в области овладения различными сферами русской действительности и осмысления всей русской жизни.

Достаточно назвать такие произведения 50-х и первой половины 60-х годов, как «Детство», «Отрочество» и «Война и мир» Толстого, «Былое и думы» Герцена, «Что делать?» Чернышевского, «Записки из подполья» Достоевского, чтобы уяснить себе, сколь различными и сложнейшими путями русская литература «уходит» от гоголевского периода и «натуральной школы», хотя и у Достоевского и у Чернышевского в «новом» явственно ощущается «старое», стилевая тенденция, идущая от Гоголя.

Так, у Чернышевского «гоголевское» изображение быта синтезируется с чертами западноевропейского просветительского романа XVIII в. (мы имеем в виду в первую очередь Годвина), с таким воспроизведением внутреннего мира, которое соприкасается и со стилями Жорж Занд и Диккенса.

Очевидно, что 40-е годы такого многообразия глубоко оригинальных стилей не знали и что в 50-х годах стили Герцена и Толстого во многом противоположны стилевой тенденции, идущей от Гоголя. Эта стилевая тенденция и начинает вызывать полемическое отношение со стороны этих художников, хотя для них обоих огромное положительное значение творчества Гоголя является несомненным, а первый, как отмечалось выше, ранее испытал и влияния его стиля, но во многом преодолел их.

Приведем соответствующие высказывания. В сентябре 1853 г. Герцен пишет М. К. Рейхель, имея в виду генерала Бетрищева и помещика Петуха из второго тома «Мертвых душ»: «Ну, а что же вы скажете об гоголев[ском] генерале и об помещике-обжоре? Я ночью один хохотал как безумный, до боли в животе. — Остальное не того, но у наших друзей это сделалось религией. Мих[аил] Сем[енович] не позволяет очень критиковаться. Вчера ночью прочел я комедию «Не в свои сани» — безмерно плоха. Мысль порядочная, а живое лицо только и есть, что отец. Да и язык этот à la «Женитьба» надоед, как горькая редька.

Мало, очень мало движенья у нас, застою»⁴⁴.

Во второй книжке «Полярной звезды» (1856 г.) Герцен спрашивал: «Разве превосходные рассказы *Охотника* не продолжение по духу и форме прежних рассказов И. Тургенева, разве удивительный роман Григорovichа «Рыбаки» не в прямом родстве с «Антоном-Горемышкой», которого я читал со слезами на глазах у подножия Везувия, перед Февральской революцией. Комедии Островского принадлежат к тому же *сознательно-гоголевскому* направлению»⁴⁵.

В апреле и июне 1856 г., отзываясь в особенности на появление ранних произведений Л. Н. Толстого, Герцен говорит в письмах к Рейхель: «Из всего литературного самое замечательное — то, что язык вдесятеро свободнее. Есть новый очень талантливый автор — граф Толстой... Получил новые журналы русские — много интересного. Маленький рассказ гр. Толстого («Метель») — чудо, вообще движение огромное»⁴⁶.

⁴⁴ «А. И. Герцен о литературе». М., Гослитиздат, 1962, стр. 336; ср. комментарий И. Птушкиной и В. Путинцева, стр. 587.

⁴⁵ Там же, стр. 340.

⁴⁶ Там же, стр. 349.

В 1862 г. Толстой так критиковал одно сочинение, предназначенное для детей: «Все это написано самым дурным, т. е. гладким, литературным языком, которым пишут фельетоны и повести в плохих журналах. Каждое подлежащее с эпитетом, легкие обороты речи, милые руссизмы, когда говорит мужик или баба с прибавлением слов *там-от-ко*, или что трава растет *гоню* и т. п., — тот самый язык, про который говорят: «приятный стиль», и про авторов которого говорят — „владеет пером“»⁴⁷. А еще в 1860 г. в письме Толстого к Фету мы читаем: «...меня всегда удивляет в Тургеневе, как он со своим умом и поэтическим чутьем не умеет удержаться от банальности, даже до приемов. Больше всего этой банальности в отрицательных приемах, напоминающих Гоголя. Нет человечности и участия к лицам, а представляются уроды, которых автор бранит, а не жалеет. Это как-то больно жюрирует с тоном и смыслом либерализма всего остального. Это хорошо было бы при Царе Горохе и при Гоголе (да и еще надо сказать, что, ежели не жалеть своих самых ничтожных лиц, надо их уж ругать так, чтобы небу жарко было, или смеяться над ними так, чтобы животики подвело), а не так, как одержимый хандрою и диспепсией Тургенев. — Вообще же сказать, никому не написать теперь такой повести, несмотря на то, что она успеха иметь не будет. «Гроза» Островского же есть, по-моему, плачевное сочинение, а будет иметь успех»⁴⁸.

Легко заметить, что и Герцен и Толстой выступают здесь против различных сторон той стилиевой тенденции, которая шла от Гоголя, но постепенно мельчала. Впрочем, Герцен и Толстой избирают своей мишенью и стиль отдельных произведений таких крупных писателей, как Островский и Тургенев.

В этом чувствуется и известная полемическая запальчивость, проистекающая из страстной убежденности в плодотворности собственных творческих исканий и из неудовлетворенности данным положением литературы, полемическая запальчивость, возможная и допустимая лишь в частной переписке.

Но при всем том запальчивость эта отнюдь не затрагивает самого Гоголя и его стиль и тем более в его значении для своей эпохи, а имеет в виду только определенную стилиевую тенденцию, а с другой стороны — и это самое главное — новые актуальные стилиевые задачи.

Поэтому у Герцена восхищение некоторыми образами второго тома «Мертвых душ» соседствует с отрицательным отношением к языку «à la «Женитьба» — но, во-первых, именно «à la», во-вторых и в расширительной интерпретации — именно к языку «Женитьбы», а отнюдь не гоголевской поэмы. У Толстого же неприязнь к «отрицательным приемам, напоминающим Гоголя», сочетается с таким определением подлинной сатиры, которое сразу заставляет вспомнить стиль автора «Ревизора».

Но для нас сейчас интереснее всего творческие позитивные устремления Герцена и Толстого, хотя эти стилиевые задачи новой литературы выражены ими здесь не с полной определенностью, речь идет больше всего о «свободе» стиля, в частности языка, и, как показывают их собственные произведения, об отходе (по разному) от описательности, от натуралистического воспроизведения языка народных низов. Настала эпоха литературы широких обобщений и осмысления национально-исторического пути России, что было близко самому Гоголю, но не таким писателям, как, например, Бутков, Даль.

Однако и по сравнению с Гоголем авторский голос продолжал обогащаться благодаря усложнившейся идейной жизни, новому уровню психологического анализа, достигнутому в творчестве Лермонтова, и т. д.

⁴⁷ «Лев Толстой об искусстве и литературе», т. II. М., «Сов. писатель», 1958, стр. 413—414.

⁴⁸ Там же, стр. 86.

Таким образом в 50—60-е годы, в отличие от 40-х годов, формируется гораздо менее определенная и более многообразная, нежели идущая от Гоголя, стилевая тенденция, «общая», хотя, конечно, не «всеобщая», в очень широком смысле слова тяготеющая к большей свободе языка, жанров, интонаций автора и рассказчика. И в формировании этой крайне широкой и в известном лишь смысле *общей* для реализма тенденции по-своему участвует такой во многом остающийся верным основной тенденции предшествующего периода и вместе с тем творчески ее преобразующий писатель, как Щедрин.

А в новой, наиболее мощной в данный момент стилевой тенденции и в самих индивидуальных стилях соответствующих писателей «общее» выступает гораздо менее отчетливо, нежели в предыдущий период и чем в той идущей от Гоголя тенденции, которая преемственно и непосредственно связана с этим периодом.

Здесь, таким образом, в еще меньшей степени, чем по отношению к 40-м годам, можно говорить о «стиле эпохи», об общем стиле литературы.

В заключение несколько слов о том, как задача историко-теоретического изучения индивидуальных стилей писателей решается в настоящем труде.

Дать историческое освещение такой теоретической проблемы, как индивидуальный стиль, значило бы, в сущности, написать историю стилей крупнейших писателей именно потому, что каждый из них обладает конкретной и неповторимой индивидуальностью и здесь типологические обобщения, подобные тем, которые охватывают образность и характеры, в гораздо меньшей степени могли бы вобрать соответствующий стилевой материал, особенно если иметь в виду необходимость анализа и различных элементов формы.

Даже прослеживание важнейших исторических закономерностей развития индивидуальных стилей подразумевает, в сущности, анализ стилей всех больших писателей, определяющих лицо данной литературы.

Поэтому участники настоящего труда сочли целесообразным остаться в пределах одной новой русской литературы (если не считать некоторых общих соображений, высказанных главным образом в первой главе этой книги).

Исследование проблемы стиля и элементов формы требует анализа таких мельчайших деталей и вместе с тем таких широких теоретических обобщений, основанных на столь обширном историческом материале, что выход за грани одной великой литературы грозил бы дилетантизмом и в том и в другом отношении. Мы должны были также считаться с размером и пропорциями данного труда.

К тому же русская литература XIX в. представляет собою невиданное по своей интенсивности, многообразию и скорости стилевое развитие и смену целого ряда самых мощных и глубоко своеобразных индивидуальных стилей. И в этом многообразии пришлось, естественно, ограничиться лишь некоторыми из основных моментов этого процесса. Мы видим свою задачу не в историческом прослеживании развития стилей русской литературы, а в том, чтобы на основе изучения основных закономерностей этого развития дать историко-теоретическое представление об индивидуальном стиле писателя. Поэтому здесь дается обобщенная характеристика стиля Пушкина и Горького, т. е. стиля, открывшего собою стилевое развитие русской литературы, и стиля, как бы подводющего итог этому столетнему развитию, причем речь идет именно об основных стилевых чертах всего творчества основоположника новой русской литературы и творчества основоположника социалистического реализма. Общие же тен-

денции стилового развития русской литературы XIX в. прочерчены лишь самым беглым образом.

Вместе с тем здесь рассматриваются некоторые важные моменты стилового развития советской литературы — начиная с 20-х годов. Для этого периода характерны резко выраженные стилевые искания, которые и охарактеризованы в соответствующей главе. Как наиболее глубокий и сильный индивидуальный стиль советской литературы, зародившийся тогда же и развивающийся в последующие десятилетия вплоть до настоящего времени, рассматривается стиль Шолохова. В наше время проблема индивидуального стиля в высшей степени актуальна не только для литературной теории, но и для художественной практики, тем более что эта проблема длительное время предавалась забвению и во всяком случае мало обсуждалась.

Сейчас в нашей литературе идут оживленные стилевые поиски. Но вместе с тем в большинстве случаев рано говорить о новых, вполне сформировавшихся индивидуальных стилях. Молодые талантливые прозаики еще ищут те стили, которые они вправе будут назвать своими. Аналогичные явления происходят, как показано в одной из глав настоящей книги, и в поэзии.

Все это говорит за то, что мы находимся накануне появления в нашей литературе новых ярких и богатых индивидуальных стилей, соответствующих насущным потребностям духовной жизни советского народа, росту личности советского человека.

Думается, что долг теории литературы способствовать ускорению этого процесса разработкой тех вопросов, которые связаны с проблемой индивидуального стиля писателя.

В. Д. Сквозников

Стиль Пушкина

Обращаясь к развитию стилей русской литературы, мы не стремимся дать историю стилей. Поэтому анализ развития естественно начать с пушкинского этапа, точнее, — с творчества Пушкина 30-х годов, когда поэт-стихотворец становится вместе с тем и основоположником русской классической прозы. Творчество Пушкина этого времени не только обнаруживает индивидуальный характер гения, но и, как принято говорить, выступает «узловым моментом» в развитии всего стилевого многообразия новой русской литературы.

То, что сделал Пушкин в этом направлении, не только *еще* не было возможно до него, но и *уже* не стало возможным после. Исторические задачи меняются. В разные эпохи разные стороны литературной проблематики выходят в сознании современников на первый план, — выходят не вдруг, а в большем или меньшем соответствии с тем, какие особенные художественные задачи выдвигает современная литературная действительность. Для пушкинского двадцатилетия, особенно во второй его половине, такой стороной выступает именно стиль в его ответственной содержательной функции.

Дело в том, что стиль, всегда являясь средством воплощения мысли (а не самоцелью), в пределах одной литературы в разные эпохи может иметь большее или меньшее содержательное, определяющее значение. Когда закладывался фундамент новой русской литературы, от Ломоносова до Пушкина включительно, это его значение было очень велико.

Если в доломоносовскую пору «своеобразный стиль» заключался еще в «отсутствии устойчивого, упорядоченного стиля» («все являло собою зрелище крайней пестроты, брожения, соединения элементов, казалось бы, противоположных, противоречивших друг другу») ¹, — то теория «штилей» Ломоносова, реформы Карамзина и Жуковского осуществляли историческую потребность в преодолении стилевого хаоса, в твердом оформлении «национального искусства слова» ². Такое оформление становилось, следовательно, далеко не второстепенной, «формальной» задачей, но в буквальном смысле слова необходимой: ее нельзя было обойти, стремясь к воплощению нового содержания. И недаром крупнейшие поэты XVIII в.

¹ Д. Д. Благой. История русской литературы XVIII века. Изд. 2. М., Учпедгиз, 1951, стр. 44.

² Там же, стр. 678.

подчас становились прямыми экспериментаторами, особенно когда они к своим исследовательским трактатам прилагали стихи-образцы и т. п.

Пушкин — «зачинатель», «родоначальник» русской новой литературы — явился вместе с тем и завершителем этого процесса становления, оформления новой словесности как искусства. Именно у него, величайшего художника, стиль стал исключительно содержательно стороной творчества, известной нормой совершенства. И дальнейшее развитие предполагало уже обязательный учет этой классической нормы.

В книге «Стиль Пушкина» В. В. Виноградов предложил такое заключение: «Художественное мышление Пушкина — это мышление литературными стилями»³. Автор разбирает почти исключительно одну важную сторону пушкинского стиля — собственно слог, словоупотребление и т. д., все то, что относится к фразеологии, стилистике. В своем прямом смысле тезис В. В. Виноградова подразумевает мастерство творческой имитации⁴ различных стилей у зрелого Пушкина: придя «от условного формализма ранних пародий и стилизаций... к романтической свободе пользования всем разнообразием литературных стилей и культур», «поэт был представителем от всех эпох и стилей, осевших в сознании человечества»⁵. Мы хотим здесь подчеркнуть другую сторону: Пушкин-художник «мыслит стилем», создавая норму литературного стиля нового времени; Пушкин-филолог размышляет о судьбах литературы («нашей словесности») чаще всего в категориях стиля, «слога».

Можно заметить, как и в том и в другом просвечивает настоящая историческая потребность, как обе эти стороны усилены, говоря словом А. Григорьева, «веяниями времени».

Всем предшествующим развитием русской художественной мысли Пушкин был призван к тому, чтобы дать классическую законченную форму выражения определившимся силам жизни, ее предметам и процессам. Он явился образом художественного довершения того, что уже было свершено природой и историей. «Образованная часть русской нации обрела в нем впервые дар поэтического слова»⁶, — писал Герцен. Русская жизнь впервые заговорила в пушкинском творчестве на конгениальном ей языке, потому что впервые она нашла себя в достойной ее поэзии и художественной, публицистической, бытовой прозе.

Больше того — пушкинское творчество обнаруживает особенность, которая на последующих исторических этапах литературы XIX века уже не играет столь заметной роли: Пушкин утверждает свой идеал гармонического человека и гармонически слаженной жизни, свое устремление к этому идеалу не только содержанием (тема, проблематика и т. п.)⁷, но и непосредственно самим стилем. Позднее — для Гоголя, Достоевского, Толстого — стиль не был уже столь ответственной сферой воплощения гуманистического идеала; на первый план выдвигается психологическое раскрытие характера или социально заостренное описание быта. Стиль выступает посредником, часто внешней формой, более нейтрально «облекающей» содержание. А пушкинский метод во многом как бы доверяет именно стилю раскрытие больших содержательных задач.

Пушкинская эпоха еще не обнаружила кричащей нестерпимости тех запутанных жизненных противоречий, которые с особенной силой сказа-

³ В. В. Виноградов. Стиль Пушкина. М., Гослитиздат, 1941, стр. 484.

⁴ Впервые об этом специально писал Н. Н. Страхов, замечая, что Пушкин в стилизациях как бы доводил до зрелости ту или иную стилевую тенденцию, разрабатывая те ее возможности, вводя в действие те секретные пружины стиля, которые подчас оставались неведомыми пародируемому автору (см. его книгу: «Заметки о Пушкине и других поэтах». СПб., 1888, стр. 28 и др.).

⁵ В. В. Виноградов. Стиль Пушкина, стр. 513.

⁶ А. И. Герцен. Собр. соч., в 30 томах, т. VII. М., Изд-во АН СССР, 1956, стр. 201.

⁷ Рассмотрение различных сторон этого содержания выходит за рамки нашей задачи. Мы рассматриваем его лишь в связи с проблемой стиля.

лись в русской действительности второй половины XIX в. Эти противоречия тогда еще не определились как *особый* предмет художественного исследования. «Время строгого разбора еще не наступало, и Пушкин не мог вызвать его ранее срока»⁸. Художественное открытие глубочайшего социального антагонизма жизни, как известно,— заслуга критического реализма, «натуральной школы» Гоголя и Белинского.

Прекрасное, созданное Пушкиным, простирается до этого рубежа. Его противоречия просты и четки. Знаменательно, что Лев Толстой за год до ухода из дома с большим чувством говорит о «бодром», ясном, «незапутанном Пушкине»⁹. И когда Добролюбов и Толстой признавали заслуги Пушкина прежде всего в области «формы», они исторически были не совсем неправы. Конечно, не только «форма», но и то содержание, которое было вскрыто позднее.

Глубокое народное начало идейно-художественного сознания Пушкина воплощалось не помимо, не «вопреки» его жизненной позиции, а в специфических формах, вызванных этой позицией. Понимание Пушкиным общественной жизни России (заслужившее роману «Евгений Онегин» классическое определение «энциклопедии русской жизни») было, естественно, не безграничным — недаром поэт так живо реагировал на «Мертвые души» Гоголя, вдруг открывшие ему новую сторону современной действительности. Однако момент известного исторически обусловленного «незнания» играл и некоторую положительную роль в формировании тех совершенных художественных «миров», в которых Пушкиным постигнута правда жизни в ее сокровенных, «чистых», тонах, в которых выражена жажда гармонической красоты человеческого существования и даны вечные образцы этой в конечном счете достижимой гармонии.

Поэтому можно сказать, что революционное значение творчества Пушкина с годами не только не отменялось, не только не умалялось, но продолжало возрастать. В общественной жизни страны происходили громадные сдвиги и перевороты. И в условиях острой ломки старых устоев русские писатели обращались к Пушкину — не за прямыми, конечно, ответами на свои мучительные вопросы. Они буквально припадали к наследию Пушкина как к источнику художественно подтвержденного оптимизма, *доказанной* достижимости идеала прекрасной, гармонически слаженной жизни.

В мировосприятии поэта еще нет того выраженного разрыва между идеалом «всеобщего братства» людей и ощущением личной слабости, одинокости, что характеризует лермонтовское творчество. Художественный мир произведений поэта еще не раздирается той неутраченной болью по поводу распавшихся сторон жизни, которой искажено лицо музы Некрасова. Очень важной для понимания нашей проблемы является мысль, отчетливо сформулированная Герценом (и перекликающаяся с суждениями Добролюбова по этому поводу), о том, что Пушкин, видя противоречия русской действительности и не сглаживая их, еще не смущается ими, что, хотя «ему были ведомы все страдания цивилизованного человека», «он обладает инстинктивной верой»¹⁰ в конечную правоту хода истории.

Присмотримся к образно-стилевому строю одного из зрелых образцов лирики Пушкина. Вот первая половина стихотворения:

Город пышный, город бедный,
Дух неволи, стройный вид,
Свод небес зелено-бледный,
Скука, холод и гранит¹¹.

⁸ Н. А. Добролюбов. Полн. собр. соч., т. I. М., Гослитиздат, 1934, стр. 115.

⁹ «Л. Н. Толстой о литературе». М., Гослитиздат, 1955, стр. 600.

¹⁰ А. И. Герцен. Собр. соч., т. VII, стр. 202—203.

¹¹ Все цитаты из сочинений Пушкина приводятся по изданию: Пушкин. Полн.

Это Петербург. Пушкин далеко не всегда (и до, и после) видел его в таком мертвенно-бледном обличе. Но в данный момент он именно таков. Одновременно схвачено и выведено на поверхность общее ощущение и «пышности» — и «бедности», и «стройности» — и скованности, назойливой упорядоченности. И то и другое рядом, но равнодействующая художественного смысла этой картины не в пользу «Северной Пальмиры».

Когда позднее Бакунин, покидая Россию, был вынужден из-за бури вернуться от Кронштадта назад, встающий из моря навстречу силует города произвел на него очень тяжелое впечатление. И провожавший его Герцен нашел для такого впечатления самые подходящие слова — именно те, пушкинские, что приведены выше. Вспоминая этот эпизод, Герцен обращается прямо к стилю стихотворения, непосредственно создающему такое впечатление: поэт «бросает слова словно камни, не связывая их меж собой»¹². Это изумительно точное наблюдение. Надо было грубовато сказать: «камни», чтобы подчеркнуть раздельность элементов этой единой и противоречивой картины. Они вырисовываются рядом — и отчетливо по-рознь¹³.

Впрочем, равноправия здесь нет. Преобладающий элемент — мотив неволи и общий «зелено-бледный» тон — подавляют и «стройность», и «пышность». И гранит здесь — прежде всего камень, одевающий стены темницы. Итог мрачен, никакой гармонии нет. Но ведь это только половина стихотворения!

В бездушный и нарочито тусклый (при всей своей великолепной четкости) «гранитный» контур вписывается совершенно равная ему по мере авторского внимания картина живой жизни. Очерченный лишь двумя деталями образ этой жизни, трогательный, подвижный, окутанный теплой «камерной» атмосферой, именно «вписывается» в застывшую раму идеально завершенного города — прибежища «скуки» и «холода», ничуть не утрачивая своей собственной теплоты:

Все же мне вас жаль немножко,
Потому что здесь порой
Ходит маленькая ножка,
Вьется локон золотой.

(3,124)

«Маленькая ножка» на безжизненном граните — это, конечно же, не образ птички в клетке. В стиле стихотворения вольное скольжение «ножки» и непринужденная грация «локона» не скованы мертвой громадой, — они ею только обрамлены. Здесь сам поэт, его вольная душа — птица в клетке. Но он не отчаивается: «потому что здесь порой»... Все видит, ни на что не закрывает глаз — и не отчаивается. Тоскливый итог первого четверостишия не снят. Но видимое горькое «разоблачение» уравновешено жизнелюбивым утверждением. Противоречие поднято, энергично очерчено — и оставлено открытым, поставив лицом к лицу две несомненные данности жизни.

Словом, поиски идеала гармонии в стиле не означают, как видно, идейного «примирения» поэта с действительностью, какого-либо «всепрощения» и т. д. Подлинная «мудрость Пушкина» — в доверии к объективному развитию живой действительности, а не в мнимом смирении с каждым

собр. соч., т. 1—17. Изд-во АН СССР. 1937—1959. В тех случаях, когда в тексте не приводится название произведения, в скобках указываются том и страница.

¹² А. И. Герцен. Собр. соч., т. VII, стр. 355.

¹³ Подробнее об этом применительно к пушкинской лирике см. в разделе «Лирика» во второй книге «Теории литературы» (М., 1964).

данным ее состоянием, далеко не гармоничным. Для Пушкина стиль выступает не безразличным средством передачи содержания, но и сферой, где во многом непосредственно «материализуется» идеал, не нарушая жизненной правды.

Последнему обстоятельству, помимо собственно гениальности, немало способствуют и неповторимые особенности личности поэта, благодаря которым именно Пушкин, более чем кто-либо из современников, размышляет о стиле. К нему, как мало к кому иному, применимы слова Блока: «Стиль всякого писателя так тесно связан с содержанием его души, что опытный взгляд может увидеть душу по стилю, путем изучения форм проникнуть до глубины содержания»¹⁴.

Просто поразительно, насколько все сферы жизни и личность Пушкина, этого органически вольнолюбивого, темпераментного и часто несдержанного человека, связаны внутри властной волей рано сложившегося стиля жизни и мысли. Когда в последнем и самом интимно значительном послании по поводу лицейской годовщины поэт говорит о том, что, подобно правдынику юности, он «с приходом лет» «присмирел, утих, остепенился» (З, 431), то это означает прежде всего не усталость на жизненном пиру, а как раз большую степень внутренней собранности, высокого порядка организации личности во всех ее внешних проявлениях.

Присущее Пушкину и всегда резко выраженное чувство собственного достоинства, исключительная ранимость в отношении личной чести и пр. (подобные которым мы можем найти, пожалуй, только у Грибоедова или у молодого Толстого) с годами, с ростом сознания своей «любознательности» и России не просто укреплялись, но и приобретали очень серьезный, человечески значительный смысл, далеко выходящий за рамки чисто родословных предрассудков. Настойчивые и во многом противоречивые размышления Пушкина об «аристократии», проходящие целой вереницей через художественную, публицистическую и эпистолярную его прозу и нередко озадачивающие, выводят, особенно опять-таки в последние годы, к широкой и для сознания этой эпохи очень перспективной мысли: «Что значит аристократия богатства и породы в сравнении со влиянием аристократии пишущих талантов?» (11, 236). Таким образом, в требования «благородной независимости» литературы и положения литератора острое самоощущение личности, присущее Пушкину, находило свою общественную весомость и свое историческое полное оправдание.

Обращаясь к жизненному облику Пушкина, воссозданному им самим во многих произведениях и письмах, дополненному свидетельствами современников, мы оказываемся перед фактом удивительно упорно проводимого единства понятий и поведения — того, что определяет, так сказать, стиль личности. Поверхностный взгляд мог замечать в этом только некую суетно-«светскую» сторону: подчеркнутую изысканность костюма, неприменную «крупную соль» злоречия или, по злопамятному и неглубокому наблюдению графа Соллогуба, «его (Пушкина) пристрастие к светской молве, к светским отличиям, толкам и условиям»¹⁵. Но даже и на этой поверхности, доступной ординарному наблюдению на бале или в гостиной, проступала заметная тогда лишь немногим не «слабость», а сила великого человека, ярко выраженной личности. «Нам приятно, — писал Пушкин в конце жизни, — видеть поэта во всех состояниях, изменениях его живой и творческой души: и в печали, и в радости (...) и в Ювенальном негодовании, и в маленькой досаде на скучного соседа» (12, 93).

Сам осознавая это лишь как свою значимость литератора-гуманиста (см. «Памятник»), Пушкин своими многообразными поисками совершенного и выдержанного стиля в мысли и жизненном поведении как бы вы-

¹⁴ Александр Блок. Собр. соч., т. 5. М.—Л., Гослитиздат, 1962, стр. 315.

¹⁵ Граф В. А. Соллогуб. Воспоминания. М.—Л., «Academia», 1931, стр. 527.

носил важное поручение истории. Борьба за тон «хорошего общества» (именно не «высшего»!) во всех сферах жизни, за соблюдение известного этикета в пределах этого тона, за «вкус» в повседневном обиходе и т. п. — все это в индивидуально неповторимом сочетании в конце концов отвечало на определенную более общую потребность. Все, условно говоря, «этикетные» ограничения, которыми величайший поэт стремился связать свою личность, оказывались практически и осознанно направленными к идеалу благородной простоты человеческого поведения и отношений к другим людям, высшей простоты, законченной четкости связей.

Художественные искания эпохи, ее «стиль» находят, закрепляют себя и в собственно художественных произведениях выдающихся мастеров, и в рожденных эпохой характерах. Это вещи разные, конечно, но одна с другой связанные. С этой стороны сама личность Пушкина была как бы художественным созданием природы и общественной национальной истории, причем созданием безусловно единого стиля и этим стилем очень примечательным. В нем счастливо скрестились яркие приметы и стремления личности, ее «лица необщее выражение» — и общая, первостепенная собственно художественная задача той литературной поры.

Удивительная власть, так сказать, стилевых норм жизни над этой, казалось бы, образцово-непосредственной натурой особенно отзывается на всем, выходящем из-под собственного пера, и на оценке всего, выходящего из-под пера чужого. Вот колоритный пример. За год до смерти Пушкин письменно вызвал на поединок графа В. Соллогуба. Соллогуб, благоговевший перед поэтом, письма не получил, о вызове узнал позже окольно и тотчас послал ответ. В нем он прежде всего выражает беспокойство, как бы из-за почтовых неполадок, помешавших ответить своевременно, его не заподозрили «в поступке, недостойном честного человека». Соллогуб тут же заявляет о своем согласии честно кончить дело и лишь затем только слегка поясняет его обстоятельства, отказываясь, впрочем, давать отчет в мотивах своего поведения. Вот эффектное заключение: «Я тороплюсь отправить это письмо на почту, чтобы избавить Вас от оскорбительного сомнения на мой счет, и прошу Вас верить, что я не только не способен отступать, но что я буду даже польщен быть Вашим противником»¹⁶.

Пушкину не впервой предстояло стреляться — но тридцатисемилетний человек, обремененный большим семейством и запутанными денежными делами, к тому же пославший вызов не бог весть от какой смертельной обиды, не мог, конечно, быть равнодушен к его возможным последствиям. Он распечатывает ответ, прочитывает его — и вот первая непосредственная реакция: «Немного длинно, молодо, а, впрочем, хорошо»¹⁷.

Бесподобный и чрезвычайно характерный штрих. Здесь «хорошо» — и оценка, разумеется, самого факта щепетильным в делах чести дворянином, но главное — эстетическая оценка стиля партнера в этой острой и небезопасной игре, сулящей более серьезное продолжение. Художник вдруг отрешается от житейской «злости дневи» и любит произведением, помолодому еще незаконным, но выдержанным в строгих правилах «хорошего тона».

Активность, условно говоря, стиля личности Пушкина вызывает некое решительное перераспределение элементов во всем том, к чему прикасается поэт как творец: именно он переводит в зону художественности любой вид труда (или «трудов», по его выражению), к которому обращается, — начиная от полуанекдотических стишков чиновника десятого класса о крымской саранче и кончая неоднократной шлифовкой черновики частных, самых свободно-дружеских писем, *дословным* переносом целых понаравившихся кусков из одного в другое, из писем в статьи, из набросков

¹⁶ Граф В. А. Соллогуб. Воспоминания, стр. 522.

¹⁷ Там же.

статей в письма и т. п.¹⁸ И во всем том задача стилиевой определенности подчиняет себе как неперемное предварительное условие любой литературный труд, замыкая замысел и нередко даже обрезая, «обстругивая» то, что выпадает из принятого изначально или складывающегося по ходу письма стиля, хотя самые мысли, взятые в отвлечении, могут быть очень ценны и для Пушкина значительны.

Можно было бы проследить, например, сопоставляя разные наброски и начала (два по-русски и три по-французски) так в конце концов и несущественного предисловия к «Борису Годунову», которое должно было бы служить творческим манифестом, где совершенно очевидно решается также и какая-то стилиевая задача. И ее неподатливость тоже определяет в конце концов печальную судьбу замысла, по объективному своему значению очень делового, содержательного.

Итак, напряженность поиска литературного стиля, выдвигаемого как объективная неотложная потребность эпохи, в творчестве наиболее талантливого, наиболее народного представителя эпохи еще усиливается стечением личных причин. Пушкин — человек и литератор — постоянно сталкивается в жизни с жестокой неизбежностью нарушения своего жизненного идеала: тут и унижительные в его понимании приемы журнальной перестрелки с официозной и иной реакционной печатью¹⁹, и торговля с книгоиздателями, и даже необходимость закладывать в ломбард болдинских крестьян и пр. В одном из писем 30-х годов сквозь полушутливый тон извинения (поэт не прислал стихов, на которые надсялся издатель альманаха) прорывается и невеселое признание: «Ради бога, не сердитесь, а лучше пожалейте меня за то, что мне никогда не удается поступать так, как мне следовало бы или хотелось бы» (15, 39 и 316). Жизнь в целом складывалась дисгармонично, не так, как «хотелось бы», идеальный стиль (не узко сословного значения, а по-пушкински высшего, человеческого, и потому народного²⁰) не выдерживался, — и тоска по идеалу гармонии устремлялась в одну по преимуществу форму жизненной активности — в искусство, в словесность. Прочувствуем с этой стороны знаменитые стихи:

... И ведаю, мне будут наслажденья
Меж горестей, забот и тревоженья:
Порой опять гармонией упьюсь,
Над вымыслом слезами обольюсь...

(3, 228)

Так что и в этом смысле литература была для Пушкина буквально делом жизни: она была его общественной долей участия в творчестве жизни, в ее обновлении — и она же была тем практически единственным путем, на котором поэт осуществлял свой личный идеал прекрасного гармонического стиля жизни.

Итак, утверждая исключительную власть стиля в пушкинском сознании, мы в свете сказанного полагаем эту власть наделенной большой внутренней содержательной силой — большей, чем иногда предполагается. Так, первоначальный взгляд видит и в лучеобразном пересечении фортепьянных струн лишь легкую ажурную конструкцию, не подозревая, что

¹⁸ Об этом интересно писал, например, Г. О. Винокур в статье «Пушкин-прозаик», замечая, что «Пушкин работал над своими письмами как над художественным продуктом. Он несомненно видел в них своеобразное литературное задание. У него было особое чувство эпистолярного стиля» (Г. Винокур. Культура языка. Изд. 2. М., «Федерация», 1929, стр. 292 и сл.).

¹⁹ «...Прилично ли мне, Ал. Пушкину, — спрашивает поэт друга в одном из писем, — являясь перед Россией с Борисом Годуновым, заговорить об Фаддее Булгарине? кажется не прилично...» и т. д. (14, 89) — А все же приходилось «заговаривать».

²⁰ Особенность пушкинского понимания «аристократизма» как принципа жизненного поведения подчеркивается, например, Г. А. Гуковским (см. его книгу: «Пушкин и проблемы реалистического стиля». М., Гослитгиздат, 1957, стр. 291).

в ней заключено давление в двадцать тонн. Именно та сторона художественного единства произведения, которую мы называем стилем (или образно-эмоциональным «ладом», «тональностью» и т. п.²¹), очень влияет на другие его стороны, лишь только исходный замысел начинает строиться в образных формах, в их складывающемся и все более крепнущем смысловом ритме, лишь только эти формы начинают «обрастать» словами.

Влияние Пушкина на русскую литературу одним словом не определимо — так оно значительно. В незнании или неучете опыта родоначальника нельзя упрекнуть ни одного крупного русского писателя. А между тем Д. Д. Благой обратил внимание на очень интересную сторону дела: «Подавляющее большинство, притом самых замечательных, самых зрелых созданий Пушкина не имеют, так сказать, прямого литературного потомства»²². Говоря конкретно о прозе, Г. А. Гуковский замечает, что пушкинская «прозаическая манера» «не была в ряде своих специфических черт унаследована ни великими, ни второстепенными писателями» последующей поры²³. Если обратиться к нашему предмету, то оказывается, что собственно пушкинский стиль непосредственно унаследован сравнительно немногими великими прозаиками XIX в., влияя почти на всех поэтов.

Собственно пушкинская традиция в стиле поэзии — это выходящий из берегов поток, в котором Лермонтов, Некрасов, Тютчев, Блок, Маяковский крепко преемственно связаны. Пушкинская же стилевая традиция в прозе — более узкий и прерывистый путь. Восторженное отношение Гоголя и Достоевского, уважение Толстого к пушкинскому совершенству — скорее в теории, чем в собственной практике. Только Лермонтов (преимущественно «Герой нашего времени») и Тургенев — и лишь в каком-то далеком «конечном счете» Чехов. Русская новеллистика XX в. прошла под знаком развития или заимствования стиля Чехова, в котором (стиле) собственно пушкинского, кроме общих свойств «точности и краткости», осталось немного, да и то потоплено в толстовском «колупании» и психологическом анализе. Любопытно, что когда М. Зощенко сочинил «Шестую повесть Белкина», то это была лишь осознанная стилизация, нарочитая и очень субъективная поделка под стиль, воспринимаемая как что-то очень милое, чуть-чуть напоминающее дорогой образ, но уже несколько архаичное.

Между прочим, тот же Зощенко в предисловии к своей стилизации (которую он и сам называет попыткой «копии») замечает: «Иной раз мне даже казалось, что вместе с Пушкиным погибла та настоящая народная линия в русской литературе, которая была начата с таким удивительным блеском и которая (во второй половине прошлого столетия) была заменена психологической прозой, чуждой, в сущности, духу нашего народа»²⁴. На фоне богатой юбилейной литературы 1937 года эти слова могли представляться несерьезной выходкой юмориста, вдруг взалкавшего глубокомыслия. Между тем это суждение, во многом неверное, серьезно. Мы не можем принять в нем мысль о якобы чуждости духу русского народа психологической прозы или о гибели вместе с Пушкиным настоящей народности (впрочем, и Зощенко говорит лишь: «иной раз казалось...»). Но самая мысль о завершении Пушкиным какой-то традиции заслуживает внимания; она вовсе, кстати, не «зощенковская», а более старая.

Нельзя не вспомнить здесь суждений Блока («из числа» его «бесчисленных мыслей такого порядка», по признанию поэта), относящихся к

²¹ Эти музыкальные термины в нашем деле метафоры, но с очень большим приближением к сути определяющие наш предмет, собственное имя которого — литературный стиль.

²² Д. Д. Благой. Пушкин — родоначальник новой русской литературы. В сб. «Пушкин — родоначальник новой русской литературы». М.—Л., АН СССР, 1941, стр. 60.

²³ Г. А. Гуковский. Пушкин и проблемы реалистического стиля, стр. 338.

²⁴ Мих. Зощенко. Рассказы и повести 1923—1956 гг. Л., 1959, стр. 606—607.

периоду, когда Блок, преодолевая декадентство, с отчаянной надеждой изучает классику. После Пушкина, по его мысли, «наша литература как бы перестала быть *искусством*, и все, что мы любили и любим (кончая Толстым и Достоевским), — гениальная путаница. Этого больше не будет и не должно быть (говорю преимущественно о «разливанном море» бесконечной «психологии»)»²⁵. Не будем спорить с Блоком по поводу «путаницы», «разливанного моря» и проч. Но очевидно, что отличие стиля прозы Пушкина от последователей, очерченное здесь так категорически и сердито, занимает внимание и такого чуткого художника.

Родоначальник русской классической прозы, которому вечно она обязана, уходя, на продолжительное время замкнул ее со стороны стиля. «Он оставил нам прозу пленительную и совершенную, но тайну своего мастерства унес с собой»²⁶, — замечает Г. О. Винокур. Он оставил общую традицию «точности и краткости», простоты и изящества, оставил образцы *единства* всех этих свойств, но не оставил, как говорится, открытой лаборатории, не увлек прозу на свой стилиевой путь. Даже Гоголь — ближайший преемник, младший современник и в известном смысле литературный крестник — еще при жизни Пушкина создает свою прозу, совершенно отличную также и по стилю. Можно себе представить, как непохоже на Гоголя выглядели бы пушкинские «Мертвые души», если бы он захотел сам их написать!

Таковы факты. Они рождают естественные вопросы: что определило различную *непосредственную* перспективность единого стиля Пушкина в поэзии (в узком смысле, т. е. в стихах) и в прозе? Было ли это прежде всего случайным стечением различных обстоятельств или закономерным следствием определенных причин?

Вопрос тем более интересный, что внешне наблюдается как будто бы парадоксальное положение. Ведь Пушкин-поэт (стихотворец) наследовал уже богатой традиции, о чем с полной убедительностью писал еще Белинский (вспомним Державина, Жуковского, Крылова, Батюшкова, даже Богдановича, не говоря уж о вызывавших особенное восхищение Пушкина поэтах-современниках — Баратынском и Языкове). Сам он был и остался прежде всего величайшим нашим поэтом и, казалось бы, мог, должен был *до дна* исчерпать возможность закрепленной им стилиевой культуры. Наоборот, Пушкин-прозаик старался на хотя и плодородной, но еще мало возделанной ниве. Широко популярно его заявление в одной из статей 1825 года: «...Проза наша так еще мало обработана, что даже в простой переписке мы принуждены *создавать* обороты для изъяснения понятий самых обыкновенных...» и т. д. (11, 34)²⁷. Пушкин делает важное уточнение об отсутствии уже «готовых», «механических форм», в которых могла бы изъясняться проза по-русски, т. е. тех форм, которые образуют устойчивую общую нейтральную среду для проявления особенных стилей. Поэт пришел к художественной прозе позже, написал меньше, выразил себя в ней как будто бы не в полную силу, главным образом в различных экспериментах, далеко как будто бы ее не исчерпал, — ей бы отсюда продолжаться могучим потоком! — и вдруг такая странная судьба.

Эта парадоксальность положения обманывала и очень тонких исследователей. В книге А. Лежнева «Проза Пушкина», где интересно рассмотрены преимущественно черты стиля, автор иногда становится втупик. Он замечает, как та или иная черта, присущая стилю Пушкина-прозаика²⁸,

²⁵ «Письма Ал. Блока к Е. П. Иванову». М. — Л., Изд-во АН СССР, 1936, стр. 73.

²⁶ Г. Винокур. Культура языка, стр. 289.

²⁷ Подчеркнуто Пушкиным. См. это же суждение в более раннем наброске (11, 24).

²⁸ Например, показ не переживаний человека, а его поведения, цепи поступков, действия; или то, что А. Лежнев называл «графичностью» в обрисовке характеров, и т. п.

затем так видоизменяется, что вопрос о ее продолжении становится сомнительным. Автору удается это установить, но ему в это не хочется верить. И тогда он прибегает к фразе, часто красивой, но мало убедительной, — вроде того, что Пушкин полуоткрыл «двери в психологизм», или подошел к «порогу психологического романа» с «контрастным рембрандтовским светом» и т. п. Конечно, хотелось бы подтолкнуть «полуоткрытую дверь», сделать щель шире, а порог — и незаметнее, и дальше. Но подобные положения не подтверждены. «Мария Шонинг», приводимая для обоснования, не выдерживает предложенной ей нагрузки: и самый анализ не очень убеждает, да и вряд ли это едва начатое произведение вправе полноценно представлять перспективы развития пушкинского прозаического стиля. А что касается такого образца, как «Пиковая дама», то, по признанию А. Лежнева, Пушкин в ней «так и не переступил порога»²⁹.

Если мы, признав факт различной судьбы прозаической и поэтической традиции пушкинского стиля закономерным, захотим добраться к его причинам, — нам надо будет найти такой содержательный фактор данного стиля, который в одном случае способствует непрерывному развитию традиции, а в другом затрудняет ее непосредственное освоение как устойчивой целостности.

Применительно к Пушкину, говоря очень суммарно и терминологически не окончательно, таким обусловливающим различие фактором выступает особая задача — утверждение стилем идеала гармонического совершенства жизни. Решение ее на разном материале и в разных видах творчества определяло и разный характер традиции.

* * *

Сначала обратимся к прозе, потому что она дает больше возможностей «зацепиться» за проблему.

Когда Пушкин заявлял, что «лета к суровой прозе клонят», то это означало не просто некоторую усталость от капризов «шалуньи-рифмы», не просто зрелое желание оставить «четырёхстопный ямб» «мальчишам в забаву» и т. п., но также и все более неотложную потребность как бы восполнить упущение природы, закрепить, наконец, свой идеал гармонии, благородной независимости, простоты и открытой доверчивости к людям, — тот идеал жизненного стиля, человеческого поведения, о котором говорилось выше.

В этом смысле проза для Пушкина более «личное дело», чем поэзия, включая и лирику. Здесь нет парадокса. Как верно замечает Ю. Тынянов, «личный, автобиографический, домашний интерес к истории — характерная черта Пушкина-романиста»³⁰. Момент самоутверждения в прозе более выражен. С этой точки зрения проза для Пушкина вообще серьезнее и потому интимнее его стихов — не по переживаниям, а по стилю³¹.

Как верно отмечает в упомянутой книге А. Лежнев, «пушкинская поэзия росла открыто, гордо, у всех на глазах. Проза его развивалась постепенно, словно бы стесняясь, спрятанная от общего внимания. Она сложилась в главных чертах своего стиля гораздо раньше поэзии. Она стала известна гораздо позже ее»³². Она прямо с поверхности выдает свой

²⁹ А. Лежнев. Проза Пушкина. М., ГИХЛ, 1937, стр. 300, 310 и др.

³⁰ Ю. Тынянов. Проза Пушкина. «Литературный современник», 1937, № 4, стр. 193.

³¹ Ср. очень верное суждение Г. А. Гуковского: «Дело шло не о том только, что Пушкин хотел писать прозой хорошо, ясно, точно и кратко, а о том, что он стремился воплотить в самом слого своем, в самом характере изложения определенные черты понимания человека, общества, мира» (Г. А. Гуковский. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., Гослитиздат, 1957, стр. 338).

³² А. Лежнев. Проза Пушкина, стр. 19.

экспериментальный облик: в большинстве своем это неоконченные произведения, наброски, начала, отрывки, планы, конспекты. Творческий поиск направлен в разные стороны, от него пошли разные линии. Так, от «Станционного смотрителя» через «Шинель» пошла определенная идейно-тематическая линия так называемого маленького человека; можно найти отзвуки «Пиковой дамы» в теме страсти у Достоевского; приемы сюжетосложения «Дубровского» отозвались в повестях Тургенева. Не говорим уже об общих законах «простоты», «краткости» и экономии, интенсивности средств, которые стали образцом и нормой для русской прозы вообще. Собственно же стилиевой эксперимент направлен преимущественно к одной цели: утверждению идеала цельности и гармонической согласованности всех сторон жизни. И участь всех замыслов прямо зависит от того, насколько они именно с этой стороны удовлетворяют автора.

Показательна судьба замысла об Ибрагиме Ганнибале. Нет нужды доказывать, как эта тема волновала поэта. Здесь сплелись разнообразные побудительные мотивы — и личные, и общественные. Пушкин начал исторический роман за десять лет до смерти и бросил его вскорее. Он все более горячо реагировал на болгарские и тому подобные намеки о якобы темном его происхождении, он продолжал отбиваться от них («Моя родословная», эпиграмма на Булгарина «Не то беда...») и вызвавшие их болгарские инсинуации относятся к 30-му году), а роман об «арапе» лежал без движения, прерванный на 7-й главе, хотя два отрывка из него и были напечатаны; следовательно, своим общим направлением замысел удовлетворял поэта. Белинский первый задал вопрос: «Не понимаем, почему Пушкин не продолжал этого романа. Он имел время кончить его...»³³.

Окончательного ответа здесь, конечно, не может быть. Однако рассмотрение написанных глав проливает некоторый свет на эту неясность и позволяет — пусть не окончательно — наметить причину незавершенности замысла.

Пушкин не оставил предварительного плана. Он вообще не составлял заранее подробных разработок отвлеченного замысла, ограничиваясь самой скупой наметкой (вспомним для контраста записные тетради Достоевского к «Идиоту», «Преступлению и наказанию» или «Бесам»). Для индивидуальной манеры Пушкина характерно, что замысел обычно образно развертывается «на ходу», в пределах возможностей сразу же складывающегося стиля.

Начав чисто «романным» эпизодом любви избалованной, изнеженной графини и диковинного «зверя»-африканца, поэт тут же его и завершает как некую самостоятельную, прекрасную в своем совершенстве историю: обстоятельства возникновения страсти — «соблазнительная» в глазах света связь — «следствие неосторожной любви», доведшее любопытное ожидание света до апогея, и — подмена черного младенца белым, оставившая всех (и мужа прежде всего) в дураках. В самом деле — чем не новелла Возрождения? Формообразующая (стилевая) сила «округления» заставляет перо поэта как бы описать замкнутую окружность³⁴. Эпизод вполне исчерпан, он никуда не ведет. Только стилиевые силы тяготения связывают этот медальон со следующим. А с точки зрения идейно-сюжетной (сделаем такое вольное предположение) Ибрагим мог встретиться с Петром Великим в ямской избе и безотносительно к своим парижским похождениям.

В следующем эпизоде поэт ведет арапа на ассамблею, навстречу новому остро романному приключению. Пушкин снова сопоставляет черного «арапа» с белой красавицей. Его привлекают различные возможности это-

³³ В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. VII. М., Изд-во АН СССР, 1955, стр. 576.

³⁴ Вспомним для косвенной аналогии выразительную внешность пушкинских рукописей: они изобилуют плавными росчерками, оттеняющими завершенность мысли, фразы, эпизода, рисунка и т. п. Не случайно и пушкинские издания нередко оформляются художниками посредством подобных характерных виньеток — «под» Пушкина, под *стиль письма* поэта.

го контраста: вначале белизна — верх парижской изнеженности, затем она (русская боярышня Наталья Ржевская) — совершенство невинности и патриархальной кротости. Обводится новая романтическая интрига, образно-стилевой лейтмотив которой уже оформился ранее в стихотворном наброске:

Как жениться задумал царский арап,
Меж боярынь арап похаживает,
На боярышен арап поглядывает.
Что выбрал арап себе сударушку,
Черный ворон белую лебедушку,
А как он арап чернешенек,
А она-то душа белешенька.

(2,338)

Ко времени работы над романом «потомок негров безобразный» тоже задумал жениться на «белой лебедушке»³⁵, и в раздумьях Ибрагима о женитьбе (конец 1-й главы) явно немало автобиографического. Складывающаяся новая интрига начинает обрастать подробностями густого, пропитанного новой политикой и уже забродившего боярского быта; возникает образ стрелецкого «волчонка», с условно-красивым романским именем Валериана, — и роман неожиданно обрывается, обрывается буквально на полуслове («Садись, твой тобрий повес, погофोरим»).

Роман о предке — сподвижнике Петра, — судя по началу, мыслится достаточно широко. В него необходимо вошла бы и дисгармоничная стихия вздернутой на дыбы России, в сложном сплетении ее общественных противоречий, в борьбе разных сил, — и самый процесс рождения новой русской государственности, новых бытовых отношений и т. п. Именно эта тема неотступно стояла перед мыслью Пушкина в последнее десятилетие жизни. При своем реалистическом решении эта тема, взятая хотя бы в отдельных сторонах, неизбежно должна была бы привести к внутреннему «самодвижению» поднятых в художественный мир пластов жизни, в свою очередь ведущему, как известно, к многообразным незапланированным осложнениям замысла, иногда и к его перестройке (вспомним творческую историю эпопеи Л. Толстого).

Пушкин — поэт и историк — менее всего был расположен сглаживать историческую картину, сводить к принудительному «благополучию» противоречия жизни, тем более противоречия политические и социальные. С другой стороны, по условиям тогдашней литературной культуры, им самим прежде всего и установленной, Пушкин не любил (в отличие от Толстого, например) отдаваться во власть вызванных им к жизни стихий. Открытый им для русской прозы стиль тяготел к отчетливой структуре, к замкнутой фабульности. В тех случаях, где в «закругленной» фабуле, шире — в гармонически завершенной стилиевой структуре, «помещалась» объективная правда действительности, Пушкин доводил тему до конца.

Например, в «Пиковой даме» стилиевая гармония так облекает собою дисгармоничные по сути образы необузданного азарта, алчности, что новеллистическая завершенность интриги оставляет, однако, главное противоречие незавершенным, силы непримиренными, — хотя в «заключение» и бессердечный «злодей» по заслугам наказан³⁶, и Лизавета Ивановна благоденствует, и даже Томский остепеняется: «произведен в ротмистры и женится на княжне Пойлине». «Пушкин закончил свою повесть восстановлением порядка, — замечает исследователь, — хотя появившаяся в последних строках «бедная родственница» угрожает в будущем возможностью

³⁵ Сначала на Софье Пушкиной, потом (по косвенным свидетельствам) на старшей Ушаковой.

³⁶ Надо иметь в виду Германна пушкинского, а не интерпретацию его, предложенную Достоевским или, тем более, Чайковским.

новых бед»³⁷. То же принципиально и в «Станционном смотрителе» (что очевидно), и даже в «Выстреле». Здесь завершенность жанрово-стилевой структуры доведена до виртуозного совершенства: три рассказчика и соответственно тому три повеллы, причем два миниатюрных рассказа оправлены третьим — а вся повесть занимает собою всего десять страниц! Однако и это, если можно так сказать, идеально прекрасное в своей слаженности построение не покушается «снять» в итоге конфликт: враждебные силы по существу остаются на своих местах, каждая при своей относительной правоте и ограниченности такой правоты.

При реализации романа о Ганнибале и Петре Великом³⁸ замысел, как можно было видеть, начинал практически дробиться на эффекты, сопутствующие контрасту «арапства» и боярства. Сами по себе картины ассамблеи и обеда боярина, отмеченные силой пушкинской художественной мысли, остаются неподражаемыми образцами исторического колорита. Но представить драматическое величие петровской эпохи они могут все же довольно узко. Тема Петра и великих преобразований, цивилизующих полудикую страну, не могла быть реалистически решена в стиле «Пиковой дамы»³⁹ или даже «Дубровского». А без реалистического решения этой темы воссоздание в совершенном стиле (сложившемся в первых главах) идеала красивого, слаженного бытия оказалось бы иллюзорным, вступило бы в противоречие с несовершенством, дисгармонией, в этом смысле — «разностильностью» жизни. Нужны были последующие художественные достижения реалистической прозы, во многом расковыривающие властный стиль великого родоначальника, развивающие в разные стороны отдельные его элементы (точность описания, динамизм действия, высшая простота повествования и пр.). Своим отказом от романа Пушкин невольно как бы подталкивал мысль своих литературных наследников к активным дальнейшим исканиям.

Думается, незавершенность других прозаических замыслов объясняется теми же причинами. Таковы в особенности наброски «светских» повестей, которые ведь исходно, по идее, раз уж Пушкин стал их писать, не представляются ему мелкими. (Поэт мог и в зрелые годы сочинять стихотворные безделушки, — к прозе он всегда относился серьезно.) Но попытки такого рода его не удовлетворяли. По замечанию современного исследователя, ««светские» повести пишутся и не дописываются, потому что не в них лежит отныне главное для Пушкина, их темы для него духовно небогаты, они не перспективны по своему смыслу»⁴⁰. Стиль легкой и острой светской болтовни, четкого рисунка действия⁴¹, в которых постепенно вырисовываются характеры («Гости съезжались на дачу...», например), создавал иллюзию красоты жизни, изящества и должного «тона». В какой-то мере самое такое совершенство воплощения могло закреплять частицу пушкинского идеала, — но лишь малую частицу! Настоящей народности идеала, которую поэт воссоздавал во многих стихотворениях,

³⁷ Б. М. Эйхенбаум. Статьи о Лермонтове. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1961, стр. 200.

³⁸ Заглавие: «Арап Петра Великого» не принадлежит Пушкину. Оно было дано редакторами первой, уже посмертной публикации («Современник», т. VI, 1837) и, соответствуя тематическим рамкам написанного, возможно, суживает границы замысла.

³⁹ Вспомним, кстати, как определил Белинский жанрово-стилевую особенность «Пиковой дамы»: «Собственно, это не повесть, а анекдот: для повести содержание «Пиковой дамы» слишком исключительно и случайно. Но рассказ... — верш мастерства» (В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., VII, стр. 577). При всей неточности, в этом определении звучит очень перспективное для дальнейших судеб литературы оттаивание от «исключительности» и «случайности».

⁴⁰ Н. Берковский. О «Повестях Белкина». В сб.: «О русском реализме XIX века и вопросах народности литературы». М.—Л., Гослитиздат, 1960, стр. 96.

⁴¹ Особенности пушкинского прозаического рисунка, его описаний, в частности пейзажа, убедительно разобраны в книге А. Лежнева «Проза Пушкина».

поэмах, в «Евгении Онегине» и «Борисе Годунове», здесь нет. Поэтому и неубедительны встречающиеся попытки искать в таком отрывке «разоблачение» пустоты светской жизни, анализировать противоречия характеров Вольской или Минского и т. п. Здесь просто ничего этого нет и, возможно, не должно было быть. Как сами имена (своей «звучностью» напоминающие позднейшие псевдонимы театральных актеров, а также Грёмина, придуманного либреттистами оперы «Евгений Онегин»), так и обозначенные ими герои в таких экспериментах только условные меты стиля, упорная, все возобновляющаяся проба пера на материале, кажущемся наиболее сообразным цели.

Очень красноречив «Роман в письмах». Он как бы прямо напрашивается на упрек: «где ж тут поэзия? Одна публицистика!». Тут уже почти стерта и без того весьма туманная грань между пушкинским художеством и пушкинским «нехудожеством» и обнаруживается во многом единая целевая направленность прозы. Особенно 8-й отрывок примечателен: в письмо Владимира прямо с незначительными сокращениями⁴² инкрустирована заметка Пушкина о памятнике Минину и Пожарскому, а также вставлены рассуждения об упадке «древних фамилий» и о подлинной «аристократии». Их находим мы также и в отрывке «Несмотря на великие преимущества...». Несправедливо видеть в этом лишь сословную суетность. Надо учитывать общую тенденцию, далеко не узко сословную, как мы стараемся показать.

Уже в «Повестях Белкина» Пушкин пробует новый повествовательный «ключ», который прямо зависит от идейно-тематических изменений. Если в «Выстреле» рассказ Белкина по стилю не отличается от вставных рассказов Сильвио и графа, если, следовательно, самый рассказчик выступает лишь композиционной условностью, то в «Метели» или «Барышне-крестьянке» обнаруживается повышенная простота, подчеркнутая бесхитростность повествования, как первое следствие отхода от «светской» темы и проблематики, приближения к миру более естественных и в этом смысле человеческих связей.

Безвременная смерть завершает искания Пушкина в области прозаического стиля «Капитанской дочкой». Под последними ее строками стоит дата: «19 октября 1836 года». Знаменательное совпадение: к этой дате приурочено и последнее обращение Пушкина к лицейской годовщине, упомянутое выше, в котором обнаруживается глубокая зрелость мысли о жизни.

Не найдя удовлетворительного для себя решения идеала жизненного поведения в стиле «светских» повестей, поэт при обращении к замыслу подлинно народного звучания создает иной стилиевой тон. Очень важно понять самое здесь трудное: каков этот тон? И прежде всего: кто рассказывает нам повесть из времен пугачевщины? Очевидно, и для самого автора это очень важно: недаром Петруша Гринев рассказывает даже о том, что он и не видел, а знает лишь по преданию, — о поездке Маши в столицу.

Вопрос о роли рассказчика довольно запутан, но некоторые отправные точки могут быть ясны с самого начала. Ясно, что Гринев — не «второе я» автора. Равным образом ясно, что собственно пушкинский взгляд не начисто заслонен условным «гриневским» восприятием явлений жизни, что это все же Пушкин говорит о них, а не постороннее и вполне чуждое ему лицо. И, наконец, ясно, что мало чему помогает такой, приблизительно, путь рассуждений: предвидя цензурные затруднения, «автор как бы прячется за рассказчиком, снимая с себя, таким образом, ответственность за освещение событий»⁴³, поэтому все не устраивающие нас суждения

⁴² Прежде всего, разумеется, снято очередное упоминание одного из «исторических» Пушкиных.

⁴³ А. С. Слонимский. Мастерство Пушкина. М., Гослитиздат, 1959, стр. 513.

о «русском бунте» о жестокости «злодея», о благородстве императрицы и т. п. мы относим прямо к социальной психологии Гринева, а мысли о красоте человека из народа, отважного повстанца, о душевной отзывчивости простых русских людей и т. п. мы относим прямо к мироощущению поэта. Подобное расслоение единого художественного мира повести на сферы собственно пушкинскую и собственно «гриневскую» неверно теоретически (произведение — не механический состав частей) и непродуктивно практически.

Разобраться в этом вопросе помогает подход со стороны стиля, прежде всего со стороны тех *содержательных* задач, которые Пушкин стремился решать в стиле прозы. А кроме того, «Капитанская дочка» сама в свою очередь помогает понять важные особенности и перспективные возможности пушкинского стиля.

Известно, что «Капитанская дочка» написана в результате исторических разысканий Пушкина о Пугачеве. Подлинная научная экспедиция, предпринятая поэтом единолично в места событий, изучение архивов и проч. необычайно приблизили его к миру народной жизни. Никакие предшествовавшие посещения цыган, ярмарок и даже нянины сказки не могли дать подобного знания. Пушкин бросает «Дубровского», народный фон которого уже явно представляется ему чересчур условным, оставляет романтических разбойников, мстящих злему богатому барину за обиды атамана, который, потеряв Машу, в конце концов весьма надменно уходит от своих верных сообщников («вы все мошенники...» и т. д.), — и прямо обращается к великому крестьянскому восстанию, антидворянскому по своей главной направленности.

Масштабы темы, ее значимость резко возрастают. В связи с этим меняется творческая задача. В пушкиноведении уже замечено, что «Капитанскую дочку» нельзя рассматривать в одном ряду с «Дубровским» — романом брошенным, изрядно устаревшим по своей поэтике, где явственно сказываются некоторые особенности литературы «бури и натиска», присутствием ей вечно покоряющим миром чистых страстей, безупречного благородства и обязательного возмездия.

Осталась единственная черта родства: остро «занимательная», авантурная фабула с многочисленными неожиданностями («вдруг...»), роковыми совпадениями положений и встречами героев. Но и только. И это внешность. В наброске предисловия (впоследствии упраздненного) автор даже говорит об «анекдоте», известном в Оренбургском краю и положенном в основу повести (8, 928). Но самая материя повести явно вскрывает всю сложность (в полном смысле этого слова) приключенческой фабулы и «анекдотичности» ее. Вот конец X главы, ироническое обнажение приема: «Вдруг мысль мелькнула в голове моей: в чем она состояла, читатель увидит из следующей главы, как говорят старинные романисты»⁴⁴⁻⁴⁵. Хотя и в «Дубровском» событийно-фабульная сторона самим поэтом расценивалась чуть иронично (подобные же авторские оговорки), однако там объемы фабулы и сюжета были ближе к совпадению, чем здесь. В «Капитанской дочке» важнее не события (хотя некоторые события здесь исторически очень крупные), а характеры и их отношения.

Доказательством этого может служить следующее. Работая над «Историей Пугачева» и художественной повестью параллельно, Пушкин собрал в собственноручных записях громадный фактический материал о мельчайших деталях восстания, о многих его участниках, даже самых непримет-

⁴⁴⁻⁴⁵ Показательно, что в хрестоматиях, особенно для детей, подобные иронические комментарии автора обычно опускаются: ничто не должно мешать занимательности чтения, только через которое на этой ступени человек и может прийти к сопереживанию с идеей произведения.

ных. Эти материалы составляют в академическом издании целый том. В «Истории Пугачева» он реализовал его с чрезвычайной придирчивостью: получилась небольшая книжка. А в повести он вообще почти не использует уже освоенный материал прямо, не в пример позднейшим историческими романистам. Только в начале VI главы со скупостью словарной статьи говорится лишь несколько самых общих фраз о собственно исторической стороне дела, — и сразу же повествование переходит к сути художественной задачи: «Обращаюсь к своему рассказу...». Для содержания и стиля «своего рассказа» такие подробности не столь уж важны.

Зачем здесь понадобился Гринев? Далекое не только для отвода глаз цензуре. В конце концов «История Пугачева» увидела свет и без всякой искусственной маски придворного летописца, а в ней были не только порочащие восстание, его вожака и повстанцев факты. Пушкину незачем было так себя стеснять только в угоду внешним обстоятельствам. Но ему необходимо было найти ту условную точку зрения, с которой расхолившееся народное море могло бы просматриваться и непосредственно, т. е. в известном смысле точно, — и с четким выделением главного человеческого смысла из сложного целого, без развешивающей это главное работы анализа.

Передовое революционное сознание (например, типа радищевского) здесь никак не подходило, прежде всего из-за его высокой развитости, из-за склонности к гражданской рефлексии, к просветительской дидактике и, главное, к разлаганию целого на кричащие конкретные противоречия. Непосредственно сам от себя Пушкин не стал разбирать тему восстания и по этим причинам, и потому, что не мог считать себя достаточно постигшим истинную, глубинную суть движения (в «Истории» можно было избежать глубоко идущего анализа и оценок, делая упор на беспристрастность фактическую). В этом смысле не подходил вообще никакой «интеллектуальный» герой, взгляд которого подвергал бы отображаемый предмет расщеплению, делил бы тенденциозно в какую-либо одну точку. Кроме того, любому такому взгляду еще предстояло бы доказать свое родство с народным, свою объективность, чтобы убедить читателя, — а это очень непростая задача, учитывая эпоху создания повести и ее тему.

Намеченным выше требованиям удовлетворяет взгляд Гринева — человека по самой натуре очень честного, чуждого всяческой фальши и вместе с тем достаточно бесхитростного, неспособного к разрушающей цельности работе анализа. Открыто идеологический дворянский (потому что рассказчик здесь, разумеется, дворянин, а не крестьянин) угол зрения, благодаря характеру Гринева, максимально нейтрализован: герой — далеко не идеолог.

Словом, для сохранения цельности предмета поэтом принят и взгляд цельный, добросовестный и в известной мере наивный. Но чтобы сдержать в своем восприятии рвущиеся наружу пестрые голоса жизни, разбуженные восстанием, этот взгляд при всей простоте и подчас простоватости оказывается достаточно твердым, выдержанным и активным в такой, если можно сказать, своей принципиальной простоватости. Он принадлежит ясно выраженному лицу. Здесь безликость Белкина была бы недостаточной. Вместо рассказчика как условного композиционного по преимуществу приема (Белкин) автор в Гринева-рассказчике прежде всего закрепляет определенную, до конца выдержанную идейно-стилевую позицию.

С точки зрения фабульной роли Петруша — главный герой и носитель действия в романе⁴⁶. С точки зрения художественной идеи он лишь наблюдатель значительного национального события, добрый простой человек, в котором момент «охранительный», оценочный и глуховат, и как-то светел: не защита самодержавного строя как такового, но верность присяге и очень

⁴⁶ Потому что по своему жанру эта повесть — маленький роман, с отчетливой романической структурой.

отвлеченно представляемой «матушке-императрице». С точки зрения стиля Гринев — повествователь, и здесь его роль необычайно велика.

Внешне Гринев открывает автору еще одну возможность эксперимента в области сказового повествовательного стиля, с его «несветской» простотой, безыскусственностью и проч. Это очевидно, но этого мало для понимания стиля повести. Введением такого героя-повествователя, как Гринев, Пушкин задает себе *наперед* известное содержательное ограничение, устанавливает заранее рамки, за которые его исследование народной жизни в этом произведении не должно выходить. Честный и по-своему объективный взгляд Гринева обязательно выводит на поверхность из сложной жизненной картины, из пестрого сплетения больших и малых противоречий относительно устойчивую, внутренне слаженную основу — *выводит именно в меру ее действительной ценности* — и закрепляет, как еще хотя и невозможный, но в конечном счете достижимый идеал «законности нравов добрых и светлых», говоря словами Блока⁴⁷.

Иначе говоря, гармония прекрасного человеческого существования мыслится Пушкиным достижимой лишь в результате преодоления противоречий действительности (прежде всего самодержавного деспотизма, произвола, крепостного бесправия народа). А самый прообраз этой гармонии «материально» закрепляется в условно «гриневском» восприятии и повествовании, при котором на передний план острой социальной борьбы выступает не только «бестолковщина времени», но и «простое величие простых людей», как заметил о повести Гоголь⁴⁸. — Гриневых, Мироновых, Ивана Игнатича, Савельяча, самого Пугачева. В этом важная особенность реализма последней пушкинской повести. И правильное понимание роли условного «гриневского» взгляда снимает старинный предрассудок о будто бы смирившемся Пушкине 30-х годов.

Гриневское восприятие выделяет из каждого отдельного события, из каждой детали им увиденного самое простое, казалось бы, самоочевидное для всякого зоркого и непредубежденного взгляда. Повествование связывает их в систему, сжимает, экономит объем, на малом пространстве «Упрощенность» очерка явлений доведена до такого уровня, который, при густой насыщенности происшествиями, не создает ощущения тесноты, концентрации материала, но, наоборот, сохраняет простор, присутствие «воздуха» в повествовании. И вот сведенные этим повествованием вместе различные события (от походов Бопре до осады Оренбурга) и различные люди (от изувеченного башкирца до всемогущей императрицы), жизненно разнообразные и иногда «неинтересно» воспринятые наблюдателем элементы дают новое качество, новый и очень интересный разрез действительности.

Жизнь, увиденная глазами героя, прежде всего крайне проста, — не только в своих составных, но и в своей цельности. Пушкин очень заботится о том, чтобы ощущение этой простоты жизни было возможно более сильным.

Первоначальные наброски замысла о Шванвиче, пылком честолюбивом гвардейце, могущем иметь и личные причины неприязни к императрице, узурпировавшей престол⁴⁹, о человеке, находящемся в довольно сложных отношениях с народным «бунтом», — затем, через ряд промежуточных планов, все более упрощаются, сводятся к системе взаимодействия более элементарных сил.

Шванвич «расщепляется» на Гринева (первоначально Буланина) и Швабрина. Собственно, первый лишь как бы отпочковывается от исход-

⁴⁷ А. А. Блок. Собр. соч., т. 5, стр. 66.

⁴⁸ Н. В. Гоголь. Полн. собр. соч., т. 8. М., Изд-во АН СССР, 1952, стр. 384.

⁴⁹ В черновом варианте «Замечаний о бунте» Пушкин подробно рассказывает «слишком любопытный» анекдот о том, как отец Шванвича враждовал с братьями Орловыми, возведенными затем Екатериной «на первую степеню государства» (9, 478—480).

ного замысла об изменнике, становится главным (фабульно) героем и круто поворачивает замысел в новое русло. А сам безрассудный Швабич превращается в просто «гноусного» Швабрина, гноусного с головы до пят (самая фамилия какая-то низменная!), беспросветного злодея, единая крупаца флага родства которого обнаружена лишь постольку, насколько надо для дальнейшего хода сюжета (Швабрин, как и Гринев, не называет на суде имени Маши).

Изменник даже не лицо, не характер⁵⁰, а, говоря известными словами самого автора (в заметке о различии между Шекспиром и Мольером), «тип» «такой-то страсти, такого-то порока». Злодейство и подлость все в нем исчерпывают. Вспомним пушкинские слова о Тартюфе, о том, что этот лицемер все, даже испрашивая стакан воды, делает лицемера. Еще при первом известии о подходе Пугачева Швабрин обнаруживает перед простодушным Гриневым (и перед читателем, поэтому что Пушкин отнюдь не собирается читателя интриговать) тот «порок», олицетворением которого он является: «...«Посмотрим. Важного покамест еще ничего не вижу. Если же...» Тут он задумался и в рассеянии стал насвистывать французскую арию».

Все ясно и до наивности просто, как в сказке, где волк — во всем волк. Никаких полутонов, сложных мотивировок измены, двурушничества. Вообще все дано в чистых, т. е. несмешанных, и не интенсифицированных до гиперболы, но ясных по тону окрасках. Интересное в этом смысле изменение сделано по ходу работы над эпизодом встречи с Пугачевым в Берде («Мятежная слобода»). Сначала Гринев ехал туда нарочно. Получалось, что, не найдя помощи у генерала, Гринев сознательно обратился за помощью к противной ему силе. Такой «перелет», не вызванный, однако, отказом от чести офицерской, требовал бы какой-то психологической мотивировки, изображения душевной борьбы и т. п. Ведь одно дело — случайное спасение благодаря заячьему тулупчику, а другое — преднамеренное сообщничество с «самозванцем». Пушкин отказывается от такого «полутонного» или в смешанных красках выдержанного продолжения: в печатном (окончательном) варианте Гринев едет в крепость и *случайно* снова попадает в руки пугачевцев. Он снова ни в чем не виноват — ему снова ничего не надо читателю объяснять.

А когда все же приходится говорить о своих переживаниях, то поводы, их вызвавшие, настолько несложны, что и сами они закономерно элементарны. Напроказив в трактире и обидев Савельича, Петруша «мучается» так: «Дорожные размышления мои были не очень приятны. Проигрыш мой, по тогдашним ценам, был немаловажен. Я не мог не признаться в душе, что поведение мое в Симбирском трактире было глупо, и чувствовал себя виноватым перед Савельичем. Все это меня мучило». Даже в несравненно более трудном случае (на эшафоте, при объявлении помилования) душевное состояние героя находит себя в столь же разъятом на отчетливо «чистые», однозначные составные виде: «В эту минуту не могу сказать, чтоб я обрадовался своему избавлению, не скажу однако ж, чтоб я о нем и сожалел. Чувствования мои были слишком смутны». Вспомним, кстати, как о подобных минутах писал позднее Достоевский, вскрывая именно эту самую «смутность».

Простота и даже известная намеренная элементарность картины жизни, нарисованная в повести, закрепляются и столь же нарочитым «неинтеллектуальным» стилем. Авторская художественная мысль выражена здесь (в отличие от «Евгения Онегина», например, или поэм) не в формах мысли чьей бы то ни было, не в экспрессии обрисовки явлений, а соответственно заданному себе наперед ограничивающему условию — в *непосредствен-*

⁵⁰ Белинский недаром считал этот образ «мелодраматическим» (В. Г. Белинский и др. Полн. собр. соч., т. VII, стр. 577).

ном изображении того, что герой видит, — прежде всего только в изображении.

На всем поле повествования четко вырисовываются введенные в движение предметы. Здесь и «сверкающие» глаза чернобородого Пугачева, прямо говорящие нечто о его характере, участвующие в мотивировке его темпераментного поведения, — и то побочное обстоятельство, что кибитка, в которой Пугачев отправился спасать капитанскую дочку, была запряжена «тройкой татарских лошадей», и что широкоплечий татарин правил тройкой «стоя». Последняя деталь сама по себе вроде бы и посторонняя, и мало дающая: мы и без нее достаточно знаем из повести, что в восстании к казакам примкнули другие народности. Здесь это обстоятельство еще раз подчеркнуто, а деталь «стоя» говорит, конечно, на взгляд русского человека, об удали молодецкой, о бесшабашье людей, сдвинутых с привычных мест. И все же общая суть такой обстоятельности в удивительном и позднее в литературе немислимом уважении к самому факту земной жизни во всех ее материальных проявлениях: все достойно внимания⁵¹ и выражения, достойно своего «голоса» в художественном мире, особенно не пропитанном «интеллектуальностью» стиля.

Пожалуй, нигде в повести отмеченная простота жизни в ее основных началах не сказывается с такой силой, как в воплощении мотива жестокости, убийства. Сравниться с повестью Пушкина в этом, думается, может только созданный чуть раньше гоголевский «Тарас Бульба». Но в отличие от «Тараса», где герои-казаки гибнут красиво, красочно, как бы празднично, где казнь Андрия и мученическая смерть Остапа Бульбенка и самого Бульбы овеяны высоким трагическим пафосом, — в «Капитанской дочке» противники казнят друг друга не на праздничном ристалище, а на обыкновенной мирной площади, будь то в Белогорской крепости или в Москве, и это описано без всякой авторской патетики. Знаменательно, что по-настоящему жуткая сцена — плывущая виселица, при виде которой Петрушей овладело «болезненное любопытство», желание «взглянуть на лица висельников», — осталась в «Пропущенной главе».

Гоголевские запорожцы — профессионалы-воины, для них «баба» и дом — обуза, сеча для них — неотъемлемое условие жизни. В известном смысле бобыль-запорожец и живет для того, чтобы в нужную минуту героически умереть за родину и веру. И такая смерть для него — высшее проявление жизни. А персонажи последней пушкинской повести — люди глубоко мирные.

Да, капитан и кривой поручик «под шведа» и «под турку» ходили, но это далекое, за рамками повести оставшееся прошлое, это служба, долг (о нем мы еще скажем), а не органический план жизни. Они также же мирные, как их «фортеция» — деревня с беспечно крытыми соломой крышами, с никому не опасной пушкой. И Гриневу больше хочется жениться, чем воевать, и самому Пугачеву, зачинщику (по взгляду рассказчика) кровопролития, не убийств хочется, а жизни вольной: «Улица моя тесна; воли мне мало».

И вот эти люди, не дичая, не грубая душой, не теряя своего человеческого облика, совершают жестокость за жестокостью с какой-то первобытной простотой. Уже страшным образом наказанного некогда башкирца Иван Кузьмич столь патриархально чуть было не высек плетью при «розыске», — и вот назавтра сам башкирец, сидя на дерекладине, с такой же деловитостью прилаживает петлю ему на шею...

И в каком тесном единстве идут рядом, вперемежку и теплый бытовой уют, и резня! Во время вылазки Гринев собирается ударить турецкой саблей казака, отставшего от своих товарищей, а тот вдруг снимает шапку:

⁵¹ Вспомним мысль Гоголя о том, что в поэзии Пушкина «все стало ее предметом, и ничто в особенности» (Н. В. Гоголь. Полн. собр. соч., т. 8, стр. 380).

«Здравствуйте, Петр Андреич! Как вас бог милует?». «Несказанно обрадованный» Петруша начинает расспрашивать урядника о делах в крепости. Они беседуют тут же, под стенами осажденного голодающего города, где только что дрались и завтра опять будут драться. Гринев занят Машей, Максимыч Палашей, по приказу которой он взялся доставить письмо. Из письма, тут же прочитанного, Гринев, между прочим, узнает, что Маша от урядника (через ту же Палашу) наслышана, как Петр Андреич воюет и как он при этом себя не бережет... Словно и не война вовсе, и смерть словно не настоящая, не ужасная.

На глазах доброго и чувствительного героя зарубили старуху-комендантшу, в доме которой он был принимаем как родной. Чудом спасшийся от петли человек относится к зрелищу этого убийства бесчувственно: он только видит, в память только врезается факт. Вечером Гринева зовут к «государю». Поднимаясь на крыльцо, он невольно смотрит и на виселицу, и на нагое «тело бедной комендантши», которое «все еще валялось под крыльцом». Потолковав с Пугачевым, Петруша вернулся домой и, несмотря на все переживания дня, «поужинал с большим аппетитом» и хорошо заснул. Наутро идет он на площадь — и снова «ищет глазами тела комендантши», с некоторым удовлетворением отмечая, что оно наконец-то «прикрыто рогожею», — и тут же, на площади, по отъезде Пугачева, он не может удержаться от смеха, видя неудачу «реестра» Савельича...

С тем же естественным любопытством соглядатая освобожденный из-под стражи Гринев спешит в Москву, чтобы поглядеть на смерть Пугачева — и здесь так же близко соседствуют кровь и мир. «...Он присутствовал при казни Пугачева, который узнал его в толпе и кивнул ему головой, которая через минуту, мертвая и окровавленная, показана была народу. Вскоре потом Петр Андреевич женился на Марье Ивановне». Кстати, эти слова находятся уже за пределами записок Гринева, — это Пушкин говорит прямо от себя, от «издателя».

Такова естественная простота жизни, выделенная в повествовании «Капитанской дочки». Особым образом, как сказано, преломленная, она связывает начала общие и частные. Для истории любви героя, которая по началу сложилась столь неудачно («Дух мой упал. Я боялся или сойти с ума, или удариться в распутство»), «пугачевщина» — прежде всего «неожиданные происшествия», давшие «вдруг» душе его «сильное и благое потрясение». С другой стороны, и для самого вожака народных масс улаживание личных дел Гринева так же жизненно важно, как и освобождение крестьян от неволи, как борьба за волю, за более просторную «улицу». Поэтому с полным правом автор опускает собственно историческую сторону дела, герой говорит о ней скороговоркой: «Не стану описывать оренбургскую осаду, которая принадлежит истории, а не семейственным запискам. Скажу вкратце...» и т. д. «Легко можно себе вообразить, что жизнь в Оренбурге была самая несносная...»

Итак, связь стиля с идейно-художественным смыслом состоит здесь в том, что способ повествования, воплощая реалистическое понимание автором антагонизма сил жизни, специально поднимает, выделяет лучшие, народные основы характеров. «Простое величие простых людей» не заслоняет того, что старик Гринев помыкает холодом Савельичем, что (в выпущенной главе) бунтуют против патриархального барина гриневские крестьяне, что, наконец, дворянская Россия руками Мироновых и их «солдатушек» стремится спасти престол и рабовладельческие порядки. Словом, весьма характерно и то, что Пушкин сочинил «Пропущенную главу» (как он сам ее назвал) о «русском бунте» — и то, что он ее все-таки *пропустил*. В рамках гриневских «записок» для Пушкина оказывается возможным, казалось бы, невозможное: не искажая правды человеческих отношений столь грудной поры, рассказать о них так, что после чтения повести непременно возникает отрадное чувство веры в достижение идеала жизнен-

ной гармонии. Гоголь выразил это ощущение так: «Чистота и безыскусственность взопли в ней на такую высокую степень, что сама действительность кажется перед нею искусственной и карикатурною... Все не только самая правда, но еще как бы лучше ее»⁵². Действительно, «как бы лучше» — с точки зрения стилиевой характеристики повести, где народное и человеческое так органически слиты.

Главный эпитаф (который, подобно другим, «приискан» самим издателем), а не «автором» записок) называется сразу же и предварительный, но обязательный критерий оценки этой поднятой стилем «как бы лучшей» правды: каждого героя *так увиденная жизнь* испытывает прежде всего в отношении «чести» и долга.

Все проходят через это испытание: не только резко контрастные Гринев и Швабрия (которые параллельно ставятся в аналогичные, даже прямо тождественные ситуации⁵³, выходя из них с абсолютными противоположными результатами), не только супруги Мироновы и кривой поручик, не только кроткая Марья Ивановна, предпочитающая любые мучения бесчестью, или старый Гринев, которого не радует жизнь, дарованная его сыну, потому что она покрыта позором, — все это не нуждается в обоснованиях, очень прозрачно, открыто в повести. Испытанию на честь и человеческое достоинство подвергнуты даже крайние антагонисты — вождь восстания и самодержавная царица.

В реальной жизни их разделяет пропасть — и социальная, и даже территориальная; они просто не сопоставимы, будучи во всех отношениях далеки друг от друга. А в особом («как бы лучше», по-гоголевски) мире повествования, в рамках «гриневацкого» видения жизни они встречаются сходятся в своей помощи любящим молодым людям. Оказавшись в неожиданно близком соседстве, они взаимно бросают добавочный свет друг на друга, отбывая друг в друге некие общие черты. От этого Екатерина не перестает быть деспотичной самодержицей, а Пугачев — предводителем угнетенных масс. Нет никакого иллюзорного «примирения», — недаром Гоголь противопоставил этот мир повести Пушкина «приторной размазне» других авторов⁵⁴. Но фигуры эти повернуты по отношению к главным героям романтической истории так, что в них, кроме прямоты и простоты, подчеркнута одна черта — великодушие. А остальные или не входят в этот разрез жизни, или намечены вторым планом.

Страшный Пугачев вольнолюбив, но жесток. Недаром Горький считает его даже «несравнимо» менее демократичным, чем Разин⁵⁵. Пушкин этого в повести не замазывает: «унять старую ведьму!» — ведь от этого никуда не уйдешь. Но прежде всего перед нами щедрое великодушие доброго русского человека, легендарного крестьянского царя, «тронутого» искренностью и прямотой Петруши и так же искренно спешащего ему на помощь.

Екатерина II — своенравна и двулична. Не раз поэт говорит о ней с неприкрытой иронией. Любопытна в этом смысле переключка двух последних его повестей. В одном из вариантов автографа «Дубровского» прямо сказано о «славном 1762 году», который «надолго разлучил» Троекурова с Дубровским, причем первый «пошел в гору», а второй разорился, оказавшись в опасной немилости. В «Капитанской дочке», уже в беловом автографе, снова прямо назван этот год — год выхода в отставку Гринева-отца. Так оба героя, очень сходные, олицетворяющие подлинную честь и благородство, ясно демонстрируют свое неприятие «великих жен». Но вот в финале «Капитанской дочки» перед нами лишь благород-

⁵² Н. В. Гоголь. Полн. собр. соч., т. 8, стр. 384.

⁵³ Оба — в отношении к девичьей чести Мани (перед поединком), оба — в отношении к присяге и дворянской чести, оба — в обращении к Пугачеву, оба — в кандалах перед военным судом.

⁵⁴ Н. В. Гоголь. Полн. собр. соч., т. 8, стр. 384.

⁵⁵ «Архив А. М. Горького», т. I. М., Гослитиздат, 1939, стр. 99.

ная простота важной дамы, «тронутой» просьбой, доверчивостью Маши, участливой, без дальних разбирательств тут же полностью оправдывающей, казалось бы, «безнравственного и вредного негодяя». Дворянская царица, как добрая фея, довершает то благое дело, которое начал мятежный крестьянский царь — и все, как в сказке, кончается хорошо, благополучным союзом любящих сердец.

Именно как в сказке! Как только мы уясним себе это, все становится на свои места⁵⁶. Перед нашим взором не «реальная» императрица Екатерина II с обязательными атрибутами своего исключительного положения, а близкая к сказочному образу царица — и важная, и доступная. Вспомним образ Екатерины в гоголевской «Ночи перед Рождеством», написанной ранее, — можно было бы показать, выписывая параллельные места, удивительное сходство характеристик (за вычетом разве что царичьих ножек — «по малой мере из чистого сахара» — и самих черевичек). Там, у Гоголя, сказочная роль доброй волшебницы делает образ царицы еще более условным, конечно. Но и здесь эта условность в рамках принятого стиля наводит на мысль об особом, вроде бы сказочном, шире — фольклорном, «как бы лучшем», чем реальность, и вместе с тем истинном раскрытии жизни.

С еще большей настоятельностью к такому заключению подводит образ Пугачева. Разумеется, его не свести к какому-либо одному традиционному типу — благородного разбойника или Васьки Буслаева. Но ведь народная фантазия уже до Пушкина начала обрабатывать реального Пугачева в легендарного, народно-песенного героя, вроде Степана Разина. Поэтому романтически-сказочная или песенная атмосфера, сопутствующая каждому появлению «вожатого» (его речь, мимика, жесты, самая сцена пенья, вызывающая чувство какого-то «питического ужаса»), уже как бы задается традицией, потому что из-под напудренного парика прапорщика — «природного дворянина» — смотрят с восхищением на атамана глаза простого русского доброго молодца.

Мы уже сказали, что здесь аспект народный и общечеловеческий слиты. Очень красноречивая деталь: в великом испытании «чести» собственно дворянский поединок, несмотря на рану Петруши, выглядит мелковато и даже откровенно комично (сравним с той значительностью, с которой распря на почве задетой дворянской чести и самая дуэль трактуются в «Выстреле»). Уже обдумывающий мщение Дантесу, Пушкин устами Ивана Игнатьевича и в особенности Савельича утверждает естественный, народный взгляд и на этот средневековый предрассудок. А что касается народного взгляда на подлинную честь и достоинство, то в этом нет различия между старым Гриневым и Савельичем, потому что в повести оба они — народ.

В черном «введении» к повести престарелый Петр Андреевич Гринев, обращаясь к своему внуку — повесе николаевских времен — говорит о двух главнейших качествах, служащих залогом достойной человека жизни, — «добrote и благородстве». И здесь подтвержден выход за сословные рамки к непреходящим моральным ценностям, чтимым простым народом — да только им и близким к нему патриархальным дворянством и сохраняемым!

Говоря о народности содержания и стиля «Капитанской дочки», мы не должны прежде всего искать ее в прямой близости к фольклору. Эта близость часто преувеличивается — когда подчеркиваются народно-образные речения персонажей, причитания Василисы Егоровны или Савельича, или введение подлинной народной песни и т. д. Все это в значительной мере элементы внешние, вторичные, результат дополнительной «стилизационной» правки для усиления местного, эпохального и конкретно-социального

⁵⁶ В том числе и своеобразие мотивов жестокости. Уместно напомнить об интереснейшем рассуждении А. Блока относительно неперемного элемента жестокости в русских народных сказках; Блок видит в этом искаженную угнетением громадную здоровую силу, которая «переливается по жилочкам» и т. д. (см. Александр Блок. Записные книжки, 1901—1920. М., «Художественная литература», 1965, 274—276).

колорита, подобно тому как речь оренбургского генерала была первоначально в рукописи изложена правильным русским языком, а лишь потом планомерно «испорчена» на немецкий лад. Да и самая песня была для Пушкина к этому времени уже неким «старым» приемом: ее пели уже в «Дубровском».

Связь последней повести Пушкина с народным творчеством глубже и интереснее, чем внешнее сходство отдельных приемов. Народ в своем устном творчестве подходит к утверждению простых и вечных ценностей человеческой жизни, простых норм нравственности и справедливости снизу, от своей повседневной трудовой практики, от непосредственного опыта своего быта, обычаев, веками сложившейся мудрости. Для трудового народа, прежде всего крестьянства, такие вечные ценности, простота нравственных норм как бы сами собою разумеются. Для Пушкина же она была не исходной, а уже обретенной. Пушкин, которому (вспомним еще раз слова Герцена) «были ведомы все страдания цивилизованного человека», который прошел через искусственную «непростоту» и даже в конце концов пал жертвой изощренной травли и всяческой несправедливости, — в роковом для него 1836 году всецело погружается в мир народной и естественной простоты, с его органическим идеалом «доброты и благородства». Что значило по сравнению с ним маниакальное напряжение рыцаря условной чести Сильвио? Вскрытый «гриневским» стилем, этот мир бросает обратный свет на «светские» повести и замыслы, — и в этом свете к ним не могло уже быть простого возврата.

Народность Пушкина была непосредственно подхвачена и продолжена русской литературой. В этом смысле роль «Капитанской дочки» несомненна. Но эстафета была передана как бы в обход того стиля, в котором только, как мы старались показать, и могло у Пушкина-прозаика в его эпоху происходить приближение к народной стихии. Это закономерно. Художественно утвердив здоровые простые общечеловеческие основы жизни в меру их действительной слаженности и устойчивости, пушкинский прозаический стиль как данная цельность уже не допускал дальнейшего «растормошения», разворачивания жизненных глубин. А на очередь дня именно такое разворачивание, вооруженное остро социальным критерием, и выдвигалось. Начала добра и зла, правды и фальши, чести и бесчестия продолжали, осмысленные, жить в основе, — но путь к их новому, *еще более историческому* пониманию усложнился. К тому идеалу слаженности естественных основ жизни, которую закрепил Пушкин в сюжете и стиле «Капитанской дочки», надо было выйти на новом этапе через исследование все более вопиющей неслаженности конкретного социального бытия.

Уже «натуральная школа» начала с того, что как бы разъяла пушкинскую стилевую форму прозы, сохранив заключенный в ней гармонический мир как образец «золотого века» для будущего — и используя, развивая эту форму *по частям*. Целая традиция была временно отодвинута — до поры.

Красноречивы в этом отношении два различных суждения Толстого. Первое из них — знаменитое замечание в дневнике 1853 г.: «Я читал «Капитанскую дочку» и, увы! должен сознаться, что теперь уже проза Пушкина стара — не слогом, — но манерой изложения. Теперь справедливо — в новом направлении интерес подробностей чувства заменяет интерес самых событий. Повести Пушкина голы как-то...»⁵⁷ А в XX в., уже по сути завершив свою деятельность величайшего прозаика нового времени, Толстой, по свидетельству Н. Н. Гусева, утверждает, что «лучше всего у Пушкина его проза»⁵⁸, а в статье о Гоголе говорит те слова о «бодром, ясном, незапутанном Пушкине», которые приводились в начале этой главы.

⁵⁷ Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч., т. 46. М.—Л., ГИХЛ, 1934, стр. 187—188 (Курсив мой.— В. С.).

⁵⁸ Н. Н. Гусев. Два года с Л. Н. Толстым. М., 1912, стр. 163.

Между крайними суждениями, разделенными полувеком, нет пропасти. Уже в 70-е годы автор «Войны и мира», имевший огромный успех, пользовавшийся признанием, зовет писателей «изучать и изучать» прозу «божественного» Пушкина. Это не декларативный призыв, — это профессионально точный совет, что именно и за что «изучать»: «Изучение это чем важно?..». Толстой поясняет, что в «безграничной, как жизнь» «области поэзии» предметы должны иметь свой порядок, «иерархию», как у Пушкина, у которого «эта гармоническая правильность распределения предметов доведена до совершенства», и добавляет: «Я знаю, что анализировать этого нельзя, но это чувствуется и усваивается»⁵⁹.

Так неповторимое качество прозаического стиля Пушкина (поскольку Толстой говорит здесь по поводу «Повестей Белкина», главным образом «Выстрела», а также «Египетских ночей» и «Капитанской дочки») осознается Толстым как идеальная норма для искусства слова, как практическая задача освоения в новейшую литературную эпоху.

* * *

Для уяснения большей исторической плавности, непрерывности в освоении собственно поэтической стилиевой традиции Пушкина можно обратиться не только к лирике, но и к более крупным формам. Здесь, конечно, особенно интересно рассмотреть наиболее совершенную и последнюю поэму, тематически перекликающуюся с оставленным прозаическим замыслом.

В «Медном Всаднике» законченно воссоздан тот важнейший исходный замысел, который, как мы хотели показать, не мог найти себя должным образом в «Арапе Петра Великого». Здесь успех полный, адекватность идеи исполнению абсолютная. Контрастность судьбы этих двух пушкинских «петриад» очень выразительно открывает, как различие между особыми задачами в прозаическом и поэтическом начинании причинно обуславливает и резкое различие следствий, т. е. незавершение в одном случае и завершение в другом.

Как установило советское пушкиноведение, существует теснейшая связь между наиболее совершенной поэмой Пушкина и непосредственно вплотную ей предшествующим замыслом нового стихотворного романа с выдержанной «онегинской строфой». От него остался лишь начальный отрывок, условно названный позднее «Езерский», с несколькими черновыми вариациями (часть этого материала в более обработанном виде была затем напечатана Пушкиным в «Современнике» под названием «Родословная моего героя»). Были споры о том, что именно в работе над романом предшествовало написанию поэмы, так как черновые элементы того и другого, перекрещиваясь, не поддаются скрупулезно точной датировке, которая обязательна для бесспорного ответа на этот вопрос. Но сейчас нам важно прежде всего другое: самый факт теснейшей связи замыслов, их взаимное переливание друг в друга — и то, что в окончательном виде «Медный Всадник» решительно отличается от романа об Езерском (он же Зорин, Рулин, Волин).

Обнаруживаемое с поверхности различие — резкое убывание «родословной» темы, вообще того жгуче личного «домашнего интереса к истории», которым Ю. Тынянов характеризует Пушкина-романиста. Уже в черновиках «Езерского» поэт бракует такой, например, выпад:

Мне жаль, что шайка торгашей
дворянство преж<них> дней
<Лягает> в плоских эпиграммах...

(3, 408)

⁵⁹ «Л. Н. Толстой о литературе». М., Гослитиздат, 1955, стр. 144.

Или — в самом зародыше — такой:

И геральдического (льва)

Лягать присвоила права...

(5. 409)

Не будем множить примеров того, как уже в «Езерском» поэт круто усмиряет свои подобные попытки полемически заостренного самоутверждения. Он оттесняет их в более им подходящую, более прикладную сферу творчества вроде эпиграмм и иных полемических стихов⁶⁰.

Тем более репителен Пушкин в таком ограничении, когда он, умудренный опытом «Арапа», непосредственно приступает к теме Петра Великого с достойным ее масштабом «государственной мысли историка» (говоря словами самого поэта из статьи «О народной драме»). Так, сразу же отстраняется мелькнувшее в одном из черновиков упоминание того, как Булгарин пытался «отучить» поэта от «слабости безвредной» к своим предкам. Пушкин буквально жесток в отбрасывании превосходных стихов — потому только, что они уже заслоняют иную суть задачи.

В сюжете покинутого прозаического романа личной «линии» арапа было отдано предпочтение перед воссозданием государственной линии Петра и преобразований: последняя, как мы замечали, уводила вглубь от стиля «анекдота» (если воспользоваться несколько односторонним, но метким определением «Пиковой дамы», данным Белинским). Здесь наоборот: непосредственное осмысление и утверждение великой национальной и народной темы⁶¹ оказывается прямо нетерпимым и ко всему собственно личному и к «анекдотическому», могущему измельчить замысел и нарушить цельность его решения.

Два выразительных примера. В черновиках остается мастерски разработанный и отшлифованный эпизод, основанный на анекдоте о сенаторе графе Толстом, который, увидев поутру из окна плывущего по улице военного губернатора, сперва решил, что «с ума свихнул», а потом успокоился и приступил к чаю, узнав, что это всего-навсего наводнение. Можно было бы подумать, что этот эпизод был свят только потому, что по своей игривости, более приставшей «Домикю в Коломне» или «Графу Нулину», слишком разноречил с торжественно-суровым пафосом поэмы «Медный Всадник», — можно было бы, если бы вместе с ним не был отвергнут и едва начатый и совсем не игривый эпизод о верном солдате на часах, не покинувшем свой пост даже в минуту катастрофы. Пушкин настолько заботливо «очищает» в этом смысле поэму, добываясь желаемого единства, что как-то уцелевшая на таком едином фоне одинокая посторонняя деталь сразу подмечается зорким глазом Белинского. Он находит, «что по этой поэме еще не был проведен окончательный резец художника, ибо осталось «упоминание о графе Хвостове»⁶², т. е. момент открытой, к тому же насмешливой полемичности.

Известно, к какой нейтрально-скупой форме свелись в конце концов «родословные» мотивы. Оказавшись в соседстве с великой национальной темой, они просто меркнут. «Государственная мысль историка» задерживает их завесой *безразличия*: «...прозванья нам его не нужно...», хотя «оно, быть может, и блистало...» и т. д. На поединок с Петром Евгений выходит очищенным от всяких подозрений в личном авторском пристрастии. Он

⁶⁰ В частности, второй из приведенных только что набросков в преображенном виде включен в текст «Родословной моего героя».

⁶¹ По пророческим словам Белинского, «Медный Всадник» образует собою самую дивную, самую великую «Петриаду», какую только в состоянии создать гений великого национального поэта... И мерою трепета при чтении этой «Петриады» должно определяться, до какой степени вправе называться русским всякое русское сердце» (В. Г. Б е л и н с к и й. Полн. собр. соч., т. VII, стр. 547).

⁶² Там же, стр. 548.

выводится поэтом как сила хотя и неравная государственности дела Петра, но как *равноправная* величина в организации *содержания* поэмы и с точки зрения законов ее формы, ее стиля.

Чтобы проникнуть в этот стиль не с поверхности произведения (идя от стиха и лексико-синтаксических особенностей речи), а изнутри, от содержания художественной мысли, от метода ее раскрытия, надо прежде всего уяснить себе, какие именно силы вступают в борьбу на поле поэмы.

Такой вопрос в других случаях не возникает: силы очевидны сразу. Здесь он далеко не праздный. Еще Белинский свидетельствует, что «многим» его современникам поэма казалась «каким-то странным произведением»⁶³. А. В. Луначарский говорит о «загадочном «Медном Всаднике»»⁶⁴. К 1922 году, по наблюдениям исследователей, насчитывается уже не менее восьми трактовок конфликта в «Медном Всаднике», а затем их становится еще больше»⁶⁵. Сейчас уже не стоит их перечислять. Успехи историзма и диалектики в нашей науке сняли многие ошибки и предрассудки и в этом вопросе. Точка зрения на конфликт Евгения и Петра как-то унифицировалась. Взгляд Белинского, как часто и в других вопросах, оказался много диалектичнее и историчнее, чем иные позднейшие истолкования этого конфликта. Закономерно поэтому было и новое обращение к Белинскому, к его пониманию смысла противоречия в поэме.

Известно, что Белинский уже в самый зрелый период своей деятельности признает в поэме, «хотя и не без содрогания сердца», «торжество общего над частным, не отказываясь от нашего сочувствия к страданиям этого частного»⁶⁶. Такое понимание (к нему мы еще вернемся) кажется нам наиболее убедительным.

Однако в связи с новыми условиями нашей современности, в которых первенствующее место принадлежит защите прав каждого человека на свободу и счастье, в сравнительно частных и, казалось бы, узко «специальных» вопросах, вроде конфликта в «Медном Всаднике», вновь обнаружилась большая потенциальная сила, актуальная содержательность. Старый вопрос снова подвергся пересмотру.

В одной недавней специальной работе на эту тему⁶⁷ автор, например, расценивает возвращение к Белинскому лишь как попятный шаг. Мягко «оправдывая» Белинского напоминанием о том, что великий критик пользовался испорченным текстом, автор работы более решительно спорит с Д. Д. Благоим (который солидарен со взглядом Белинского). Видимо, опасаясь, как бы Пушкин, таким образом понятый, не выглядел бы невзначай поборником какой-либо диктатуры, политического самовластия, автор много рассуждает о жестокости Петра-самодержца, о подавлении народа, о «забвении» преобразователем России «маленького человека», с его заботами о детях, о крове и пище (в свою очередь забывая, что с этим никто никогда и не спорил даже в 30—40-е годы нашего века). Автор статьи говорит о том, что Пушкин понимал обе стороны государственной деятельности Петра и горячо сочувствовал обездоленному человеку, пригрозившему «кумиру» грядущим народным возмездием. И это тоже само по себе очень верно.

⁶³ Там же, стр. 542. Завидная проникательность мысли критика: сквозь вынужденно приглаженный Жуковским текст посмертной публикации Белинский провидит неизвестный тогда подлинный пушкинский текст, догадывается о «пропущенных словах» Евгения «к монументу», от которых гневом возгорается лицо царя.

⁶⁴ А. В. Луначарский. Русская литература. М., 1947, стр. 22.

⁶⁵ В. Комарович. О «Медном Всаднике». «Литературный современник», 1937, № 2, стр. 205. Цифра эта выведена на основании статьи В. Ходасевича «Колеблемый тревожник», где намечено восемь возможных планов рассмотрения (см. Владислав Ходасевич. Статьи о русской поэзии. СПб., «Эпоха», 1922, стр. 108—109).

⁶⁶ В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. VII, стр. 547.

⁶⁷ П. Мезенцев. Поэма Пушкина «Медный Всадник» (к вопросу об идейном содержании). «Русская литература», 1958, № 2, стр. 57—68.

Но беда в том, что это не выводится из конкретного анализа содержания и стиля «петербургской повести», как определенного художественного единства, а прилагается к ней как к сумме словесных примеров-иллюстраций, цитируемых часто по отдельным словам. Приняв заранее, что Пушкин, многосторонне понимающий и оценивающий обе силы столкновения, рассматривает их при «каждом новом повороте» событий «каждый раз в ином идейном аспекте», автор приходит к выводу, что конец поэмы как бы снимает, переворачивает ее парадное начало: «восторженно-патетическое» «Вступление» обернулось в конце концов «бесконечно грустным эпилогом»; предрешение этой метаморфозы, вскрывающей окончательный смысл противопоставления, автор находит уже во «Вступлении».

И вот это-то все очень неверно. Итоговая мысль поэта формулируется в статье так: «Культура и цивилизация продвинулись несказанно вперед, но лучше ли стало оттого, что «печальный пасынок природы» сменился «бедным, бедным Евгением»?». Надо очень предвзято прочесть «Медного Всадника», чтобы вычитать в нем известную флюберовскую сентенцию о том, что изобретение паровоза не сделало человека счастливее.

Источник недоразумения в том, что в подобных рассуждениях не принимается в расчет конкретная образно-стилевая определенность данной вещи, а учитываются лишь априорно взятые идейные предпосылки, которые в том или ином стилевом единстве могут быть реализованы не целиком, не во всех своих сторонах равномерно, но нередко лишь в некоторых или даже в одной. И вот Беллинский это прекрасно чувствовал, увидев в поэме именно то, что в ней есть, несмотря на искажение в первой печатной ее редакции ряда ответственных деталей, потому что выдержанность пушкинского реалистического метода и принятого стиля в целом сохранилась.

Да, Пушкин — историк жизни и деяний Петра Великого — понимал то, что позднее Ленин назвал «варварскими средствами борьбы против варварства»⁶⁶. В идеализации во всяком случае нельзя заподозрить сознание поэта, нашедшего в Петре «одновременно Робеспьера и Наполеона» и «воплощенную революцию» (12, 205)⁶⁹. Пушкин не только все это понимал вообще, — он не забывал об этом ни во время работы над «Арапом», ни во время написания «Медного Всадника».

В первом случае реалистический подход требовал художественного раскрытия не только одновременности существования противоречий в фигуре и делах Петра, их единства, но и процесса становления новой общественности, диалектики его. Это могло быть осуществлено только на последующих этапах развития реализма. Такой замысел не терпел, как уже было сказано, фабульно-стилевой гармонизации, структурной замкнутости, — того, что невольно вело бы к известному упрощению, идеализации, чего Пушкин не мог допустить.

То же, что в прозаическом произведении могло привести к деформации реалистической картины жизни, в поэме оказывается совершенно уместной условностью, не мешающей реалистическому воссозданию жизни. Потому что поэзия признает законным с точки зрения реализма утверждение одной по преимуществу стороны противоречивого единства (при хотя бы косвенном учете всех прочих). В этом особенность воплощения Петра в стиле «Медного Всадника».

Петр в поэме — единый монолитный образ, а бронзовое его шаваяние — символ единства авторского «идейного аспекта», последовательно выдержанного от начала до конца.

В одной из специальных работ уже доказана сомнительность поисков «снижающих» Петра деталей: и «кумир», и даже «истукан» в те времена

⁶⁶ В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 36, стр. 301.

⁶⁹ Имеется в виду, понятно, анализ французской революции.

не означали сами по себе какого-либо осуждения⁷⁰. Двуликость героя (человек и бронзовая статуя) не контрастна, она вовсе не есть некий символ «двух сторон медали». Здесь нет противопоставления живого подвижного деятеля и неподвижного, намертво ставшего истукана, этакое воплощение жестокой государственности, глухой к человеческому голосу, застывшей в своей мощи. Ведь и самая «подвижность» одного и неподвижность другого весьма относительны!

С «берега пустынных волн» через «сто лет» доносится «роковая» мысль молодого московского царя заложить город и «заширвать» на «просторе» цивилизации. Доносится не живой голос: он не говорит, не декламирует кому-то — он думает. Перед ним широкая, печально однообразная, но движущаяся картина: «несется» река, «стремится» одинокий челн, «шумит» кругом лес. А он абсолютно недвижим — ни жеста, ни движения губ⁷¹.

В известной иллюстрации Бенуа к поэме есть важная неточность: в целях сохранения колорита и подлинных вещных примет, рисунком выделен и развевающийся от ветра кафтан Петра, и вольно согнутое левое колено, сообщающее позе героя некоторую «домашность», непринужденность, чуть ли не слабость обыкновенного смертного человека, и классическая поза великой задумчивости — скрещенные на груди руки. А из угла рисунка, традиционно пригнувшись навстречу ветру, во вздыбленном плаще поспешает за государем кто-то из придворных... Конечно, и ветер был, и Петр был одет, наверное, в кафтан, при клинке и в ботфортах, и сподвижники его окружали обычно. У изобразительного искусства свои законы художественной конкретности. Но иллюстрация вносит новый, добавочный мотив живой динамичности, которого в обрисовке данного образа нет⁷², которого поэт не считал нужным выделять.

На «мшистом, топком берегу» чухонского болота и почти безлюдья, еще без гранитного постамента и лавров вокруг чела Он уже выделяется одиноким изваянием, уже возвышается над чуждой и дикой стихией, подлежащей покорению. Во вступлении герой — творец и покоритель — дан подчеркнуто отвлеченно от всего, что не есть великая «дума». Он стоит незыблемым олицетворением, некоей сюжетной функцией этой думы.

С другой стороны — так ли уж олимпийски неподвижен Медный Всадник? Дело даже не в самом по себе факте того, что Всадник скачет, преследуя Евгения, и не в том, что

...грозного царя,
Мгновенно гневом возгоря,
Лицо тихонько обращалось...

Бредит ли Евгений или нет, — в поэме Всадник все равно скачет. Но это «движение» само по себе, мнимое, внешнее, это лишь, так сказать, механическое перемещение в пространстве некоей неизменной данности. Вспомним само «скакание» и попробуем поймать, остановить зрительный образ, который у нас при этом возникает. Ведь «тяжело-звонкое скаканье по потрясенной мостовой» — это не галоп коня на четырех ногах. Так скакать мог бы другой «медный всадник» — например, растреллиевский, что перед

⁷⁰ Л. В. Пумпянский. «Медный Всадник» и поэтическая традиция XVIII века. «Пушкин. Временник Пушкинской комиссии», т. 4—5. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1939, стр. 110. Ср. также: Л. Тимофеев. «Медный Всадник». Из наблюдений над стихом поэмы. Сб. «Пушкин». М., Гослитиздат, 1941, стр. 221.

⁷¹ На эту неподвижность («статуарность») обращает внимание Д. Д. Благой в исследовании, посвященном композиции поэмы (см. его книгу «Мастерство Пушкина». М., 1955). Исследователь при этом отмечает, что сама по себе возможность мысленного приписывается поэме и настоящей статуе («Какая дума на челе!») — см. стр. 208—209 книги.

⁷² По своему образному стилю такая иллюстрация (как и более ранняя известная картина Валентина Серова) внутренне переключается со «Стансами», или соответствующей строфой «Моей родословной», или отдельными сторонами с «Полтавой».

Михайловским замком, твердо, намертво застывший на четырех симметричных опорах. А фальконетовский (т. е. пушкинский) Всадник не опускает передних копыт, он упорно оставляет открытым вопрос:

...и где опустишь ты копыта?

Зримо этого не представить со всей отчетливостью, — но Медный Всадник ухитряется скакать только на двух ногах, волоча по «потрясенной мостовой» огромный медный хвост, и потому Евгению, мечущемуся по пустынному городу, он все время мерещится в самом грозном ракурсе⁷³: сзади и *над собой*, готовый обрушиться и растоптать. И если бы потом Евгению («Когда случилось идти той площадью ему») довелось очутиться перед кумиром вблизи лицом к лицу — на затихшей площади, среди бела дня «страшный всадник и страшный конь» (невольная цитата из Багрицкого, явно навеянная ему Пушкиным) оказались бы снова над ним в той же самой позиции, что и в жуткую ночь. Потому что и ночью, на бегу, в полугорячем восприятии Евгения он ничуть не изменился по сравнению со своей обычной позой.

Одно только, пожалуй, «сдвинулось» — смысл простертой руки. Положение ее, самый жест не изменились:

И, озарен луною бледной,
Простерши руку в вышине...

и т. д. Пушкин эту неизменность жеста подчеркивает специально (в черновике упоминаний о руке не было⁷⁴). Еще Белинский определил смысл жеста как умиротворяющий: в минуту бедствия и хаоса «простертая рука гордо повелевает утихнуть разъяренным стихиям»⁷⁵. Но в момент преследования бунтара приоткрывается и иной смысл жеста. Занесенная над безумцем рука не просто царственно «повелевает утихнуть» — она грозит схватить его за ворот, напоминая о той мощной деснице живого Петра, которая от случая к случаю гневно хватала знаменитую, памятную приближенным дубинку. Этот новый смысл (точнее, лишь новый оттенок смысла) не подменяет собою «старого» и более общего, не отменяет его. Но когда Всадник вернется на свою «огражденную скалу» и снова как ни в чем не бывало окаменеет, — мы уже не поверим этой мнимой неподвижности.

Итак, не в перемещении самом по себе состоит движение, а в особом динамизме позы, «жеста» всей монолитной пары — коня и всадника. Здесь действительно заложен такой потенциал движения, с которым несопоставима, так сказать, мера подвижности героя в начальных стихах «Вступления». Эта не требующая доказательств стремительность броска вперед, удержанная «над самой бездной на высоте уздой железной», идейно осмыслена поэтом и прямо учтена (как о том свидетельствуют стихи) в оформлении поэмы как *важнейшая образная деталь, организующая стиль*.

Заметим, что поза ничуть не утомительна для глаза⁷⁶. Динамизм и ста-

⁷³ О различных ракурсах и их характеристике с точки зрения восприятия пластического искусства см. интересную статью Н. Коваленской «Медный Всадник Фальконэ». Сб. «Пушкин». М., Гослитиздат, 1941.

⁷⁴ Первоначальная редакция этого места:

И видит — в темноте ночной
Весь озарен луно<ю> бледной,
Звуча в окрестной тишине
Гремя <?> несется Всадник Медный
На тяжело скачущем коне.

(5,482)

⁷⁵ В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. VII, стр. 547.

⁷⁶ Популярнейший пример подобного рода «утомительности» — «Дискобол» Милона. Здесь незаконченность, неуравновешенность движения и воспринимается как таковая. И любопытно, что Пушкин, описывая в гекзаметрах статую играющего в свайку («товарища» миловскому дискоболу, по его словам), не ограничивается обрисовкой этого «неустойчивого» (в музыкальном смысле слова) положения — и тут же переводит его в «устойчивое», говоря «о быстроте» игры. Еще очевиднее это при

тика абсолютно уравновешены:

Какая дума на челе!
Какая сила в нем сокрыта!
А в сем коне какой огонь!

«Огонь» преобразований, палящий старую азиатскую Русь,— и мудрая «дума», и «сила» ограничения, не доводящая огонь до стихийного пожара, до полного истребления,— вот та гармония, которая поражает Пушкина в облике бронзового «кумира».

Реальный Петр противоречив, гармонии в нем так же нет, как и в упомянутом чудовищном образе-симбиозе «Робеспьера и Наполеона»,— Пушкин это отлично понимает и здесь, при написании поэмы, помнит. Но в герою лиро-эпической поэмы он берет бронзового, а не живого Петра, потому что в первом уже как бы *предварительно сведены историей* концы с концами, сбалансирован счет, и равнодействующая от предварительного взвешивания добра и зла выводит к добру. На вопрос: «виновен или прав», история уже во времена Пушкина со всеми оговорками ответила твердо, указывая на могучую Россию и прекрасный «град Петров»,— «прав».

Таким образом, говоря нашим современным языком, Пушкин берет в герою уже предварительно как бы типизированную личность, с выделенной идейной доминантой. «Медный Всадник» Фалькон — уже тип. Поэт опускает здесь все то, что и как делалось за сто лет, разделяющих живое изваяние «на берегу пустынных волн» и медного кумира на площади, посреди уже совершенного, «готового», «строного» и «стройного» «Петра творенья». Он стячивает оба облика стремительным и кратким мостом, переброшенным через голову целого столетия («Прошло сто лет...») в единый образ. Вся подспудная печалаженность величавой петровской государственности, вся скованная стройной громадой города-символа неутраченная боль поработенного народа остается как грозный, до времени лишь подразумеваемый фон — но главным образом не в стихах поэмы, а за поэмой. Освободившись от необходимости сюжетно углубиться в исходное противоречие петровской цивилизации, поэт здесь развязывает себе руки для постановки (и в этом смысле художественного решения) иной задачи.

Равным образом предварительно сведены противоречия и другой силы, воплощенной в образе Евгения, которому в конце концов решительно нет дела не только до «почиющей родни» и «забытой старины», но и до общей величавости. Вместе с тем и, условно говоря, «частность», и «мелкость» масштабов мысли Евгения («о чем же думал он?..»), которая контрастно оттеняет величие думы Петра, будучи даже симметрично по отношению к ней расположена,— самая эта «частность» тоже равным образом предварительно обработана, освобождена от слишком специфичных примет, от узко социального приурочения к чиновничеству по службе и «мещанству» по положению⁷⁷. Как тут ни хитрить, в погоне ли за новизной во что бы то ни стало, ради ли добрых намерений еще больше «приблизить» звучание поэмы к нашей сегодняшней конкретности борьбы за человека, но Белинский все же очень прав: обобщенная (здесь особенно уместно это слово) в фигуре Евгения сила есть «частный» человек вообще, чья трагедия из-за

поэтическом «довершении» статуи играющего в бабки: поэт словно отводит взгляд от непосредственного объекта, утомляющего затянущейся паузой на «неустойчивом» моменте движения,— и прямо рассказывает, что и как этот юноша делал до и будет делать после.

⁷⁷ Мы не можем усомниться в серьезности мотивов, которые побудили виднейших наших пушкинистов включить в основной текст поэмы (издания последнего времени) отсутствовавший ранее отрывок — мечтания Евгения от слов: «Евгений тут вздохнул сердечно...» и до слов: «...и внуки нас похоронят». Но эти стихи слишком сродни тем, которые Пушкин, из-за их выпадения из общего складывающегося образного единства и стиля поэмы, оставил неиспользованными в черновиках.

цивилизующей страну государственности не изменится от того, погибла ли «его Параша, его мечта», в «ветхом домике» на окраине или в собственной карете на набережной⁷⁸.

Таковы силы, которые вводятся в конфликт. И здесь особенности стиля с его активной тенденцией к определенности (чем восхищался Толстой) и краткости, к ограничению боковых и параллельных ходов, затемняющих суть генерального луча мысли, «несообразных» ему, приводят к исключительному художественному эффекту. Здесь всецело торжествует тот принцип, который был сформулирован поэтом так: «Истинный вкус состоит не в безотчетном отвержении такого-то слова, такого-то оборота, но в чувстве соразмерности и «сообразности» (11, 52).

В разборе композиции поэмы, предпринятом Д. Д. Благим в уже цитированной книге, установлено столь значительное число вроде бы невольных, но удивительно упорядоченно, часто симметрично и ритмично расположенных элементов, перекликающихся друг с другом, что случайность исключается. Выступает та неприметная на первый взгляд нарочитость, глубокая обдуманность, которая знаменует «трудность, искусно побежденную», что сам Пушкин вообще считает одним из важных признаков высокой художественности (см. 11, 269), и убедительно выдает себя за непосредственность. Сами по себе потаенная нарочитость и обдуманность — конечно, не специфически «пушкинская» черта, она характеризует метод и стиль множества различных писателей и их прозаических произведений. Но служит она разным целям.

Здесь все как бы «вдруг» вскрываемые переклички ряда образов и эпизодов, почти полное «наложение» их друг на друга при мысленном сгибе по оси симметрии призваны подчеркнуть, больше того, — выразить полное равноправие обоих идейно-стилевых начал в условиях их полной неслиянности. Установлено, что начала общего и частного характеризуются в поэме различными речевыми и ритмико-стиховыми средствами при общем строе речи и общем метре. Эти различия могли бы расшатать единство, превратить поэму в некий настолько контрастный сюжетный диалог «общего» и «частного», что распалась бы обязательная связь обеих сторон и вообще разных частей: существовал бы сам по себе патетический пролог, сама по себе драматическая картина наводнения (которую «любопытные» могли бы сравнивать с данными в книге Берха, тем более, что Пушкин наводнения не видел, будучи в это время в Михайловском) и самое столкновение человека с «героем Полтавы». Отстоявшаяся в результате очень кропотливого труда общая композиция, как взаимное соотношение частей и частиц, скрепленная целое в пределах очень маленького объема.

При этом одна из самых «кратких» поэм Пушкина благодаря своему стилю оказалась в состоянии выполнить задачу как бы двух художественных планов: в ней нашла свое сюжетное выражение мысль поэта-гуманиста о противоречиях петровской цивилизации, подавляющей челове-

⁷⁸ Представляется неубедительным утверждение Г. А. Гуковского о том, что Евгений — якобы единственный герой «Медного Всадника» — «определен социально с величайшей остротой и ясностью, тем более, что через несколько страниц оно совершенно опровергается (ср.: Г. А. Гуковский. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., Гослитиздат, 1957, стр. 395 и 406, сноска). Заметим, что вообще анализ «Медного Всадника» является слабым местом этого очень содержательного и яркого исследования. Поразительная вспышка механического социологизирования на основе буквально-тематического подхода к произведению. Оказывается, что в «Медном Всаднике» «вообще, кроме Евгения, нет ни одного человека, — помимо вступления, где фигурирует Петр I» (стр. 397), что в этой поэме тема «аналогична гоголевской «Шинели», равно как и «аналогична» «социологический угол зрения у обоих писателей» (стр. 396), что Пушкин вообще, борясь с индивидуализмом, отрицает «личность», обращаясь к массе, что социологическое мышление Пушкина в 30-е годы связывает «высокие проблемы бытия с незначительными «рядовыми членами» коллектива (словно бы забывая о Пугачеве) и т. д. Но здесь не место вступать в детальную полемику, — мы только оговариваем свое несогласие с такой методикой анализа.

скую личность. Это содержание выражено всеми средствами поэтической формы, в том числе и стиливыми; а кроме того (что специфично), самый стиль поэмы, законченно «чеканный», как его обычно правильно именуют, своей особой убеждающей, прямо завораживающей силой закрепляет мысль о конечной исторической необходимости государственного цивилизующего начала, о «неколебимости» жестокого, но правого дела Петра — закрепляет прежде всего в развернутом образе «града Петрова».

Гимн великому городу, которым открывается поэма, — не просто апофеозное начало, которое затем якобы снимается картинами бедствия и человеческого одичания. Пушкин вообще не было свойственно недоверчиво оглядываться на свою мысль, оговаривая и запутывая ее определение (что так характерно для стиля поднятой на поверхность «диалектики души», например). Вступление *сразу же* вводит нас в атмосферу непреложных, несомненных ценностей, сразу же задавая тон всему целому.

Это общая черта пушкинского стиля (не только знаменитое «Гости съезжались на дачу...», но и лирика: «Все кончено — меж нами связи нет...», «Я вас люблю — хоть и бешусь...», «Нет, я не льстец...» и многое, многое другое, т. е. поэт сразу вводит в суть дела) — эта черта здесь закреплена и сюжетно (Петр на диком берегу уже принимает решение), и собственно в стиле.

Картина «юного града» представляет его в завершении. В ней нет внешне ничего такого, что бы намекало на внутреннюю неслаженность, на чреватость этой «красы» и этого «дива» будущим внутренним смятением. Хотя собственно «марсовым» парадом отведено лишь несколько стихов (да несколько погребено в черновиках), все «вступление» в своей главной центральной части есть мирный парад торжества безусловно красивых предметов, проходящих перед нашим взором и слухом в обдуманном порядке, в сочетании ярких красок и четких форм.

Пушкин, как известно, сближал поэзию с геометрией важной общей чертой — наличием вдохновения. Не будем демонстрировать вдохновенную «геометрию» «Вступления», — для доказательства ее надо, как правомерно делал Белинский, переписывать целые полосы⁷⁹. Но заметим, как возрастает, приближаясь к кульминации («Красуйся, град Петров, и стой || Неколебимо, как Россия»), интенсивность, насыщенность образов, уже сразу очень собранных или, как часто говорится, «емких».

Сначала обведен точный контур, силуэт «пышно вознесшегося» города, связанного в просторный ансамбль с Невой, заполненный еще довольно нейтральной или во всяком случае общей «фоновой» красочной материей («темные сады», «прозрачный сумрак, блеск безлунный», «золотые небеса», зарумяненные зарею с обеих сторон горизонта). Здесь Петербург *издали*, в его связях с миром, в его положении «над морем», — и потому предметы описания здесь крупные, рельеф общий с как бы задымленными частностями. Поначалу еще нельзя отвлекать внимание к «узору оград», не говоря уж о «пунша пламени голубом». Здесь все внимание на главном, для дальнейших судеб определяющем: город и вода.

Нева, выходящая в море и несущая «корабли толпой со всех концов земли», втянута как могучее средство цивилизации в общий план преобразований. Она кормилица и колыбель великого города, мужающей государственности. Но она осталась сама собою, она — единственный признак «дикости», с которым пришлось смириться крутой воле покорителя. Из-за нее пришлось кое-где поступиться прямыми линиями «строного, стройного» создания Петра. Она так же «широко несетя» и теперь, как и у ног Петра в самых первых стихах. Нева — во многом чужая ему, она может в любой час обнаружить и свою прямую враждебность. Но пока, задаренная

⁷⁹ Белинский утверждает, что об «упругости, силе, энергии, величавости» стихов поэмы можно говорить «только такими же стихами, а не нашею бедною прозою», и он, конечно, прав (В. П. Белинский. Полн. собр. соч., т. VII, стр. 548).

красивыми арками мостов, гранитом набережных, яркими флагами кораблей, она покорно соглашается украшать город, «державно» оттенять величие петровского государственного «общего».

По ходу описания торжественная указательность жестов во все стороны панорамы на широком просторе постепенно меняется. Невозможно заметить точку в тексте, после которой обозрение «юного града» совершается уже не извне, а изнутри. Жесту становится теснее, он короче. Предметы ближе, смена их быстрее. Скорость перечисления, выработанная Пушкиным, особенно в прозе и «Евгении Онегине» (таков прославленный въезд Лариных в Москву — иллюзия подлинного движения от окраины к центру, — подобного которому литература, вероятно, не знает), оказывается содержательным поэтическим приемом, воссоздающим многообразие жизни, ее явлений, их динамики на самом ограниченном поле. И здесь она, учащаясь до мельканья, составляет цель тщательно подобранных «образов Петербурга», галерею крупно данных красочных картин, задерживаемых перед восприятием лишь ровно настолько, чтобы быть замеченными и запомненными. Вдруг замечаешь, что перед глазами становится особенно красочно и что оживленная пестрота города по-своему очень ритмична и прекрасна. И «воистинная живость» Марсовых полей — этого парада на параде — доводит до апофеоза «празднество пластично обрисованных вещей:

В их стройно выблемом строю
Лоскутья сих знамен победных,
Сиянье шапок этих медных,
Насквозь простреленных в бою.

Поэт создает ту несомненность, ту художественную *истинность красоты*, которая еще до всяких рассуждений и умозаключений убеждает в правоте дела Петра и истории. Гимны городу — символу «неколебимой России» и общественного обновления (в широком смысле этого слова) — будто бы бросает вызов позднейшим славянофилам или современным поэту их предшественникам: попробуй — возрази! Возражать на *это* (т. е. на пушкинский Петербург в поэме, прежде всего в ее «Вступлении») нечего. Сам «кумир на бронзовом коне» венчает и сторожит это несомненное величие, эту художественно подтвержденную истину. И как новому городу поэт доверяет во «Вступлении» представительство всю обновленную Петром Россию, так в следующих главах и столкновениях Медный Всадник полноценно представляет сверхличное начало прогресса и общественного обновления — и неколебимость своего детища, «полнощных стран красы и дива».

Изобразительная, центральная часть «Вступления» завершается опять-таки образом Невы — вешней, ликующей, взломавшей ледяные оковы. Конечно, без дальних пояснений можно уже предвидеть, что в одно прекрасное утро она так же разделается и с каменными оковами. Конечно, и здесь некая переключка с дальнейшим. Но есть и иной смысл, рожденный всем контекстом, в который оправлен образ ликующей Невы: орудия «военной столицы», «твердые» одинаково победно палят в ознаменование ледохода, как и в честь «победы над врагом» или в честь прибавления августейшего семейства. Здесь еще Нева движется постольку, поскольку она данница города, — не дикие прыжки, а живописная и безопасная реэвоть прирученного зверя.

Но упоминание о большой воде, в предвидении «печального рассказа» о «происшествии», вызывает и прямое обращение поэта к «стихии», заклинание ее:

Вражду и плен старинный свой
Пусть волны финские забудут...

В этой переходной точке от гармонического совершенства «града» к описанию разгула стихии и трагедии отдельного человека заключено ядро того глубокого противоречия бытия, которое Пушкин мог только четко наметить в поэме и которое чревато дальней революционной перспективой.

Противоречиво самое заклинание в виду имеющего произойти. Во-первых, казалось бы, что же заклинять, когда действительность вот-вот опрокинет все надежды на «забвенья»? А потом, почему же «злоба» «тщетная», если стихию все равно не обуздать до конца?

Пушкин не сводит здесь принудительно концы с концами. Реалистическая сила его метода в том, что нет однозначного примиряющего ответа. «Кумир» и все истинно прогрессивное (запечатленное поэтом в истинно прекрасном), что он представляет, неразруσιμο — «тщетно» это оспаривать, бессильна «злоба» стихии как дикости. Но стихия далеко не только дикость! Это та огромная и вечная жизнь природы и народа, которая осталась за бортом гармонически совершенного «града Петрова», которая не хочет быть втиснута в формы дворянской государственности и культуры хотя бы и в самом ее образцовом виде. Как она будет «гармонизирована», Пушкин не знает. Эпоха еще не дает ответа на этот вопрос, она даже еще его не ставит с должной определенностью и дифференцированностью. А вот «побежденность» такой стихии Пушкин, через два года призветствовавший «младое, незнакомое» «племя», в котором и природный, и человеческий смысл слиты⁸⁰, здесь в поэме берет под сомнение.

Поднять вопрос о такой стихии — значило поистине «зреть через целое столетие», по крайней мере провидеть на полвека, предвосхитить меру народности следующих поколений. В записной книжке Достоевского незадолго до смерти высказана такая мысль:

«Народ. Там все. Ведь это море, которого мы не видим, запершись и огораживая от народа в чухонском болоте.

Люблю тебя, Петра творенье.

Виноват, не люблю его. Окна, дыря — и монументы»⁸¹.

Глубоко значительны и связь, и спор! Достоевский произносит слова Пушкина, родные каждому русскому. И он не оспаривает исторического права Пушкина «любить» эту дивную ограду на «болоте». Но он смотрит, как через прозрачное стекло, сквозь гармоничный образ Петербурга, воссозданный в стиле «Медного Всадника», на реальный город своей эпохи — и он, «виноват», не любит. Потому что теперь «народ» — «море», стихийная мощь которого предчувствуется⁸² еще в пушкинской поэме, — обнаруживает себя куда яснее. Дисгармония, условно говоря, «моря» и «града», стихии и государственной величавости отзывается уже нестерпимой болью. Она уже не может быть представлена по-пушкински: в известном равновесии. Но и непримиренность этих начал задана уже Пушкиным.

Как заметил В. Брюсов, в поэме изображены два возмущения: «мятеж стихий и мятеж человека». В первом случае Всадник остался подлинно неприступен, презирая «наглое буйство», «разбой» стихии, но во втором он покидает свою неприступную вершину и всю ночь преследует «безумца»,

⁸⁰ Вспомним, что в стихотворении «Вновь я посетил...» «младое племя» деревьев, молодая роща — не аллегорический образ: здесь высказание только дополняется к прямому смыслу, утверждающему неистребимую силу природы, что бы ни произошло, хотя будущее и «незнакомо», т. е. неведомо, поэту.

⁸¹ Биография, письма и заметки из записной книжки Ф. М. Достоевского. СПб., 1883, стр. 359.

⁸² Вспомним слова Горького, что Пушкин «догадывался чутьем» о «силе» народа («Архив А. М. Горького», т. I, стр. 101).

чтобы «заставить его смириться, забыть все, что мелькнуло в его уме в тот час, когда «прояснились в нем страшно мысли»»⁸³.

Очень соблазнительно было бы сделать отсюда вывод о том, что самодержец не убоился неорганизованного «буйства» черни и заволновался при виде просвеченного «мыслью» протеста или что-либо подобное. Но самая легкость «расшифровки», самая предположительная «аллегоричность» не внушала бы доверия. Отголоски другого «происшествия» на той же Севастской площади, свершившегося, может быть, через два-три месяца после бунта Евгения, тоже словно бы сами напрашиваются. Но вряд ли какое-либо прямое уподобление исчерпает смысл конфликта.

Ведь можно взглянуть на него и с другой стороны — со стороны результата. Это во всяком случае будет не менее правильно. Всадник тотчас же расправился бы с Евгением и умирил его окончательно, вспомним хотя бы:

Картуз наошненный сымал,
Смущенных глаз не подымал
И шел стороной.

Это последние слова о живом Евгении. Здесь от «кумира» его отделяет уже такая пропасть, какая даже не была вначале, до покушения, при всем громадном расстоянии, в то время как герой от встречи к встрече становится все выше, грандиознее, неуязвимее. Это ощущается и в самом непосредственном восприятии. Так, при второй встрече повторена вариантно та же «чеканная» формула посадки статуи, что и при описании первой встречи, в конце первой главы:

И прямо в темной вышине
Над огражденною скалою...

и т. д. Однако эта «формула» дополнена еще прямым авторским обращением к Всаднику — вторым и последним, представляющим собою самое патетическое место «петербургской повести»:

Куда ты скачешь, гордый конь...

и т. д. А вот противостоящий ему, «кумиру», одинокий человек становится вконец и меньше и ниже, чем вначале.

При таком лучезобразном расхождении двух силовых линий в идейно-образной и стилиевой системе произведения будущее их схождение или столкновение начисто исключается. Можно даже заметить, что такое направленные вперед (по ходу сюжета) крутое расхождение главных линий перекликается с теми двумя мощными силуэтными дугами, несущими большой выразительный смысл («вогнутая, образуемая линией спины коня и всадника, и выпнутая — линия скалы»⁸⁴), которые характеризуют профиль творения Фалькопа, хотя перекличка здесь, возможно, и неосознанная.

Такова судьба столкновения «частного» (поскольку Евгений выступает как ограниченно-частное) с «общим», в том значении этих понятий, о котором говорилось выше. Но ведь в поэме есть, кроме «бездействующего», так сказать, лица — Петрограда, еще одно действующее. До уровня совсем не безличной силы оно поднято целой системой образных уподоблений. Это невская вода.

Да, Брюсов почти прав: Всадник, погнавшись за человеком, не шелохнулся в минуту ее буйства. Мы говорим: почти, потому что протянутая вперед рука с самого начала повелевала утихнуть, — но «разбой» продолжался. В течение нескольких часов на площади царил не «он», но мятеж.

⁸³ Валерий Брюсов. Мой Пушкин. М.—Л., ГИЗ, 1929, стр. 76—81. Мы не разобраем здесь давно преодоленную концепцию о «неревольюционности» позиции Пушкина, отразившуюся и на этой работе Брюсова.

⁸⁴ См. статью Н. Коваленской, стр. 252.

Величественная скала на какое-то время утратила все свои эстетические атрибуты, кроме того, что она была высокая и оказалась хорошим убежищем. «Он» не двинулся, презирая, — но «он» и не мог двинуться, не мог ничего сделать! Волны посягали и ушли — не «по магию самодержавия» (как сказал Пушкин о делах Петра Великого в неоконченном романе), а сами, повинувшись лишь законам своего стихийного движения:

Но вот, насытись разрушеньем
И наглым буйством утомясь...

Здесь нам надо быть особенно осторожными, чтобы не «перегнуть» в сторону глубоких социально-политических уподоблений. Волны не «олицетворяют» собою крестьянского восстания. Они вообще не «олицетворяют» определенной классовой силы. И вместе с тем это не просто:

Вода и больше ничего!

Морские бури и шквалы (реже — тишь на воде) часто выступают в аллегорическом значении, породив даже в быту устойчивые метафоры вроде «моря житейского» и проч. «Медный Всадник» — не басня и не лирическое признание. Здесь вода сама по себе тематическая «деталь», активно участвующая в сюжете. Показатель этого — особая форма сравнения: не разбой, совершенный людьми, уподобляется неодушевленной силе, а наоборот (причем без прямого антропоморфизма). Но описанием, почти живописанием (особенно в сцене, начинающейся словами: «...Нева всю ночь|| Рвалась к морю против бури...») и рядом сравнений вплоть до последнего:

Но торжеством победы полны
Еще кипели злобно волны,
Как бы под ними тлел огонь...

— образ возмущенной Невы наполняется очень значительным смыслом.

Его нельзя однозначно вычитать, но его нельзя и не ощутить. Противоречивость образа, заложенная уже во «Вступлении», сводится к (или — осторожнее — аналогична) двойственному пониманию стихии: как «злойной» дикости, покосившейся на бесспорные завоевания культуры, на устойчивую национальную государственность, — и как дикости-свободы⁸⁵, неведомой державной мысли царя-героя, несоразмерной уже цивилизованному и — хорошо ли, худо ли — упорядоченному кусочку бытия.

Сравнение с разбойничьим набегом, вся образная разработка этого мотива с соответствующими подробностями относится лишь к первой тенденции смысла. А вторая — бескрайняя «низовая» жизнь, далеко не до всех ее глубин понятная, еще не в полную силу себя обнаружившая, но мощь и право которой Пушкин чутко ощущает, — заявляет себя в этой поэме глухо, но неким широким фоновым гулом, редко и лишь частично проступая на поверхности. Она скороговоркой, хотя и прекрасными стихами, гласит о себе в неожиданно всплывших «пожитках бледной нищеты», в «ветхом домике» да «заборе покрашенном...» — можно себе представить, как бы их расписали авторы позднейших «физиологий».

Здесь же сами по себе эти «пожитки» еще не противопоставлены «громадам стройным»: вынырнув на поверхность в годину общего бедствия, они плывут рядом со «снесенными мостами» — неотъемлемой, как гласит «Вступление», принадлежностью «красы и дива», самой очевидной эмблемой покорения Невы. Не означая сами по себе какой бы то ни было картины второго Петербурга, его «углов» или «трусоб» (это открытие принадлежит «натуральной школе» и отчасти предвосхищено Лермонтовым в «Княгине Лиговской»), мелькнув эпизодом и скоро «снова» «войдя» в

⁸⁵ Зачатки такого понимания еще в «Цыганах», когда Старик говорит: «Мы дики; нет у нас законов...» и проч.

«прежний порядок», такие сюжетные детали не выступают еще полноценными представителями великой силы этой низовой стихии жизни. Не забудем, что они сами тоже оказываются жертвой стихии! Но они уже указывают на ее существование.

Мы понимаем, что народность и реализм состоят не столько в изображении особого круга предметов (в данном случае, всплывших на свет суммарно перечисленных образов «шпцеты» и горя), сколько в точке зрения на жизнь, в осознании ее перспектив. В этом аспекте народности особое значение и приобретает «слибка» (говоря словом Белинского) воды и бронзы. Если брать ее узко, то

...«С божией стихией
Царям не совладеть».

Примечательно, что «покойный царь» (тогда живой) характеризуется в той же ритмико-стилевой манере, которая отличает обрисовку Евгения от обрисовки Петра (обилие enjambements, бытовая разговорность интонации). То есть собственно самодержавие в лице конкретного «живого» своего представителя выступает в поэме как тоже «частное»!

С другой стороны, сам Евгений оказывается не только олицетворением ограниченно частного начала, стремления к покою и проч. В момент страшного «прояснения мысли» (которое, конечно, нельзя понимать только буквально, как память о сидении «на звере мраморном верхом») Евгений вдруг ощущает и обнаруживает свое пусть дальнейшее, но родство с «бунтующей» стихией:

Он узнал
И место, где потоп играл,
Где волны хищные толпились,
Бунтуя злобно вокруг него...

На том же месте «прошлого ужаса» Евгений как бы *договаривает* «истукану» то, что бессознательная стихия не смогла сказать. И если как ограниченно частный человек он слаб в своем негодовании, самый тщетный гнев его — безумие, лишь «обуянность силой черной» (т. е. буквально чуть ли не бесноватость), то его пророчество как некое *предчувствие* грядущих восстаний стихии звучит сильно и по-настоящему грозно.

Сам глашатай будущего народного возмездия как отдельная обособившаяся клеточка этого предчувствуемого поетом ропщущего народного моря неумолимо гибнет. Итак, в более глубоком, чем фабульный, смысле Евгений как «частный» человек падает жертвой в «роковой» слибке двух миров, двух «общих» — основанной Петром государственности и восстающей против нее стихии природного и народного бытия. Подобно бедняге Евгению, «домишко ветхий», находившийся раньше за пределами града, где-то на краю горизонта («Его отчаянные взоры || На край один наведены...»), существовавший как бы сам по себе, теперь оказался игралищем мятежных сил, оказался втянутым в тяжбу гигантов и выпрыгнутым на далекий, безымянный «остров малый», стал местом последнего успокоения равного ему по судьбе человека.

«Рассказ» «печален», но тогда великая народность состояла не в том, чтобы всецело растеряться в этой печали. Именно не сняв мнимо «разоблачительным» итогом утверждающего начала, Пушкин сделал вечным звучание одного из лучших своих произведений. Поэт дал в отчетливом противопоставлении две подлинные силы, выделив стилем историческую правоту одной, ему известной, и бескрайнюю мощь другой, ему еще не до конца ясной. Но самая мощь ясна — и обрисована ясно. Наш современник может только изумляться гуманистической широте пушкинского воззрения, — и, конечно, не только потому, что он показал так называемого

«маленького» человека: неисторично превращать Пушкина в Григоровича или даже раннего Достоевского.

Вспомним суждение Добролюбова и оценим его с интересующей нас стороны: поэзия Пушкина «обратила мысль народа на те предметы, которые именно должны занимать его, и отвлекла от всего туманного, призрачного, болезненного-мечтательного, в чем прежде поэты находили идеал красоты и всякого совершенства». Поэтому «очарование нашим бедным миром так сильно у Пушкина», ибо в «то время нужно было еще показать то, что есть хорошего на земле...»⁸⁶.

Через 20 лет после смерти поэта и ухода пушкинского «времени» Добролюбов с большим правом, чем многие поздние сторонники идеи об абсолютной универсальности Пушкина, мог судить о «времени» и выявленности его противоречий. Добролюбов подчеркивает «очарование миром», — действительно, подобного этому мы уже не найдем потом в литературе (кроме Горького, к которому, однако, тоже больше подойдет «изумление», жадность к миру людей и т. п., чем собственно очарование). Противоречия, которые видит и воссоздает Пушкин, этого «очарования» не разрушают, Глубока мысль Белинского, что Пушкин — пронизательнейший человек своей эпохи, ощущающий бег времени и симптомы обновления, — еще «не знал» самого «демона движения, вечного обновления...» и т. д., т. е. глубокой диалектики противоречий⁸⁷.

Не только в образах и поступках людей из народа, не только в объективированном лирическом образе своих переживаний, но и самим стилем Пушкин создает красоту, утверждающую то, «что есть хорошего на земле», что должно восторжествовать в жизни как результат преодоления разорванности и дисгармонии общественного бытия. Своеобразие стиля Пушкина как родоначальника новой русской литературы — это, подытоживая сказанное двумя словами, его *непосредственная* идейная содержательность.

Перспективное начало пушкинского поэтического стиля сказалось прежде всего в отчетливости видения вещей и их границ, «соразмерности» их сопоставления и «сообразности» их места в развертывании целого. Это утверждение неизбежно схематично, и к нему богатство стиля в целом не сводится. Стилиевые особенности можно приблизительно охарактеризовать только в конкретном их претворении, вроде такого образца, как «Медный всадник». Но отмеченная отчетливость видения, «соразмерность», «сообразность» — самый доступный для освоения момент пушкинской стилиевой культуры.

⁸⁶ Н. А. Добролюбов. Полн. собр. соч., т. I, стр. 114—115. Подчеркнуто Добролюбовым.

⁸⁷ В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. VII, стр. 555.

Я. Е. Эльсберг

Стиль Горького

Творчество Горького, со стороны своего содержания и метода, формы и стиля внесло в мировое литературное развитие новые громадные художественные ценности, связанные с новой исторической эпохой.

Это — XX век, с его невиданным еще ускорением общественного развития, обострением всех его противоречий, ростом исторической активности народных масс, их соединением с идеями социализма, гигантскими революционными сдвигами, крахом старого, усложнением общественной роли и внутреннего мира человека в его все более многообразных связях и конфликтах с действительностью.

Однако вместе с тем стиль Горького не может быть понят вне общих закономерностей развития индивидуальных стилей русских писателей XIX в., в отрыве от решенных ими художественных задач, поскольку и в этом отношении Горький отвечает на ряд важнейших вопросов, поставленных классической литературой.

Сейчас мы и остановимся в связи с этим на некоторых закономерностях и основных тенденциях развития индивидуальных стилей в русской литературе XIX в.

I

Никак нельзя сказать, что закономерности развития индивидуальных стилей в русской литературе XIX в. были всесторонне и детально изучены. Большой объем задач, стоящих в этом отношении перед советским литературоведением, очерчен в монографиях В. В. Виноградова «О языке художественной литературы» и «Проблема авторства и теория стилей». Сам же исследователь, помимо ряда беглых высказываний обзорного характера (и в этих книгах и в некоторых статьях), сосредоточил свое внимание по преимуществу на тех закономерностях истории методов и стилей, которые связаны с развитием национального литературного языка.

Автору этой главы уже приходилось выражать свое несогласие с установлением В. В. Виноградовым слишком прямых зависимостей между становлением реализма и развитием национального языка, непосредственно подчиняющим литературу — языку¹.

¹ См. заключительную статью в сб. «Проблемы реализма». М., Гослитиздат, 1959.

В. Б. Шкловский писал в связи с данным тезисом В. В. Виноградова, что «не русский национальный язык создает реализм, реализм использует разные стороны национального языка, который до него существовал»².

Тем не менее бесспорно, что наблюдения В. В. Виноградова помогают уяснить некоторые существенные закономерности истории стилей.

Так, исследователь пишет: «При всей пироте и свободе изображения характеров — стиль Пушкина в основном не выходит далеко за границы устанавливающейся национальной нормы литературно-языкового выражения. Он чуждается экзотики народно-областных выражений, почти не пользуется разговорными арготизмами... В стиле Пушкина очень ограничено применение элементов профессиональных и сословных диалектов города (ср. в «Женихе», в «Гробовщике» и других). Пушкин, в общем, лишь для углубления экспрессивно-семантической перспективы изображения прибегает к краскам канцелярской речи и разговорно-чиновничьего диалекта, которые играют такую значительную роль в стиле произведений Гоголя и Достоевского. Словом, стилю Пушкина еще чужды резкие приемы социально-речевой, профессиональной, жаргонной и отчасти народно-областной типизации, столь характерные для «реалистических стилей» натуральной школы 40—50-х годов»³.

Меткость и конкретность этих наблюдений, основанных на огромном материале предварительных исследований, очевидна. Однако касаются они все же лишь некоторых сторон стилей русских писателей XIX в. и даже по преимуществу только того языкового материала, который эти стили в себя вбирают. Но каково же эстетическое значение этих явлений стиливого развития? Каково эстетическое соотношение стилей Пушкина и Гоголя, например, и в чем *смысл* происшедших стиливых изменений?

Очевидно, что отмеченные изменения языка литературы должны быть поняты с точки зрения общих закономерностей русского литературного развития и значения их для последнего. Мы и хотим здесь предложить еще очень схематическую рабочую гипотезу этого развития, которая, думается, в состоянии охватить и проблемы стиля.

Необычайная скорость движения русской народной жизни, передовой общественной мысли, а затем и все убыстрявшееся вовлечение в сознательное историческое творчество общественных низов, новых и новых масс — все это в течение XIX и в XX вв. ставило перед русской литературой некоторые *основные* задачи, которые, постоянно обновляясь, вновь и вновь поднимались перед нею на все более высоких уровнях, требуя соответствующих творческих, в частности стиливых, решений.

Можно сказать — и именно в интересующем нас сейчас плане, что сама действительность поставила перед русской литературой две следующие основные задачи.

Это, во-первых, задача открытия, исследования и изображения все новых и новых областей и сфер русской народной жизни, новых сторон и особенностей духовных исканий и внутреннего мира русского человека.

И это — во-вторых, задача, тесно связанная и переплетавшаяся с первой, но все же отличная от нее и требовавшая иных художественных путей и средств, задача, которую можно условно назвать интеграцией всех вновь открытых и найденных сфер русской действительности в единый цельный мир. Если решение первой задачи означало стремление *выделить* ту или иную мало известную область жизни, показать ее в максимальном приближении и известной обособленности, предоставить ей, так сказать, слово, то вторая задача обуславливала необходимость найти художественные принципы, дающие возможность обозреть и осмыслить самые различные

² Виктор Шкловский. Художественная проза. Размышления и разборы. М., «Сов. писатель», 1959, стр. 411.

³ В. В. Виноградов. О языке художественной литературы. М., Гослитиздат, 1959, стр. 476, 477.

явления и стороны действительности, создать цельную картину, вмещающую эти различные сферы и осмысляющую их в единстве.

Легко представить себе те потребности народной жизни, которые вызвали постановку этих двух задач.

С одной стороны, различные области и сферы русской жизни — социальные и духовные, характеры и типы, их представлявшие, как бы требовали своего художественного отражения и объяснения; а с другой стороны, властно вставал вопрос об общем направлении, об общей цели, к которой стремятся все эти сферы, вопрос о том, как подготавливается всеохватывающее движение, вовлекающее все эти силы в единое русло; постепенно вставал вопрос о том, в какой степени и как этот поток движется в сторону революции, социализма.

Мы вовсе не хотим притом сказать, что, исходя из исторических судеб этих двух задач и художественных решений их, возможно и необходимо разделить русских писателей XIX в. на две группы. Единство этих задач выступает в литературном развитии тем дальше, тем все более выгукло.

Трудно поэтому указать на специфику художественных, стилевых путей и средств, служащих решению каждой из этих двух задач.

Прямолинейной и механической была бы попытка «прикрепить» к решениям каждой из них определенные индивидуальные стили.

Как мы отмечали выше, именно и только через неповторимые индивидуальные литературные творения и индивидуальные стили кристаллизовались художественные результаты действия общих тенденций, сил и закономерностей. Мы же стремимся сейчас не к характеристике тех или иных индивидуальных стилей в конкретности каждого из них, а к тому, чтобы показать, как известные закономерности, о которых мы говорили выше, проявляются в разных стилях. Но мы пытаемся тем самым лишь определить некоторые *общие тенденции, силы и закономерности*, которые так или иначе оказывали свое влияние на развитие стилей.

Наблюдения ряда наших ученых о вторжении в 30—40-х годах разного рода социальных, профессиональных и диалектных особенностей русской речи в художественную литературу могут быть, как нам представляется, правильно поняты именно с точки зрения выше охарактеризованных тенденций и сил. Такое вторжение произошло и оказалось художественно плодотворным именно потому, что оно содействовало решению назревших идейно-эстетических задач.

Но задачи эти вовсе не сводились к тому, что Гоголь и молодой Достоевский и ряд других следовавших за ними писателей сумели лепить характеры и типы при помощи новых еще не использованных языковых материалов.

Пушкин изобразил все сферы и области современной ему русской действительности, русской духовной жизни, исторического прошлого страны. Это потребовало великого многообразия проявлений индивидуального стиля в соответствии с предметом и содержанием различных произведений. Но все стилевые особенности отдельных пушкинских творений, являясь сторонами всеохватывающего индивидуального стиля писателя, сливались в нем гармонически.

Творчество русского национального гения характеризуется гармонией содержания и формы (см. главу о стиле Пушкина в настоящем томе).

Толстой писал в 1873 г.: «Область поэзии бесконечна, как жизнь; но все предметы поэзии предвечно распределены по известной иерархии, и смешение низших с высшими или принятие низшего за высший есть один из главных камней преткновения. У великих поэтов, у Пушкина, эта гармоническая правильность распределения предметов доведена до совершенства. Я знаю, что анализировать этого нельзя, но это чувствуется и усваивается»⁴. Думается, что мысль Толстого заключается прежде всего в утверж-

⁴ «Л. Н. Толстой о литературе». М., Гослитиздат, 1955, стр. 144.

дении классического характера творчества Пушкина, воплотившего ход жизни в естественной, не разрушаемой еще противоречиями органической и стройной связи всех ее сторон, хотя зародыши будущих острейших противоречий были ясно видны великому художнику.

Каждое произведение Пушкина с той или иной стороны кидает свет на русскую жизнь в целом и именно поэтому соединяется со всеми другими в единый организм.

Пушкин не прикрашивал русскую действительность, он ненавидел и заклеил самодержавие. Но Отечественная война 1812 года, мощь народного характера, героизм дворянских революционеров, расцвет русской литературы и культуры — все это давало ему историческое право воплотить гармоническое развитие не утопически, а как естественное достояние России и русского человека.

Своеобразие пушкинского стиля покоится на уверенности и способности найти соответствующие ритмы, язык, жанры для *всех* сторон и явлений действительности и внутреннего мира человека и притом так, чтобы все эти художественные пути сливались вместе в едином гармоническом и классическом индивидуальном стиле.

«В гармонии соперник мой||Был шум лесов или вихорь буйный...» — говорится у Пушкина.

Именно к Пушкину можно отнести его собственные слова о другом поэте: «...в его произведениях узнают собственные чувства и мысли, выраженные ясно, живо и гармонически»^{4а}.

После Пушкина усилия русской литературы и идут в двух выше охарактеризованных направлениях, нередко переплетающихся, но и в этом случае выступающих нередко в остро противоречивых соотношениях.

С одной стороны, литература глубоко исследует и детально изображает различные из тех сфер русской жизни, на которые указал еще Пушкин, а также те сферы, которые впервые были выдвинуты вперед на новых этапах исторического движения, а с другой стороны, литература стремится создать по-пушкински всеохватывающую картину русской действительности и тоже вслед за Пушкиным найти гармонию русской жизни, стремясь внести эту гармонию в современность.

Противоречивость этих стремлений особенно ясно выступила у Гоголя и наиболее остро в «Мертвых душах».

Гоголь первый с невиданной до него точностью, детализацией, конкретностью изобразил такие области русской жизни, как прозябание маленького человека, бедняка-чиновника из николаевской канцелярии и мертвенное существование помещиков — мертвых душ; в более широком смысле Гоголь первый показал на первом плане материальную жизнь России, ее бытовой уклад, «потрясающую тину мелочей».

Художественная речь автора «Мертвых душ» достигла, по-видимому, небывалой во всей мировой литературе насыщенности вещественной мелочностью, мельканием черт и примет бытового обихода, образующих сплошной, как бы материализовавшийся поток.

Замечательно при этом, что поток этот вовлекает в себя не только сросшихся с бытом героев Гоголя, его мертвые души, а как бы *всю* российскую бытовую действительность.

«Мертвые души», сосредоточенные на изображении России «с одного боку», — открытая жанровая форма, и поэтому приключения Чичикова после его разоблачения, в сущности, менее интересны и значимы, чем сцены объезда помещиков, возобновляющиеся во втором томе и в известном смысле могущие быть продолженными бесконечно.

Но для самого Гоголя сатирически-одностороннее изображение русской действительности было нестерпимым и порождающим острейшие внутрен-

^{4а} Пушкин. Полн. собр. соч., т. 11, стр. 185.

ние противоречия. Он страстно искал гармонии и стремился к ней и выразил это свое влечение не только в идеализированных образах второго тома, но и в лирических отступлениях первого, в которых он пытался обрисовать и осмыслить Россию уже не «с одного боку», а в ее желанной гармонической целостности.

После Гоголя происходит более резкая дифференциация в постановке и решениях тех двух задач, о которых речь шла выше.

Обнаруживаются две противоположные стиливые тенденции. С одной стороны, это — открытые жанровые формы, не претендующие на законченность и склоняющиеся к очерковым циклам, сценам и обзорам. Эти жанровые формы сосредоточивают свое внимание на отдельных сферах русской жизни, привлекающих к себе все более пристальное внимание в связи с ее усложнением и ускорением движения различных пластов ее. В особенности это касается различных областей народных «нишин» и их представителей.

В центре художественной речи, связанной с этой стиливой тенденцией, стоит диалог и говор персонажей, передаваемые во всей бытовой характерности, во всем своеобразии, типическом для данной социальной группы, профессии, местности. Голос автора отступает далеко назад, он как бы предоставил слово своим персонажам, и если вмешивается в их беседы, то или очень скупо, намеками, или даже замаскированно.

Другая стиливая тенденция заключается в создании законченно-целостных жанровых форм, выражающих, утверждающих и осмысляющих в том или ином виде движение всей русской жизни, причем в центре внимания этих форм оказывалось именно общее течение русской жизни, в котором в те или иные сложные соотношения вступали различные сферы ее.

Художественная речь, выражавшая эту тенденцию, характеризовалась по преимуществу тем, что в ней доминирующим становился голос автора не в том смысле, что соответствующие произведения носили лирический характер, а в том, что монологи и диалоги и вообще говор персонажей не приобретали выделенный и самодовлеющий характер, а как бы включались в общий поток и так или иначе подчинялись тону и складу голоса самого автора, выступавшего открыто и властно.

Это, конечно, совсем не значит, что в таких произведениях мы слышим только голос автора. Нет, вопрос заключается в том, приобретает ли речь персонажей самодовлеюще-выделенный характер или нет. Например, Герцен в «Былом и думах» часто воспроизводит речь тех людей, о встречах с которыми он вспоминает, особенно охотно прибегая к форме диалога, одним из участников которых часто является сам автор. Но, в сущности, это почти всегда диалог-анекдот, рассказанный, «поданный» самим писателем именно как анекдот (впрочем, в истинном, «высоком» понимании этого термина).

Скажем, кстати, что «Былое и думы» при всем том, что автобиография эта сосредоточена на осмыслении путей России и человечества, вместе с тем впервые в литературе полно открыла и раскрыла такую область русской действительности, как мир передовой общественной мысли.

Поясним еще, что здесь, так же как и в предыдущем, так и в последующем изложении, мы под открытием понимаем не художественное открытие вообще, а именно открытие более или менее выделенных и обособленных сфер действительности, сфер, которые благодаря данному произведению или всему творчеству того или иного писателя впервые завоевывали право на жизнь в литературе, уже приобретя это право в самой действительности.

Конечно, в более или менее *чистом* виде указанные стиливые тенденции встречались довольно редко, но все же можно, думается, привести примеры, довольно отчетливо рисующие своеобразие каждой из них. В качестве примера, характеризующего первую тенденцию, сошлемся на рассказы Николая Успенского.

По своему жанру рассказы эти тяготеют к бытовым сценам даже тогда, когда они не оформлены именно как сцены, как то имеет место в «Сценах из сельского праздника»; автор стремится не вмешиваться в диалог, он хочет довести до читателя голоса действующих лиц в их бытовой непосредственности, он претендует именно на открытие какого-то нового, почти до дикости странного мира, в пределах которого он и хочет оставаться.

Н. Успенский воспроизводит сцены деревенской жизни как будто бы со стенографической точностью, лишь фиксируя действия, жесты и слова, хотя за таким способом воспроизведения угадывается не только полное юмора схватывание бытовых нелепиц, но и тщательно скрытая ироническая усмешка по адресу тех, кто поверил бы, что писатель претендует лишь на фактическую бытовую достоверность и ничего не хочет обобщить.

Н. Успенский больше всего стремится оттенить своеобразность этого пласта русской действительности, нарочито взятого в своей особенности, без малейшего смягчения, трезво и беспощадно, что так ценил в этих произведениях Чернышевский.

В качестве примера, характерного для второй стилиевой тенденции, сошлемся на «Студента» — любимый рассказ его создателя.

В рассказе, как всегда у Чехова, много бытовых подробностей, данных точно, конкретно, лаконично. Перед нами «вдовья огорода» и обе работающие на них женщины: «вдова Василиса, высокая пухлая старуха в мужском полушубке» и «ее дочь Лукерья, маленькая, рябая, с глуповатым лицом».

Студент духовной академии Великопольский видит вокруг себя «лютую бедность, голод», все то, что бывало и сотни лет назад, и ему кажется, что «все эти ужасы были, есть и будут, и оттого, что пройдет еще тысяча лет, жизнь не станет лучше».

В рассказе сталкиваются две сферы русской жизни, казалось бы, разделенные непреодолимой преградой: мир высоких духовных интересов, в котором живет интеллигент, и то граничащее с дикостью и суженное до простейших бытовых потребностей существование, которое ведут эти две забытые женщины.

Но оказывается — и в этом весь смысл рассказа, что такой преграды уже не существует, что бытовое растворяется в том потоке полной благородства духовной жизни, который уже способен соединить эти сферы при всей еще продолжающейся разобщенности их.

Бытовое тонет, притом, что очень важно, не только в раздумьях студента (в них явственно слышится голос самого автора, не воспроизводящего эти размышления, а рассказывающего о них), но и во всей атмосфере духовной жизни, которая — и это самое главное — охватывает и интеллигента и темных женщин. Оказалось, что идеалы и стремления, столь волнующие студента, были в чем-то — пусть очень смутно — понятными и близкими и этим женщинам. Поэтому рассказ и кончается предвестием торжества правды и красоты, которые студент ощутил в самой жизни, и «жизнь казалась ему восхитительной, чудесной и полной высокого смысла».

И мы чувствуем, что к этой цели стремится и сам автор, ясно сознающий, сколько еще преград на пути к такому торжеству.

Рассказ этот совершенно цельный и «закрыт», построен строго и ясно, и, несмотря на свою крайнюю лаконичность, отвечает на такие кардинальные для той эпохи вопросы, как соотношения народа и интеллигенции, народа и культуры.

Иначе говоря, здесь схвачена русская жизнь в чем-то крайне важном и существенном для всех ее сторон и пластов. Присматриваясь к стилю рассказа, мы убеждаемся в том, что писатель после нескольких вводных спокойных фраз, рисующих хорошую тихую погоду, затем берет все более нервный напряженный тон, хотя и продолжает отделять свое внутренне

сдержанное восприятие действительности от почти надрывных размышлений и переживаний своего героя. И вот напряженное повествование, как бы требующее подлинно значительного разрешения, вбирает в себя и побеждает все бытовые подробности. Чехов избегает при этом, как он то рекомендовал сам, все то, что могло придать речи обеих женщин подчеркнуто-связжающий оттенок, и тем более все то, что способно было бы произвести юмористическое впечатление.

Но самое главное с интересующей нас сейчас точки зрения заключается в следующем.

Очень часто — и совершенно правильно — пишут о тех нюансах и оттенках разговорной речи, при помощи которых Чехов передает сложные настроения своих героев-интеллигентов. Но, быть может, еще более примечательно то, что, передавая наполненные подлинно большим содержанием переживания людей из народа, — как это имеет место в «Студенте», Чехов вообще не вкладывает в их уста каких-либо слов (нечто аналогичное мы видим и в повести «В овраге»).

И это понятно. На рассказ студента об Иисусе и Петре Василиса и Лукерья могли бы реагировать лишь грубо неуклюжими, быть может, даже могущими показаться со стороны смешными словами. Но характер, тон, жанр рассказа, своеобразие его художественной речи совершенно не допускали этого. И Чехов находит гениальный выход: после того как студент заключил свой рассказ, он «вздыхнул и задумался. Продолжая улыбаться, Василиса вдруг всхлинула, слезы, крупные, изобильные, потекли у нее по щекам, и она засловила ружавом лицо от очня, как бы стыдясь своих слез, а Лукерья, глядя неподвижно на студента, покраснела, и выражение у нее стало тяжелым, напряженным, как у человека, который сдерживает сильную боль».

Жест, взгляд заменили слово и дали больше, чем в данных обстоятельствах могло дать это последнее.

Так рассказ приобретает почти трагическое по силе разрешение, служащее основанием для изменения его тона, для радостно-возвышенного заключения, в чем-то перекликающегося с начальными фразами.

Но повторяем, что очерки и рассказы Николая Успенского и «Студент» Чехова представляют собою примеры почти «чистого» и сравнительно редкого проявления тех двух тенденций, о которых идет речь.

Как на сложный пример единства последних можно указать на «Записки охотника» Тургенева. С одной стороны, мы несомненно имеем здесь открытие писателем целого нового мира, чему соответствует и форма записок-очерков. Однако в художественной речи, характерной для этой открытой эпической формы, доминируют объединяющая интонация и духовный склад рассказчика-автора, причем действующие лица, крестьяне, попадают в тон ему — вспомним, например, Хоря и Калиныча.

Достоевский начал свой творческий путь с открытия Макара Девушкина и его духовного мира. М. М. Бахтин справедливо относит «Бедных людей» к особому, «гоголевскому», по его определению, периоду творчества великого писателя. В повести характерные черты первой стилевой тенденции выступили совершенно отчетливо.

«Бедные люди» и «Братья Карамазовы» — эти грани наиболее резко выражают амплитуду стилевых колебаний в творческом развитии Достоевского, тенденций, разумеется, выступающих тут, как и в произведениях других писателей, в индивидуальной неповторимости.

Для стиля «Братьев Карамазовых» чрезвычайно характерно то, что даже речь такого персонажа, как Смердяков, воспроизводимая с интонациями и оборотами, типичными для полуграмотной мещанской среды, вливается в речевую систему романа, полифонизм которой ощущается вместе с тем как свойство *одного* сложно и контрастно расщепленного сознания, различные и спорящие между собою стороны которого в самом крайнем

заострении и с неумолимой последовательностью отражают духовные муки, сомнения и искания целых общественных слоев и самого писателя.

Резкая внешняя очерченность Смердякова («скопчески испитая физиономия... с зачесанными гребешком височками и со взбитым маленьким хохолком») и бытовая окраска его речи растворяются в общем движении спора, каким является, в сущности, весь роман. «Созерцатель» (по определению самого Достоевского) Смердяков соприкоснулся и даже до известной степени вошел в духовный мир исканий и сомнений мыслителя Ивана Федоровича, соприкоснулся и вошел роковым образом для обоих. Смердяков оказался частью «общего» сознания, судорожность речевого и, в частности, диалогического склада которого отмечали по-своему и М. Бахтин и Ю. Олеша⁵. Так и в образе Смердякова бытовое и фабульно-авантюрное превращается в идеологическое, как это происходит и с жанром «Братьев Карамазовых».

Вообще в творчестве Толстого, Достоевского и Чехова одна из центральных стилиевых задач, разумеется, по-разному решаемая каждым из этих великих писателей, заключается в воплощении единства потока русской жизни во всех его ответвлениях и пластах, единства объективного мира и внутренней жизни человека и вместе с тем в глубоко обобщающем осмыслении этих сторон и процессов жизни, в нахождении соответствующих художественных форм.

Задача эта обладала глубокими внутренними противоречиями, коренившимися в самой действительности. Она была теснейшим образом связана и с проблемой активного воздействия литературы на жизнь, с проблемой роли писателя в жизни и в искусстве, с поисками красоты и гармонии. Это были вопросы, обращенные к самой жизни и к литературе. Их решения приняли особенно напряженный и острый характер в XX в.

Конечно, эти черты отразились в творчестве и стиле всех больших реалистов XX в. Но Горький сознавал эти особенности и противоречия яснее и острее, чем какой-либо другой великий художник этого времени. Он стремился вмешаться и действительно вмешивался своим творчеством и всем своим «я» в народную жизнь.

II

На этой основе в неразрывной связи с творческим методом Горького определились особенности его стиля, в первую очередь — сложное единство и синтез еще небывалой по своей насыщенности самым разнообразным жизненным человеческим материалом *объективной изобразительности* с мощной исследующей, осмысляющей, стремящейся охватить весь этот материал *философски-лирической энергией*.

В сущности, начиная с своих первых рассказов, Горький постоянно открывает все новые и новые области русской жизни (от босяков до революционного пролетариата) и постоянно философски осмысляет эти «круги» жизни и общий ее ход.

Известно заявление Горького в дневниковых записях 1924—1925 гг.: «Грустно, что у меня уже нет времени написать книгу, в которой подробно была бы изображена жизнь десяти тысяч русских людей...»⁶. Но если «население» того художественного мира, который создал великий писатель, и не достигает этой цифры, то тем не менее оно огромно и необъятно глазом.

⁵ См. М. М. Бахтин. Проблемы творчества Достоевского. Л., «Прибой», 1929, стр. 137, 173; Ю. Олеша. Избр. сочинения. М., Гослитиздат 1956, стр. 424.

⁶ «Архив А. М. Горького», т. III. М., Гослитиздат, 1951, стр. 176.

Галерея горьковских персонажей удивляет даже чисто количественно. И такие писатели, как Бальзак, Диккенс и Золя, далеко уступают в этом отношении Горькому.

Вместе с тем сам писатель ощущал свойственное ему стремление рассказывать и, если так можно сказать, «показывать» людей и жизнь возможно шире и полнее и как нечто противоречащее исследовательскому началу, заложенному в его творчестве.

Отвечая на письмо Р. Роллана, содержавшее высокую оценку «Моих университетов», Горький писал в 1923 г.: «Мне лично книга кажется неудачной.. автор слишком торопился рассказать и поэтому многое изобразил небрежно, незаконченно, без должного уважения к слову и не проникая в сущность фактов...

Я хорошо знаю свои недостатки, главный из них — именно вот эта поспешность, стремление поскорее рассказать то, что я видел, знаю и что волнует меня. Здесь вполне уместен парадокс: «не всегда полезно человеку знать много».

У меня — перегруженность впечатлениями бытия, гипертрофия знания фактов, я слишком увлекаюсь их внешней необычностью, и это делает меня рассказчиком, а не исследователем тайн человеческой души, загадок жизни.

Антропологист в отношении к человеку, антропоморфист в изображении природы, и все еще не умею с достаточной силой и убедительностью выразить мое истинное «я», то настоящее, что загружено во мне тяжестью личных впечатлений»⁷.

Разумеется, подлинно художественное «рассказывание» — всегда в той или иной мере и художественное исследование. Весь вопрос в своеобразии этого синтеза, в новом и небывалом качестве каждой из его сторон. К тому же Горький явно несправедлив к себе; он-то уж истинный исследователь средствами искусства. Но недовольство собою говорит в данном случае о многом. Для Горького столь важна исследовательская направленность его творчества, что ему хочется быть *исследователем* в еще *гораздо большей степени*, нежели он им является на деле, хотя вместе с тем ему хотелось, как мы уже видели, стать и *еще более мощным изобразителем*.

Это отнюдь не только субъективное стремление. Горький живописал Россию в такую эпоху, которая особенно настойчиво требовала от писателя изображения человека, множества людей в их личностном своеобразии, росте, во всей сложности их духовных, идейных, политических интересов и стремлений. И эта же эпоха нуждалась в анализе и раскрытии тех «тайн человеческой души» и «загадок жизни», о которых говорится в письме к Роллану.

Напомним те знаменитые ленинские слова, которые Горький приводит в своем очерке-портрете: «Все, до последнего человека, втянуто в круговорот действительности, запутанной, как она еще никогда не запутывалась»⁸. Ленин имел в виду пореволюционную действительность, но слова эти могут быть отнесены и к процессам ее становления, к тому периоду подготовки социалистической революции, который Горький по преимуществу и изображал.

Творческий метод автора «По Руси», художественное видение им русской жизни соответствовали ее чертам и качествам. Скажем сейчас лишь, что самая «запутанность» русской жизни, чреватой социалистической революцией, наталкивала основоположника социалистического реализма на исследование и распутывание множества «загадок» и прежде всего «загадки» русского человека в его крайне усложнившейся духовной интеллектуальной жизни. Загадка эта по-своему неповторимо вставала в каждом

⁷ «Архив А. М. Горького», т. VIII. «Переписка А. М. Горького с зарубежными литераторами». М., Изд-во АН СССР, 1960, стр. 339.

⁸ М. Горький. Собр. соч. в тридцати томах, т. 17. М., 1952, стр. 30. Далее цитаты приводятся по этому изданию.

из тех тысяч русских людей, которых Пешков встретил на своем жизненном пути. Они как бы настаивали: изобрази и разгадай нас. К ним и влекло Горького, он сам творил, «выдумывал» именно таких людей, но, конечно, совсем не в том смысле, что он вкладывал в них загадки, решения которых были ему известны заранее. Нет, в реалистическом саморазвитии эти характеры обнаруживали органически заложенные в них «тайны» и противоречия.

А Горький вовсе не собирался навязывать жизни какие-либо произвольные разгадки, особенно тогда, когда их могло дать лишь дальнейшее самодвижение ее. То соединение изобразительности и «исследования», к которому стремился Горький, как раз и соответствовало его пониманию глубинных особенностей эпохи.

В письме к Стефану Цвейгу (1929) Горький говорит, что в книге «Три певца своей жизни» его корреспондент обнаружил «исключительный талант психолога, так изящно заостренный скептицизмом европейца, который смотрит на прошлое с хаотической высоты 20-го столетия»⁹. «Хаотическая высота 20-го столетия! Для Горького этот хаос был именно *высотой*, потому что требовал от передовой литературы и мысли бесконечно многого — безбоязненного изображения жизни во всей ее предреволюционной запутанности, а русского человека в его «фигурности», загадочности и потенциальных возможностях; вместе с тем нужно было умение распутать это хаотическое сплетение и научить каждого активно, творчески вмешиваться в этот «видимый хаос» — о значении этого определения (из рассказа «Калинин») мы еще скажем ниже.

Но естественно, что, характеризуя стиль Горького как противоречивое — с точки зрения художественных задач — стремление к единству изобразительности и философски-лирического исследования, мы определяем этот стиль еще лишь в его самой общей направленности. Нам предстоит теперь сосредоточиться на выражении и воплощении этого стремления.

Здесь, однако, необходима оговорка.

Конечно, то или иное произведение данного писателя может по своему стилю весьма существенно отличаться от стиля ряда других его произведений. Стиль каждого произведения находится в сложной зависимости от его предмета, содержания, жанра, специфических эстетических задач, именно в нем решаемых художником.

Томас Манн, например, даже прямо указывал на то, что отдельные его произведения (или группы их) обладают своим стилем. Рассказывая о том, как он подошел к работе над «Волшебной горой», Манн писал, имея в виду «Признания авантюриста Феликса Круля»: «По своему стилю эта курьезная книга, от которой остался только довольно большой отрывок, представляла собой как бы пародию на обширную мемуарную литературу восемнадцатого века, в том числе и на гетевскую «Поэзию и правду», и мне было трудно подолгу выдерживать эту интонацию. Не удивительно, что у меня появилась настоятельная потребность в стилистической передышке, желание побыть в других сферах языка и мысли, и я прервал работу над романом...»¹⁰.

Но художественное сознание, творческая индивидуальность писателя никогда не теряют своего органического единства, хотя в том или ином произведении может отразиться по преимуществу лишь какая-либо сторона этого сознания, этой индивидуальности.

Поэтому мы и обладаем неоспоримым правом говорить о стиле творчества Горького в целом, памятуя, конечно, и об историческом развитии этого стиля, и о своеобразии его проявлений в каждом произведении писателя.

⁹ «Архив Горького», т. VIII, стр. 322.

¹⁰ Томас Манн. Собр. соч., т. IX, М., Гослитиздат, стр. 156.

III

Горький искал и находил стиль, соответствующий тем «тайнам человеческой души» и «загадкам жизни», которые неотступно стояли перед ним на протяжении всего его творческого пути.

В известном смысле можно сказать, что стиль Горького, в особенности в тех произведениях, где громко слышится авторский голос и Пешков сам становится персонажем, правда, крайне своеобразным, обладает *интонациями сказаний, сказок, загадок, песен в прозе*, раскрывающих и освещающих странную и удивительно интересную, притом *современную* жизнь, в которой, однако, это современное, повседневное граничит со сказочно-фантастическим и *все-таки реальным*.

О многом, что в изображении другого писателя могло бы показаться будничным. Горький повествует так, как рассказывал бы сказку.

Этим мы, конечно, вовсе не хотим сказать, что творчество Горького — цепь сказок, загадок и песен.

Суть нашего утверждения в том, что любой жанр способен приобрести у Горького интонацию сказки, загадки, песни. О самом будничном Горький повествует так, что в стиле этого рассказа ощущается сказочная тональность, он *как бы* рассказывает сказку.

Мы говорим именно о «сказочной» *интонации*, сказочной тональности как о чем-то не всегда ясном, отчетливом, часто ускользающем, а порой, наоборот, ступающем, вспыхивающем, принимающем самые различные оттенки, но всегда очень существенном. Это — важная черта горьковского стиля. Интонация эта, естественно, звучит особенно громко и обнаженно в таких произведениях, как «Старуха Изергиль» и «Макар Чудра», в итальянских сказках, но она чрезвычайно сильна и в автобиографической трилогии.

Воссоздавая «густую, пеструю, невыразимо странную жизнь» в доме деда, Горький писал: «Она вспоминается мне, как суровая сказка, хорошо рассказанная добрым, но мучительно правдивым гением».

Тональность сказочности идет отнюдь не только от той народно-поэтической атмосферы, которая окружает бабушку, — Горький недаром сказал в очерке о Бугрове, что каждый человек окружен своей особенной атмосферой. Но в данном случае, вероятно, правильно было бы сказать, что бабушка органически входит в ту «сказочную» атмосферу, которая окружает и которую создает вокруг себя сам герой автобиографической трилогии, причем, конечно, атмосфера эта питается и образом Акулины Ивановны. Сошлемся поэтому на «Мои университеты», где образ бабушки уже сколько-нибудь существенной роли не играет.

А характеризуя свое отношение к сестре Деренкова, Горький говорит здесь: «Мне было дорого необыкновенное, мне нужно было знать, что оно, возможно, существует». И действительно, первая встреча Алексея с Марьей Деренковой была необыкновенна, сказочна:

«У косяка двери в кухню стояла девушка, одетая в белое, ее светлые волосы были коротко острижены, на бледном, пухлом лице сияли улыбаясь, синие глаза. Она была очень похожа на ангела, как их изображают дешевые олеографы».

— Отчего вы испугались? Разве я такая страшная? — говорила она тонким, вздрагивающим голосом и осторожно, медленно подвигалась ко мне, держась за стенку, точно она шла не по твердому полу, а по выбкому канату, натянутому в воздухе. Это неумение ходить еще больше уподобляло ее существу иного мира. Она вся вздрагивала, как будто в ноги ей впились иглы, а стена жгла ее детски пухлые руки. И пальцы рук были странно неподвижны.

Я стоял пред нею молча, испытывая чувство странного смятения и острой жалости. «Все необычно в этой темной комнате!». И хотя здесь же

дается устами самой Деренковой вполне бытовое объяснение удивительному облику ее — «нервная болезнь такая», — и сам герой и читатель чувствуют во всем этом нечто гораздо более значительное и высокое: «Помню, мне хотелось, чтоб ее состояние было объяснено как-то иначе; нервная болезнь — это слишком просто для такой девушки и в такой странной комнате, где все вещи робко прижались к стенам, а в углу, пред иконами слишком ярко горит огонек лампы и по белой скатерти большого обеденного стола беспричинно ползает тень ее медных щепей». Необыкновенный образ девушки сложно связан со всей той совершенно новой для Пешкова духовной атмосферой, которая наполняла собою дом Деренкова.

Или образ больного магией величия, которого демонстрировал студентам психиатр Бехтерев. Пешков долго не мог забыть его «обжигающие глаза» — «как будто он ударил в сердце мое черным, но огненным острием своего взгляда». «Он страшен, и что-то величественное есть в нем, — есть!»

«Необыкновенное» дорого Горькому именно потому, что указывает на неустойчивость действительности, на возможность ее изменения, на то, что рост людей может быть сказочен.

Сама русская действительность, сами русские люди были «фантастичны» своей неустойчивостью, своей загадочностью, своими возможностями; в такой «фантастической» обстановке и складывалось постепенно убеждение Горького в том, что русский народ будет после революции «жить сказочно героической жизнью».

А узнавание мира Алейшей Пешковым показано в автобиографической трилогии во многом именно как цепь загадок, которые он стремился разрешить, ведь — «все неверно и забавно спутано». И Алена задумывается и спрашивает бабушку: «А отчего я шиш?», «А Саратов — кто?», кто такой «синий мужик» и т. д. и т. п. И такая загадочность мира не может быть объяснена только детскостью восприятия. Жизнь и люди ставят перед Алейшей все новые и все более сложные и тревожные загадки. «О чем молчит этот бородатый богатырь?» — задумывается Пешков, глядя на Ромаса, и спрашивает «темного человека» Трусова, что он хочет сказать, называя его, Алексея, «духовным человеком».

И разве не черты сказочного мудреца-чародея присущи горьковскому образу Толстого?

По-своему, пусть больше в «обертонах», сказочная интонация чувствуется и в «Матери». Е. Б. Тагер в своей статье о жанре и стиле этого романа вполне прав, отмечая «отблеск романтической поэтизации, который явственно ощущается в горьковском романе», «переходы из реалистически-бытового в лирико-символический план»¹¹. Не случайно в думах Ниловны «образ сына... выростал... до размеров героя сказки».

Нередко у Горького сюжет его рассказов и очерков заключается в раскрытии жизни и самим Горьким «загадки» (а загадка всегда чем-то сказочна) характера центрального героя. При этом характеры «разгадываются» под углом зрения самых сложных сторон и движений духовной жизни. Таков, например, человек в его отношении к ценности собственной личности, к счастью и судьбе других и к богу (например, «Калиния», «Знахарка»).

Очень существенно, что разгадывание происходит и с точки зрения того, как герой относится к «необыкновенному», «сказочному», интересному в жизни. В «Рассказе о необыкновенном» постепенно раскрывается человек, считающий себя революционером, большевиком, испытавший в своей собственной жизни очень много необыкновенного, но убежденный, что «необыкновенное — черт выдумал на погибель нам». Он полагает, что «бить друг друга мы будем долго, до полной победы простоты».

¹¹ «Горьковские чтения», 1959—1960. М., Изд-во АН СССР, 1962, стр. 169.

А во вражде к необыкновенному с рассказчиком-героем «Рассказа о необыкновенном» сходится совсем другой созданный Горьким характер, которому «всю жизнь... мешала найти себя эта проклятая, фантастическая действительность», — Клим Самгин.

В повести же «О тараканах», в одном из самых сложных произведений Горького, героем ее владеет «мечта о возможности интересной жизни», но его представления о ней жалки, ограничены, уродливы: он полагает, что тогда «для всех людей самым серьезным делом были бы развлечения». Не удивительно, что этот человек гибнет в водовороте того, что ему казалось «интересным».

Повторяю, речь идет здесь вовсе не о буквальном понимании таких понятий, как сказание, сказка, загадка, совсем не о том, что произведения Горького принадлежат к этим жанрам. Но думается, что для тона, в котором рассказывает Горький, интонации и оттенки, свойственные сказанию, сказке и загадке, очень существенны, ибо они передают и интерес, «забавность», запутанность, фантастичность действительности и отношение к ней художника, поэта-рассказчика, исследующего и разгадывающего ее тайны и глубоко чувствующего ее поэтичность, сумевшего воплотить ее «сказочность».

Притом в самом «разгадывании» заключена забава, игра, особенно часто выступающая у Горького как игра словами, отнюдь, однако, не носящая характер самоцельного или даже разоблачительного каламбура. Ибо самая «игра» эта разворачивается вокруг поисков слов, наиболее точно соответствующих тем или иным явлениям действительности и органически свойственного Горькому стремления отвергнуть те слова, которые Маяковский называл словами «скорлупками», которые «ни рукам, ни голове не ощутимы» («Владимир Ильич Ленин»).

Горький и его герои испытывают симпатию и антипатию к тем или иным словам, создают образы, связанные с той или иной «системой фраз», недоумевают перед стертой условностью и бессодержательностью словштампов и с усмешкой играют ими.

Алеше не нравилось, например, как говорят в доме у хозяев: «воспитанный на красивом языке бабушки и деда, я вначале не понимал такие соединения несоединимых слов, как «ужасно смешно», «до смерти хочу есть», «страшно весело»; мне казалось, что смешное не может быть ужасным, веселое — не страшно, и все люди едят вплоть до дня смерти.

Я спрашивал их:

— Разве можно так говорить?

Они ругались:

— Какой учитель, скажите! Вот — нарвать уши...

Но и «нарвать уши» казалось мне неправильным: нарвать можно травы, цветов, орехов.

Они пытались доказать мне, что уши тоже можно рвать, но это не убеждало меня, и я с торжеством говорил:

— А, все-таки, уши-то не оторваны!»

Слова и обороты речи хозяев — тоже загадки, но «глупые», неразгадываемые. Алеша и доказывает это по-своему убежденно, будучи готов потерпеть ради этого.

Единство объективной и субъективной сторон поэтичности горьковского творчества глубоко и ярко почувствовал бельгийский писатель Франц Элленс в повести «О тараканах» — это произведение может быть названо сказкой, передающей и ужас и иронические гримасы жизни, но всегда рисующей ее, если употребить выражение самого автора, «незабвенно-интересной». Элленс писал Горькому: «В этот фантастический рассказ Вы, по обыкновению, вложили много от себя, от своего мироощущения, от своей утонченности чувств! Мне нравится то, что поэт вторгается в область прозаика. В этом фантастическом рассказе поэзия бьет через край, и еще:

Вы владеете искусством равно одушевлять нескольких действующих лиц, притом в полном согласии с логикой, как бы следуя логике и человеческой и божественной. Этим даром обладал и Бальзак, но у него отсутствовала эта трогательная теплота, которая свойственна Вам и благодаря которой за правдой образа чувствуется правда автора, когда человечность воссозданного характера отражает божественное величие творца»¹².

Горьковский стиль, жадно впитывающий черты и краски русской жизни, находит в сказочности и загадочности изображаемого важную точку опоры для поэтического повествования, дающего простор лирическому «исследовательскому» вмешательству писателя. Такая тональность помогала воплотить, прочувствовать и осмыслить все то невероятное и фантастическое, запутанное и противоречивое, страшное и удивительное, вдохновляющее и возмущающее, но всегда необычайно интересное, находящееся в постоянном брожении, в самодвижении, что Горький сумел увидеть в действительности.

Корни сказочности горьковского стиля и в тех свойствах русских людей, о которых писатель говорил: «Я уверен, что по затейливости, по неожиданности изворотов, так сказать — по фигурности мысли и чувства, русский народ — самый благодарный материал для художника».

С точки зрения стиля особенно существенна в этой плоскости капризная, как бы меняющаяся на глазах читателя сложность облика героев, их духовной жизни, гибкая и узорчатая фигурность их речи, их афоризмов, в которых обобщающая мысль сочетается с чувственной и бытовой конкретностью.

С другой стороны, в языке, в повествовании автора — героя автобиографических повестей и рассказов очень значителен удельный вес слов и образов, в которых выражается неустойчивость, изменения очертаний мира и людей, их «сказочные» превращения. Например: «все плывет в даль и манит дойти до синих краев земли»; «луга точно тают под солнцем и текут во все стороны, рыжевато-золотые», «дедушка быстро, как облако, рос предо мною...», «среди кухни огнем пылал Цыганок, реял корпусом, размахнув руки, точно крылья, незаметно передвигая ноги; гикнув, приседал на пол и метался золотым стрижком, освещая все вокруг блеском шелка, а шелк, содрогаясь и струясь, словно горел и плавился», «...казалось, что все кругом загорелось, тает и вот сейчас примет иной вид, иные формы».

«Сказочность» горьковского стиля соответствовала рассказу о мире, где *все возможно*, самое счастливое и самое ужасное, и где в острейших и полных жгучего интереса конфликтах и противоречиях *рождается новый человек и новая жизнь*.

IV

Однако эти черты и особенности горьковского стиля являются все же в большей мере его светящейся оболочкой, нежели «материальной» сущностью.

Для конкретного понимания горьковского стиля необходимо выяснить, какими путями и средствами удивительно интересная, красивая, богатая загадками и чреватая сказочным ростом запутанность русской жизни отражается у Горького в небольшом образном единстве, во внутренне связанном «скоплении» образов, обладающем в развитии данного произведения некоторой самостоятельностью звучания.

Ибо «путаница» русской жизни, рождающей в своем самодвижении силу и красоту, является для Горького столь значимым и стержневым представлением, что она должна откладывать свой отпечаток и на всю

¹² «Архив Горького», т. VIII. «Переписка А. М. Горького с зарубежными литераторами», стр. 100.

художественную логику его творчества, и на каждое звено этого внутреннего развития.

Мы прибегнем при этом к сопоставлению с одним чеховским отрывком. Если Чехов и Горький являются представителями различных периодов литературного развития, то, с другой стороны, они отчасти отразили — пусть на различных этапах и с различных сторон — одни и те же процессы, протекавшие в русской действительности. Именно поэтому соответствующее сопоставление способно подчеркнуть своеобразие стилей обоих писателей.

Мы сопоставим отрывки из «Калигулина» и из чеховской «Степи», сравнение которых облегчается известным сходством темы и настроения.

...Мы вышли из монастыря на рассвете и вот — шагаем. Мысленно и поднимаюсь вверх и смотрю отсюда: берегом моря, по узкой тропе идет пара длинных людей; один — в серой солдатской шинели и шляпе с прорванным верхом; другой — в рыжем кафтани и плисовой скуфье. Под ноги им плещет белой пеной безграничное море, ползут по камню дороги высушенные солнцем ленты водорослей, кружатся золотые листья. Ветер шумит, качая и толкая лутников, летя над ними облака, с правой руки вознеслись в небо горы, и облака жмутся к ним устало и бессильно; слева — распростерлась пустыня, вся в белом кружеве; рыщет над нею ветер и гонит прозрачные столбы водной пыли.

В бурные осенние дни на берегу моря как-то особенно весело и бодро: песни ветра и волн, быстрый бег облаков, и в синих провалах неба кушается солнце, как увядающий чудесный цветок, — в этом видимом хаосе чувствуешь скрытую гармонию нетленных сил земли — маленькое человеческое сердце объято мятежным пламенем и, стораю, кричит миру:

— Я тебя люблю!

Страшно хочется жить, — так жить, чтоб смеялись старые камни и белые кони моря еще выше вставали бы на дыбы; хочется петь хвалебную песню земле, чтобы она, опьянев от похвал, еще более щедро развернула богатства свои, показала бы красоту свою, возбужденная любовью одного из своих созданий — человека, который любит землю, как женщину, и охвачен желанием оплодотворить ее новой красотой.

Но слова тяжелы, точно камни, убивая фантазию, они ложатся над трупом ее серым холмом, — смотришь на себя пред этой могилой и смеешься над собою.

В июльские вечера и ночи уже не кричат перепела и коростели, не поют в лесных балочках соловьи, не пахнут цветами, но степь все еще прекрасна и полна жизни. Едва зайдет солнце и землю окутает мгла, как дневная тоска забыта, все прощено, и степь легко вздыхает широкою грудью. Как будто от того, что траве не видно в потемках своей старости, в ней поднимается веселая, молодая трескотня, какой не бывает днем; треск, подхвистыванье, царапанье, степные баси, тенора и дисканты — все мешается в непрерывный, монотонный гул, под который хорошо вспоминать и грустить. Однообразная трескотня убаюкивает, как колыбельная песня; едешь и чувствуешь, что засыпаешь, но вот откуда-то доносится отрывистый, тревожный крик неуслышанной птицы или раздается неопределенный звук, похожий на чей-то голос, вроде удивленного «а-а!», и дремота отпускает веки. А то, бывало, едешь мимо балочки, где есть кусты, и слышишь, как птица, которую степняки зовут сплюком, кому-то кричит: «сплю! сплю! сплю!», а другая хочочет или заливается истерическим плачем — это сова. Для кого они кричат и кто их слушает на этой равнине, бог их знает, но в крике их много грусти и жалобы... Пахнет сеном, высушенной травой и запоздалыми цветами, но запах густ, сладко-приторен и нежен...

Едешь час-другой... Попадается на пути молчаливый старик курган или каменная баба, поставленная бог ведает кем и когда, бесшумно пролетит над землей ночная птица, и мало-помалу на память приходят степные легенды, рассказы встречных, сказки няньки-степнячки и все то, что сам сумел увидеть и постичь душою. И тогда в трескотне насекомых, в подозрительных фигурах и курганах, в голубом небе, в лунном свете, в полете ночной птицы, во всем, что видишь и слышишь, начинают чудиться торжество красоты, молодость, расцвет сил и страстная жажда жизни; душа дает отклик прекрасной, суровой родине, и хочется лететь над степью вместе с ночной птицей. И в торжестве красоты, в излишке счастья чувствуешь напряжение и тоску, как будто степь сознает, что она одинока, что богатство ее и вдохновение гибнут даром для мира, никем не воспетые и никому не нужные, и сквозь радостный гул слышишь ее тоскливый, безнадежный призыв: певца! певца!

При первом же сравнении этих двух отрывков сразу бросается в глаза, что они глубоко различны по своему стилю. «Тематическое» сходство только подчеркивает эти отличия.

Конечно, если отвлечься от художественной ткани и формы, можно, пожалуй, даже сказать, что и Чехов и Горький «воплощают здесь мощь природы и вызванные ею чувства и раздумья человека». Но несостоятельность такой примитивно-школярской интерпретации очевидна. Перед нами выступают художники, обладающие различным «почерком», стилем, и эти отличия далеко не безразличны и с точки зрения содержания.

В отрывке из «Степи» живо ощущается связь с реалистической традицией XIX в., в первую очередь с Тургеневым, автором «Записок охотника» и «Стихотворений в прозе».

Точность, четкость, конкретность, сдержанность рисунка в описании природы, все эти «тургеневские» качества доведены здесь до нового совершенства. Вся картина, ясная и объективная, в множестве и естественной простоте реалистических деталей как бы окуната вместе с тем в поток лирических впечатлений и раздумий, куда более «свободных» и самоценных, нежели у автора «Записок охотника», но так же ни в чем не разрушающих объективность пейзажа.

Поэтому, в частности, так неверно отнесение Чехова к импрессионизму, столь обычное в наше время в буржуазном литературоведении. Следует также иметь в виду, что мы останавливаемся на ранней повести писателя, где подчеркнутая внешняя сдержанность его позднейшего творчества не выступала еще во всей строгости и требовательности, и отнюдь не претендуем здесь на характеристику своеобразия стиля чеховского творчества в целом.

Стиль же Горького — это стиль, неразрывно связанный с иным эталом развития реалистического метода. Социалистический реализм, разумеется, не в меньшей степени, нежели реализм XIX в., основан на убеждении в объективности природы, действительности. Но метод этот утверждает вместе с тем такое объективное значение общественной активности человека и человечества, его передовых идей, которое еще не могло быть осознано и выражено в XIX в.

Много писали об антропоморфизме Горького в изображении природы. Мы цитировали и соответствующее высказывание самого писателя. Но недаром он тут же называл себя антропоцентристом. И в его творчестве — и чем дальше, тем больше — побеждал именно последний.

В самом деле, сопоставляя отрывки из «Степи» и «Калинына», мы, как это ни странно, убеждаемся в том, что именно у Чехова (в данном отрывке) антропоморфизм выражен гораздо яснее, нежели у Горького.

У Чехова образы природы стихийно-мощны, человек «нашептывает» — если употребить выражение М. Пришвина — ей свои мысли и чувства. Но природа существует сама по себе, и хотя как будто обращается со своим призывом к человеку, но вместе с тем и недоступна ему в величавой замкнутости своего бытия и дум. Привычные жизненные устои еще практически не нарушены, хотя уже чувствуется полное трепетной тоски ожидание иной жизни. У Горького же все обычные явления и представления уже сдвинуты с места и потеряли устойчивость — в этом отражается эпоха такого небывало бурного развития, которое автор «Степи» еще мог только гениально, но смутно предчувствовать.

У Горького человек и природа — в этом тоже нечто сказочное — как бы срastaются, сплетаются на наших глазах.

В «Детстве» Горький лирически выразил такое сильное и полное доверия восприятие природы, когда «не то вся земля умалилась до тебя, не то сам ты чудесно разросся, развернулся и плависься, сливаясь со всем, что вокруг».

Ощущение это приобретает у писателя многообразное художественное воплощение. При этом человек, его мозг, выступает не только как плод высшего развития природы, не только как продолжение ее, но как начало, стремящееся овладеть хаосом жизни и природы, умножить силы послед-

ней. Перед нами, как сказано в финале «Калинина», человек, «щедро оплодотворяемый жизнью и по мере сил оплодотворяющий ее».

Возникает ощущение, что происходит какое-то чудесное, подгоняемое человеком ускорение, все усиливающееся напряжение жизненных процессов.

«Калинин» начинается следующими словами: «Осень, осень — свистит ветер с моря и бешено гонит на берег вспененные волны, — в белых гривах мелькают, точно змеи, черные ленты водорослей, и воздух насыщен влажной, соленой пылью».

А в приведенном выше отрывке рассказчик мечтает «так жить, чтоб смеялись старые камни и белые концы моря еще выше вставали бы на дыбы». При помощи таких метафорических образов у Горького описание природы сочетается с поэтическим воплощением той власти человека над ней, в возможность осуществления которой он глубоко верит.

С еще гораздо большей силой эта мысль поэтически выражена в образе Толстого, каким Горький его увидел у берега моря: «Видел я однажды так, как, может быть, никто не видел: шел к нему в Гаспру берегом моря и, под именем Юсупова, на самом берегу, среди камней, заметил его маленькую, угловатую фигурку, в сером, помятом тряпье и скомканной шляпе. Сидит, подперев скулы руками, — между пальцев веют серебряные волосы бороды, — и смотрит вдаль, в море, а к ногам его послушно подкапываются, ластятся зеленоватые волнишки, как бы рассказывая нечто о себе старому ведуну. День был пестрый, по камням ползали тени облаков, и вместе с камнями старик то светлел, то темнел. Камни — огромные, в трещинах, и окиданы пахучими водорослями, — накануне был сильный прибой. И он тоже показался мне древним, ожившим камнем, который знает все начала и цели, думает о том — когда и каков будет конец камней и трав земных, воды морской и человека, и всего мира, от камня до солнца. А море — часть его души, и все вокруг — от него, из него. В задумчивой неподвижности старика почудилось нечто вещее, чародейское, углубленное во тьму под ним, пытливо ушедшее вершиной в голубую пустоту над землей, как будто это он — его сосредоточенная воля — призывает и отгаливает волны, управляет движением облаков и тенями, которые словно пшевелят камни, будя их. И вдруг в каком-то минутном безумии я почувствовал, что — возможно! — встанет он, взмахнет рукой, и море застынет, остеклеет, а камни пошевелятся и закричат, и все вокруг оживет, зашумит, заговорит на разные голоса о себе, о нем, против него. Не изобразить словом, что почувствовал я тогда; было на душе и восторженно, и жутко, а потом все слилось в счастливую мысль:

— Не сирота я на земле, пока этот человек есть на ней».

В этом чудесном страстании человека с природой, с жизнью, как бы уже превращающем его во владыку над стихией, вероятно, и один из истоков тех сказочных «вспышек», которые так важны для понимания колорита этих произведений Горького.

Было бы совершенно неправильно отрицать объективную изобразительность Горького в таких картинах природы и сводить содержание последних, как это иногда делается, к субъективному эмоциональному наполнению, к лирической мысли. Но плавная, «сплошная», создающая иллюзию, что художником схвачены все стороны, все частности пейзажа, такая детализация совершенно чужда автору «По Руси». Горький сознательно, и не скрывая того, выхватывает и освещает лишь некоторые черты и детали, формирующие главенствующую здесь художественную мысль.

Быть может, именно такое своеобразие художественного видения Горького вызвало следующий отзыв Р. Роллана в письме к автору «Мои университеты»: «Ваша трепещущая стрела несет будущему, одновременно со столами несчастной России, утверждение своей неистребимой жизнеспособности, свое юное видение старого мира и выступающие из мрака и хаоса

гениальные вспышки ума и искусства. Мне кажется, что Вы более близки Рембрандту, чем Флоберу; и я люблю Вас таким еще сильнее»¹³.

Горький концентрирует внимание лишь на немногих, но полных внутреннего смысла и напряжения чертах. Так складывается в «Калинине» образ моря как бурления хаоса, в очерке о Толстом — образ природы как первоадаптивности, и тот и другой пропущенные мыслью о том, что человек способен стать господином хаоса, стихии, возглавить ее.

Картины природы, встающие в творчестве Горького, при всей яркой субъективности своей обладают и большим объективным содержанием. Правда, образ Толстого у берега моря невольно вызывает в памяти гейневские строки из «Северного моря» («Путевые картины»): «Волны бормочут... всякие чудесные вещи, всякие слова, вокруг которых порхают милые сердцу воспоминания, всякие имена, звучащие в душе сладостными предчувствиями... «Эвелина»! Идут встречные корабли, и вы приветствуете друг друга, словно можете встретаться ежедневно. Только ночью немного жутко встречаться на море с чужими кораблями: воображаешь, что лучшие твои друзья, которых ты не видел целые годы, в молчании плывут мимо тебя, и ты навеки теряешь их.

Я люблю море как свою душу.

Часто даже мне кажется, что море собственно и есть моя душа; как в море есть невидимые подводные растения, всплывающие на поверхность лишь в миг цветения и вновь тонущие, когда отцветут, так и из глубины души моей всплывают порою чудесные цветущие образы и благоухают, и светятся, и опять исчезают... «Эвелина»!»¹⁴.

И хотя романтическая традиция несомненно чувствуется у Горького, тем не менее принципиальное различие здесь выступает с очевидностью. Море для Гейне — подобие его собственной души. Образ моря лишь помогает создать представление о внутреннем мире поэта. У Горького же образы моря и Толстого, субъективно близкие ему самому, одновременно — объективное подобие художественной мощи Толстого, его стихийной связи с жизнью, с народом, «Великий Лев», как называл автора «Войны и мира» Стасов, выступает здесь как подлинный демиург послушной ему жизни.

Своеобразие объективности картин природы у Горького заключается в том, что они сплетаются с образным воплощением назначения и роли человека в природном хаосе, становления «очеловеченной природы» (Герцен), с образным выражением тех «исследовательских» мыслей, которые больше всего тревожили и занимали Горького, мыслей о противоречиях между стихийным и сознательным, между культурой и народом, особенно крестьянством, о хаосе не только природном, но и историческом, о хаосе человеческой земли с ее конфликтом между инстинктом и интеллектом, мысли о будущем синтезе, неотрывном от судеб русской революции и человека в социализме.

Горький никогда не преуменьшал опасную силу хаотически-стихийного в природе и жизни, но хаос всегда был для него, как сказано в вышеприведенном отрывке из рассказа «Калинин», — «видимым хаосом», за которым скрыта «гармония нетленных сил земли».

Для понимания всего громадного значения этой мысли, многократно варьирующейся в творчестве автора «Матери» (ведь образ Толстого у берега моря должен быть воспринят в этой связи), следует напомнить следующие слова В. И. Ленина из статьи «Запуганные крахом старого и борющиеся за новое» (конец 1917 г.): «Не умеют понять исторической перспективы те, кто придавлен рутинной капитализма, оглушен могучим крахом старого, треском, шумом, «хаосом» (кажущимся хаосом) разваливающихся и проваливающихся вековых построек царизма и буржуазии...»¹⁵.

¹³ «Архив Горького», т. VIII, стр. 341.

¹⁴ Гейне. Собр. соч., т. 4. М., Гослитиздат, 1957, стр. 79.

¹⁵ В. И. Ленин. Сочинения, т. 26, стр. 361.

Та «историческая перспектива» социализма и коммунизма, которую с такой беспримерной ясностью всегда за «кажущимся хаосом» видел перед собою Ленин, была несомненна и для Горького за «видимым хаосом» жизни.

В этом стремлении к власти человека над хаосом, к гармонии в единстве с «нетленными силами земли», скрытыми за этим хаосом, у Горького нет ничего идиллического. Это стремление подразумевает жестокую борьбу с людьми, мешающими жизни, хотя и считающими себя «хозяевами» ее, с хаосом буржуазного общества и особенно с хаосом внутри человека, борьбу за «кого-то боязливого, заплутавшегося в ночи» и подразумевает способность очистить память и сознание от «едкой мелкой пыли дня».

В «Калилине» бытовые детали, отражающие будничность, повседневность человеческого существования, отзываются в образе «маленького человеческого сердца», но именно героический максимализм стремлений этого сердца, заставляющий вспомнить легендарный образ Данко, связывает воедино все самое повседневно-человеческое с самым возвышенным и тоже человеческим, и возникает ощущение того, что героическая мечта, должная осуществиться в будущем, ищет опоры в будничной жизни человечества, чтобы сделать ее праздничной в каждом человеке, способном приблизиться к «гармонии нетленных сил земли».

Для Горького чрезвычайно характерна и важна та постановка вопроса об изображении быта, которая дана в письме к В. А. Каверину от 15 января 1924 г.

Горький советует рассматривать быт как материал, с которым «вы обращаетесь совершенно свободно», — «у вас есть все задатки для того, чтобы легко превратить тяжелое «бытовое» в прекрасную фантазию. В конце концов — все великолепные храмы наши создаются нами из грязной земли»¹⁶.

Горький, таким образом, рассматривает самое изображение быта с точки зрения художественной победы над ним: путь к тому — «прекрасная фантазия», сказочно возвышающая.

Поэтому-то «сказочное» не противостоит у Горького реальному, а вырастает из последнего как побеждающее и уже осуществляющееся будущее, связанное с ним тысячами нитей. И вместе с тем между этим реальным и «сказочным», между хаосом и будущей гармонией существует предельно острое противоречие, о котором Горький, великий реалист, никогда не дает забыть. И одно из стиливых отражений этого противоречия — это противоречие между образительностью, воплощающей хаос вне и внутри человека тысячами образов, живущих в художественной памяти писателя, и лирически-философским внесением в это людское море своего «я», стремящегося вместе с другими людьми передовой мысли, опираясь на рост исторической активности народа, овладеть хаосом и направить течение мощного потока жизни вперед, к синтезу, к коммунизму.

V

Горький — писатель XX в. не только хронологически, но по самому существу своего метода и стиля.

Стиль Горького, ориентировавшийся на «запутанность» и «сказочность» действительности, на небывалое ускорение общественного развития, на усложнение духовного мира, находил новые решения, все значение которых становится вполне понятным лишь в том случае, если мы будем помнить о важнейших различиях между реализмом XIX и реализмом XX в. при очевидной преемственной связи между ними.

¹⁶ «Литературное наследство», т. 70. М., Изд-во АН СССР, 1963, стр. 182.

При всем своем уважении и любви к Чехову и глубоком понимании его роли как великого представителя критического реализма XIX в., преемником которого Горький себя считал и действительно был, он не мог не вступить в эстетический спор с автором «Дамы с собачкой». Спор этот отразился в переписке обоих писателей, и прав Е. Б. Тагер, подчеркнувший принципиальный характер этого спора и давший интересную сопоставительную характеристику существенных сторон стилей Горького и Чехова¹⁷.

Необходимо, однако, иметь в виду не только отличия между критическим реализмом XIX в. и социалистическим реализмом Горького, но и то, как проблемы, поставленные действительностью перед всеми литературными направлениями XX в., решались основоположником социалистического реализма в соотношении с представителями других методов.

В сущности, перед всеми большими писателями XX в. стоял вопрос, каким образом найти тот стиль, в волшебном котле которого могли бы «вскипать», если употребить выражение А. Н. Толстого, различные стороны и элементы действительности и духовного мира человека, природы и идей века, истории и быта, элементы, которые благодаря ускорению и усложнению общественного развития сметались и сталкивались друг с другом, что делало чрезвычайно сложным определение предстоящего пути.

Томас Манн нашел выход в том, что приложил к этому грандиозному и все убыстряющемуся самодвижению сужающий, смягчающий, но действительно всеохватывающий масштаб эстетического переживания; Фолкнер — в стиле, как бы постоянно чувствующем и передающем пульсацию инстинктов целой нации; Джойс — в бесстрастно фиксирующем и анархическом «потоке сознания».

В стиле же Горького «вскипают» героизм и отсталые инстинкты, история и быт, крах старого и рост нового, самодвижение жизни и природы и революционная борьба человека, мощный физический труд и яркая мысль, непринужденная разговорная речь и философские формулы и афоризмы, все это *во всех самых жестоких конфликтах и противоречиях и вместе с тем в поисках новой эстетической и стилистической гармонии.*

В стиле Горького ощущаешь одновременно и крайнюю, почти «лоскутную» пестроту сталкивающихся между собою речевых потоков, сложно отражающих движение масс, и индивидуальных интонаций разговорной речи многих (нередко выделенных лишь при помощи их голосов) персонажей, и сложно, исподволь подготовленное — в особенности через «образ автора» — звучание мощных и торжественных аккордов, предвещающих будущее возвышающее разрешение.

Как характерны для Горького его слова из повести «В людях»: «Сумятица слов все более возбуждает меня, все беспокойнее мое желание расставить их иначе, как они стоят в песнях, где каждое слово живет и горит звездой в небе...».

Эти резко сталкивающиеся у Горького — притом в самых странных проявлениях и сочетаниях — речевые стихии отражают самые различные «этажи» и пласты действительности и сознания, смещенные, сдвинутые, сближенные жизнью и художником, освещающим и осмысляющим их в спорах и борьбе так, что из них возникает, растет и утверждается всеохватывающее единство революционного развития жизни и роста человека.

Остановимся в связи с вышесказанным еще раз на «Калишине».

Как это часто бывает (в самых различных вариациях) у Горького (ср. «Рождение человека», «Едут...», «Женщина» и др.), рассказ открывается строками торжественного, почти декламационного склада — выше мы привели эти начальные слова. И хотя «все вокруг нахмурено, спорит

¹⁷ См. работу Е. Б. Тагера «Горький и Чехов» в «Горьковских чтениях» (М., Изд-во АН СССР, 1949).

друг с другом, сердито отемняется и холодно блестит», эта «сказочная» картина осеннего моря не только рисует природный хаос, но уже таит в себе и (пусть еще неясный по своему конечному смыслу) образ органического единства: «Плеск, шорох, свист — все скипелось в один непрерывный звук, его слушаешь, как песню, равномерные удары волн о камни звучат, точно рифмы».

Неполная ясность, точнее односторонность эта, распространяется пока что и на образ автора: исследовательская целеустремленность, влечение к философским обобщениям здесь еще не обнаруживаются; соответственно нет и того, что можно будет назвать жизненно-философскими формулами Горького, т. е. обобщениями, непосредственно вбирающими в себя жизненный конкретно-чувственный материал, нет здесь, естественно, и соответствующей лексики.

Величественная увертюра — предвестие чего-то еще неизвестного, но значительного — отзвучала, и следующая затем фраза очередного «спутника» автора о Царе Змиулане, чье имя звучит незнакомо и загадочно, является как бы мостиком к сплетению «низких» рядов жизненных и речевых стихий с «высокими» рядами их: «— Разыгрался Змиулан, океанский царь! — кричит в ухо мне мой спутник, высокий, сутулый человек, с круглым лицом ребенка и светлым взглядом прозрачных детских глаз.

— Кто?

— Царь Змиулан...

Молчу, — никогда не слыхал про такого царя».

Теперь открыта дорога и бытовой характерности, и связанной с нею лексике, играющим большую, но не главенствующую роль в творчестве Горького. Начиная разворачиваться сложный словесный узор, отражающий «путаницу» человеческих качеств, убеждений и мнений, афоризмов и словесных формул, которые «проходящий»-автор хочет распутать и разгадать.

Каков этот «спутник», чей «светлый взгляд прозрачных детских глаз» как-то странно контрастирует с его внешним обликом — голова его обладает «умозрительным сходством с глиняным рукомошником», уши — «большие, вялые, точно у собаки»?

Сначала «с великим любопытством» наблюдает «проходящий», «как человек беседует с богом, не кланяясь ему...», Калинин кажется тогда интересным; он даже сам заявляет: «...конечно — интересный, — таких, как я, не много, брат».

«Светлым голосом» убеждает он своих слушателей в страннопримной Ново-Афонского монастыря в том, что «неправильно, землячок, винить господа бога за неловкий случай или за ошибку и за глупость... дан тебе разум».

Ему возражают, слышатся различные голоса, возникает путаница мнений и слов, каждый отправляется от собственного, ограниченного, но трудного жизненного опыта, мы находимся в стихии народной разговорной бытовой речи.

Горький как бы «пруширует» все эти голоса, слова и мнения вокруг кардинальных, поставленных самой жизнью и духовным состоянием страны вопросов, насущных и злободневных для него самого. И бытовое, послужив трамплином, сохраняясь в виде точных изобразительных деталей, все больше сплетается с идеологическим. Выдвигается вопрос о *правоте* и *судьбе* некоторых *мыслей*. И перед нами уже не бытовая сценка, а зачин все более лирически освещаемого и исследуемого идейного спора о человеке, об его назначении и отношении к богу как к какой-то верховной силе, о роли человеческого разума и вере в него.

Внезапно мотивы этого спора переносятся в иную, интеллигентски-книжную речевую тональность, опять слышатся несколько голосов, но уж на этот раз это «образованные люди», отдыхающие на юге. У кого-то из

них возникает ассоциация — «Афон — Афония», дается словарное определение этого последнего понятия, следует словесная «сумятица» книжного толка, а заканчивается этот эпизод так:

«Знаете что, господа? — как-то нарочито громко говорит красивый голос. — Смотрю я на всю эту красоту, дышу тишиной и думаю: а что, если бросить все, ко всем чертям, и — жить...»

И слова эти неожиданно для «проходящего» находят отклик у Калинина:

«Все больше людей думают эдак — бросить надо все! И я тоже: долгие годы соображал — зачем служу, какая выгода? Ну — двенадцать, двадцать, хопа бы и пятьдесят рублей в месяц — что ж такое? А человек где? Может быть, для меня полезнее ничего не делать и в пустое место смотреть... сидеть вот так ночью и смотреть... и больше ничего!»

Эта стихийно возникшая переключка оттеняет ограниченность, жизненность поставленных проблем, одинаково существенных на самых различных социальных и культурных уровнях, и вместе с тем еще больше отводит стиль рассказа от бытовой изобразительности (сохраняющей, однако, свою рельефность) к богатой мировоззренческим содержанием исследовательской обобщенности. Притом такое «смещение» и сближение жизненных и речевых стихий еще больше подчеркивает непроизвольный естественный характер соответствующей «группировки» мыслей и слов.

Отметим в этой связи, что вообще сближение интеллигентско-книжной и народно-разговорной речи, освещение такими различными средствами одной и той же темы — характерная черта торьковской «оркестровки» речевого хаоса. В «Моих университетах», рассказывая о городском Никитычине и его «очень продуманных мыслях» относительно того, что «жалость — вещь вредная» — «помогать надо людям крепким, здоровым», Горький замечает: «Лет через семь, читая о Ницше, я очень ярко вспомнил философию казанского городского. Скажу кстати: редко встречались мне в книгах мысли, которых я не слышал раньше, в жизни». Здесь особенно подчеркнуты жизненные корни духовной жизни.

Пожалуй, самому Горькому чем-то близок «стиль» Марины Зотовой, заявляющей в разговоре с Самгиным: «...это у меня стиль такой, причулилась говорить о премудростях просто, как о домашних делах».

Но истоки такого рода сближений в глубоком понимании Горьким сложных процессов идейного, интеллектуального обогащения быта, народной жизни и в желании охватить самые различные стороны «видимого хаоса».

В «Калинине» все больше обозначаются две крайние, связанные с воспринятыми здесь столкновениями взглядов, жизненные позиции: страх перед жизнью, перед неведомым и могущественным, перед «богом», равнодушие к судьбам других, стремление «бросить все», найти выход в бегстве от жизни, в отказе от труда и творчества, в забвении, в одиночестве — такова одна из этих позиций. «Бросить все» становится жизненно-философской формулой, порожденной определенными сторонами русской духовной жизни и фиксируемой «проходящим».

Одновременно образ автора встает перед нами особенно полно и завершено как воплощение действенного творческого отношения к жизни. Мы понимаем, насколько полярно противоположны мировосприятие и мировоззрение Калинина и автора. Но противоположны и «системы фраз», характерные для того и другого.

То буйство природы, которое так испугало и тем самым разоблачило Калинина, вызывает у «проходящего» совсем иное чувство: «жутко — но весело» («Невольно, со вниманием, которое становится все напряженнее, вслушиваешься, как дождь сечет опавший лист, бьет камни, хлещет о стволы деревьев, как журчат и всхлипывают ручьи, сбегая к морю, гудят в горах потоки, гремя камнями, скрипят деревья под ветром, равномерно

бухает волна — тысячи звуков сцепились в один тяжелый, сырой, и хочется разъединить их — разместить, как слова в песне»). Так мы встречаем здесь ту мысль, которая по-иному была повторена в повести «В людях».

Горькому и удается в этом рассказе, как и вообще в своем творчестве, овладеть «тысячами звуков», разъединить их хаотическое сцепление, их «сумятицу» и по-новому соединить их с песенной, сказочной силой.

Отношение Горького к словесному хаосу аналогично его отношению к хаосу природному и человеческому.

Стиль Горького обнаруживает не только свою емкость, способность вобрать в себя хаос мыслей и слов, но и свою исследовательскую организующую силу. Художественное исследование это выделяет из хаоса и путаницы «винтассенцию» анархически разбросанных, но красочных обрывков мыслей и фраз и сжимает ее в формулы.

Стиль этот играет своими «мускулами», своей способностью перемешать различные пласты, ряды жизни и слова и радуется находке-разгадке заключенных в них тайн.

Ведь одна из трудностей, какую представляет собою такая «загадка», как Калинин, как раз и состоит в том, что он умеет и любит разукрасить себя и умным словом, и любопытной сказкой, и ласковой песнью. И разгадывая сущность этого человека, обнажившего свое духовное «я» в момент грозы, в момент опасности, Горький, в сущности, «забирает» у него все то хорошее, поэтическое, на что он никакого права не имеет.

Ибо по сущности своей Калинин принадлежит стихии бесплодного анархического индивидуализма, враждебного культуре и выступающего в данном случае в грубой бытовой форме своей. И даже «отсутствие обычного — рабего, пугливого отношения к своему богу» оказывается всего лишь удобной ширмой для себялюбца, на деле следующего девизу-формуле «живи один, только Христа любя». А разум его узок и пошл.

Как будто светлая, ясная, ласковая, даже порой поэтическая речь Калинина такова лишь на поверхности. Его умиленность — деланна и таит в себе примитивный практицизм и грубый эмпиризм: он лишь прихорашивается словами и интонациями, ему не принадлежащими.

Истинное лицо Калинина отражается в его скудном и деловитом, лишь слегка приправленном — щегольства ради — штампами церковного красноречия бытовом говорке.

А в противоположность этому авторская речь все ярче выступает во всем своем богатстве, во всей своей разносторонности, сочетая обобщенность веских слов-«формул» (например, противопоставление «формулы» утверждения «Вот — я!» и более часто встречающейся в жизни формулы вопроса-сомнения «Я ли это?..») с таким поэтическим словом, которое «летит по всей земле, как ласточка»; изобразительная конкретность бытовой характеристики соединяется с ритмической интонацией.

Чувствуется, что автор способен вобрать в свое сознание, в свое слово все лучшее, самое интересное, яркое и красивое, что живет в мысли и слове всех тех, кого он встречает на своем пути, формируя из этого лучшего свою речь, свой стиль.

Поэтому Горький так враждебен стилям, так или иначе связанным с подчинением речевому хаосу или со стилизацией каких-то сторон и черт последнего, что характерно для ряда представителей модернистской литературы от Белого до Джойса.

Горький писал об Андрее Белом: «Живя в непрерывном вихре непонятного и непонятого, Белый нарочито, всею силой своего удивления пред жизнью, страха пред неудержимым буйством мысли, пред темными волнениями чувства, всей силою таланта своего раздувает этот вихрь... Как художник Б. не интересен, не талантлив, ибо он думает не образами, а — словами. И я не знаю другого писателя, который так безвольно, закрыв глаза, отдавался бы выюге слов... Он как будто боится неоформленных

слов, проваливается в них, как в ямы, отбивается от них, точно от мух, и все больше, больше пылит ими; очень произвольно склеивая слово за словом, в бессильном подчинении их звуковым связям»¹⁸.

Здесь, быть может, особенно примечательна та связь, которую Горький устанавливает между тяготением Андрея Белого к стилистической «вьюге слов» и его страхом перед хаотическим «вихрем» жизни. То и другое вызывает у Горького решительный отпор.

Стиль Горького одержал великие победы над жизненным, человеческим и речевым хаосом, над буржуазными представлениями о жизни. Было бы вместе с тем неверно не видеть внутреннее противоречие этого стиля, противоречие, движущее его вперед.

Противоречие это было, как мы уже видели, отмечено самим Горьким, когда он говорил о соотношениях в своем творчестве между образительностью и «исследованием».

Чем дальше развивалось творчество Горького, тем все более грандиозные стилиевые задачи ставил себе великий писатель, стремившийся преодолеть это противоречие не путем какого-либо «обхода» трудностей, а, наоборот, посредством титанических усилий, направленных к их решению.

Произведения Горького (мы говорим лишь о прозе и не касаемся драматургии, требующей особого рассмотрения и проанализированной в трудах Б. А. Бялика, Б. В. Михайловского, Ю. Юзовского) особенно интенсивно, начиная примерно с цикла «По Руси», творят новый небывалый в мировой литературе жанр, представляющий собою синтез «романа развития», если употребить выражение, принятое в немецком литературоведении, очерков-портретов и воспоминаний с автобиографическим лирико-философским романом и рассказом. Это было важное художественное открытие. При этом очевидно, что в разных произведениях Горького, в каждом из которых этот синтез получает свое выражение, элементы последнего сочетаются в весьма различных пропорциях и соотношениях. А коренные особенности этого синтеза будут непонятны, если не иметь в виду те присущие ему актонации сказки, загадки, песни, о которых речь шла выше. Именно в этом образительность и лиризм сплавляются в высшем напряжении.

Можно сказать без преувеличения, что и по изобилию и разносторонности жизненного человеческого материала, и по глубине лирико-философского проникновения в него, и по мощи выражения авторского «я» Горький не имеет себе равных в литературе XIX в.

Но, конечно, все компоненты этого синтеза постоянно сплавлялись в новые единства, срастались с другими элементами и приобретали новые функции, подобно тому как и в целом образительность и исследование проникают и прорастают в произведениях Горького друг в друга.

Так, например, те «жизненно-философские формулы», о которых речь шла выше, это — не абстрактные теоретические положения, извне прикладываемые к жизненному художественному материалу, а сгустки художественной мысли, возникающие из этого материала. Ведь во многих произведениях Горького речь идет не только о судьбах изображенных здесь людей, но и о судьбах мысли, стремящейся исследовать и познать русских людей, Россию.

Поэтому то, что мы условно называем «жизненно-философскими формулами», и является как бы подытоживающими «вспышками» в движении и судьбе этой мысли, торжествующей тем самым свою победу над хаосом, ибо такое исследование, разумеется, — победа.

Особого внимания заслуживает проблема авторского «я» у Горького как проблема стиля. Не случайно этому образу нередко свойственны черты

¹⁸ «Архив М. Горького», т. VI, стр. 209, 210.

своеобразной *монументальности*, пусть мало подкрепленной деталями, но убедительно впечатляющей и полной глубокого смысла.

Подобное ощущение охватывает нас, когда, отвлекаясь от жизни Алеши — ребенка или юноши, мы, читая автобиографическую трилогию, чувствуем рядом с собою гениального писателя, как бы склонившегося над прошлым своим собственным и своего народа и находящего вместе с ним «пути к будущему».

Любопытно, что, например, в такой классической автобиографии, как «Былое и думы», подобное ощущение монументальности образа автора не рождается. Объясняется это, думается, тем, что благодаря «Былому и думам» мы можем представить себе Герцена-революционера в совершенно конкретных обстоятельствах на протяжении всей его жизни.

Горький же в этом отношении дает одновременно меньше и больше, нежели Герцен. Он обрывает свой автобиографический рассказ на годах ученичества и странствий и не повествует о своей литературной деятельности, очевидно, потому, что тема его автобиографии не жизнь в литературе (у Герцена тема — жизнь в революции), а путь человека из народа к культуре и передовой мысли, к творческой жизни.

Процессы соединения рабочего класса, народа с социализмом — таковы те литанические исторические процессы, которые индивидуально неповторимо отразились в судьбе и личности Пешкова и вдохновили его автобиографию.

Судьба Алеши Пешкова — это судьба целого народа. Рядом с судьбой такого человека и такого народа даже автобиографический рассказ о жизни гениального писателя, что необходимо требующий обрисовки среды, многих встреч и отключений, слабо связанных с народной жизнью, мог бы не выдержать того колоссального исторического и идейного груза, который несет на себе трилогия.

Не рассказывая о жизни Пешкова-писателя, отказываясь от какой-либо внешней биографической и бытовой детализации даже при воспроизведении эпизодов, относящихся к позднейшим годам (например, беседа, состоявшаяся в 1921 г. с «политическим воротилой», как он сам себя называет в «Моих университетах»), Горький тем более дает ощутить *внутреннее* богатство и мудрость своего жизненного и художественного опыта, или, точнее, богатство и мудрость эти говорят сами за себя, произвольно и тем более веско, передавая «божественное величие творца» (Эллэнс).

В воспоминаниях о Толстом Горький писал: «Я не знаю — любил ли его, да разве это важно — любовь к нему или ненависть? Он всегда возбуждал в душе моей ощущения и волнения огромные, фантастические; даже неприятное и враждебное, вызванное им, принимало формы, которые не подавляли, а, как бы взрывая душу, расширяли ее, делали более четкой и емкой».

Горький обладал даром передать гигантскую, как бы равновесную земле, природе, мощь своих чувств и переживаний, хотя, как видно из цитированного выше письма к Роллану, никогда не был удовлетворен степенью выражения своего «истинного «я» в творчестве, он стремился к воплощению «я», как бы освобожденного от груза внешних впечатлений. Но духовное богатство этого «я» было той основой, на которой возникала неразработанная в деталях, но предельно выразительная и мощная в целом фигура человека, внесшего непреходящие ценности в духовную жизнь своей родины, помогавшего ускорить ее общественное развитие и сказавшего много необычайно важного и ценного об ее прошлом — пережитом им самим — ради будущего, чего не сказал никто другой.

Эти черты монументального образа автора очень важный элемент, точнее, важная сторона стиля Горького. Своеобразие это, в частности, объясняет естественность лирического включения в повествование того, что мы называем «сказочными» мотивами и интонациями, стремления к все-

охватывающей гармонии человека и земли, всего того, что как раз связано с монументальной силой авторского «я».

Однако своеобразие это было бы очерчено не полно, если не иметь ввиду, что этот монументальный образ Горького сливается в нашем сознании с конкретными чертами молодого Алексея Пешкова, о которых нам рассказал сам писатель; точнее сказать, пережитое Пешковым, его труднейший жизненный путь к культуре и передовой мысли является несокрушимым фундаментом такой монументальности.

И когда мы читаем, что Алеша Пешков мечтает о том, чтобы дать «пинок всей земле», то мы невольно думаем о том, что Горький-писатель действительно сумел ускорить течение русской жизни, и одновременно видим его в юности — молодого силача; так возникает почти сказочный образ человека, способного на героические подвиги.

Перед нами великий писатель и великий человек, выстрадавший право выступить в качестве представителя и идеолога своего народа и революционного рабочего класса в момент, когда их судьбы приобрели гигантское всемирно-историческое значение.

Таким образом, рассматриваемый с точки зрения художественной формы образ автора у Горького помогает уяснить такие важные особенности его стиля, как соединение сказочности и острейшей злободневности, эпичности и лиризма, ибо эпическая монументальность образа автора овеяна у Горького мощным лирическим чувством.

* * *

Стиль Горького сложился в ответ на назревшие потребности общественного и художественного развития русской и мировой литературы. Обогащая изобразительность, давая как бы расцвести чертам, подмеченным в жизни, и все более углубленно улавливая многообразные связи, соединяющие самые разные грани и явления действительности, Горький, вырабатывая и совершенствуя свой стиль, примыкает к классической традиции титанов критического реализма XIX в.

Но стиль Горького связан и с традициями романтизма (включая и Гофмана), с одной стороны, и реализма эпохи Просвещения, в особенности философской прозы этого времени, — с другой, и что очень важно — фольклора. Перед нами великий реалист-просветитель эпохи пролетарских революций.

Стиль Горького достигает своего наиболее полного и яркого выражения тогда, когда он и эпически, изобразительно, и одновременно лирически, исследовательски (ибо сначала «сказочная» лирика развивалась более или менее обособленно в «Песне о Соколе», в «Буревестнике», в «Человеке», например, а «сказочные» образы, скажем в «Макаре Чудре», были еще до некоторой степени отделены от реальной рамки рассказа) овладевает всем жизненным и человеческим потоком, в котором все более бурно перемешиваются и сталкиваются, разрушаются и вступают в новые соединения самые различные пласты и частицы.

Воплощение величия этого жизненного потока неотрывно у Горького от все большего углубления в духовный мир русского человека во всем неповторимом своеобразии каждой личности в ее связях с народом¹⁹.

Стиль Горького опирается при этом и на Лескова, как на создателя порой почти сказочных образов оригинальных русских людей, и на Помяловского, у которого эти люди были показаны в своей инстинктивной силе, и на Успенского, наиболее выразительно передавшего ту разговорную речь

¹⁹ В этом отношении полностью прав Б. А. Бялик в своей полемике против некоторых утверждений Ю. Юзовского, полагавшего, что Горький как основоположник социалистического реализма делает в своей драматургии упор не на индивидуальность, а на коллектив.

простого русского человека, которая в чем-то уже предвещает появление политических интересов.

Горький продолжает традиции пушкинского стиля, в основе которого, как показано в соответствующей главе настоящего издания, лежит гармония, поднявшаяся даже над острейшим конфликтом между стихией народной жизни и культурой, прививавшейся еще варварскими средствами. Горький же стремится к такой гармонии, которой предстоит найти возвышающее разрешение для противоречий и конфликтов, еще гораздо более кризисных, трудных и опасных, нежели те, с которыми столкнулся автор «Медного Всадника».

И Пушкин и Горький — великие реалисты и просветители, но различных эпох.

Стилевой опыт Горького приобретает особенную актуальность в наше время, когда индивидуальные стилевые искания советских прозаиков вновь заняли такое важное место в их творческой деятельности, какое не принадлежало им уже лет тридцать.

Стиль Горького имеет громадное значение для стилевых исканий современности благодаря осуществленному в нем соединению русской народно-сказочной и песенной интонации и поэзии передовой мысли, эпичности и философского лиризма, воссоздания объективного мира во всей его конкретности и безбоязненного самораскрытия автора, огромной насыщенности жизненным материалом и исследовательского пафоса, аналитического проникновения в «тьму души» и стремления к сливающемуся в мощный синтез звучанию многообразных голосов мира. Это — синтез, в котором участвуют все инструменты литературного искусства, это — звучание, способное передать возвышающее разрешение трудностей действительности в творчестве, изменяющем жизнь, и воплотить величие всесторонне развивающегося и растущего человека-творца в его единстве с миром.

Н. В. Драгомирецкая

Стилевые искания в ранней советской прозе

В истории социалистического реализма одной из эпох, имеющих несомненный интерес для постановки проблемы стиля, являются 20-е годы в русской советской литературе, период формирования нового художественного сознания под влиянием всемирно-исторического события — Великой Октябрьской социалистической революции.

Интенсивное и бурное, это формирование проходило неравномерно, одни стороны художественного содержания выдвигались на передний план, другие, наоборот, временно оттеснялись, чтобы в новом, обогащенном виде проявиться в будущем.

В развитии русской советской литературы этого десятилетия можно различить два периода¹.

Первая половина 20-х годов (предмет нашей статьи) — художественное исследование безбрежно разлившегося «народного моря» и одновременно период вдохновенных поисков, закладка фундамента новой литературы, ее метода, жанров, характеров, сюжета, речи; вторая половина 20-х годов — начало нового художественного синтеза, знаменующего вступление советской литературы в пору творческой зрелости.

В первые революционные годы, в кризисную, переходную для искусства пору, советская литература, подобно всей молодой России, завоевывала свой революционный дух и исторический оптимизм. Переосмысление, переоценка движущих сил исторического процесса, выработка новой концепции человека и мира, нового творческого метода совершались в борьбе против поэтизации стихии, в отталкивании от различных декадентских, модернистских течений, активизировавшихся в то время и разными средствами разрушавших художественный образ.

Художественная проза первой половины 20-х годов — чрезвычайно своеобразное, оригинальное явление. Ее, например, даже при беглом знакомстве можно отличить по особенностям языка — обилию элементов народной речи и пестроте словесного узора.

Для этой прозы характерны монументальные замыслы и их фрагментарность, незавершенность, неразвернутость, попытка создать «стиль, соответствующий эпохе», — и недостаток в образах ясности, цельности, гармонии. Наряду с тягой к предельной точности, к «простому слову»

¹ Л. И. Тимофеев рассматривает 20-е годы как «целостный этап» развития советской литературы, признавая в то же время возможность «внутренних членений» этого этапа (см. «Введение» в кн.: «История русской советской литературы», т. 1. М., Изд-во АН СССР, 1958, стр. 13). По отношению к прозе необходимость членений выступает особенно очевидно.

(«Слово должно быть простое, скажем — папья... Хорошее слово»², — говорит герой Вс. Иванова) — перенасыщение речи тропами, выступающее иногда как надуманность, вычурность, словесное излишество.

Революция, возглавленная пролетариатом и его партией, продемонстрировала взлет физических и духовных сил народа. Художественное сознание той поры проходит учебу у революционных событий современности, стремясь возможно полнее погрузиться в стихию «дымящейся истории» (А. Толстой), «припадает» к ней, насыщается ее гулами. В прозе возникает уникальный в истории реализма и, пожалуй, в истории всего литературного процесса образ революционной народной массы, движимый целями общими, всемирными, сметающей в грозном порыве старый мир насилия и рабства, завоевывающей «прекрасные века», — собирательный образ, в своих наиболее демократических формах запечатлевший единство революционных сил исторического процесса, прямо и непосредственно выразившийся у писателей чувство *целого*.

Это уже не «обстоятельство» критического реализма, выразившие еще подслушную, не проявившую себя силу народа, не та грозная, чреватая взрывом ситуация, воспроизведенная литературой второй половины XIX в., которая оказалась в ней невиданным расширением рамок исследования характера, — это субъект действия и главный герой прозы, огромное эпическое, разноликое и многосоставное целое, содержащее в себе многообразие слоев, сословий, групп, наций, еще недавно «безъязыкое» и вдруг обнаружившее в себе богатства народного сознания и языка, богатства фольклора.

Новый образ резко сократил место характера в произведении (оттеснив его наиболее развернутые формы в отступления от основного, исторического, массового сюжета); характер оказался деталью, частностью грандиозного массового движущегося целого. С этой новой живой громадой и имеет дело ранняя советская проза, ее выражает, оформляет, познает именно как «миллионоглавую» громаду, как целое.

Создание образа революционной народной массы означало реактивный сдвиг художественного интереса от индивидуального к общему, целому, точнее, от живого единства — микрокосма (человека, человеческого характера) к живому единству — макрокосму — народу, «прекрасному и яростному миру» (А. Платонов) революционной истории.

Художественные открытия прошлого (и, в частности, открытия русского критического реализма XIX в. в области психологического анализа) помогают выразить новаторский образ, однако великие традиции веков не просто продолжают — они «пересаживают» в новую художественную систему, в ней переосмысливаются.

Изучение мира народа как живого самостоятельного организма, исторически активного, стремительно развивающегося и изменяющегося, воспринимается писателями как главная задача искусства, наиболее адекватная художественному сознанию эпохи.

Л. Леонов в своем «Слове о Толстом» вспоминал: «Может быть, не в том ли и была наша задача, чтобы немедленно и до конца изъяснить разверзающуюся зовь, наполненную вспышками молний, содроганиями тверди, грохотом исполинской ломки»³. Д. Фурманов видел в создании образа массы необходимое условие «научно верного» отражения революционной действительности, а отсутствие этого образа в произведении определял как проявление «дефектов колоссальных»⁴.

Некоторые писатели, сложившиеся еще до революции, в 20-е годы переориентируются для выполнения этой художественной задачи. Рассказывая впоследствии о своей работе над «Железным потоком», Серафимович от-

² Вс. Иванов. Собр. соч. в восьми томах, т. 1. М., Гослитиздат, 1958, стр. 645.

³ Л. Леонов. Слово о Толстом. М., 1961, стр. 36.

⁴ Институт мировой литературы им. А. М. Горького. Архив Д. Фурманова.

мечал, что тогда он «впервые, может быть, за свою многолетнюю литературную деятельность — сознательно, намеренно игнорировал быт», чтобы изобразить «коллективный процесс борьбы»⁵.

Показательно в том же смысле восприятие современниками такого интересного, имевшего большой общественный резонанс произведение, как повесть Ю. Либединского «Неделя». В повести не был создан образ народа — массы. Революционная эпоха была отражена в ней иначе: автор пытался создать характеры деятелей революции. Сам Ю. Либединский рассказывает в воспоминаниях о впечатлении Артема Веселого, который, прочитав повесть, сказал ему: «...Как-то не с той стороны берешь. Понимаешь, за это время вся Россия кровью умылась, каждый уголок... Надо, чтобы жизнь, самая обыкновенная жизнь была видна. Во всей своей правде... Литературности у тебя много... Вот я напишу вещь, тогда ты увидишь, это будет ответ твоей «Неделе»»⁶.

Россия, «в которой каждый уголок кровью умылся», — это для А. Веселого прежде всего образ бушующего народного моря, сталкивающихся в кровавых битвах людских потоков, расходящихся и переплетающихся, образ огромного целого и вместе с тем картина «самой обыкновенной», повседневной жизни, торжествующей в любых, самых тяжелых обстоятельствах.

Красноречиво свидетельствуют о своеобразии ранней советской прозы и первоначальные впечатления, поразившие воображение писателей и явившиеся главным стимулом в организации их художественных замыслов, — впечатления от «множеств», «тысяч», как образно сказал Л. Леонид, «иногда грозных, иногда бесформенных, но всегда величественных нагромождений извергнутой лавы и могучего клубления сил»⁷.

О необычности своей работы над «Железным потоком», своего подхода к замыслу очень интересно рассказал Серафимович:

«Не странно ли, — писал он, — не с завязки, не с интриги, не с типичных лиц, не с событий, даже не с ясно осознанной первичной идеи начинался «Железный поток»⁸. Писатель идет к постижению эпохи не через отдельного человека: перед ним все время стоит образ революционной массы. Зародыш замысла в характерном его своеобразии — в тех огненно-ярких впечатлениях, которые поразили сознание художника.

Одно впечатление относится еще к дореволюционному времени — это могучий горный пейзаж Кавказа с вечным рокотом невидимого потока, экзотический, вобравший в себя «солнечность, яркость, живые слепящие краски», — рама не для индивидуального портрета, а для грандиозной картины неодолимого, как горный поток, движения революционных масс.

«Не было еще Октябрьской революции, не было еще гражданской войны, не могло, следовательно, быть и самой основы «Железного потока», — а весь его горный плацдарм, весь его фон, вся его природа уже давно ярко горели передо мной неотразимо влекущим видением. Могучий пейзаж водораздела Кавказского хребта огненно врвался в мой писательский мозг и величественно требовал воплощения»⁹.

Другое впечатление уже пооктябрьской действительности — это картина оборванных, голодных, но полных энтузиазма масс.

«Москва, уже своя, красная, родная. Она с выбитыми зубами, с выбитыми, чернеющими окнами, исковерканными улицами, облупленными, простреленными стенами. И все — оборванные, и все голодные. И у всех

⁵ «О писательском труде». Сб. статей и выступлений советских писателей. М., «Сов. писатель», 1953, стр. 211.

⁶ Ю. Либединский. Песнь о битве народной. «Новый мир», 1957, № 10, стр. 251.

⁷ Леонид Леонидов. Литература и время. М., 1964, стр. 40.

⁸ «О писательском труде», стр. 182.

⁹ Там же.

блещут ввалившиеся глаза. Ну, что же! Верно от этого кругом бешено скребут, чистят, чинят, надстраивают, организуют, исследуют, создают, борются с ядовитыми врагами — строят социализм»¹⁰.

Из этих первоначальных впечатлений, которые все время пополнялись и углублялись новыми впечатлениями революционной эпохи, изучением исторических документов, возник новаторский образ крестьянства, изменочега в горниле революционной борьбы «железного потока».

Перекликаются с рассказом Серафимовича и вместе с тем говорят о борьбе и размежевании в ранней прозе воспоминания Артема Веселого о возникновении у него весной 1920 г. замысла произведения «Россия, кровью умытая», когда он с поездом ВЦИК ездил по Кубани. Но если Серафимовича властно приковали к себе факты созидательных усилий, творческого объединения масс, те факты революционной эпохи, за которыми вставал мир будущего, то Веселый был захвачен военными впечатлениями, разногласиями и гулом звучащих речей, образом огромной, полыхающей неостывшими пожарами народных боевых стран, картинами разрухи, неустойчивости, неурядицы, всеобщего брожения.

«Деникинское воинство, — рассказывает писатель, — было только что разгромлено; еще дымились скелеты сожженных городов, деревень и станций, под откосами железнодорожных насыпей еще валялись изуродованные вагоны и паровозы, еще горячи от ненависти к врагу были глаза митинговых ораторов, и еще не высохли слезы на лицах осиротевших жен и матерей. В одно, как говорится, прекрасное утро на перегоне из Тихорецкой к Екаториному я поднялся чуть свет, выглянул из окна купе и ахнул. И — сердце во мне закричало петухом. На фоне разгорающейся зари, — в тучах багровеющей пыли двигалось войско казачье — донцы и кубанцы — тысяч десять». Именно в этот момент яркого зрительного впечатления, при виде величественной, сливающейся с багровеющим небом панорамы огромного людского моря, «образ грандиозной книги о гражданской войне во весь рост»¹¹ встал в сознании писателя. «Грандиозная книга», интереснейший памятник ранних исканий, впрочем, осталась незаконченной. Характерная для всей ранней прозы незавершенность эпически-монументальных замыслов особенно бросается в глаза в творчестве Веселого: многие из созданных им произведений представляют собой фрагмент в большом фрагменте. И это не случайно. Участник народной революции, Веселый вдохновенно прославил ее энтузиазм, который способен преодолеть любые трудности, мощь стихийного протеста, однако закрепленный стилем образ революции-вихря заслонял у него перспективу создания социалистического общества.

Красочная многоликость, «шум несмолкаемый» народного моря, которыми полон писатель, определяют обилие зрительных и слуховых образов в реализации художественных замыслов этих лет.

В ранней прозе можно различить два пути, две тенденции в исследовании революционной народной массы. Одна из них выражалась в стремлении дать массовый, коллективный портрет революционной эпохи. Писателями все сильнее овладевает мысль о создании новых, небывало монументальных форм эпоса, они охвачены стремлением запечатлеть движение бурных «потоков», «клокочущих летящих лав» (Малышкин), выявить закономерности, управляющие движением количеств, сталкивающихся друг с другом «множеств».

Характеры здесь особые, создаются как развертывание свойств революционной массы, как непосредственное, прямое продолжение ее изучения, ее «закона». Характер «индивидуализирует» образ масс в их борьбе и развитии; его зарисовки обрывисты, беглы, лаконичны, иногда это просто

¹⁰ «О писательском труде», стр. 183.

¹¹ Цит. по кн.: М. Ч а р н ы й. Артем Веселый. М., 1960, стр. 9.

схваченные на лету признаки и приметы, ибо, характеризуя отдельного человека, писатель стремился поспеть за движением целого. У крупнейших писателей этого времени выделенные из массы герои олицетворяют собою лучшие черты народа — человечность, жизнестойкость, способность к усвоению нового, к развитию и главную черту революционной массы — непреклонную решимость изменить мир (Микешин в «Падении Дайра» Малышкина, баба Горпина в «Железном потоке» Серафимовича, Максим Кужель в «России, кровью умытой» А. Веселого и др.).

Данное направление художественных поисков выливается в своеобразные жанровые формы, типичные для ранней прозы. Это эпопея, но они же и лирические поэмы в прозе, эпопеи, пронизанные лиризмом и романтикой. Эпическое содержание эпопей-поэм не может развернуться в полную меру, лирическое начало в них выступает в известном отношении как средство восполнить недостаток предметной конкретности, широкого и вольного изображения характеров. Поэтому эпические масштабы этих произведений определяются не столько их фактическими размерами (часто небольшими), сколько внутренними масштабами постижения жизни, заложенными в них могучими эпическими возможностями.

Другой путь художественного исследования нового предмета, путь, значение которого неуклонно возрастало с развитием прозы, — это аналитическое разъединение «множеств», целого, исследование отдельных участников этой грандиозной массовой эпопеи. На этом пути раньше всего обнаружился интерес к психологизму, богатому красками, многостороннему характеру. К данному направлению можно отнести «эпопею о деревне» Неверова, Леонова, Сейфуллиной с интересными замыслами характеров, роман Федина «Города и годы» с попыткой создать характер интеллигента-одиночки, в эпоху мировых войн и революций «не погубившего ни одной розы», но оказавшегося предателем своей любви и своей родины. Значительны поиски в этом направлении молодого Шолохова в жанре рассказа. В «Донских рассказах» намечаются зародыши основных психологических коллизий, которые в следующие литературные эпохи, ознаменованные крупнейшими достижениями психологического анализа.

Принципиальное значение для утверждения новаторской, «проектирующей» (Макаренко) нового человека концепции характера в советской литературе имела историческая повесть Фурманова «Чапаев» с центральным образом легендарного народного полководца. Фурманов, метко названный Серафимовичем «революционным строителем», сочетал в своем произведении концепцию характера как арены борьбы между началами будущего и стихиями прошлого с принципом «строительства» новой личности.

Однако установка на изучение целого, «закона масс» и в этом направлении является ведущей, определяющей поэтику. Исследование характеров и здесь «перерезается» изображением «глыбастых громад» (Малышкин) — потоков, революционных отрядов, мечущейся деревни, распуганных обывателей; линии личного сюжета, индивидуальных судеб оказываются «перебитыми». Жанр рассказа представляет в это время зерно неразвернутой эпопей-поэмы, цикл рассказов собирается в своеобразную лирическую эпопею. Такова, в частности, композиция рассказов Бабеля, составивших его «Конармию», объединенных образом рассказчика, — произведение, которое в свое время критикой определялось как мемуарная эпопея. Роман должен постоянно отказываться от самого себя, «преодолевать бездонные рвы отступлений и мрачные пустыни длиннот о войне»¹².

Перспективу развития ранней советской прозы, созданного ею образа

¹² К. Федин. Сочинения в шести томах, т. 1. М., 1952, стр. 217.

может прояснить сопоставление творчества прозаиков начала 20-х годов с творчеством М. Горького¹³.

Несомненно, что первооткрывателем, творцом образа революционной народной массы, но не в форме поиска и эксперимента (каким он явился в ранней прозе), а сразу же в форме зрелого художественного решения был М. Горький.

Именно творчество Горького еще задолго до Октябрьской революции знаменовало собой перестройку образного сознания в эпоху пролетарской революции. Горький — великий художник нового направления, показавший (в масштабе русской и мировой литературы) монументальность новой образной структуры, содержащиеся в ней возможности глубокого психологического анализа.

Его искусство оказалось достаточно мощным, чтобы «преодолеть сложность бытия», небывалую зыбкость, фантастическую изменчивость материала. Как показывает огромная переписка Горького первой половины 20-х годов¹⁴, именно в эти годы писатель, ясно предвидя недалекое будущее¹⁵, стремился заразить молодых писателей своей «яростной» жаждой познания человеческих душ, влекущим художника идеалом «вычеканить словами великолепнейший образ человека»¹⁶.

Но уже в раннюю эпоху характер получает все большее развитие и занимает все большее место в образе движущегося народного целого. Этот процесс можно отчетливо проследить в творчестве Фурманова, Сейфуллиной, Шолохова и др.

* * *

Создать «стиль, соответствующий эпохе» — так встал вопрос о стиле в ранней советской прозе. Резко возросшая в искусстве значимость стиля, стилевых исканий говорит о существенных сдвигах в соотношении содержательных категорий художественного произведения.

Произведение, которое организуется образом массы, образом революционной эпохи, имеет свои законы художественного построения, отличные от художественной структуры того произведения, которое разворачивается как исследование характеров. Главный строительный материал образа массы и, следовательно, образа революционного действия — это язык массы, организованная писателями устная народная речь, пронизанная фольклорными, песенными формами. Важнейшее, что требовалось литературе, которая вдохновлена целью изучать движение масс, — это найти, определить язык массы, язык всех составляющих ее групп, слоев, наций, язык каждого ее типологического представителя, влить в литературу «новую стихию языка» (Маяковский).

Проблема языка, речи выдвигается на передний план, в отношении писателей к речи происходит резкий сдвиг. В речи усиленно подчеркивают ее стилевую, материальную, формирующую природу. К слову относятся не столько как к орудию исследования, сколько как к орудию формирования материала действительности, строительному материалу («словакирпичи» — Маяковский).

¹³ Проблемы стиля Горького освещены в настоящем издании.

¹⁴ Новые ценнейшие материалы этой переписки собраны в 70-м томе «Литературного наследия» (М., Изд-во АН СССР, 1963).

¹⁵ «...Как всегда это бывает вслед за катастрофами социальными — люди, уставшие от оскорбительных толчков жизни, обязаны и принуждены будут заглянуть на свой внутренний мир, задуматься — еще раз — о цели и смысле бытия. Таковых людей народится неисчислимо более того числа, кое ныне существует на земле.» — писал Горький С. Т. Григорьеву 15 марта 1926 г. («Литературное наследство», т. 70, стр. 135).

¹⁶ Из письма Горького К. Федину от 9 января 1925 г. Там же, стр. 486.

Язык прозы сближается в это время с языком поэзии, пропитывается фольклорными, песенными началами, приобретает «стиховую» весомость. Писатели сознательно вводят в прозу стиховые принципы: сказ, ритм, лирические повторы, по-разному выделяя и подчеркивая стиховую тенденцию речи, ее предельную экспрессивность. Ритм становится важнейшей стихией прозаической речи.

Повышается значимость звучащего народного слова в произведении, в выражении художественного содержания; «революция дала слышимое слово» (Маяковский), в звучащем слове писатели видят наиболее эффективное средство для передачи величия революционной эпохи. Уже само многообразие выявленной и открытой ими речевой стихии революционного времени, даже без углубления в характеры, должно, по их мнению, воссоздать, «построить» образ революции, передать ее многокрасочность, масштабность, величие ее размаха. Устремленность ранней прозы к звучащему народному слову раскрывает, пожалуй, заявление А. Веселого: «Я хочу, чтобы само слово говорило, чтобы оно цело, сверкало разными красками, чтобы не было никакой книжности, а была бы живая речь»¹⁷. Писатель говорит здесь об одном из речевых процессов в ранней прозе, благодаря которому, действительно, в произведениях ранней прозы звучит сама речь участников революционной эпохи и «строит», возводит характеры, создает массовые сцены многоголосья.

Устное народное слово и образ революционного действия сплелись воедино. Речь эпохи, раскрывающая разбуженное революцией сознание народа, претендовала в какой-то мере стать предметом литературы; характеры в той же мере явились производным от речи, от звучащего слова эпохи.

Работа над языком, речью, подчеркивание стиля вызваны еще одним существенным моментом в воплощении образа революционной народной массы. С помощью разнообразия стилевых атмосфер, многостилья писатели пытаются отразить столкновение различных сил: сословий, групп, классов в революции. Выразить каждую грань собирательного образа эпохи своеобразным стилем, чтобы насыщенностью и яркостью его тона передать пестроту народного моря эпохи пролетарской социалистической революции в России,— художественная задача, близкая, родственная живописному образу этих лет.

Стиль, вернее, множество различных стилей, красочных, играющих самовитым народным словом, должны оформить, удержать, закрепить вошедшее в произведение многообразное, не вполне передившееся в характеры содержание,— закрепить все эти собранные писателями «частицы истории», глыбы человеческой материи, стихии бытия.

Речь, словно ярким, многокрасочным покрывалом «разостлалась» в произведениях ранней прозы над изображенным, над характерами и сюжетом. Наблюдается тенденция к созданию характера, который можно было бы назвать — с точки зрения средств его воплощения — «речевым», «стилевым». Эта тенденция особенно показательна для самого раннего периода советской прозы.

В нашем литературоведении есть, как известно, термин, определяющий язык и стиль прозы начала 20-х годов,— «орнаментальная проза».

В суждениях об орнаментализме нет единого подхода к этому явлению, к определению его существа, его традиций.

Одни ведут происхождение орнаментализма издалека, из классического прошлого, усматривают его черты в критическом реализме XIX в., другие склонны объяснять его происхождение в ранней советской прозе декадентским влиянием, третьи — и тем и другим вместе.

¹⁷ «Новый мир», 1957, № 10, стр. 251.

В заметках Ю. Олеши встречается понимание орнаментализма как всякого рода отступлений от повествования, от сюжета; на этом основании писатель различает прозу Пушкина, в которой «все элементы... служат развитию повествования», и «орнаментальную» прозу Гоголя с характерными для нее отступлениями, указывая в качестве примера на одну из глав «Мертвых душ», которая заканчивается не относящимся к повествованию изображением освещенного окна гостиницы в городе N, в которой остановился Чичиков, и молодого поручика, который, перед тем, как лечь спать, рассматривает новые сапоги, «бойко и на диво ста-чайный каблук»¹⁸.

В работах 20-х годов орнаментализм видели в «напряженности слога», во введении в прозу стиховых принципов (ритма, сказа)¹⁹, тем самым отмечали черты поэтики, чрезвычайно существенные для ранней прозы, которые есть у Леонова и Шолохова, Малышкина и Бабеля, Серафимовича и А. Веселого, однако эти черты в ряде работ трактовались чисто формалистически, не рассматривались в связи с содержательными задачами. Показательно, что имена Гоголя и Ф. Сологуба, Лескова и А. Белого назывались вместе как имена равноправных предшественников орнаментализма в ранней советской прозе.

Оценка стилевых форм и признаков ранней прозы меняется в разных работах в зависимости от того, какой писатель исследуется. Например, стилевые черты, которые Е. Старикова в работе о Леонове называет «украшенной речью», стилизацией (просторечные формы слов, склонность к сказу, инверсию)²⁰, Л. Поляк в статье о стиле «Хождения по мукам» А. Толстого в том же сборнике рассматривает как новаторство советского писателя, подчеркивая в них установку на народность, разговорность авторской речи²¹.

Орнаментализм — дополнительную нагрузку на речь, «повышение» ее тона (в чем бы оно ни выражалось — в напряженности речи, ее украшениях, подчеркивании, введении в речь стиховых принципов, сказа и пр.) — следует рассматривать, во-первых, как явление переходной эпохи в развитии литературы, причем не только русской²².

Понятие орнаментализма, несомненно, дает возможность подойти к целой литературной эпохе как эпохе особого интереса к языку, семантической, эмоциональной, ритмической напряженности речи, упорных речевых, стилевых исканий, имеющих целью стать ближе к предмету, перенести в творчество все речевое богатство революционной эпохи, непосредственно «перелить» все многообразие ее проявлений в речь и стиль; оно дает представление о стилевых исканиях, в которых, действительно, прорвалось общее, эпохальное в своем «чистом», внеличном виде. Можно классифицировать стили той поры, и в такой классификации отразится прежде всего работа прозаиков над речью. Так, например, классификацию можно проводить с точки зрения внесения в прозу стиховых принципов (сказовый стиль, ритмическая проза, метонимический стиль и пр.), разнообразия интонаций (ораторский, песенный, декламационный, певучий и другие стили), строения фразы (рубленая проза, ударный стиль), лексики (стиль, насыщенный архаизмами или неологизмами) и по многим другим основаниям.

¹⁸ См. Ю. О л е ш а. Избр. сочинения. М., 1956, стр. 425.

¹⁹ См., например, статью Н. Степанова «Новелла Бабеля». Сб. «Мастера современной литературы». Л., 1928. — «Бабель — орнаменталист», — пишет Н. Л. Степанов, — он довел до предельной яркости и силы семантическую напряженность и ритмичность своей новеллы» (стр. 28).

²⁰ Сб. «Поиски и свершения». М., «Сов. писатель», 1960, стр. 105.

²¹ Там же, стр. 342.

²² Об изощренности стиля (в чем бы она ни проявлялась — в словесной ли пышности или намеренной краткости) как о «существенном признаке творчества всех виднейших представителей нового искусства всех стран» прехрасно сказал Александр Блок (см. А. Б л о к. Собр. соч., т. 5. М.—Л., 1962, стр. 315).

Как явление переходной эпохи орнаментальная проза действительно способна выразить грандиозное, необычное содержание, и вместе с тем она несет в себе момент искусственности, задуманности, что-то остро переходящее и недолговечное в искусстве, всегда стремящемся к единству, цельности и простоте.

И второе — необходимо иметь ввиду, что понятие орнаментализма вне определения содержательных задач писателя мало продуктивно, по существу, еще художественно нейтрально.

Оно приобретает качественное своеобразие только в определенной художественной системе, в индивидуальном художественном мире, в устремленности писателя на решение новаторской содержательной задачи своего времени.

Декадентские и модернистские направления этих лет или отрывали работу над речью, языком от содержательной задачи литературы, превращали речь в самоцель, или работа над речью выражала неприятие, отрицание революционной действительности, и то и другое оборачивалось разложением литературного образа.

Принципиально иная идейно-эстетическая природа напряженной работы над языком и стилем в произведениях ранней советской прозы. Неправильно — по отношению к ее главному направлению — видеть в факте повышения значимости речи и одновременно значимости стиля (как и в факте многостилья) что-либо от формализма. Напротив, тем особенно и интересен, важен и значителен этот момент в многовековой истории стиля, его функции в литературном процессе, что стиливые искания большинства советских прозаиков — не показатель ущербности в содержании, «заката» литературного направления: их напряженная работа над языком, стилем, целью которой являлось создание образа массы, — это проходящая в острой борьбе с самоцельностью речи, стиливого приема форма утверждения огромного новаторского революционного содержания, форма становления и утверждения новой литературы, нового литературного направления. Поиски овеяны духом радостного первооткрытия огромного мира народа. «От нашего хаоса (в литературе. — Н. Д.) можно ожидать целоого мира»²³, — писал В. Каверин Горькому.

На развитие ранней советской прозы наложила печать напряженная борьба между двумя основными стиливыми тенденциями. Одна из них, побеждающая и утверждающаяся, характеризовалась ориентацией на фольклор и традиции классической литературы. Трудно назвать какой-либо из индивидуальных стилей того времени, который был бы главным выразителем этой стиливой тенденции, скорее всего, ее представляла совокупность стилей многих писателей.

Другая стиливая тенденция шла от Б. Пильняка, творческие поиски которого, отчасти созвучные поискам всей ранней прозы, были отмечены чертами модернизма.

Это был стиль, оформляющий образ-алогизм, со смещенной перспективой. Использование некоторых классических форм образности (например, сатирические образы в «Голом годе» — изображение выморочного «дворянского гнезда» князей Ордыниных или окурловщины города Ордынина) совмещалось с изменой традициям, откровенным извращением их, с дискредитацией революции, нового (показательно, что для этой цели у Пильняка использован гоголевский прием алогической речи, разоблачающий у великого сатирика бесчеловечность и бессмысленность старого мира); чутье языка революционной эпохи — с сугубо книжным стилизаторством, «словесным фокусничеством», с рабским использованием ритма, архитектоники, лексики Белого и Ремизова»²⁴ (Горький).

²³ «Литературное наследство», т. 70, стр. 181.

²⁴ Там же, стр. 178, 311.

Модернизм в творчестве раннего Пильняка сказался не в том, что его произведения представляют собой множество речевых форм и стилей, причем самых несовместимых (в той или иной мере это общая стилевая черта всей ранней прозы), — он сказался в том, что эта груда стилей, вовлеченная в один нерасчлененный поток повествования, призвана демонстрировать катастрофу в революционном мире, намекать на какую-то существовавшую между явлениями и уничтоженную связь, доказывать, что будущего у революции нет.

Пильняк нанизывает разнородные «частицы истории» из разных времен, не пытаясь организовать их, увидеть в них поступательное движение времени, созидательный процесс, напротив, с намерением так расположить их друг относительно друга, чтобы новое, революционное, оказалось поглощенным в извечном, вневременном, — хаосе, неразберихе, метели, беспросветности общественного бытия.

Мир, созданный Пильняком, — это мир в полете времени, «отсвистевшего как экспресс». Это картина расколотого мира — новое вперемешку со старым; перепутавшиеся, бессистемные признаки человека и времени, каталоги рассыпавшихся свойств, отличий, качеств, а заправляет этим круговращением взвихренного мироздания черт, «лощинных дел мастер», исчадие тяжелой индустрии, «воющий воем заводского гудка» («Иван да Марья», 1921). Горький считал путь Пильняка «опасным», могущим привести писателя к «некоей клоунаде»²⁵.

Стиль Пильняка заостренно, односторонне выразивший процессы распада связей мира, не имел никакой перспективы, главное его значение в развитии ранней прозы в том, что он вызывал на полемику с собой. Ранняя советская проза отталкивалась от него и в конечном итоге «снямала», преодолевала его. В противоборстве рождались иные стили, своеобразные по качеству, направленности, ведущей интонации. Бросающиеся в глаза «следы» этого противоборства в творчестве того или иного писателя особенно резко подчеркивали принципиальное различие стилевой, идейно-художественной направленности произведений социалистического реализма и модернистских устремлений начала 20-х годов.

Существенной особенностью развития ранней советской прозы является резкая противоречивость стилевых процессов: в прозе шло два закономерных, но противоположно направленных, взаимоисключающих процесса. Стремление стать как можно ближе к действительности, приобщиться к общей стилевой среде, растворить свой авторский голос в «голосах» эпохи сталкивалось со стремлением создать свой личный, неповторимо своеобразный художественный мир, свой индивидуальный стиль; тенденция предоставить каждой сфере высказаться «своим» голосом, дать права гражданства «всем» языкам — с тенденцией сформировать, выработать свою индивидуальную художественную речь, соответственно разъединение, расчленение воспроизводимых сфер — с синтезированием, связыванием, задачи стилевые, формообразующие — с задачами исследовательскими.

В ранней прозе резко превалировала первая из двух названных тенденций. Шло широкое, сближенное с предметом стилевое освоение революционной действительности, — процесс необходимый, предвещавший новый, обогащенный художественный синтез. Авторская речь, с только намечающимся в ней индивидуальным своеобразием, переливалась множеством голосов, и в этом многоголосье «народного моря», которое временами начинало звучать как слиянное единство, в унисон, зрело то новаторское качество авторской речи — художественное открытие следующего этапа развития, точнее, индивидуальное шолоховское открытие

²⁵ «Литературное наследство», т. 70, стр. 311.

в психологическом анализе,— которое названо исследователем хорошим началом в авторской речи²⁶.

Необходимо отметить и другое: уже на этом этапе некоторые писатели рассматривают процесс приобщения к общему стилевому фонду как известный недостаток, бескислие неокрепшего искусства, незащищенность писателя от влияния школ, приемов, стилей и даже как плагиат и заимствование²⁷.

Молодые прозаики стремятся к «большому, вескому слову, которое можно было бы противопоставить «коломенско-московской разнузданности» (Федин о стиле Пильняка), к вынашиванию на основе творческого освоения стилевого богатства направления, своего, особого, неповторимого, личного стиля.

* * *

В революционную эпоху писатели как нельзя более остро почувствовали необходимость заново принасть к вечно живому роднику народной речи, овладеть стихией живого звучащего слова, заговорить в книге языком самих масс, «дать повествование, возможно более близкое живой действительности»²⁸ (Серафимович).

В начале 20-х годов еще не стояла как главная задача организации художественной речи с помощью народного языка, в духе народного,— такая организация художественной речи — дело других, следующих литературных периодов развития советской прозы. Это было полужэкспериментальное, с заостренным отказом от норм литературного языка художественное подражание устному слову и письмам людей, «язык которых еще коснеет, словарь которых еще не приспособлен к выражению необъятно больших, чем обычно, идей и чувств, пробужденных в них революцией, и которые, однако, стремятся на этом недостаточном языке со всей искренностью и точностью изобразить сложное и новое, терзающее или радующее душу»²⁹.

В звучащей речи видели средство разрушить застывшие речевые формы и каноны различных сфер литературной речи, отвлеченной мысли, углубиться в настоящую, невыдуманную жизнь, передать ощущение живой природы, живого человека.

Масштабы изучения устного народного языка в этот период были поистине огромны. У молодых писателей было ощущение, что они принесли с фронтов революции и гражданской войны ни с чем не сравнимые сокровища народной речи, они были полны чувством радостного приобщения к источникам жизни.

В литературу неудержимо хлынул поток просторечных слов, диалектизмов, неологизмов, форм народной этимологии, речевых конструкций с разговорным синтаксисом, с разнообразием живых разговорных интонаций, вопросительных, восклицательных, песенных, сказочных, часто повышенной эмоциональной экспрессивности.

²⁶ См. главу о стиле Шолохова в настоящем издании.

²⁷ Именно так освещает этот стилевой процесс К. Федин в письме Горькому от 7 апреля 1923 г. Жалуясь Горькому, что «писать трудно», Федин нарисовал удивительно яркую картину литературной жизни тех лет: «Вся жизнь насыщена ежеминутными влияниями школ, теорий, приемов, наконец — живых людей. Нужна какая-то китайская стена, чтобы оградить свою душу, сознание, сердце от этих влияний. Борьба с ними не всем по плечу, а иногда всем не по плечу.. Люди торопятся, скачут через головы, хлатают, рвут друг у друга — слова, названия, манеру, стиль. Самая граница «можно» и «нельзя» давно стерлась, и я — к примеру — по опыту знаю, как небезопасно делиться с нынешними литераторами своими планами и намерениями: обойдут на голову у самого старта...» («Литературное наследство», т. 70, стр. 471).

²⁸ «О писательском труде», стр. 194.

²⁹ А. В. Луначарский. Собр. соч. в шести томах, т. 1. М., 1963, стр. 357—358.

Перед литературой, поэзией и прозой остро встала проблема, точно сформулированная Маяковским, «как ввести разговорный язык в поэзию и как вывести поэзию из этих разговоров»³⁰.

Необходимо было донести до читателя качество разговорности, непосредственности, «натуральности» речи и в то же время сохранить высокую поэзию с ее глубиной и обобщением, философичностью, всеобщностью, встать на народную точку зрения, впустить живой голос народа, заговорить от лица самой жизни, природы, практики, и вложить в речь организованное начало, создать художественную концепцию человека и мира.

В языке улиц, площадей, митингов, сборищ, деревенских сходок прозаики открывают ритмы времени, ритмы эпохи массовых движений, резко подчеркивают их, заостряют. Разные грани мира и человека, природы и общественного бытия входят в сознание художника как определенные ритмы. Выявляя их, писатель передает назревшую необходимость общественных перемен и сдвигов»³¹.

В этом же плане следует рассматривать ничем не ограниченное в ранний период введение в прозу и других принципов стиха: в прозу входят и все внешние качества и приметы, которые отличают стихотворную речь («эвфония, звукообразы, звуковые и смысловые повторы, контрасты словесных рядов, метр, как образ, многообразие симметрического построения...»³²), и такие неотъемлемые свойства стиха, как, например, использование тропа в качестве главного средства характеристики, разлив лиризма.

В произведении наблюдается как бы «расщепление» единого богатого художественного языка на разные по качеству речевые потоки и формы, которые переплелись между собой и своеобразно перемешали в речи раскованное, живое и литературно-организованное, подчеркнуто простое и заостренно сложное (порой искусственно-надуманное); «простецкое народное сказание» (Фурманов) и в нем же или рядом слово романтизированное и даже эстетизированное; обороты, резко отступающие от норм литературного языка, обладающие стихийной силой выразительности, — и обороты письменной, книжной речи или формы ораторского, агитационного языка.

Одной из наиболее показательных форм художественной речи в прозе раннего периода является *сказ и сказовая речь*.

Сказовая речь — это содержательная речевая форма с установкой на «чужое слово» (слово различных социальных слоев народа, по преимуществу его низов³³), приближающая художественную речь к живому звучанию, насыщенная строем устной речи. Некоторым формам сказовой речи, близким фольклору, присущи песенность, песенные ритмы («Мужик — поэт и песенник... говорит он и поет — как холсты расстилает» — Неверов)³⁴.

Сказовые формы художественной речи развивались в русской литературе в течение всего XIX в.; причем природа сказовой речи существенно изменялась (и по содержанию, и лексически, и структурно), ее значимость в литературном языке увеличивалась, использование ее

³⁰ В. Маяковский. Полн. собр. соч. в тринадцати томах, т. 12. М., 1959, стр. 84.

³¹ Нельзя не отметить тот факт, на который указал Т. Хренников, — в творчестве советских прозаиков и поэтов выдающиеся композиторы разных поколений (С. Прокофьев, Г. Свиридов) ищут новых ритмов, новой музыкально-интонационный язык для характеристики своих героев (см. Т. Хренников. На пути к музыкальной культуре коммунизма. «Правда», 27 марта 1962 г.).

³² О качествах и приметах стихотворной речи см. статью В. В. Виноградова «О теории поэтической речи» («Вопросы языкознания», 1962, № 2).

³³ См. М. М. Бахтин. Проблемы творчества Достоевского. Л., 1929, стр. 115, 116

³⁴ Цит. по кн.: Ф. Гладков. О литературе. М., «Сов. писатель», 1955, стр. 185

неуклонно, циклически расширялось вместе с нарастанием «гула народной жизни», «говоров» пробуждающегося народа, прислушиваться к которым призывала писателей революционно-демократическая критика — Добролюбов и Чернышевский. Во второй половине XIX в. в художественной речи (в творчестве ряда писателей особенно интенсивно) происходит чрезвычайно показательный процесс, связанный с выработкой сказовой речевой формы, — наблюдается взаимное тяготение прозы и поэзии друг к другу. Проза и поэзия словно хотят отказаться от самих себя, от своей обособленности и замкнутости, каждая из сфер поэтической речи хочет обогатиться за счет другой. Прозаическая речь стремится стать ритмичной, рассчитанной на устное слово. Так, в творчестве Н. Лескова, культивирующего «самовитое слово», сказ — почти единственная, безраздельная форма повествования³⁵. А поэзия в это же время погружается в мир прозы, стремясь раскрыть в языке прозы его давно забытые ритмы, его стершиеся стиховые основы. К. И. Чуковский в этом плане рассматривает речь поэзии Некрасова. Отмечая тяготение некрасовского стиха к прозе, к повествовательным, сказовым формам, «страсть к рассказыванию» с его разговорной, прозаической дикцией и одновременно песенные основы этого стиха, К. И. Чуковский определяет его речь как «полусказ, полупесню», вернее, как «песенный сказ»: «Получается своеобразная, ни с чем не сравнимая специфически некрасовская речь, которая вечно колеблется между этими двумя противоположными формами, попеременно приближаясь то к одной, то к другой. Если это и проза, то чрезвычайно певучая проза, — проза, заглушенная песней, проза, уничтоженная песней»³⁶.

Выработанная поэтом речевая форма (полусказ, полупесня) дала ему возможность создать в один из предгрозовых моментов русской истории новаторский жанр — поэму, организованную как звучащее разными голосами народное вече.

В начале XX в. декадентская проза культивировала сказовую речь и стиховые принципы, тем самым как будто находилась в русле общих закономерностей развития литературы. Однако эпоха массового словотворчества, выдвинувшая проблему речи как центральную в литературе, отразилась в их творчестве однобоко, криво, она сделала их яростными «словопоклонниками», но у одних слово начало терять содержательный смысл, превращаясь в заумь (Белый), у других оно служило тому, чтобы «поднимать на свет божий» «всю страну и допотопную самую, из-под земли, подспудную» (Ремизов), у третьих оно оборачивалось опустошением, часто извращением народной стихии сказовой речи (см., например, «Сказочки» Сологуба).

Советский писатель начала 20-х годов хочет, чтобы голос героя из массы звучал в своем собственном качестве, не заглушаемый голосом автора, не заслоняемый приносимыми им взглядами и оценками. В сказовой речи он видит способ овладеть многообразием голосов народного моря, а также многообразием народных точек зрения — всем жизненным опытом низов в революционную эпоху. Он утверждает или разоблачает героя самим строем и интонациями его звучащей речи. Для сказовой

³⁵ Для сказов Лескова, связанных с «образом профессионально или сословно расчлененного повествователя», создающих стиль «мозаики», правду, «спивную, как лоскутное одеяло у орловских мещанок за Ильинкой» (см. об этом в работе В. В. Виноградова «Достоевский и Лесков в 70-е годы XIX в.» в книге «Проблема авторства и теория стилей» — М., Гослитиздат, 1964, стр. 525, 531), очень важным и, может быть, определяющим является не столько даже интерес к устному народному слову, сколько характерная для современного сказа установка на чужую речь, на социально чужой голос, что отметил М. Бахтин в указанной выше книге (стр. 116).

³⁶ Вступительная статья К. И. Чуковского к кн.: Н. А. Некрасов. Стихотворения. М., 1936, стр. 35.

речи этого периода характерен пафос народного слова в момент его бурного раскрепощения, усложненные (в соответствии с огромностью художественной задачи) формы ее обработки, и — как накладные расходы работы в «чужом слове» — печать стилизации. В творчестве одних писателей, испытывающих воздействие декадентских течений, момент стилизации был нарочито подчеркнут, в творчестве других, развивавших преимущественно традиции фольклора и классической русской литературы XIX в. он ощущался в значительно меньшей степени (мы имеем в виду творчество Неверова, Шолохова, Серафимовича, Веселого и др.).

«Народные» стилевые пласты значительно отличаются у разных писателей ритмами, сферой употребления, соотношением с другими стилевыми потоками речи, с другими формами обработки речи.

В одном из самых ранних образцов прозы, в «Падении Даира» (1921) Малышкина, можно найти только элементы сказовой обработки речи, концентрирующиеся в центральных местах этой героической оды-повести, — в эпизодах революционной борьбы масс. Авторская речь в этих эпизодах густо насыщена просторечьем, просторечные слова, не ассимилированные, лежат на поверхности, разбросаны в речи автора и своим «утяжеленным» звучанием делают материально осязаемыми тяготы и трудности революционного движения народа. Воссоздавая энергичный строй речи своего героя, писатель утверждает его речь и его самого. Повествование характеризуется динамизмом и силой в строении фразы. Создавая атмосферу общности, единства народа, звучащая народная речевая стихия в авторском языке, уплотняясь и поддерживаясь репликами, голосами из массы, потенциально таит в себе если еще не богатство индивидуальностей, то во всяком случае богатство жизни и движения. Вот, по нашему мнению, лучшая из этих сцен-эпизодов, овеянная духом бурлацкого подвига. Вопреки всем графикам, распоряжениям начальства, невзирая на яростный протест замученного в ожидании поезда неорганизованного люда, «суровые и грубые» «с винтовками» повернули паровоз с северного направления в направление своего движения — на Даир, на юг, на завоевание будущего.

«Чумацкий плясал над дымным костром, распоясанный, с расстегнутым воротом гимнастерки. В теплушке словно медведями ходило.

— Крой, Безгубный! Ах, ярь-пески, туманны горы! Зажаривай! Не бойся, там те и без шинели жарко будет!..

— На теплы дачи едем!..

Из депо выкатывался паровоз, тяжело пыхтя; машинист, перегнувшись над сходней, курил и хмуро ждал. Платформу запрудили едущие на север с мешками, с узлами, зверели, толкались кулаками и плечами, пробираясь к путям, чтобы не опоздать и не умереть. Ждавшие с винтовками вывели паровоз на круг, схватились за рычаги и повернули чугунную грудь к югу...

В эшелонах завязало, задребезжало, рявкнуло тысячеротым ура и пошло всей улицей.

— Дае-о-о-о-ошы!..

На подъеме за станцией паровоз забуксовал, перегруженный эшелон был не под силу. Распоясанные выскакивали из дыма и галдежа на насыпь, рвали ногтями мерзлый песок, подбрасывали его на рельсы, чтобы не скользило: ухаля, подталкивали, подпирая плечом, и в то же время откусывали от пшеничной буханки и пропихивали за отторбученную щеку.

— Гаврило, крути!.. Тап-ши, миленок!

— Безгубна-а-ай, поддава-а-ай!..

— Го-го-го!.. Гаврюша, крути!..

— Тап-ши!..

В перелески, в мутную поземку волокли красную громадину плечами,

а впереди черный, с налитыми огнем глазами, натужно пыхтел, крича хриплыми голосами в степь: «дае-о-о-ошь!»³⁷.

В тон репликам народа, построенным как выкрики бурлаков, их самоподбадривание (глаголы в повелительном наклонении), в речи автора возникает особая, «ударная», рубленая речевая форма; «наркас» ее составляют глаголы множественного числа настоящего, иногда прошедшего времени, передающие коллективные действия, коллективные усилия всех. Эта форма со скоплениями глаголов очень распространена в ранней прозе, своеобразие ее у каждого писателя в различии ритмов и интонаций, которые в известной степени несут в себе авторскую концепцию действительности. В «Чапаеве» Фурманова подобную речевую конструкцию находим в изображении железнодорожной станции (глава «На Колчака»). Ср., например: «Все спешат, сталкивают один другого, срываются, поднимаются и снова спешат, спешат, спешат... Другая половина ударила врассыпную по станции... закупала хлебца, хлеба, хлебцы и хлебшки...» В присущем ей основном тоне, эпическом и бодром (его можно определить словами самого писателя о красноармейском митинге-концерте: «Канитель!.. Но веселая, сочная, многоцветная, искренняя канитель!»), различим мотив великих преодолеваемых народом бед и тягот, который вдруг прорывается всем знакомым «гоголевским» внезапным взлетом в речи, интонацией всепонимающего участия: «Три звонка... Свисток. Эшелон трогается, — и вот еще долго ему вдогонку мчатся партиями и в одиночку отставшие красноармейцы, повисая на подножках...»³⁸.

В творчестве Пильняка эта речевая конструкция приобретает форму подчеркнуто стилизованную — записок летописца о вселенском бедствии, постигшем Россию. Ср. в «Голом годе»: «По городу шатались голод, сифилис и смерть... Люди дичали, мечтая о хлебе и картошке, люди голодали, сидели без света и мерзнули, — люди растаскивали заборы...»³⁹ (здесь и глаголы иные — не волевого действия, а пассивного приспособления к жизни смятенных революцией, отставших от нее). В повести «Иван да Марья» в названной речевой форме звучит ядовитая интонация нипения действий вхолостую («В женотделе женщины... спорили, анкетировали, командировались, культурно-просветительствовали, ибо женщины теперь пробуждаются...»).

У Малышкина аналогичную речевую форму проникает победная и властная интонация последнего решительного боя. В приводившейся сцене писатель достиг единства авторской речи и речи основного героя — народа, скупо и выразительно передал великую силу революционного порыва. Благодаря таким сценам, в которых звучит народная речь, «Падение Дайра» и другие крупнейшие произведения ранней прозы значительно отличаются от поэзии пролеткульта, потопляющей индивидуальное в абстрактном и холодном образе масс: основной стилиевой процесс в прозе — обогащение языка народностью — мощно противодействовал этой тенденции.

У Неверова гораздо сильнее стихия сказового языка, особенно в его самом значительном и крупном эпическом произведении, для которого характерно многостилье, — в романе «Гуси-лебеди» (1918—1923).

У Неверова сказ «крестьянский» возникает как повествование о темной, нищей поволжской деревне, растерявшейся под напором революционных перемен, о старой мужицкой общности, единстве мятущемся, путаном, которое жизнь неожиданно нарушила.

³⁷ А. Малышкин. Сочинения в двух томах, т. 1. М., 1956, стр. 153—154. Далее цитаты приводятся по этому изданию.

³⁸ Д. Фурманов. Собр. соч. в четырех томах, т. 1. М., 1960, стр. 152, 153, 162.

³⁹ В. Пильняк. Голый год. II. — В., Изд. Гржебина, 1922, стр. 94.

В романе «Гуси-лебеди» единство мужицкой массы в значительной степени предстает именно как выражение ее темноты и невежества, мелкособственнических, звериных инстинктов в ней. Характерно, что название «гуси» относится не только к «хозяевам жизни», к зажиточным мужикам, которые по своему социальному положению и кулацкой психологии мешали полету «лебедей», но и к беднякам, бобылям, безлошадникам, ко всему беспросветно-тяжелому, нищенскому, скованному тоской по хлебу образу их жизни.

Поэтому в речи у Неверова звучит иногда какая-то щемящая нота безысходности, напоминающая такую же интонацию в горьковском описании рабочей слободки, интонацию, передающую однообразную, унылую, безрадостную повторяемость заведенного однажды порядка жизни.

«...В дымном угаре, в коротких туманивших снах находили люди отдых и светлую долю. С водкой приходило и надрывающее душу веселье, слезы на судьбу, на бога, на плохие порядки, мешающие жить. В слякотные осенние вечера, словно гуси по грязному озеру, плыли мужики из улицы в улицу, шли с распахнутой грудью, с заломленными шапками, в длинных непростиранных рубахах. За ними, собирая их, ходили бабы с расщепленными губами... В слякоти, в тесноте, словно в мешке, перевязанном крепкими нитками, царапались люди, лошади, свиньи, собаки, прижатые нищетой...»⁴⁰.

Эта интонация безысходности в авторской речи поддерживается, усугубляется такой же интонацией мужицких реплик в сценах многоголосья, реплик, свидетельствующих об их заботности — боязни всяких перемен, нежелании включаться в классовую борьбу, бессилии перед общей разрухой.

Единой реакцией встречают мужики, беженцы, солдаты речь большевика Федякина. Его предложение произвести обследование по амбарам и излишки хлеба отдать неимущим было воспринято всеми как нечто противоестественное, страшное, небывалое («...то вековое, мужицкое, выросшее в условиях борьбы за собственность, сидело глубокими корнями»).

«Словно ветром ударило мужиков, сбilo всех в одну ревущую кучу, понесло, подбросило. Вместо отдельных голосов стоял тяжелый, пугающий крик:

А — а!.. О — о...!»

«Куском глиняным развалилась жизнь. Мучило раздражение на чехов, на большевиков. Собирались кучками мужики, бегали по избам, бессильно плевались от злобы, били скотину.

— Мирно-то жить неужто нельзя?

— Выходит — нельзя.

— Сколько лет жили! Выдумали какое-то равенство.

— Городские дошли...

— Бить надо за каждую выдумку, чтобы людей не тревожила...!»

Изредка в повествовании пробивается мотив мечты и не только о сытной, хлебной, устроенной жизни, но и о каком-то «волшебном царстве».

Вот отрывок, в котором авторская речь со сказовыми интонациями окрашивается романтической струей: изображен бедняцкий сход у приехавшего с фронта большевика Федякина, где присутствует Кондратий Струкачев (мрачная фигура раздвоенного середняка, в котором по временам просыпается «звериное, волчье»).

«...Горячились, припоминали старые позабытые обиды, возбужденно сучили кулаками. Не волновался только Кондратий Струкачев, сутулый, длинноногий мужик в нахлобученной шапке. Сидел на корточках, при-

⁴⁰ Александр Неверов. Полн. собр. соч., т. VII. М.—Л., «Земля и фабрика», 1927, стр. 48. Далее цитаты приводятся по этому изданию.

слонившись к стене, ковыряя соломкой в зубах, поплеывая под ноги. Разговоры о хорошем житье связывали его, убаюкивали и, как маленького, укладывали в легкую, воздушную зыбку. Зыбка раскачивалась поднималась, и Кондратий летел в ней в волшебное царство, непохожее на царство, в котором жил. Минутами неожиданно богател, отыскивал кем-то потерянное золото, минутами становился «большевиком»...

Не твердые и уверенные ритмы (как, например, в сцене, воссозданной Малышкиным), а «певучие» размеры и интонации определяют своеобразие неверовской речи и сказовости в ней. Когда звучит эта рожденная горячей любовью к народу, мужику, неверовская «рыхлая, чувствительная» (Гладков)⁴¹ речь с определениями и глаголами в конце предложения, созданный им художественный мир (например, в повести «Тапкент — город хлебный») оказывается исполненным богатства человеческого добра. Его проза прямо просится в стихотворные строчки:

Закачалась перед глазами спелая пшеница,
изогнулась волной под теплым допатынским ветерком.
Стоит Мшпка в мыслях хозяином на загоне,
разговаривает с мужиками допатынскими.

На сказовой фразе Неверова можно наблюдать, как певучесть интонаций устной народной речи усиливается писателем с помощью различного рода инверсий, обильного введения многосложных слов с дактилическими окончаниями, возрождаются размеры, близкие былинному стиху (по утверждению самого писателя, язык былин, несмотря на свою архаичность, имеет «силу необыкновенную»). Вот, например, две фразы из романа «Гуси-лебеди», легко и свободно укладывающиеся в ритмизованные строчки, которые напоминают былинные:

А как понял, что Трофим собирается
Пойти по амбарушкам,
Не мог улежать под дерюжкой дедушка,
Задвигался...

или:

Как ручей по камешкам,
Лился слабый, старческий голос,
Источающий древнюю мудрость мужицкую.

Отличается многообразием красок, оттенков, тонкостью наблюдений сказовая речь раннего Л. Леонова. Интересна в этом плане его повесть «Петушихинский пролом» (1922), первое произведение, в котором писатель приоткрывал революционный «пролом» в древней, притаившейся в диком медвежьем углу Руси, разгульной и исступленно молящейся. Два лика, два начала жизни выявляет Леонов в жизни этого угла — сонное, свиное («свиной глаз»), звериное, волчье — и ясное, детское, светловолосое, доброе, голубое. («Голубое» в мире, в природе становится у Леонова отличительной приметой нового человека: «голубое слово» товарища Арсена, представителя Советской власти, приехавшего производить вскрытие мощей святого Пафнутия.)

Когда «сказывает» он об этом, светлом, начале жизни, его речь приобретает мягкую, ласкающую интонацию, достигаемую обилием уменьшительно-ласкательных суффиксов и прямыми лирическими восклицаниями («...В зеленеющем лоне реки бывалой объявился Савостьян и с ним Алеша, белый мальчик, — Бог над ним!»).

⁴¹ Неверов сказал как-то Гладкову: «...Не забывай, что я мужик и речь люблю певучую» (Ф. Г л а д к о в. О литературе, стр. 185).

Сказ Леонова, раскрывающий гнездо суеверий самых фантастических, густо насыщен архаикой, библейскими оборотами и лексикой, для него характерно широкое использование древнейших форм фольклора — заговоров, народных поверий, сказочных и мифологических образов древней Руси, оборотничества, магических заклинаний («...Прикидываются тени людьми, люди — зверьями, звери — пнями; присядут на корточки в крошевной тиши, и не разберешь тогда — ли пень, ли тень, ли человек с ножом, ли рысь усатый, но взмахнет хвостом, зайграет рогом, — увидишь: див... Не ходите в полночные леса девки по ягоды, мужики по дрова, трухлявые старухи за грибами: встретишь дива, он куражится горазд, гаркнет — станешь пень...»⁴²).

Своеобразна структура сказовой речи у Леонова, для нее характерно скопление определений перед определяемым словом, в результате которого часто действующее лицо (субъект) или глагол (сказуемое) отскакивает на конец фразы, словно замыкая ее в рамку («Шумел березовый, круглый, молодой — и над оврагом продольный, плакучий ивы лист»). Такая структура речи, очевидно, вызывается установкой на живопись словом.

Исследователи верно отмечают черты нарочитости, неясность, украшенность сказовой речи раннего Леонова, влияние на него декадентских образцов; однако многообразные книжные воздействия не уничтожили в раннем произведении Леонова речевой народной стихии как его языковой основы.

В сказе Леонова очень сильна струя устного народного языка, причем языка самых темных, забытых углов Руси (Петушиха — словно «давняя забытая река»). Леонов в своей повести говорит об языке петушихинцев, о словах «простых, корявых, мужицких, несуразных, как поленья». Такие слова наполняют сценки многоголосья у Леонова, создают образ глухомани.

«...Притихшие, по вечерам, говорили у колодцев, у изб, расходясь с редких сходов:

— Пашке в городе сказывали, будто семнадцать енаралов на нас войной пошли...

— На нас, говоришь?

— На нас. Прут со всех концов. Талагашка-то тож добровольцем удрал... Кровью человек исходит, — куда ему!

— Ишь ты, пряткай!

— Еще надьсь видел кто бысь, — монах один, от Пафнутья-то в большаки пошел... С револьвертом ходит. Хоть бы бородишу-то рыжую свою снял!

— В большаки — Дяла-а... Да и тово-ль от нас ждять можно! ...Сами-то — Осподи-Осподи, а чуть что и в ухо поровим...

Потом еще:

— Говорят, будто Китай за нас.

— За кого, за нас?

— Как за ково? — Да вооче...

— То-то и оно!..»

Вот эти «корявые и несуразные, как поленья» слова вместе с древними архаическими формами языка входят и в состав авторской речи, придавая ей какую-то особую выразительность, значимость. Эллиптические конструкции языка часто непонятны, «корявы» (ср. начало: «...Ходил раз один этакый старичок-моховичок за мшарины, где выгон Петушихинский потом, за голубикой...»), речь изобилует частицами («...пеля птицы в утро-то»), которые иногда более выразительны, чем развернутые

⁴² Л. Леонов. Петушихинский пролом. М., 1923, стр. 34. Далее цитаты приводятся по этому изданию.

предложения, и употребляются вместо последних: «И вдруг на: как прикрепили Петушиху за малолетством к Селивановскому сполкому...» или описание деревенской красавицы-щеголихи: «...да бусы вокруг шеи красным горохом, и шелковый повойник алый, три с четвертаком,— на!» (в этом «на!» — вызов, щегольство красотой, силой, неотразимостью для каждого и разгул), или: «Так и стала быть Петушиха тут,— семь дворов. пять ворот, из подворотен дым идет...».

Среди многообразных стилей, насыщенных просторечьем и сказовостью, отметим еще сейфуллинский, отличающийся простотой, элементарностью, нехитрой живописностью.

Для повести «Виринея» характерно изображение сцен, в которых проглядывают какие-то тенденции развития массы к новому.

Такой характер имеет яркая сцена деревенских выборов в Учредительное собрание, когда с самого утра подводы, телеги с людьми длинной цепью двинулись в волость. «В них мужики и бабы в праздничных полушталках. Детные с грудными на руках» — голосовать. Из-за одной старухи, которая приехала «постараться в деле», но которую комиссия не хотела допускать до выборов по причине ее слепоты, поднялось возмущение в народе. Эта сцена ярко передана приемом многоголосья.

«...И в горнице и в дверях, даже за открытым окном на улице начался шум.

— Пусть опускает! Для бедного народа будто бы стараетесь, а она из бедных бедная.

— Правда, пешком шла! Лошади не достали нигде, а на чужую подводу некуда.

— Сами всеми семьями приехали. А она, чать, не виновата, что ослепла.

— Опускаяй, баушка, не слушай! Теперь слобода, а они все с издевкой.

— Опускаяй, опускай! Покажи ей щелку-то! Эй, востроносая, покажи, говорю.

— Энтот там расселся посередке-то! И вытряхнуть недолго, коль бедным запрет делает. Опускаяй, баушка! Всякому закону по делу да по нужде должно быть послабление. Не старые времена. Теперь все для человека легкости хотят, а не обиды...»⁴³.

Авторская речь со сказовыми интонациями имеет постоянную тенденцию переходить в сказовую. Живые, несложные сценки из ломающегося быта деревни рисуются сказовой речью, напоминая у Сейфуллиной народный лубок.

«...Забурлила в степных логах вода. Не берет конь дорогу. Но по холмам есть для пешеходов узкие ненадежные тропочки. Польстился Васька на хорошую плату. Письмо от инженера с постройки в участок понес. Десятку инженер обещал...».

По-иному звучит прямой авторский голос, он вводит, в частности, мотив плодородия, развивает образ родящей, вечно обновляющейся земли, которая для всех людей земледельческого труда является великим и могучим законом, всех связывает своей мощью, красотой.

«...В охвате впервые тревожимых взрывами холмов лежала незаезженная, мощно плодородная степь. И древним томленьем дышала веснами ожидавшая зачатья земля. Все живое жило здесь в мудрой верности исконному закону бытия: родиться и жить, чтобы родить. Дать бессмертие роду своему...».

⁴³ Л. Сейфуллина. Повести и рассказы. М., 1953, стр. 11. Далее цитаты приводятся по этому изданию.

В песенной речевой стихии создается цельный народный характер («как кряж крепкая... скорее погибнет, а не поддастся»⁴⁴ — Д. Фурманов о Вирине).

Изображение народных сходов, многоголосье то с быстрой и сочной, то с корявой и веской прямой народной речью — все это стало традицией советской прозы на всех этапах ее развития, в частности в романах-эпопеях 30-х годов. Важно отметить еще одну насыщенную сказовостью, неровную, но колоритную и яркую стилевую форму — созданную Фурмановым в «Чапаеве» (1923).

Фурмановская стилевая форма заявляет о себе все время колеблющимся соотношением, противоборством и переплетением двух очень разных голосов и интонаций — устного и певучего народного слова и агитационного, учительного, можно даже сказать ученого, — причем оба голоса и обе интонации стремятся к пафосности, проникновенности.

Форма агитационной, учительной речи сближена с народной — введением просторечья, мягкими, ласкающими интонациями, обилием уменьшительно-ласкательных суффиксов, полутонов в лексике, тем не менее природа ее разговорности, ее повторов иная — не устного народного слова, а слова ораторского, лекционного, деловитого («Верно, что из этих же сил немало кулачья ушло и к белым, но остается несомненным...») или:

«Эти села дали не только отдельных добровольцев, они дали готовые красные полки» и пр.).

Устная народная речевая стихия тяготеет к сказке, былинке, песне, она то вольно и широко разворачивается, сливая автора с его легендарным героем, то словно «обуздывается», вводится в берега, — в нее вплетается голос партийца-организатора, страстного пропагандиста, обращенный к огромным множествам, подобным его герою.

Вот отрывок из дневника Федора Клычкова (глава «Биография Чапаева»), где наглядно выступает это противоборство и переплетение двух разных голосов и интонаций.

«Все ли у него рассказано, как было, — откуда мне знать? Прихвастнуть любил — этот грех за ним водился, — может и тут что приплел для красного словца... Только и приплел ежели, так пустяк какой.

Биография как будто самая рядовая, нет в ней ничего замечательного, а в то же время присмотритесь: всеми обстоятельствами, всей нуждой и событиями личной жизни он толкаем был на недовольство и протест».

В первом абзаце как будто господство устной народной речевой формы, тот же голос, который только что звучал в рассказе Чапаева о себе; во втором абзаце речь меняет свою природу, становясь лекционной, ораторской, учительной, но и в этом своем, другом качестве стремясь приблизиться к герою и воздействовать на него.

Такая стилевая форма с противоборством равных по своей природе, но стремящихся к единству голосов, конечно, не случайна. Он вызвана и особенностью народного характера, который воспроизводится Фурмановым, жадностью героя к учению, науке (наука была, говорит писатель, той сферой и плоскостью, где герой сам «охотно, любовно шел навстречу живым мыслям»), и своеобразием фурмановского замысла, его предмета. Предмет, который изображается в «Чапаеве» — не столько течение жизни в разлив ее стихий (эта тенденция больше выражена в творчестве Веселого), сколько организация жизни, изображение того, как происходит строительство нового в жизни и в человеческом характере, нахождение нужного, индивидуального, единственно верного метода просвещения и возвышения человека. «Борьба между сознательностью и стихийностью — вот основная философская тема произведения Фурманова. Центральным образом романа оказывается сочетание двух фигур: «Чапаева

⁴⁴ Д. Фурманов, Сочинения, т. 3. М., 1952, стр. 266.

с Федором», командира с комиссаром. Из их взаимодействия рождается и тема произведения, и весь его драматизм»⁴⁵⁻⁴⁶.

В кульминационном выражении фурмановская стилевая форма звучит взволнованной песней, родственной отчасти Горькому, отчасти историческому, былинному сказанию Гоголя.

«...По теплушкам книжная читка гудит, непокорная скрипит учеба, мечутся споры галочьей стаей, а то вдруг песня рванет по морозной чистоте — легкая, звонкая, красноперая...

И на черепашьем скрипучем ходу вагонном, перемежая и побеждая ржавые песни колес, несутся над равнинами песни борьбы, победным гулом кроют пространства. Как они пели — как пели они, ткачи! Не прошли им даром и для песни подпольные годы!.. Ах, песня, песня, что можешь ты сделать с сердцем человека!..».

В нашу задачу не входит подробно характеризовать многообразные формы устной народной речи в ее соотношении со сказками в произведениях равней прозы, тем более что авторская речь далеко не сводилась в них к сказу. Сейчас важно обратить внимание на то, что писатели не довольствовались ритмами, которые содержались в сказовых формах речи, а стремились усилить, подчеркнуть стиховую тенденцию речи другими средствами.

В некоторых произведениях в такой роли усилителя ритмов выступают лирические повторы; иногда это повторы одного слова. Эту форму повторов найдем в «Петушихинском проломе» Леонова.

«Но еще противился водному зною заколоченный лес, и цвела еще, цвела случайная, в ближней овражине лесной, сосна нетающими снежными цветами».

«Вейтесь, вейтесь вы над Петушихой сердца, золотые хлопья пчел!»

Повтор одного слова по два раза — прием песенный, связанный с речитативом и напевом.

А вот в том же произведении другой песенный прием — параллелизм вопросов:

«Разве затем лишь небо, чтоб облака в нем плавали?

Разве затем лишь глотка, чтобы кричать навзрыд...?».

В таких песенных формах речи автор еще полнее сливается со своим массовым героем — народом и в его горе и в его радости.

Иной характер имеют лирические повторы в «Падении Дабра». Они вносят патетическую интонацию в повествование. Здесь повторяются и отдельные слова и целые обороты, которые, варьируясь, словно нитью прошивают повествование, незаметно нагнетая, усиливая впечатление необычности того, что должно совершиться:

«...За курганами гудело море. За курганами, горбясь черной скалой, лег перешеек в море — в синие, блаженные островные туманы. И армия лежала за курганами, перед черной горбатой скалой, сторожа ее зоркими ползучими постами...»⁴⁷.

Усиливает песенное звучание прозы введение в текст народной песни. Особенно широко представлена стихия украинской народной песни в языке «Железного потока» Серафимовича.

Песня, которую пели в колонне Кожуха и слова которой приводит автор

Ре-вуть, сто-гнуть го-о-ры хви-я-ля

В си-не-сень-ким мо-о-ри...

Пла-чуть, ту-жать ко-за-чень-ки

В ту-ре-ц-кий не-во-о-ли...

⁴⁵⁻⁴⁶ В. О. Перцов. Этюды о советской литературе. М., 1937, стр. 62.

⁴⁷ А. Малышкин. Сочинения в двух томах, т. 1, стр. 141. Далее цитаты приводятся по этому изданию.

словно вливает в авторскую речь вместе с широким лирическим порывом песенные начала — ритм, фразеологические песенные обороты, напевность, мягкость, широту, лексику песни (и даже украинское произношение).

«То вздымаясь, то опускаясь. И не море ли мерно подымается, и опускается волнами молодых голосов? И не в темноте ли ночи разлилась нудьга, — тужать казаченьки, тужать молодые. И не про них ли, не они ли вырвались из неволи офицера, генералов, буржуев, и не они ли идут биться за волю? И не печаль ли разлилась, печаль-радость в живой, переполненной напряжением темноте?»

В си-не-сень-ким мо-о-ри...

А море тут же, внизу, под ногами, но молчит и невидимо...»⁴⁸.

С помощью речи, насыщенной ритмами украинской народной песни, автор сливает неразрывно в одну поэтическую картину исторические были, тяготы казачьего прошлого и трудную революционную современность украинского народа⁴⁹.

Многообразны приемы выделения ритмического, стихового начал в прозе А. Веселого. Значимость, весомость слова в прозе писатель усиливает введением пословиц, поговорок, бойких присловий, этических лаконичных конструкций народного языка; авторская речь в его произведениях тяготеет к легким и емким, эллиптически-пословичным формам. Они придают фразе живой декламационный характер.

Фраза у Артема Веселого — летящая, стремительно развивающаяся, полная динамики, легко членимая, часто без сказуемого. Если у Малышкина проза в своей основной тенденции патетическая, у Серафимовича — песенная, то у Веселого проза декламационная. Его фразу нужно читать с оживлением, с воодушевлением, весело, с подъемом, «на полный мах». Это и форма высказывания основного героя «России, кровью умытой», рядового Максима Кужеля, и форма авторской речи.

Максим Кужель в своем «Слове» рассказывает эпизод братания на фронте русских с турками: «Барашка на горячие угли, бочок в круг, плясунов и песенников на кон, и пошло у нас веселье: ни горело, ни болело, ровно и не лютовали никогда»⁵⁰.

А вот авторская речь из второй главы «Пожар горит — разгорается» (бой казачьего полка с националистами-татарами в Закавказье): «Кто закрестился, кто за винтовку, кто шапку в охапку и — наутек».

Установку на стих и ритм в прозе А. Веселый подчеркивает и другим приемом, еще более откровенным: через все главы его поэмы-эпопеи проходят выделенные с помощью стиховой «лесенки» музыкальные «перебои» повествования, тоже создающие впечатление «полета» фразы.

Только что отзвучало многоголосье в сцене проводов на империалистический фронт: «...Прощай Волга, прощай лес!» — и следом:

Казарма

скорое обучение

молебен

вокзал.

⁴⁸ А. С. Серафимович. Собр. соч. в семи томах, т. 6. М., 1959, стр. 537. Далее цитаты приводятся по этому изданию.

⁴⁹ В новой вышедшей к 80-му юбилею Серафимовича работе о «Железном потоке» (см. кн.: Л. Гладковская. Рождение эпопеи. М.—Л., 1963) исследователь обращает внимание на организующую содержание и композицию эпопеи роль ритма. «Ритм отдельных фраз, или групп фраз, ритм отдельных эпизодов и, наконец, ритм всей эпопеи — так с помощью ритма, сохранив точность и обстоятельность прозы, Серафимович сблизил ее с поэзией, сумел обогатить прозаическое повествование сложным подтекстом... Господствующая в «Железном потоке» сказовая интонация разнообразна... Присутствие ритма придает ей небудничную, праздничную окраску, приближая эпопею к поэтической легенде» (стр. 191—194).

⁵⁰ А. Веселый. Избр. прозаические произведения. М., 1958, стр. 240. Далее цитаты приводятся по этому изданию.

Стиховая «лесенка» без знаков препинания — форма, с помощью которой писатель стремится охватить безбрежно разлившуюся эпическую стихию, передать неумержимость, безостановочность всеобщего движения. Однако в «летающей» фразе Веселого и особенно в приеме стиховой «лесенки» порой звучит прямая, «стилем» поэтизация разгулявшейся стихии. Стиховая «лесенка» передает здесь зыбкость материального мира, потерявшего равновесие в полете неумержимого стихийного движения.

Стояут,
качаютя дома,
пляшут удицы.

или:

Поезд мчится
огоньки
дальняя дорога.

или:

Дороги направо
дороги налево
снежный разлив.

Автор не всегда противостоит неумержимой стихии, которую изображает, оттого слабеет революционный пафос его произведения.

Своеобразное возрождение в ранней прозе характерной черты стиля древних героических эпосов (песенность, декламационность эпоса, рассчитанного на произношение) резко подчеркнуло новизну художественных средств новой литературы, обострило ощущение современности.

Иной ритм эпохи открыт Фединым в его романе «Города и годы» (1922—1924). Перед молодым писателем была другая действительность: жизнь провинциального немецкого городка и — шире — всей Германии накануне первой мировой войны. Федин сделал ритм (в одном из эпизодов романа) главным средством познания и разоблачения страшных, зреющих в жизни страны тенденций, подготовивших наступление фашизма.

Писатель рисует, казалось бы, незначительную картинку летней прогулки немецких семей в Розенау, к прохладе пруда. В тексте эта сценка выделена графически (строчки сдвинуты вправо, что заставляет обратить внимание на изменение ритма), напоминает кадр из фильма, поданный крупным планом. Это движение чинное и упорядоченное, «в ритме и размере, положенном гармонией»:

«Вот так: мужчины. За ними — дружно: жены, дочки, тещи. Все в белых блузках, с ридикюлями, с зонтиками.

А спереди — сынки: без шляп, в рубашках «Робеспьер», заправленных в короткие штанишки. Ну, эти без зонтов.

При первом же раскате грома — бегом, марш-марш домой. А «Робеспьеры» высохнут и выгладятся завтра...

За столиком сидели прочно, долго. Неколебимо слушали оркестр. Подтягивали Штраусу, умилялись:

— Хороший композитор, прозит!

Фельдфебель-дирижер руководил отчетливо, как на параде. Обертывался на аплодисменты — раз, два, три. И кланялся, насколько позволяли воинский устав и воротник.

Флейтист вставал, менял дощечку-номер — «4».

Тут каждая семья — в последовательности патриархальной — смотрела на программу:

— Четыре? Шуман, попури из песен.

— Ах, Шуман!

— Да, из песен...

— Прекрасный музыкант, хотя — австриец?

Все в этом ритме и размере»⁵¹.

Пожалуй, и впрямь — ритм, положенный гармонией. Движение исключило всякую суету, смятенье, поспешность: под зонтиком ступает гордый собою царь природы, внесший поправки в ее безумства (поставил громоствод, провел канализацию, придумал зонтик)!

Однако это иной, совсем иной ритм, ничего общего не имеющий с чудной гармонией, звучавшей в музыке Баха, Мендельсона, Листа, Гайдна. За чуточку игривым, словно танцевальным и в то же время не теряющим всей своей благопристойности мотивом явно пробивается ритм шагистики и муштры. Вырастает образ немецкого мещанства — обездушенных множеств, ограниченных и самодовольных, овладевших материальными благами и мнящих себя избранныками гармонии, царями природы.

Еще один этап в жизнедеятельности такого «организма», словно предсказанный движением ритма, — и в мире явится слепая механизированная сила, претендующая на мировое господство, несущая смерть и уничтожение всеми живому. Освобождение задавленного человеческого духа мыслится как необходимость выскочить из «привычной и удобной», но душащей сетки ритма.

Интересно, что фединский образ немецкого мещанства и ритм шагистики и муштры, разоблачающий его скрытую природу, возник на уже подготовленной в литературе почве⁵² и сам влился в традицию широчайшего художественного диапазона, развивающуюся в самых разных видах современного искусства — в музыке, кино и др.

* * *

Мы пытались выделить (более или менее искусственно) из сложного сплетения речевых потоков в ранней прозе один, наиболее важный для воссоздания образа массы, в котором выразилось обогащение художественной речи формами народного языка. Теперь необходимо рассмотреть другие речевые и стилевые потоки, формирующие образ революционной действительности, речь прозы в целом.

В прозе первой половины 20-х годов можно обнаружить «осколки» образов и соответственно их выражающие речевые и стилевые формы классиков — Пушкина, Некрасова, Лескова, Л. Толстого, Достоевского, особенно Гоголя, а из современников — М. Горького и причудливо-пестрых декадентских течений и школ: символизма, футуризма, имажинизма, переосмысленных, получивших новое художественное задание. Речь ранней прозы включает в себя архаический язык древнерусской героической повести, жития, и четкий, лоуунговый язык экспрессионизма; «корявый говор миллионов, жаргон окраин» и «расслабленный интеллигентский язычишко с его выхолощенными словами»⁵³, просторечье и высокую романтическую лексику, деловой язык военных сообщений, газет и церковную лексику, народную песню и классический романс, молитву и революционную частушку, язык солдатской массы и разухабистый, блатной язык разгулявшейся анархической стихии; здесь мы найдем возвращение слов из прошлого и введение самых «горячих», сиюминутных, — неоло-

⁵¹ К. Федин. Сочинения, т. 1, стр. 106—107.

⁵² Картинку отдыха берлинцев, менее сатирически заостренную, с какими-то еще ласкающими мирными, живыми интонациями, но уже намечающимся ритмом упорядоченного, привычного, размеренного шага-движения найдем у романтика Гофмана (см. его новеллу «Кавалер Глюк»).

⁵³ В. Маяковский. Полн. собр. соч., т. 12, стр. 84.

гизмов и пр., — «груды разнородного языкового материала» (В. Виноградов).

В этом смысле сошлемся опять на «Падение Даира» Малышкина, которое в критике называют «лирической поэмой в прозе». Это определение еще можно уточнить. Жанровые стихии героической оды и походного марша, исполненного торжественности, фанфарности, патетичности, определяют его стилевую доминанту, подчиняющую все многообразие стилевых атмосфер.

«Тьмы тем», «с гуломдвигающиеся где-то массы», «несущееся облако гриз, пик и развевающихся в ветер стрепий», «железный упор рядов» — вот высокий, легендарный герой этого произведения, безраздельный предмет исследования, которому писатель постоянно дает слово в своем повествовании, с которым сливает себя в настроениях, передавая часто состояние «множеств» как бы от своего собственного лица, стремясь выразить великую и новую поэзию коллективных воли и движений народа как целого.

В прозу обильно вводятся из поэзии метонимические выражения. В произведениях Малышкина можно найти все виды метонимии; впрочем, сказанное относится равно и к другим произведениям ранней прозы — единственное число вместо множественного, часть вместо целого, помещение вместо помещающихся, признак вместо человека и пр. (например: «С севера великим походом шли города на юг», «Галдели распертые живьем избы...» и т. п.).

«Армия, занесенная для удара ста тысячами тел» — таким метонимическим образом масс как одного гигантского существа, готового обрушиться на врага, начинается повесть. Потом «стотысячное», «стотысячный» выступает самостоятельным субъектом, представляя это единство, эту летящую огнедышащую громаду: «Стотысячное двигалось там отраженной тенью», «В штабе армии, где сходились нити стотысячного...».

Еще одно движение фантазии — и согласно логике замысла вырастает образ живого «молота»: «Все шло своим чередом, как хотелось молоту множеств, падающему в неукоснительном и страшном ударе на юг». «Клокочущие лавы» сбились единой общей целью, стремительностью напора до металлического состояния — таким, несомненно ярким, образом передана писателем полнота революционного единства массы, «закон» ее движения в пролетарской революции.

В стихию патетического, одического стиля писатель смело вводит литературные стили прошлого и современности.

В повести можно встретить разветвленный, подобно корневой системе могучего дерева, толстовский период, являющийся там, где надо подчеркнуть неодолимость народного напора («Напрасно представитель Военных сообщений, черненький, ретивый, в пенсне и кожаном, бежал по станции, звонил в телефон..., напрасно с пеной на губах кричал озлобленной, понурой и голодной толпе..., ловившей его на перронах, ... — все шло своим чередом, как хотелось молоту множеств...»), и фразу с гоголевской лирически-романтической, песенной интонацией («...И о чем он думает, опустив в землю чудные свои глаза!..»), и речь древнерусского баяна, словно естественно прорвавшуюся в момент высоких и скорбных размышлений командарма, грезящего в ночи на только что смолкнувшем поле битв, точно услышавшего переключку времен («...В сумерках истории, в полуснах лежали пустые поля, бескрайние, вогнутые, как чаша, подставленная из бездн заре ...Как это? Русь, уже за шеломенем еси?...»).

В то же время для речи повести характерно использование декадентской стилистики. В частности, очень распространено сочетание конкретного глагола и абстрактного существительного, прилагательного, наречия:

«бежать в ужас, в безглазое...», «уходили ряды... в темно-кровавую пыль, в навсегда» — конструкция, которая должна передать высоту и небывалость происходящего.

Несмотря на множество стилевых форм, в «Падении Даира» нельзя видеть стилиевой эклектики, разнобоя. Крепость и целостность художественной идеи хорошо подчеркнул исследователь «Падения Даира»: «Мы воспринимаем сейчас «Падение Даира» как застывшую лаву, мы видим, как сквозь напластования чужих влияний, чужих художественных стилей — «модернизма», декадентской лексики, леонидо-андреевщины... прорываются, яснеют, высоко поднимаются очертания новой, простой, правдивой и мужественной литературы — литературы социалистического реализма, литературы победившего народа»⁵⁴.

В «Железном потоке» Серафимовича больше движения, разнообразия в изображении масс⁵⁵. В замысле повести — задача охватить не одну только армию, а народ в целом, создать впечатление полноты жизни. «Со всех сторон плачут дети; на вытовках сохнут пеленки; к орудиям повешены люльки; молодая кормят грудью; вместе с артиллерийскими лошадьми жуют сено коровы, и загорелые бабы, девки подвешивают котелки с пшеном и салом над пахуче дымящимися киззяками...» — вот состав этого движущегося целого у Серафимовича, и соответственно многообразию состава — стремление показать безостановочное биевание индивидуальной жизни. «У каждого свое» — так начинается одна из первых главок, рисующая счастливую, невзирая на все лишения и беды, молодую семью. Сюжет в повести предстает как история движения и перековки людского потока от «табора переселенцев» к кованным рядам. В частях, не связанных с сюжетом, и в этом отношении еще «противозаконно», появляются более развернутые формы характера.

В повести Серафимовича, в целом характеризующейся упрощением языковых конструкций, авторская речь тоже вбирает в себя звучание чужих литературных стилей, сближаясь с ними или отталкиваясь от них.

Так, в «Железном потоке» найдем фразу-метафору, напоминающую Горького, вобравшую в себя его жизнеприветие, его любовно-покровительственную улыбку в отношении к могучим стихиям природы («Море — нечеловечески огромный зверь с ласково-мудрыми морщинами — притихло и ласково лижет живой берег...»).

Здесь очень интересно использованы стиливые открытия Л. Толстого в трех главках, посвященных изображению белых, грузин-меньшевиков, с которыми пришлось столкнуться «потоку». С помощью внутреннего монолога и толстовского приема сатирического разоблачения (изображение двойной жизни — показной и затаенной) создан образ молодого, уверенного в своем избранничестве грузинского полковника, нарисовано его паническое бегство от смерти, от наступающего «отвратительного, смертельного рева» Кожухова отряда. Серафимович воспроизводит стремительную работу сознания, когда все повиннистические, человеконенавистнические идеи, все ложные, жестокие и несправедливые представления, которыми жил и упивался человек, мгновенно и бесследно исчезают, как призраки при свете дня, когда близость смерти возвращает человеку способность видеть правду: ему открывается жизнь как великая ценность, дар («жизнь-то, жизнь...»), и Грузия, не «великодержавная», а родина, «милая, единственная, родная, где так чудесно пахнет весной цветущими деревьями...».

Наиболее сильно ощущается в «Железном потоке» стихия сказово-

⁵⁴ В. Е р м и л о в. О традициях советской литературы. М., «Сов. писатель», 1955, стр. 8.

⁵⁵ Очень интересную стиливую сравнительную характеристику «Падения Даира» и «Железного потока» см. в книге В. Перцова «Этюды о советской литературе». М., 1937.

романтического стиля гоголевского «Тараса Бульбы». Одна из картин сражения с казаками с точки зрения стиля близко напоминает соответствующий эпизод в «Тарасе Бульбе».

Вот, например, речь Кожуха перед своим отрядом:

«— Товариство! Нам нема с чого выбираты: або тут сложим головы, або казаки всех замучут до одного. Трудности неодолимые... но колы вси, как один... — он с секунду перемолчал, железное лицо окаменело, и закричал диким непохожим голосом, и у всех захолонуло: — колы вси, как один, ударимо, тоди дорога открыта до наших.

То, что он говорил, знал и без него каждый последний солдат, но, когда закричал странным голосом, всех поразила неожиданная новизна сказанного, и солдаты закричали:

— Як один!! Або пробьемось, або сложим головы!..».

Сквозь обновленную речевую стихию, в которую вошла лексика революционной эпохи (обильные украинизмы, прозаизмы, книжные конструкции), в которой различимы новые интонации (обрывистые, резкие и внутренние напряженные, сдержанные), пробиваются отзвуки гоголевской, изливающейся вольным вдохновенным порывом речи, знакомые всем интонации братства и товарищества, горячей веры в свои силы (ср. речь Тараса к казакам о товариществе в Русской земле). И черты старины и черты новизны во взаимоотношениях вождя и массы оказываются перемешанными этим сближением старых и создаваемых заново стилевых форм. Раскрывается безграничное, завоеванное в общих трудах и лишениях доверие солдат отряда к своему «батъке», «отцу» («Оте-ец наш!! Веди нас, куда знаешь... и мы свои головы сложим!»), и такая же безраздельная отдача себя народу со стороны вождя: в них, в этих ведомых им среди величайших трудностей людей — все его помыслы, все интересы, вся жизнь («Нема у меня ни отца, ни матери, ни жены, ни братьев, ни близких, ни родни, тильки одни эти, которых вывел я из смерти... Я, я вывел... А таких миллионы, и округ их шея петля, и буду биться за их. Тут мой отец, дом, мать, жена, дети...»).

Поражает своей всеобъемлемостью работа в слове, в том числе в чужом литературном слове, Артема Веселого в его «России, кровью умытой».

С этой точки зрения произведение Веселого в наибольшей мере оправдывает самое направление художественных поисков в ранней прозе, представляя, по нашему мнению, своего рода классическую форму, в которой воплотилась поэтика изображения массы. Здесь богатства воссозданной писателем звучащей народной речи воспринимаются как важнейшая познавательная, эстетическая ценность произведения, радуешься слову, «потоку изумительно меткой и яркой народной речи», в которой угадывается «искусный авторский отбор»⁵⁶ (Либединский). Потому «массовое» здесь воспринимается не как односторонность, диспропорция, а как полноправно художественное.

Кажется, что писатель прошел сквозь объятую революционным пламенем Россию, собрал отовсюду, от всех сословий и наций речевые богатства, заставил свое слово «сверкать и переливаться» живым многоцветьем красок. Как писал в 30-е годы А. Селивановский, в произведении Веселого «весомо каждое слово»⁵⁷.

В «России, кровью умытой» с особенной полнотой отражена много-слойность русской революции и прежде всего крестьянской революционной стихии. Для произведения характерно разнообразие и богатство созданных писателем стилевых форм, резко контрастирующих между собой, каждая из которых способствует осуществлению замысла в его объемно-

⁵⁶ «Новый мир», № 10, 1957, стр. 246.

⁵⁷ А. Селивановский. В литературных боях. М., 1959, стр. 66.

сти. Художественная речь постоянно «погружается» в чужие стили (литературные и языковые), соприкосновение с которыми должно выявить ее собственное своеобразие, заключенные в ней самой смыслы и краски. Одновременно с погружением в чужие стили происходит «путешествие» по истории России.

Стиль меняется от главы к главе, от фрагмента к фрагменту. Иногда возникающий стилевой пласт выступает как резкий контраст предыдущему. Для произведения характерны неожиданные «вихревые» повороты в развитии содержания, в смене стилей.

Вот два первых фрагмента.

От картины всенародного бедствия, пассивного отчаяния народов, свергнутых в империалистическую бойню (фрагмент-предисловие «Смертью смерть поправ»), — к изображению революционного подъема в среде солдат-фронтовиков, пробуждения самосознания в народе (первая глава-фрагмент «Слово рядовому Максиму Кужелю»). Это изменение в состоянии народной жизни закреплено контрастным движением стилей: от погребальной песни, молебна, библейских образов («Серп войны пожинал жизни колосья», «Смертью смерть поправ» — образ, который в библии утверждал бессмертие духа, у А. Веселого, смело переосмысленный, утверждает бессмертие земного существования народа, возникновение революционного мира через смерть и страдание масс) — к полному оптимизму «солдатскому» сказу, насыщенному крепостью и солью солдатского остроумия, забористым ругательством, пословицами, поговорками, отмеченному духом насмешки над офицерством, прорвавшейся яркой ненависти в отношении к нему и преданности простому солдату.

История кубанского казачества (глава-фрагмент «Над Кубанью-рекой», 1928—1929) воссоздана сплавом контрастных стилей. В основе авторской речи лежит фольклорная речевая стихия. Авторская речь легко и свободно переходит в сказ, дальше — в песню, широкую, вольную. «Богатый край, привольная сторонушка!» — таким распевным восклицанием народной песни заключается повествование о Кубани. В этой речевой стихии возникают то образы высокой романтики, напоминающие Лермонтова и Гоголя, то образы снижающие, разоблачающие, в которых узнается поэтика недавней, неотзвучавшей современности. «А в кремневой Москве сидел грозен царь» (ср. «Песню про купца Калашникова») или «Меж двух морей, подобен барсу, залег Кавказ». И тут же снижающий образ: «Под бок к Кавказу привалилась толстомясая Кубань» и дальше: «Бабы рожали крепкомясых детей». Поэтическое, вольнолюбивое, с одной стороны, и — с другой — крепкое, кулацкое начало в кубанском казачестве, неподвижное, косное в нем, животную привязанность к сытной жизни раскрывают эти сдвинутые друг к другу стилевые формы. Уже само сведение друг к другу старых и новых стилевых форм рождает их переосмысление, смысловой и стилевой сдвиг.

Воссоздавая разные этапы истории казачества, Веселый сближает и другие стилевые формы: например, в одной из них (о далеком прошлом казачества) различимы отзвуки стиля «Тараса Бульбы» с его романтизацией свободолюбивого, отважного казачества XV в.: «Не давали казаки покою ни хану крымскому, ни царькам ногайским, ни князькам черкесским, ни султану турецкому, ни самому царю московскому. Челны удалцов — под счастливыми парусами — летывали и в Анатолию, и к берегам далекой Персии...».

Когда изображается усмирение казаков царем, превращение «вольного казачества» в «войско верных казаков», — снова отчетливо звучит речь «Слова о полку Игореве», но уже не героически, а разоблачительно-проницательно: «Мало-помалу казаки были переписаны, в мундиры обряжены, медалями обвешаны, к присяге склонены и полевой службой обязаны» (ср. из «Слова»: «...Твои куряне опытные воины: под трубами пеле-

наны, под шлемами взлелеяны, с конца копыя вскормлены...») и дальше: «Сапог русского солдата топтал зеленые знамена полумесяца, и казак — добывая себе славу, а царю богатства — шашкой врубался в сердце Азии».

«Вихревое» как черта стиля с особенной резкостью проявилось в пятой главе «Пирующие победители», в которой изображена разбушевавшаяся анархическая стихия. Повествование «прыгает» с предмета на предмет, иногда утрачивается достоверность происходящего («...Кинулся Максим Ваську искать, нету Васьки. Оказывается, на фронт махнул, а, может быть, и не на фронт. Вечером будто видели Ваську — в городском театре зеркала бил...»).

В авторский язык, густо замешанный на блатном жаргоне («Проголодавшийся Максим набросился на жратву. Васька расстегнул бутылку шампанского. Вспомнили, как на автомобиле мимо дороги чесали, выпили; про трубу вспомнили, еще выпили, за поповский сапог наново выпили...»), врываются то модернистские стилевые конструкции, то стихия народной разбойничьей песни, то гоголевский — сатирический, то былинный, богатырский образ.

В воссоздании «митинга со слезами, с музыкой» образы эпопеи Веселого явно проходят сквозь стихию поэзии В. Хлебникова.

«Гра

Бра

Вра-

Дра-

Зра-

С кровью

С мясом

С шерстью...

Васька Галаган ровно из огня слова хватал: о фронте он говорил грозно, о революции — торжественно, о буржуях — с неукротимой злобой... В углах губ его набивалась пена...».

Звуки, рвущие воздух, передают накал страстей, «стихийное нарастающее ярости масс, ломку старых устоев, муки, сопровождающие рождение новых форм жизни»⁵⁸.

Здесь же найдем и стиль балаганного представления, пронизанного то нотами комизма, удалого, бездумного веселья, то оборачивающегося трагизмом (из-под беспашашиного разгула проглядывает неизбежность грозной расправы, возмездия, кары разбушевавшейся стихии).

Так изображена матросская свадьба Васьки Галагана — эпизод, в котором ощущаются мотивы народных разбойничьих песен.

«Васька с Маргариточкой за свадебным столом сидят и друг дружке улыбаются. На нем вся матросская справа и оружие всевозможное повешено. На ней новая форменка — женихов подарок... Куражится Васька, уцепил невесту за хребеток, в губки целует, вино пьет, стаканы бьет, похваляется...»

Былинный образ Васьки Буслаева стоит за образом Васьки Галагана, в котором играет неумная «силушка», заставляет его рушить «хоромы, дворцы, гостиницы и дома буржуйские» и заодно штурмовать местные советы, — разошлась сила молодецкая, требует жертв... Но в языке Васьки различимы интонации и гоголевского Ноздрева-кутилы, с его ухарской безответственностью за свои слова и поступки: «Совет — чхи, будь здоров, погремущка с горохом... Вся власть в наших руках: хоромы, дворцы и так далее».

Сложность стиля «России, кровью умытой», несомненно, создает впечатление большой речевой полноты, речевой объемности. Самозабвенно

⁵⁸ А. Селивановский. В литературных боях, стр. 68.

отдаваясь пафосу слова, А. Беселый очень удачно использовал заключенную в чужих стилевых формах и сферах языка эстетическую выразительность; переосмыслия их, он подчинял их служению своему замыслу, своей художественной идее. Но, по-видимому, художественная идея его эпохи не имела (как у Малышкина) крепости и цельности. В этом, как нам представляется, причина того, что его творчество рассыпается на отдельные фрагменты, что совокупность созданных им стилевых форм, ярко выявляющих разные типы отношения к революции, тем не менее была уявима, ибо не открывала (или недостаточно активно утверждала) перспективу будущего развития революционной России.

Следует отметить, что, пожалуй, ни в одну эпоху развития искусства не было такой разработки стилевых форм; ни в одну эпоху источники стилевых воздействий не были так многообразны, а стилевые формы, неассимилированные, лежащие на поверхности образа, не были так доступны непосредственному обозрению, как в эту раннюю эпоху рождения русской советской прозы. Кажется, все стили проходили проверку с точки зрения заключенных в них возможностей отражения революционной действительности. Выдерживали проверку временем далеко не все, но, по-видимому, от каждого оставался какой-то «след», обогащающий речевую палитру прозаика⁵⁹.

* * *

Резкая контрастность образов составляет одну из важнейших особенностей поэтики изображения революционной массы. «Творчество полное гипербол и контрастов» — так определяет Л. Тимофеев характерную стилевую черту поэзии начала 20-х годов⁶⁰. Эта же черта в не меньшей мере свойственна ранней прозе. Некоторые произведения, особенно самые ранние, прямо-таки живут контрастами, причем контрасты здесь — это, в первую очередь, движение контрастных стилей.

Контрастность образов возникает здесь как отражение жгучих противоречий народной жизни в эпоху пролетарской революции: нового и старого, нарождающегося и отживающего в народе, как отражение столкнувшихся в революции разных культур, цивилизаций.

Для ранней советской прозы было характерно, что изображение подвига народа сопровождалось бесстрашным показом темноты, уродливого, дикого в массах, «вышедших из земли» (Малышкин), из веков кабалы и бесправия, — характерно бесстрашие в изображении правды о народе.

Иногда контраст героического и невежественного, дикого был заострен до эстетизации уродливого. Но в основе своей прием контраста преследовал цель раскрыть неодолимость исторических свершений народа, его всепобеждающую революционную силу, героизм, величие. Еще Чернышевский, страстно борясь за новую правду о народе, правду «без всяких прикрас», лишенную «похвальных словечек» народу, традиционной любви к нему, выражающейся в жалости и сострадании, гениально провидел «секрет» контраста. Он поставил Н. Успенского выше дворянских художников, в целях нравственности «утаивавших от нас» всю полноту жизненной правды о народе, потому что Успенский «отважился изобразить нам рутинные мысли и поступки, чувства и обычаи простолудинов». Мысль критика-революционера должна быть принята так: чем беспощад-

⁵⁹ Забегая вперед, укажем, например, «след» от стиля разбойничьей народной песни в первом томе «Тихого Дона» Шолохова. Этот «след», точнее — интонация легкого, словно беспечального удалства, чем-то все же грозящего, возникает на страницах романа с появлением Митьки Коригунова (в нем, еще молодым парне, писатель раскрыл черты насильника: «...Идет Митька, играет концом наборного пояса. Из узеньких щелок жемто масляется круглые с наглишкой глаза...» — М. Шолохов. Собр. соч., т. 2. М., 1956, стр. 18).

⁶⁰ «История русской советской литературы», т. I, стр. 29.

нее вскрывает художник все проявления рутины, невежества, темноты в народе, тем сильнее, несомненное, ярче может быть показана растущая в народе мощь, сила, революционная энергия; сама беспощадность правды о народе — свидетельство близости революционного взрыва.

Резкая контрастность образов в прозе начала 20-х годов, рожденная всемирно-историческим противоречием («кто был ничем, тот станет всем»), говорит о новом великом рубеже в революционном развитии народа-деятели. Как уже отмечалось, на самых ранних этапах развития прозы смысловые контрасты усиливались и подчеркивались средствами языка, созданием различных стилевых атмосфер.

Целая цепь контрастных образов, подчеркнутых, гиперболизированных «прошивает» повесть Малышкина «Падение Даира».

Революционные массы и белый Даир — это два разных стилевых пласта, резкий контраст народной речевой стихии и пышной символистской образности; в свою очередь, внутри каждого из этих миров-сил — свои противоречия, схваченные и закреплённые стилевыми контрастами.

Контраст полного жизни и сил народа, у которого впереди будущее, и — обреченность Даира белых; «налитые огнем» глаза паровоза красных (образ народной бури) — и «хрустальные глаза» мчащихся машин Даира (красивость стекляшек); «вставшие из земли» и «химеры небоскребов»; просторечье, огрубленное слово («...Еще надо было ломить и ломить в ветреные версты...») — и изощренное слово-образ («розовая, роковая тец-лота» девичьей груди).

И тут же другой ряд контрастных образов.

Невежество, дикость масс в переключке с прошлым («кочевья», «становья», «орды»: «В огненной слепоте рождается мир из смрадных кочевий, из построенных на крови эпох») — и всемирно-историческая цель масс, обновляющих мир («Это было становье орд, идущих завоевывать прекрасные века» или: «...Гул становий, двинутых по дикой земле, брезжащий в потемках рай — в этом было мировое, правда»).

Черты физиологизма, натурализма в образе масс, подчеркивание в них уродливого («Из раскрытых, пересохших глоток, из спертых зыком грудей выло...») — и высокая патетика, взволнованный лиризм («Ближе и ближе чудились брошенные богатства городов; золотом крыш горело из сказок...»). Реалистичность, фольклорность образов и одновременно тяготение образа к символу. То перед нами явь, действительность, самая несомненная, реальная, созданная устным разговорным языком, то повествование возводится на грань фантастики, сказки, мечты, сна; в повесть вливается струя патетического лиризма («...Был день — из жизни, из слов ли? — во мгле его остались следы плескания волн, кому-то понятные передвижения в тумане прибрежий...»).

Стилевые контрасты делают образы Малышкина сложными, многослойными. Таков, например, образ Даира. Это и реальный Крымский полуостров (географические уточнения места действия: «громадный ромб полуострова в горизонталях синего южного моря»), и сказочная чудесная страна, осуществленная мечта бойцов, «где ярь-лески, туманны горы», где богатства «на весь бедный класс хватит». Это — последнее прибежище врага, расположившегося за каменной террасой, и город-символ, олицетворение буржуазной цивилизации, с «алебастровыми химерами небоскребов», с «каменными арками культур», с летящим потоком автомобилей — буржуазный город в урбанистическом, брюсовском стиле. Интересно намечен с помощью метонимической речи еще один облик Даира — сатирический. Вот пример смелой метонимии в изображении всемогущего миллионера: «Это качались на лакированных носках, шаловливо посмеиваясь, сумасшедшие алмазные россыпи, мировая нефть» и т. п. Средства метонимической характеристики намечается сатирический типаж буржуазного города.

Необходимо отметить, что смелые поиски в области стиля не всегда выливались в определенную, законченную форму; авторская речь, особенно в изображении Даира белых, приобретала оттенок излишества, причудливости, манерности, неясности, а сам автор оказывался в некоторой степени увлеченным тем, что он ненавидит и обличает.

Выразительной, исполненной зрительных контрастов картиной завершается ода-повесть. «...На шествии бесконечных, на сиянии пространств — недвижим был в остром пинаке профиль каменного, думающего о суровом...».

«Шествие масс» и «недвижный профиль командарма», сияние масс, пространства — и суровая дума вождя — величественная панорама вступления армии в Даир; образы тяготеют к объемности, скульптурности, монументальности.

Несомненно, что прием контраста у Малышкина достигал цели, способствовал решению эпического замысла: выявляя «закон масс», подчеркивал необходимость, «правду» революционного действия народа.

По сравнению с повестью-одой Малышкина «Железный поток» можно определить как поэму судеб народных. Если у Малышкина движение масс — торжественное шествие, то у Серафимовича это суровое испытание народа. В «Железном потоке» сильнее выявлено человеческое начало, горе народное. Там лиризм осуществляемой мечты, лиризм патетический, здесь наряду с этим лиризм раздумья о человеческой жизни.

Прием контраста используется писателем для передачи суровости революционного времени, когда возможно только одно движение — железный поток. В сюжете разворачивается острейшая драматическая ситуация: беспримерный героизм, выносливость народа показаны в условиях жестокой, временами бесчеловечной механичности безостановочного движения. Места наибольшего драматического напряжения и трагического пафоса — те, в которых изображено отставание от потока слабых, раненых, всех, кто оказался неспособным вынести испытания похода. «Уползающая змея» потока, с одной стороны, входящие в город с противоположной стороны белые казаки, близость моря и недоступных гор — в этих условиях возникает трагическая невозможность помочь слабым, отставшим, «восковым мертвецам», провожающим померкшими глазами последнюю повозку обоза. Скорбь о слабых, отставших, погибших, как траурный аккомпанемент «потоку», проходит лейтмотивом через всю повесть-поэму.

На протяжении повести развиваются контрасты «железного» и человеческого в людях (контраст, подчеркнутый мягкой украинской речью), человеческого и волчьего.

«Милый молодой грудной голос» — счастливая мать, баюкающая своего новорожденного; и о ней же, потерявшей сына: «растрепанная ведьмина голова с горящими в темноте волчьими глазами». Те же контрасты в образе Кожуха: «железные челюсти», «голос ржаво-ломаного железа» («ржавое железо, ломаясь, гремело»), — и его отечески-мягкая, украинская речь («Добре, хлопцята, добре...»). А вот о его глазах: «...горят два волчьих огонька», — а в конце повести: голубые, ласковые глаза, которые «улыбались милой детской улыбкой».

У Шолохова в те же годы в рассказах тоже развивается антитеза человеческого и волчьего, появляется образ «набедившегося волка» (рассказ «Родинка»), но у него образ волка — это образ врага народа, изменника родины. У Серафимовича «волчий» — момент предельного ожесточения в человеке или момент самообороны.

В кульминационных сценах, в которых трудности похода достигают предела, Серафимович усиленно использует прием контрастов, зрительных и слуховых: гроза в горном ущелье во тьме ночи, как «ведьмина свадьба» «в сумасшедшем доме» («...Клокотала вода, не то ветер, не то

черное бушующее небо, или горы валялись...»), — и картина ясного утра в горах («...Как умытый, прозрачен воздух, легко воздушны голубые горы»); жуткий контраст людских страданий и хохочущей пластинки граммофона; «ненасытный, стократ отраженный, стократ повторенный, бесчисленный скрип колес» (эхо в горах), который «спокойно, не торопясь, поглощает все напряжение, всю надрывность кричащих человеческих голосов», — и «великая тишина бесконечной усталости».

И, наконец, зрительный контраст «безумно трепещущего света» и мертво-неподвижного людского моря — мгновенье, выхваченное молнией из черноты необъятной ночи: «Режуще синие затрепетали извилины дальних гор, зубцы нависших скал, край провала, лошадиные уши, и, что ужаснее, в этом безумно трепещущем свете все было мертво-неподвижно: неподвижны косые полосы воды в воздухе, неподвижны пенистые потоки, неподвижны лошади с поднятым для шага коленом, неподвижны люди на полушаге, открыты чернеющие рты на полуслове и бледные синие ручонки детишек меж мокрых подушек. Все неподвижно в молчаливо судорожном трепетании».

Неподвижность выхваченного молнией мгновенья как трагическая гримаса этого безостановочного движения — таков прием зрительного контраста, который должен передать безмерность народных страданий.

Вообще у Серафимовича большую роль в создании массовых картин игарет живописное, начало — световые, зрительные контрасты: тени и света, ночи и дня, огня и тьмы, придающие этим картинам импрессионистический характер. Свет «выхватывает» из массы отдельные лица, фигуры, части лиц, другие поглощаются тьмой, «теряясь пятнами бронзовых лиц».

Прием контраста очень своеобразно и выразительно использован А. Веселым в повести «Клюквин-городок», развивающей тему героических советских буден (первые шаги Советской власти в только что оставленном чехами провинциальном городе). В ней писатель изображает годы разрухи, казалось бы, непреодолимые трудности и лишения, жизнь, «изъявленную» годами гражданской войны, — и однако эта повесть не только овеяна оптимистическим пафосом, но и таит в своем содержании «запрятанные как огонь в кремне» начала веселой комедии, импровизированного массового действия. Язык, как отмечалось, лаконичский, легкий, «пословичный»; местами повествование так «сжимается», что получается своего рода сценарий («Переворот. Чехи. Мобилизация. На войну Ефима не манило...»). Характеристики и указания на место действия тоже сжатые, ремарковые («...Уком во весь второй этаж. Павел Гребенщиков молод, огромен, лохмат...» или «В дверь — папаха, усы»). И диалоги сценичные, с убеганием, вбеганием, веселым молодым настроением, полные комизма.

«...Гребенщиков закричал на полный голос:

— Михе-э-э-ич!..

Михеич у ворот снег кучил, услышал, прибежал, сидящий и румяный:

— Налицо.

— Вызови из исполкома лошадь да позвони Пенъюшкину, пусть карандашей и бумаги пришлет, а то вон на чем писать приходится, — отбросил он книжные корки.

— Есть налево, — весело отозвался Михеич и убежал трясти телефон...».

Комизм, новый, переосмысленный, рождается от живого контраста между положением вчерашних «маленьких», «вышедших из земли», бывших «ничем» людей (это положение подчеркнуто смешными фамилиями и прозвищами) — и их новыми высокими, ответственными постами и должностями («...Военный комиссар Чуркин — в недалеком прошлом дамский портной», «Член президиума, пекарь Алексей Савельич Ваня-

кин, топтался у двери...»); между высокими обязанностями и полномочиями этих новых людей и детской простотой нравов и отношений, детски-наивным и в то же время ужасно ретивым приобщением к культуре; между запойной пьянкой, пороком старого быта, — и «горьким раскаянием», «тоскливым отчаянием» от своей недостойности. Выбивает искру высокого, светлого комизма контраст между самоотверженной, героической отдачей себя новым идеям, строительству нового — и корявой, хотя и выразительной, исполненной убеждения и силы речью этих новых людей (Предиснолкома Капустин дает такую инструкцию Ванякину: «...На-ка вот декрет про чрезвычайный налог, он короткий и темной массе сильно непонятен. Так ты того, разведи его пожже, разъясни на самом простом обывательском языке, что за налог такой...»). Авторская речь поддерживает и развивает эти контрасты, условно говоря — «высокого» и «низкого», для нее характерен контраст между высокостью новых слов и терминов революционного, агитационного языка и «переводом» этого языка на доходчивый, житейский, общепонятный язык, снижение, «приведение» языка с установкой на комический эффект («митинг под-вод» или: «На речке Говнюшке поднимали уроненный белыми мост»), обильное введение народной этимологии, переосмысления старых слов и понятий, экспрессивных неологизмов, каламбуров («...Знаю я вашего брата, интелягушку» или «Чекушкой меня, брат, не запугаешь...» и т. п.).

И самый выразительный контраст между почти полным отсутствием ресурсов и категоричностью, ультимативностью решений по налаживанию жизни, преодолению трудностей. Этот контраст держит всю повесть и, как стержень, организует характеры, создавая подчас впечатление всех увлекшей и объединившей массовой игры.

Идет пленум совнархоза, в докладчика летят «тяжелые, как булыжник» вопросы, требующие немедленного разрешения. «Председатель исполкома Капустин вошел, на ходу что-то прожевывая, на ходу с кем-то поздоровался и, не дослушав до конца задаваемых вопросов, стал отвечать на полный мах: все было продумано и подытожено раньше: сырье на подборе, госснабжение никудашное, денег нет — после белых в казначействе остались одни дрожжевые бандероли, полученные из губернии грошовые ассигновки будут ухлопаны на ремонт тех же предприятий... Резолюция пленума: «Поднять дух масс. Выделить для руководства предприятиями лучшие силы. Навалиться на буржуазию и кулаков с внеочередной контрибуцией». Резолюция бодрa, звучит как лозунг, призыв, как руководство к действию, не подлежащее обсуждению.

Те же рожденные жизнью контрасты насыщают соками образ Павла Гребенщикова. Он совершает самозабвенные поступки, ценность которых особенно остро ощущается, потому что писатель говорит о них мимоходом, его характеризует сила чувств, любвица «по-маяковски» («Гудящий всеми радостями земли, Павел обрел мудрое спокойствие»), но вот о нем же: «Павел был падох на любовь», — образ «привезленный», свиженный просторечным оборотом. Человек, который «месил жизнь, как сдобное тесто, и она пицала у него под жадными руками» (качество горьковского Нила), Павел хочет налаживать в городе народный театр, и трудности ему нипочем. Здесь та же жизненная ситуация — вопиющая нехватка средств и преодолевающий ее революционный напор.

Обостренное ощущение новизны и беспощадность к старому во всех проявлениях — с какой силой выявляет этот прием контраста героиню первых лет революции, и какой «первозданной свежестью первого восприятия, достоверностью, которую невозможно имитировать» (Либединский), дышит произведение Веселого!

Теперь, после освещения важнейших речевых и стилевых явлений в ранней прозе, необходимо вновь вернуться к характеру, о котором в самых общих чертах говорилось в начале работы. Не характер был в центре исканий ранних советских прозаиков (хотя в отдельных произведениях и создавались развернутые его формы), но тем не менее в 20-е годы произошло резкое обновление его концепции и структуры, определились существенные его черты.

В критическом реализме XIX в. характеры были важнейшими «улавливателями» исторического движения жизни, они одновременно и демонстрировали и скрывали в себе (в психологических процессах) течение времени. Не то в ранней прозе.

В эту переходную эпоху характеры перестали вмещать в себя время, категория времени на данном этапе неизмеримо шире их. В повествовании строится отдельный самостоятельный образ времени, адекватный по значению образу масс. По существу этот образ времени и есть образ революционной народной массы и всех ее метаморфоз и обликов в произведениях ранней прозы: стремительных потоков, сражений, битв, стычек, а также таких обобщенных образов, как образы вокзалов, всасывающих подобно удавам людские толпы, голода и пр., или таких, как звучащая речь и ритмы эпохи и т. д.

В некоторых произведениях особенно наглядно видно, что образ времени и есть иносбытие образа революционной народной массы, ее иное выражение, видно, как из образа массы «прорастает» образ времени. Он «бродит» в произведении отдельно, возникает в самые решающие моменты революционного действия масс.

Так, в «Падении Дaira» последняя легендарная битва — «рубеж времен» перед наступлением «зари». Предваряет изображение битвы — образ «затихших в вешем напряжении времен». Ночь сражения — «может быть единственная в жизни и в истории». После битвы — образ снова потекших времен («...Плывут, осыпаясь неуловимыми пластами забвения, времена...»).

У А. Веселого в одном из фрагментов «Россия, кровью умытой» («Над Кубанью-рекой») тоже найдем выделенный образ времени («Гремел и сверкал поток времени»).

Образ времени, движущейся истории выделен как главный и самостоятельный и в романе Федина «Города и годы». Знаменательно уже то, как Федин формулирует свою художественную задачу — создать образ времени, «включить время в повествование на равных и даже предпочтительных правах с героями»⁶¹. Произведение строится как изображение рубежей истории, каждая глава представляет собой образ одного года из «незабываемых» лет войны и революции, и этот образ «годов» развивается, действительно, на «предпочтительных правах» с характерами, в какой-то степени «проецирует» все превращения характеров, отбирая у характера полноту сосредоточенного в нем познания жизни, насыщая характер логикой своего развития, дробя его на грани.

Прозаик начала 20-х годов идет от изучения мира внешнего, исторического, логики движения целого, складывающейся из движений отдельных составляющих его социальных сил, к изучению мира внутреннего, логики движения человека как частицы в этом движущемся, полном активности, многосоставном целом. Извне, из огромного мира, к герою идут воздействия, толчки, «голоса», словно очерчивающие ему возможные жизненные пути; исторические силы, как могучие волны, подхватывают его на гребнях своих, словно рентгеном просвечивают его возможные социальные задатки. Сама история защищает реалиста XX века от иллюзий независимости внутреннего мира от внешнего.

⁶¹ К. Федина. Сочинения, т. 1, стр. 18.

Исследование характера, его разных граней, отразивших в себе то или иное время, предстает как проблема историческая, решаемая эпохой, проблема движения основного, социального конфликта, непримиримого столкновения нового мира со старым и исторически неизбежной победы нового.

Новая художественная концепция и новая структура характера возникают в результате его исследования в недрах народного моря как движущейся частицы движущегося же целого.

Самая неразвернутая форма характера в ранней прозе (ее, пожалуй, можно назвать «характер-троп») создается авторской речью, избыточной тропами, в частности метонимией, эпитетами. Писатель изощряется в назывании признаков, примет, свойств: некоторые общие признаки социального слоя, среды, уклада прямо переносятся на отдельного человека, становятся его свойствами, вызывая иногда, в соответствии с художественной задачей, сатирический эффект. Выше мы говорили о попытке Малышкина с помощью такой формы характера нарисовать сатирический типаж буржуазного города. Одна фраза, содержащая в себе метонимический образ, — это уже и характер, образ, отмеченный иногда чертами графики, рисунка, иногда — колоритными красками живописи.

Иногда эти «характеры-тропы» просты, реалистичны, иногда сложны, вычурны, но и в последнем случае они содержательны. Такие формы характера получали развитие преимущественно в том направлении, которое преследовало монументальные эпические задачи; как яркие детали, вливались они в массовую картину, не прерывая изображения масс. В «Падении Даира» к такого рода образам, к броским признакам и приметам сводится вся характеристология повести. Овеществление прилагательных и причастий как своего рода *loci communes* в древнем эпосе проходит сквозь все повествование, придавая выделенным лицам обобщенность символа.

Два главных героя, друзья Микешин и Юзеф, то выхватываются писателем из массы «безликих» названием их примет, репликами героев, то снова погружаются в массу.

«Впалоглазый в кепи», «пожилой в кепи», «с книжкой», «с скорбными полузакрытыми веками» — это приметы Юзефа, мечтателя без дома и семьи («кругом один тернационал остался»), грезящего об обетованной земле. Смерть Юзефа в бою оплакивает его друг.

«Полуголый», «рослый», «обветренный» — это признаки, по которым узнается в повести Микешин, олицетворение физической силы, напористости, выносливости народа. В конце повести это он, не названный по имени («рослый, с обветренным красным лицом, в новой английской шинели...») входит среди множеств с победой в Даир, «упоенно, не мигая», смотрит «в светлы культур». Выделив его из массы, словно прорезав резцом индивидуальный облик, писатель снова включает своего героя в панораму «множеств», «бесконечностей»: «...Из глоток мощным выдыхом ревело...». Приметы и признаки героя яркие, выразительны и в основном реалистичны, но с развитием повествования они приобретают символический оттенок: «крово-красные обмотки» на ногах Микешкина в бою, — потом он же входящий в Даир — «с ногами, красными как кровь». В решающий момент изображенной исторической битвы за Даир герой, сливаясь в едином революционном порыве со всей народной массой, сказочно вырастает. В повести возникает былинный образ единоборства выделенного героя (одного из массы), по-особому сильного, богатырски-неотражимого против вражеских войск, — «лезущего». Образ создан скоплением выразительных примет-определений. «В водовороте стоял Микешин, большой, с крово-красными обмотками на упорно расставленных ногах, кричал в лезущее...» Герой и один оказывается способным противостоять врагу. В нем открываются какие-то чудесные силы стойкости, напора, как будто вся мощь его коллектива — массы переливается в одного человека.

Эту же форму характера можно найти и у тех писателей, которые

с самого начала были воодушевлены интересом «к крошечному винтику... из огнедышащего стального чудовища» (Фурманов). В «Конармии» Бабеля польский монах Ромуальд (из рассказа «Костел в Новограде») — это такой образ-характер: в речи, изобилующей тропами, возникает тема «старой холопской Польши», панской, иезуитской цивилизации с «дыханием невиданного уклада, мерцающего под развалинами дома ксендза». Рассказчика настолько ошеломляет это «дыхание», полное лжи, лицемерия, предательства, что оно чудится ему во всем, и в пане Ромуальде, заместнике бежавшего от революции ксендза, в частности. Обман и ложь уклада делаются признаками пана Ромуальда, и речь, рисуя «неверного монаха» среди «подмигивающих мадонн», сама становится по змеиному крадущейся, ползучей. «В змеином сумраке извивалась сутана монаха», «В тот вечер тень монаха кралась за мной неотступно», «Вкрадчивые его соблазны (дома ксендза.— Н. Д.) обессилили меня...»⁶².

Другая форма создания характера в ранней прозе — извлечение «голоса» человека из многоголосья или введение прямой речи, «слова» героя. Речь героя или образует рассказ, или составляет композиционно выделенную единицу, относительно самостоятельное целое в большом произведении.

Речь героя — это тоже один из принципов и путей ввода характера в повествование о массах и множествах без перерыва этого повествования, без нарушения единой композиции эпического, посвященного массам полотна.

Как звучащий на далекие пространства голос введены в повествование Горпина в «Железном потоке» и Максим Кужель в «России, кровью умытой». Образ Кужеля особенно показателен в этом смысле. Как главный герой эпопеи, Максим Кужель, хлебороб с Кубани, изображен в разных планах, проходит почти через все фрагменты романа, показан не только на фронтах империалистической и гражданской войн, но и в своей станице, за плугом, в гуще крестьянских битв за землю, в ревкоме станицы, в семье. Казалось бы, такая установка на развернутый характер должна была бы потеснить массовое в произведении, но этого не происходит. Движение этого образа в произведении не завязывается в сюжет, в историю роста и организации характера; извлечение Максима Кужеля из масс, потоков — это извлечение в первую очередь его «голоса» в людском многоголосье, а его поведение — это только отдельные штрихи, в которых еще недостаточно четко, пунктирно намечается своя тропа.

Широко распространены в это время характеры, которые создаются потоком сказовой речи героя: участник революционных событий повествует либо о множествах («мы»), с которыми себя сливает, либо о своей личной доблести, либо о курьезных ситуациях, в которые попадал в это время головокружительной новизны... Речь героя подана как стремительный, безудержный, целиком захвативший человека поток, она бьет каскадом, рассыпая искры разноцветных слов. Густота народного колорита в речи должна удостоверить правдивость, невыдуманность рассказываемого. В «Конармии» Бабеля четыре сказа; молодой Шолохов, остро полемизируя с Бабелем, развивал эту форму характера на всем протяжении своих ранних опытов, с 1923 по 1926 г. В прозе начала 20-х годов найдем много рассказов-речей от лица интеллигента или мещанина, оценивающих происходящее со стороны, видящих революцию с ее «задворок».

Большое многообразие интонаций, типов строения речи (особенно народной) открыто писателями в этих рассказах-речах. Мы будем узнавать эти интонации в героях и характерах позднейших этапов советской прозы.

Часто речь героя начинается обращением к широкой, массовой ауди-

⁶² И. Бабель. Конармия. М.—Л., 1930, стр. 5—6. Далее цитаты приводятся по этому изданию.

тории, как бы вызывая к всеобщему участию. Такое обращение стало чем-то вроде традиционной формы зачина, окрашенной совершенно разными интонациями.

«Земляки, товарищи, родные мои братья! Так осознай же во имя человечества жизнеописание красного генерала Матвея Павличенки. Он был пастух, тот генерал, пастух в усадьбе Лидино, у барина Никитинского...».

Эта полная надрыва интонация человека, который реальное и страшное мешает с балаганом, принадлежит герою Бабеля («Жизнеописание Павличенки Матвей Родионыча»).

«Дорогие соседи, добрейшие обыватели, почтенные граждане! Я высунулся из окна с заранее обдуманном намерением: мне скучно, дорогие соседи, меня грызет тоска, почтенные граждане, сердце мое ссохлось и свернулось штопором, как лимонная корка на раскаленной солнцем мостовой...»⁶³ («Города и годы»).

Речь героя, судя по ее свободным нескованным интонациям, полнозвучному голосу, установке на комический эффект, рассчитана на массовое восприятие даже в тех случаях, когда она обращена к какому-нибудь конкретному лицу (редактору, заведующей детдомом, судье и пр.).

«Вот вы, гражданин мировой судья... — то бишь, народный... объясняли на собрании, какую законную статью приваривают за кулачное увечье и обидные действия. Я и хочу разузнать всчет крапивы и прочего... Я думаю, при советской власти не должно быть подобных обхождений, какое со мною произвели граждане. Да кабы граждане — еще пол-обиды, а то бабы!»⁶⁴ («О Колчаке, крапиве и прочем»). Это же знакомые всем нам по «Поднятой целине» интонации заядлого говоруна, шолоховского деда-активиста, забавного неудачника Щукаря!

Писателю важно присмотреться к речи, прислушаться к ней, различить ее основной тон. Работа над речью героя, над ее лексикой, оборотами и главное — интонациями — это подлинная школа характерологии, какую прошла советская проза на раннем этапе своего развития. Элемент исследования речи героя и, следовательно, элемент исследования характера, еще очень незначителен (ср., например, вводящие и заключающие письменную речь героя замечания рассказчика к новелле Бабеля «Письмо»).

В стремлении прислушаться к звучащей народной речи проявилась и близость исканий молодых советских прозаиков исканиям Горького, и существенное различие между ними. Горький с редкостной, жадной «ненасытностью» поглощает, впитывает в себя речь человеческую, в которой видит условие «всеобщей связи мира», «гармонии душ». Для него речи, сентенции, отдельные оригинальные, меткие словечки людей, манера высказываться, звучание голоса — главный путь проникновения в «сокровенное души ближнего»⁶⁵, материальные крупницы, из которых преимущественно возводится характер. Его огромная память художника — это прежде всего богатейший «речевой склад» («И куда вы складываете всю эту труху слов людских?» — спрашивает рассказчика один из героев «Пожаров»). На эту, речевую, природу характеров позднего Горького обратил внимание А. В. Луначарский, прояснив одновременно и отличие горьковской работы с речью от работы ранних советских прозаиков. Он пишет: «В «Самгине» дана гигантская галерея людей. Горький всех их видит и к каждому относится очень внимательно. Каждый из этих людей есть система фраз, и он старается разобраться, в чем система фраз раскопается с сущностью человека, — ...выяснить смысл того, что скрывается за

⁶³ К. Федин. Сочинения в шести томах, т. 1, стр. 25. Далее цитаты приводятся по этому изданию.

⁶⁴ М. Шолохов. Собр. соч., т. 1, стр. 306. Далее цитаты приводятся по этому изданию.

⁶⁵ М. Горький. Собр. соч. в тридцати томах, т. 15. М., 1951, стр. 168, 157.

этими словами... Он прекрасный лабораторный работник по части разведывания всяких исповедей и деклараций интеллигенции...»⁶⁶.

Характер — «система фраз», а писатель — «лабораторный работник» над речью, разведывающий системы речей. Проникновение в сущность характера осуществляется с помощью анализа речи героя, звучащих народных голосов — новый по своей определяющей роли подход к воплощению характера, изменивший технику письма, обновивший структуру образа на одном из этапов литературы XX в. У Горького гораздо больше элемент анализа, рассечения, исследования речи героев. В его творчестве осуществлено «вовлечение» всех «речей» и голосов в единый художественный мир, подчинение звучащего народного слова авторской интонации, авторскому голосу.

Теперь обратимся к более развернутым характерам, приглядимся к их структуре, например в рассказе «Песня» из «Конармии» Бабеля и в таких рассказах молодого Шолохова, как «Продкомиссар» или «Жеребенок» («Донские рассказы»). С структурной точки зрения интересно сопоставить созданные в этих произведениях характеры с одним из типологических, массовых, речевых — например, с бабой Горпиной из «Железного потока».

Во всех формах характера обнажено проявилась основная направленность художественного познания на массовое, народное, историческое. В характерах запечатлены отдельные психологические состояния, звенья психологического процесса, демонстрирующие прохождение через характер мощных сил истории, и эта фиксация отдельных состояний резко превалирует над воспроизведением связей, взаимопереходов и переливов индивидуальной психологической энергии, над изображением психологических процессов.

В образе Горпины такими резко, как скачок, вытесняющими друг друга состояниями являются хаотическое метание темного мелкособственнического чувства и просветленность сознания трудового человека; в рассказчике Бабеля — насильничество — и иступленная мечта о человечности; в героях Шолохова — самозабвенное выполнение революционных обязанностей — и в какой-то момент революционной борьбы возникающий, внезапно, точно шквал, вопреки бушующим еще классовым схваткам, порыв к полной, не ограниченной никакими обстоятельствами, безусловной человечности с трагическим, смертельным исходом для героя.

В изображении разных, часто антитетичных, но стянутых друг к другу состояний героя проявилось типичное для ранней прозы сближение разных исторических времен как чего-то рядом находящегося, сталкивающегося, сказалась попытка воплотить в характере «планетное время» (Пришвин) или, конкретнее, сразу три времени, не только прошедшее и настоящее, но и чудесный перелом в будущее, — состояние человека в «успокоительных прекрасных временах», когда «уже нет тех, кому надо завтра умереть», когда «прошли века, прошумели все бури, стерлись все письмена» и «о них, полузабытых тенях, поют чудесные песни...» (Малышкин).

В революционном движении жизни, словно в бурном потоке, всплывшемся, разбитом на валы, писатель улавливает скачки, толчки, перебои. Характер открывается преимущественно в момент резкого перелома, промежуточные звенья между различными психологическими состояниями опущены, причем каждое из воспроизведенных состояний отличается интенсивной определенностью.

В подчеркнуто резком виде в произведениях ранней прозы проявляется «собранность» характера — характер как единство обособленных друг

⁶⁶ А. Луначарский. Статьи о Горьком. М., 1957, стр. 31.

от друга, не сливающихся друг с другом, но тем не менее следующих друг за другом непосредственно психологических состояний (граней). Грани суть различные возможности характера, выпяченные в нем могучей силой революционных обстоятельств.

В «Конармии» Бабеля рассказчик говорит о привлечших его внимание в костеле св. Валента звуках (один из героев, Афонька Бида, прорвавшись в костел, упрямо пытался извлечь из органа какие-то звуки): «...Их было множество — афонькиных песен. Каждый звук был песня, и все звуки были оторваны друг от друга. Песня — ее густой напев — длилась мгновение и переходила в другую...».

Нам кажется, что афонькины песни у Бабеля — как бы выражение структуры характера тех лет, — удивительная, нелегко воспринимаемая новая гармония с резкими, иногда вихревыми, переходами, сотканная из широких интервалов и смелых бросков, состоящая из множества оторванных друг от друга песен — звуков «густого напева».

Эти разрывы глубоко содержательны. Ведь именно разрывы дают ощутить время, всю стремительность его напряженного бега. В большинстве произведений между разными психологическими состояниями героя и располагается главный содержательный образ ранней советской прозы — образ мчащегося времени. Большое Время, время исторических сдвигов и событий, стоит между полярными психологическими состояниями героя, потому и закономерны в характере скачки и переломы.

В «Городах и годах» Федина можно найти своего рода теорию новой структуры характера.

Писатель рисует историю личных взаимоотношений друзей или любящих (Курта и Андрея, Андрея и Мари) и вдруг прерывает эту историю, и прерывает не произвольно, а подчиняясь законам нового обстоятельства — революционной действительности. Друзья или любящие, которые необходимо должны встретиться, оказываются разъединенными людскими массивами: Андрей и Курт — движением толпы, узнавшей о начале первой мировой войны; Мари и Андрей — толпой слепых, пересекавших бульвар Семи прудов, калек этой войны. Сюжет как история личных взаимоотношений прерван, в характерах образовались психологические «зияния», а те проблемы, которые еще недавно больше всего волновали художника-романиста (например, проблема человеческой дружбы), отодвинулись, померкли, даже стали восприниматься как что-то «внешнее» по отношению к более существенным и могучим процессам жизни. «Механика народных толп на городских улицах имеет свои законы, и эти законы, конечно, не могут быть нарушены столь внешними явлениями, как человеческая дружба», — полуиронически, видимо не без горького чувства, пишет автор, достигая, однако, подлинной художественной силы именно в изображении грандиозных эпических массовых движений.

Изображение людских масс, которое словно «перерезает» характер, — композиционный прием, имеющий (на что обратил внимание Федин) содержательный смысл, — объясняет в характере скачок в новое психологическое состояние.

Любопытно, что в эту эпоху наблюдается стремление переосмыслить принципы связывания, сцепления, которые были присущи устремлениям реалистов XIX века, в частности и в особенности устремлениям Л. Толстого. Творческим пафосом Л. Толстого, как известно, был не только принцип «захватить все», но и связывать все со всем, «сопрягать». В повести Фурманова «Чапаев» та же тяга «захватить все», но по-другому выраженная. Разговор между героями идет по поводу дневника Федора Клычкова.

«— И чего ты, Федька, бумагу-то портишь? — скажет, бывало, Андреев. — Охота же тебе каждую ересь писать? Да мало ли кто что сделал, кто сказал — разве *все* захватишь? (Курсив мой. — Н. Д.)

А уж писать, так надо *все*, понял? Частицу писать не имеет смысла, один даже вред получится, потому как в обман людей введешь.

— Нет, Андреич, ошибаешься, — разъяснял ему Федор. — Частицу я усмотрю, да другой, третий, десятый... сложишь их — и дело получится, история пойдет...».

«...Сложишь их...» — может быть, случайно оговорился писатель, сказал не то, неудачное словечко, не характеризующее закономерности ранней советской прозы, и тогда, конечно, нельзя использовать такое высказывание для теоретических обобщений. Но словечко найдено Фурмановым очень точно. Произведение ранней прозы представляет собой сумму «частиц истории», конгломерат, сплав жанровых и стилевых форм, в которых заключен характер.

Исследователи, например, затрудняются определить стилевое и жанровое своеобразие фурмановского «Чапаева». В самом деле, здесь и записки историка, и очерки очевидца, фиксирующего все виденное и слышанное, и заделы романиста с яркими характеристиками, мастерством портрета, подчас приемами толстовской диалектики души (например, Федор Клычков перед своим первым боем), и дневник большевика-пропагандиста, и «простецкое» народное сказание, и размышления педагога-воспитателя, и песнь баяна наших дней, прославляющего боевые подвиги, скорбящего о погибающих. Это скопление стилевых и жанровых форм, созидающих образ революционной народной массы и взаимодействующих в ней исторических сил, определяет воплощение новой структуры характера, расчленяет его на грани, нарушает последовательность и непрерывность психологического процесса и в то же время дает возможность подвергнуть характер перекрестному допросу, целой цепи экспериментов и проверок в разных связях и обстоятельствах, с разных сторон...

Форм и способов «рассечения» характера на грани очень много, и они очень различны в ранней прозе. Иногда роль рассекающего процесс начала выполняет один герой по отношению к другому (рассказчик по отношению к другим героям в новеллах Бабеля, Федор Клычков по отношению к Чапаеву в повести Фурманова). Часто в этой роли выступает композиция, например, «смятенная композиция» в «Городах и годах», прерывающая и резко сменяющая последовательность развития, порой — диалог, в своем новом качестве политической, педагогической беседы (беседы Клыčkкова с Чапаевым).

* * *

Прежде чем более детально рассмотреть новую структуру характера, «собираемый» характер как единство граней, выраженных с помощью разных стилей, необходимо напомнить следующее. На самых ранних этапах развития советской прозы эта содержательная структура приобретала у некоторых писателей вид стилиевой модели, в которой стиливое начало, утрированное и гиперболизированное, входило в известное противоречие с познавательным, мешало задачам исследовательским. В ранней прозе шел процесс неуклонного размывания уплотненности и изолированности стилей. Этот процесс можно остро почувствовать в одном из эпизодов стилиевых исканий и борьбы ранних советских прозаиков. Сопоставим молодого Шолохова с Бабелем, учитывая то обстоятельство, что «Донские рассказы» были созданы значительно позднее⁶⁷.

В «Конармии» Бабеля особенно чувствуется гипертрофия стилиевого начала. Работа писателя по сгущению стиля настолько велика, что воз-

⁶⁷ Новеллы «Конармии» были опубликованы в 1924 г., но, по свидетельству современника, значительная часть их была написана в 1920 г., что подтверждает также их стиль. Рассказы же Шолохова создавались в основном в 1926—1925 гг.

никают так называемые «стилевые маски», за которыми оказываются спрятанными реальные лица и характеры революционной эпохи (например, маска лживого, коварного лезуита — это польский монах пан Ромуальд — «Костел в Новограде», маска циркового атлета — это начальник конзапаса в новелле того же названия, маска насильника и татя, под которой выступает рассказчик в новелле «Песня», и пр.⁶⁸).

Центральный герой «Конармии» — рассказчик, кандидат прав Петербургского университета, «с очками на носу», «пострадавший по ученой части», — характер раздвоенный, противоречивый — участник походов «Конармии», способный остро чувствовать революционный энтузиазм масс, он, однако, с присущей ему раздвоенностью и иронией вымалывает у судьбы, говоря его риторическим языком, «простейшее из умений — уменье убить человека».

В противоречивом характере, созданном Бабелем, обращает на себя внимание какая-то удивительная нераздельность, казалось бы, исключаящих друг друга, полярных состояний и чувств. В замысле Бабеля — создать образ противоречия, которое не движется, не разрешается, в котором контрастные состояния сосуществуют рядом и придают противоречию вид трагической безвыходности. Раздвоенный характер воссоздается в процессе созидания контрастных стиливых пластов; происходит называние его свойств и качеств с помощью многообразных стиливых средств.

Показательна в этом отношении уже упоминавшаяся новелла «Песня». Пересказывать ее содержание, как и содержание других новелл Бабеля, очень трудно, потому что надо пересказывать не фабулу (при всей драматичности новелл, основная нагрузка в раскрытии характера лежит не на ней), а движение контрастных стилей.

В новелле два основных контрастных стиливых пласта, ими (или в них) создаются резко противоречивые состояния характера, разные «лики» человека в жизни.

Сначала — одно из проявлений насилия, грабежа на войне. Рассказчик, стоящий на постое в сельце Будятичах, пытается раздобыть у своей хозяйки, бедной вдовы, мясо. Он рыскает по всему дому («Я отбил много замков у ее чуланов»), но, не найдя ничего, решается на хитрость («Мне оставалось исхитриться») — возвращается домой раньше обычного и застаёт в хате запах щей. «В хате пахло щами и, может быть, в этих щях было мясо. Я услышал мясо в ее щях и положил револьвер на стол, но старуха отпиралась, у нее показались судороги в лице и в черных пальцах, она темнела и смотрела на меня с испугом и удивительной ненавистью. Но ничто не спасло бы ее, я донял бы ее револьвером, кабы мне не помешал в этом Сашка Коняев, или иначе Сашка Христос...»

Подчеркнутый объективизм, фактографичность в повествовании, которые как будто полностью исключили всякую субъективную оценку бесчеловечных поступков, прием нагнетания, повторов, вариации этих повторов, передающие тупую, нерассуждающую устремленность человека любой ценой удовлетворить свое желание, — эти стиливые средства сильнее, чем сами поступки, создают эффект насильничества, образ татя. Так раскрывается характер в одном из своих проявлений.

Но неожиданно возникает новое психологическое состояние, резкий контраст насильничеству. Точнее, сначала заявляет о себе резкий перебой в стиле. Фактографический стиль сменяется разливом лиризма. Тема кубанской песни, «душевного старинного распева», которую поет эскадронный певец Сашка Христос, с дважды повторенным в тексте лирическим

⁶⁸ «Стилевые маски» находят обычно у Бабеля, но они есть и в «Падении Даира», и отчасти в начальных главах «Городов и годов», и в других произведениях этих лет.

зачином, напоминающим о матери («Звезда полей над отчим домом — зашел он — и матери моей печальная рука...»), вводит мотив родины, ее неисчерпаемых богатств, плодородия⁶⁹, мотив эпических годов гражданской войны, тяжелых судеб народа и его безграничной выносливости («...Никто не видел тогда конца войне, и один Сапка устилал звоном и слезой уютительные наши пути...»), — в лирической форме возникает этот характерный для ранней прозы образ времени, чреватый резким скачком, сдвигом в характере.

Эпическая интонация, которая уже отчасти проскальзывала и в первом, «фактографическом» стилевом пласте, здесь усиливается, возникает инверсия, характерная для сказа; песенное начало, повторы оттеняют, усугубляют лирико-эпическую струю; «я» рассказчика сменяется собирательным «мы», в котором он объединяется со своими боевыми спутниками, — приоткрывается его другое лицо, другая грань его характера. На волне этого стиля, возвышенного до риторики, и возникает состояние иступленной мечты о человечности: «Мечта ломала мне кости, мечта трясла подо мной истлевшее сено, сквозь горячий ее ливень я едва различал старуху, подпершую рукой увядшую щеку». В рассказчике, слушающем песню, обнаруживается способность потрясением всего существа (хотя и со-зерпательно) реагировать на несправедливость и уродства жизни.

Использование разнообразных стилевых пластов дает писателю возможность зримо передать скачки и разрывы в характере как результат воздействия на характер времени, проникнуть в сложное противоречивое сознание героя. Однако заметим, что противоречие у Бабеля только «называется», оформляется, но не исследуется в развитии, в движении, в связях и опосредованиях. Плотность стилей настолько велика, что движение прерывается; стили фиксируют грани характера, замыкая их в самих себе, придавая им вид завершенности, потому противоречие словно застывает, прием контраста автоматизируется.

Рассказчик в новелле «Песня», уловивший глубину противоречий революционной эпохи, начинает уже словно автоматически разлагать действительность, видеть всюду контрастные лики. Жизнь так и колеблется в вопиющих, не снимающихся друг друга, не разрешающихся контрастах и противоречиях; прекрасное и уродливое попеременно одолевают друг друга, только сон, забытие может помочь человеку прервать эту безысходность.

У Бабеля есть высказывание, говорящее об исключительном значении, какое он придавал стилю в искусстве. Он говорит о стиле как об «армии слов, армии, в которой движутся все роды оружия». Задача формообразования стилевых пластов у Бабеля резко превалирует над задачами их связывания, синтеза, воплощением движения, развития. Формирование, почти целиком исключившее задачу связывания, исследования процесса, — вот природа художественных образов «Конармии», торжество принципа стиля, чреватое односторонностью и искажениями.

Нельзя не согласиться с Л. И. Тимофеевым в том, что Бабель резко «подчеркнул человеческое в революции, выдвинул на первый план ее гуманистическое содержание»⁷⁰, в то же время нельзя не видеть того, что человеческое, которое живет и бьется в творчестве Бабеля как горячая мысль писателя, принимает и уродливые, искаженные формы: безусловное, непреходящее в революционном мире все время готово быть подавленным в его сознании преходящим — картинами катастрофического со-

⁶⁹ Славословие «заповедных вод» у станицы Кагальницкой, где «рыба плодится в непередаваемом изобилии», — типичный для ранней прозы образ изобилия родного края. Ср. отрывок из «Железного потока» Серафимовича: «...Та нема ж края найкращого, як наш край».

⁷⁰ «История русской советской литературы», т. I, стр. 62.

стояния действительности, в которой «правда с неправдою танцуют весьма запутанный и сложный танец»⁷¹ (Горький).

Молодой Шолохов уже в «Донских рассказах» стремится к воссозданию психологического процесса и потому протестует против излишеств стиля, против замкнутости стилевого пласта, против уплотненности речевых потоков. Если читать рассказы Шолохова вслед за «Конармией» Бабеля, может показаться, что в его рассказах природа, человек, воздух, солнце, запахи земли — все словно освобождается из плена, приобретает естественные тона и краски, вместе с освобождением речи от стилевой, дополнительной на нее нагрузки.

Интересно сопоставить в стилевом отношении такую деталь в раскрытии характера, как диалог у обоих писателей. Рассказ «Продкомиссар» Шолохова и новелла Бабеля «Письмо» посвящены одной теме: в них изображается столкновение в момент революционного возмездия сына и отца, участника революции и ее врага.

Вот диалог сына с отцом в новелле «Письмо». Комполка в армии Буденного, Семен Тимофеевич Курдюков, награжденный «за отчаянность» орденом Красного Знамени, говорит с отцом перед расправой с ним за измену, за убийство старшего брата, за все злодеяния этого «самого что ни на есть стражника при старом режиме». Диалог передан как рассказ младшего из братьев Курдюковых в письме к матери-крестьянке.

«... И Сенька спросил Тимофей Родионыч:

— Хорошо вам, папаша, в моих руках?

— Нет, — сказал папаша, — худо мне.

Тогда Сенька спросил:

— А Феде, когда вы его резали, хорошо было в ваших руках?

— Нет, — сказал папаша, — худо было Феде.

Тогда Сенька спросил:

— А думали вы, папаша, что и вам худо будет?

— Нет, — сказал папаша, — не думал я, что мне худо будет.

Тогда Сенька повернулся к народу и сказал:

— И я так думаю, что если попадусь я к вашим, то не будет мне пощады. А теперь, папаша, мы будем вас кончать...»

Диалог, обнаруживающий влияние поэтики экспрессионизма, полный внутренней, сдерживаемой напряженности, представляет собой риторические вопросы и ответы, не предполагающие никакой сшибки мнений и в этом смысле не изменяющие драматической ситуации, а только усиливающие ее эмоциональный накал.

Стилем патетической риторики схвачено и выражено непримиримое антагонистическое противостояние двух миров. Бабель не выходит в этом диалоге за пределы риторического стиля, не размыкает его в жизнь, не открывает доступа иным жизненным отношениям — антагонистическое противостояние фиксируется, но не движется, имеет подчеркнута статичный, завершенный характер.

У Шолохова сын выгнан из дома отцом казаком-богачем за то, что вступился за работника; теперь он продкомиссар, собирающий в своей родной станции хлеб, видит отца среди тех кулаков, кого должны расстрелять по приказу трибунала.

«... Шагал старый, понуро сутулился, узнал сына, и горячее блеснуло в глазах, потом потухло. Под взъерошенное жито бровей спрятал глаза:

— С красными, сынок?

— С ними, батя.

— Тэ-э-эк... — В сторону отвед взгляд.

Помолчали.

— Шесть лет не видались, батя, и говорить нечего?

⁷¹ «Литературное наследство», т. 70, стр. 497.

Старик зло и упрямо наморщил переносицу:

— Почти ни к чему... Стежки нам выпали разные. Меня за мое ж добро расстрелять надо, за то, что в свой амбар не пуцаю, — я есть контра, а кто по чужим закромам шарит, энтот при законе? Грабьте, ваша сила.

У продкомиссара Бодягина кожа на острых изломах скул посерела.

— Бедняков мы не грабим, а у тех, кто чужим пбтом наживался, метем под гребло. Ты первый батраков всю жизнь сосал!

— Я сам работал день и ночь. По белу свету не шатался, как ты!

— Кто работал — сочувствует власти рабочих и крестьян, а ты с дрекольем встретил... К плетню не пустил. За это и на распыл пойдешь!..

У старика наружу рвалось хриплое дыхание. Сказал голосом осипшим, словно оборвал тонкую нить, до этого вязавшую их обоих:

— Ты мне не сын, я тебе не отец... Не умру, сохранит мать божия, — своими руками из тебя душу выну...»

И дальше в момент казни отца:

«Комендант Тесленко выбил трубку, сказал коротко:

— Становитесь до яру ближе...»

Бодягин глянул на сани, ломтями резавшие лиловый снег сбочь дороги, сказал приглушенно:

— Не серчай, батя...

Подождал ответа.

Тишина.

— Раз... два... три!..»

В диалог хлынула жизнь и — потопила стилевую конструкцию. По сравнению с бабелевским, диалог у Шолохова утяжелен, в нем нет отщидфованности, строгой выверенной архитектоники диалога Бабеля, но как он полон жизненными связями и отношениями! В нем отразилось и различие идеологий, моральных принципов, и динамика сложных родственных чувств; в нем, главное, есть живая подвижность непрестанно меняющихся интонаций народной речи взамен определившейся, застывшей риторической интонации. Диктат стиля разрушен, и тем самым открыт путь к исследованию психологических процессов.

Но и у Шолохова многостилье используется для выражения и закрепления различных сторон и граней характера. В «Донских рассказах» многостилье не сразу бросается в глаза, не так очевидно, как у Бабеля. И это не случайно: главный герой его рассказов, человек из народа, — характер цельный, скачки в его развитии существенно отличаются от скачков в развитии бабелевского остро противоречивого характера. Новое психологическое состояние в герое, при всей рнезашности своего утверждения, не противоположно, не полярно исходному состоянию, оно, это новое (в частности, упоминавшийся порыв к полной самозабвенной человечности), есть развитие исходного состояния, высшая степень основного качества героя, присутщей ему человечности. Поэтому авторская речь в рассказах (по определению Серафимовича, «цветной язык, которым говорит казачество») обладает известным стилевым единством, стилевой однородностью; ощущение многостилья возникает как результат множества форм и оттенков народной речевой стихии, выявляемых писателем как результат многообразия форм сказовости в языке. Особенно важен для воплощения ведущей черты шолоховского характера стиль, который можно условно назвать «гоголевским», идущий от Гоголя-романтика, «надышавшегося старинной в наших народных песнях», — взволнованный, хватающий за душу широкими, вольными интонациями, напевным, мерным строем народной песни. Он не противоположен основному массиву шолоховской речи, органически тяготеющей к сказовости, а, наоборот, близок ей, естественно ее продолжает, сгущая сказовость до песенности, но тем не менее ощущается как перебой в стиле, как новый, другой стилевой поток, новый стилевой тон.

Обращает на себя внимание построение завершающего эпизода в рассказе «Жеребенок» (1926), где изображена переправа через Дон красного эскадрона.

Все охвачены одной мыслью — благополучно уйти от преследования белых, — и новая жертва приносится войне: по приказу эскадронного убивают испугавшуюся воды левую пристяжную в тройке лошадей. Герой рассказа рядовой казак Трофим — человек, находящийся под могучим, даже магическим, обаянием природы, ее созидательных и добрых начал, и разделяет общее настроение (уйти от погони, уничтожить все мешающее этому), и сильнее других чувствует противоестественность, жестокость, несправедливость этой безвинной жертвы.

Весь эпизод переправы построен на стиливых переборах, сообщающих повествованию напряженность, убыстряющих его темп. Но самый сильный перебой в стиле, который ощущается прямо как толчок, — в эпизоде спасения жеребенка — связан с введением «гоголевского» стиливого начала, возводящего частный факт в область поэзии, всеобщего, неотразимого. Необычная конструкция фразы, начинающейся союзом «и», вводит то последнее, казалось бы, незначительное, что вызывает в герое новое состояние — внезапный и вместе с тем неизбежный перелом.

«...И вот тут-то ветер, плеснувшийся над Доном, донес до Трофима тонкое, как нитка паутины, призывное ржанье: и-и-и-го-го-го!..»

Крик над головой был звонок и отточен, как жало пашки. Полоснул он Трофима по сердцу, и чудное сделалось с человеком: пять лет войны сломал, сколько раз смерть по-девичьи засматривала ему в глаза, и хоть бы что, а тут побелел под красной щетиной бороды, побелел до пепельной синевы и, ухватив весло, направил лодку против течения туда, где в коловерти кружился обессилевший жеребенок...»

Перебой в стиле совпадает с перерывом в постепенном развитии характера, заостряет момент разрыва и скачка, выносит на гребне песенной интонации ту прорвавшуюся в герое человечность, за которую герой расплачивается жизнью.

Много писали о многостилье в эпопее Шолохова «Тихий Дон», обращали внимание на особую роль многостилья в создании характеров эпопеи. Действительно, все многоцветье могучей речевой стихии «Тихого Дона», обогащенной народностью, влившимися в нее разнообразными речевыми потоками, использовано писателем главным образом для решения проблемы характера. Вместе с тем именно в «Тихом Доне» в полной мере проявляется индивидуальный стиль писателя, единство и целостность создаваемого им художественного мира.

* * *

Итак, процессы, происходящие в области стиля в молодой советской прозе, несли на себе печать переходной эпохи. С нашей точки зрения, следует, пожалуй, говорить как о непреходящем, безусловном, так и о преходящем (экспериментальном) моментах в идейно-художественных и стиливых исканиях ранней поры.

В эти годы громадной активности революционных масс родилось новое художественное сознание, которое органически тяготеет к эпопейности, монументальности, для которого массовость, принцип движения и развития являются почвой и внутренним сокровенным пафосом. Создание образа революционной народной массы, умение передать противоборство в ней различных социальных сил и одновременно складывающееся в борьбе единство, сплоченность лучших сил народа, умение увидеть и запечатлеть мощь народившегося революционного мира, который один выставляет под ветрами истории, — в этом новаторское содержание прозы

первой половины двадцатых годов, выведенный ею «закон масс». В дальнейшем, когда уравнивается диалектика судеб человеческих и судеб народных в произведении, когда в советской прозе шире будет использован и освоен опыт романа XIX в., изображение революционного народа — массы примет иные формы, но само открытие останется, всегда будет активно организовывать и формировать образное сознание писателя, освещать пути исследования жизни.

Однако в эту эпоху резко заявляют о себе проявления переходности, экспериментальности в образном сознании. Стремясь сделать изображение жизни наиболее адекватным революционной действительности, создавая грандиозные собирательные образы масс, множеств, количеств, молодая советская проза сужала возможности художественного исследования характеров. Ее образам, претендующим на то, чтобы запечатлеть все многообразие различных граней действительности, резко недостает связности, целостности, синтетичности, гармонии.

Ранней прозой накоплены богатства устного народного слова, необходимые для решения новаторских исторических замыслов, для выражения народного характера, однако речь в этот период характеризуется изощренностью и пестротой; принцип многостилья переплетающихся речевых потоков, не покоренных мощной всеобъединяющей волной авторского голоса, тормозит складывание ярко выраженных индивидуальных стилей.

Писатели все острее осознают недостаточность изучения законов движений исторических сил, которые регулируют поведение коллектива как целого, но оставляют в значительной степени нераскрытым поведение каждого из составляющих этот коллектив, осознают необходимость дальнейшего расширения и углубления познания жизни. Художественное сознание с необходимостью движется к истине, выраженной в словах Гете о том, что подлинное познание человечества есть познание человека.

С углублением художественного исследования основополагающее открытие ранней советской прозы — образ революционной народной массы — получило иное не всегда доступное прямому, непосредственному восприятию, выражение. Образ массы, ее «закон», все яснее отчуждался в художественном сознании, отливался в форму принципов исследования жизни, идеи, точки зрения на мир, определял и формировал отношение писателей к центральным проблемам эпохи. Так вызревал в советской прозе новый метод, предполагающий изображение характера в перспективе безграничного и целенаправленного революционного развития жизни.

Уже в середине 20-х годов появляются произведения, в которых действует мощный и своеобразный психологический анализ, освещающий различные стороны и проявления характера (не только общественные, но и интимно-личные). Таков «Разгром» Фадеева (1925), программное произведение этого периода.

Для советской прозы очень показательны, что мысль о целом, о революционном народе имеет постоянную тенденцию развернуться в самостоятельный образ народа.

Особенно полное и глубокое исследование закона личности в сложном переплетении и взаимодействии с изучением «закона масс» было осуществлено в романах-эпопеях 30-х годов. «Тихий Дон» Шолохова представляет собой классический образец такого романа-эпопеи, в котором богатый психологический анализ сложнейшего, противоречивого характера развернут на широком эпическом фоне, сплетен в одно целое с исследованием коллективного закона.

Началось движение прозы к завоеванию нового художественного синтеза, единства, гармонии. Идет борьба за упрощение языка, за обретение простоты на новой речевой основе, обогащенной строем устной народной речи, формами живого народного языка, звучащего просторечьем, сказовостью. В сохраняющей многостилье речевой стихии слышнее индивидуальный, авторский голос, «сопрягающий» многостилье в речевое и стилевое единство, уничтожающий взаимную изолированность «голосов», речевых потоков. Различные стилевые тенденции эпохи в дальнейшем получают наиболее глубокое и обогащающее литературное выражение в индивидуальных стилях больших писателей.

А. Ф. Киселева

О стиле Шолохова

Исследователи творчества Шолохова, останавливаясь на стиле писателя, не раз подчеркивали, что своеобразие шолоховского стиля — в богатом и разностороннем использовании фольклора казацко-донецкого и русского вообще.

Указывалось также, что Шолохов наследует стилевые традиции русской классической литературы, более всего Гоголя, Пушкина, Л. Толстого, Чехова и Горького, и традиции отдельных литературных периодов, например прозы 20-х годов (так называемый «орнаментальный стиль», «рубленую фразу») ¹. Обращалось внимание и на такую характерную черту стиля Шолохова, как «кочевание» некоторых образных выражений, иногда даже целых оборотов речи из одного его произведения в другое ².

Свободное обращение с фольклором, умелое использование его, что всегда дает прочную народную основу стилю и языку писателя; владение стилевыми традициями классиков; создание и порою сознательное — в двух-трех произведениях — «повторение» своих собственных характерных эпитетов, сравнений, оборотов речи — все это кладет яркую печать на язык и стиль произведений Шолохова.

И все же, думается, не только в этом, пожалуй, даже не столько в этом заключена сущность стиля Шолохова, автора «Тихого Дона». И Пушкин, и Л. Толстой, и М. Горький, и многие другие писатели богато использовали народное творчество, опирались на стилевые системы своих предшественников и целых художественных эпох. Но само по себе свободное владение разными стилями, их наличие в том или ином произведении — пусть даже в каком-то особенном сочетании — никогда не делало художника крупной личностью, не создавало его художественного мира. И то, и другое появляется с рождением своего, характерного для этого писателя стиля; стиля, который подчиняет себе, в конечном счете, втягивая, преобразуя все «инородные» по отношению к нему «примеси». Формируясь в полном соответствии и в органическом единстве с художественным методом писателя, индивидуальный стиль Шолохова особенно мощно проявляет себя в романе «Тихий Дон», обнаруживаясь во всех художественных компонентах этого произведения.

Что же это за стиль? В чем его своеобразие, его характерность?

¹ А. А. Горелов. «Тихий Дон» М. Шолохова и русское народное творчество. В кн.: «Михаил Шолохов». Сб. статей. Изд-во ЛГУ, 1956; В. Гурья. Жизнь и творчество М. А. Шолохова. Изд. 2. М., Учпедгиз, 1960; Л. Якименко. Творчество М. А. Шолохова. М., «Сов. писатель», 1964.

² И. Лежнев. Михаил Шолохов. «Сов. писатель», 1948.

I

Если погрузиться в стиль романа «Тихий Дон», и особенно последних двух его частей (том четвертый), на время отвлекшись от внешнего хода событий, его осмысления и размышления над ним, то перед нами откроется удивительная гармоничность и завершенность глав-образов, каждой в отдельности и тома в целом.

Это ощущение гармонического хода образов создается наличием в каждой главе особого стиливого *центра*, который не обязательно оказывается в ее середине — он бывает и ближе к началу, и ближе к концу, но никогда не завершает собою главы, за исключением лишь последних страниц романа, где стиливой центр совпадает с концом.

Вот некоторые этапы этого гармонического хода образов, неуклонно обращенного к одному определенному центру: «Улыбаясь и беззвучно шевеля губами, она осторожно перебирала стебельки безымянных голубеньких, скромных цветов, потом перегнулась полнеющим станом, чтобы понюхать, и вдруг уловила томительный и сладостный аромат ландыша...

И почему-то за этот короткий миг, когда сквозь слезы рассматривала цветок и вдыхала грустный его запах, вспомнилась Аक्सинье молодость и вся ее долгая и бедная радостями жизнь. *Что ж, стара, видно, стала Аक्सинья... Станет ли женщина смолоду плакать оттого, что за сердце схватит случайное воспоминание?*

Так в слезах и уснула...»³.

«Проснулись детишки. Григорий взял их на руки, усадил к себе на колени и, целуя их поочередно, улыбаясь, долго слушал веселое щебетание.

Как пахнут волосы у этих детишек! Солнцем, травой, теплой подушкой и еще чем-то бесконечно родным. И сами они — эта плоть от плоти его — как крохотные степные птицы. Какими неумелыми казались большие черные руки отца, обнимавшие их. И до чего же чужим в этой мирной обстановке выглядел он — всадник, на сутки покинувший коня, насквозь пропитанный едким духом солдатчины и конского пота, горьким запахом походов и ременной амуниции...

Глаза Григория застилала туманная дымка слез, под усами дрожали губы... Раза три он не ответил на вопросы отца и только тогда подошел к столу, когда Наталья тронула его за рукав гимнастерки.

Нет, нет, Григорий положительно стал не тот! Он никогда ведь не был особенно чувствительным и плакал редко даже в детстве. А тут эти слезы, глухие и частые удары сердца и такое ощущение, будто в горле беззвучный бьетса колокольчик.... Впрочем, все это могло быть и потому, что он много пил в эту ночь и провел ее без сна...»

«Он испытывал внутренний стыд, когда Мишатка заговаривал о войне: никак не мог ответить на простые и бесхитростные детские вопросы. *И кто знает — почему? Не потому ли, что не ответил на эти вопросы самому себе?*»

Начинается ли глава авторским описанием, или внутренним монологом героя, диалогом действующих лиц, психологическим анализом, развернутым образом-сравнением и т. д. — независимо от всего этого и от того, чем она кончается, все ее нити стягиваются к особой форме внутреннего монолога, к психологическому анализу, выступающему неизменно в виде несобственно-прямой речи («Что ж, стара, видно, стала Аक्सинья... Станет ли женщина смолоду плакать...?», «Как пахнут волосы у этих детишек!.. Нет, нет, Григорий положительно стал не тот!..», «И кто знает — почему?»).

³ М. Шолохов. Собр. соч. в восьми томах, т. 5. Библиотека «Огонька». М., 1962, стр. 13—14. Далее цитаты приводятся по этому изданию. (Курсив мой.— Л. К.)

Конечно, несобственно-прямая речь всегда, и в данных моментах также, является одной из форм психологического анализа, формой внутреннего монолога героя. Но в приведенных выше отрывках чувствуется, что не это в ней основное. Она звучит уже не только монологом; пожалуй, уже совсем не монологом данного героя. В ней различимы какие-то сложные голоса. Это становится особенно ясным, если с данными фразами сопоставить другие места из этого же романа, хотя и выступающие в той же форме несобственно-прямой речи, но не содержащие в себе таких сложных оттенков звучания.

«Странное равнодушие овладело им. Нет, не поведет он казаков под пулеметный огонь. Незачем. Пусть идут в атаку офицерские штурмовые роты...»

«Он кончил воевать. Хватит с него. Он ехал домой, чтобы в конце концов взяться за работу, пожить с детьми, с Аксиньей. Еще там, на фронте, он твердо решил взять Аксинью в дом, чтобы она воспитывала его детей и постоянно была возле него. С этим тоже надо было кончать — и чем ни скорее, тем лучше».

«Ей очень хотелось под каким-нибудь предлогом пойти к Мелеховым, побыть там хоть минутку, хоть одним глазом взглянуть на Григория. Просто немислимо было думать, что он тут, рядом, и не видеть его. Но она все же пересилила это желание, не пошла. Не девчонка же она в самом деле. В ее возрасте незачем поступать легкомысленно».

«В конце концов не все ли равно, что подумают о ней соседи? Пусть для них сегодня — будни, зато для нее — праздник. Она торопливо привалялась, подошла к зеркалу». «Они сели ужинать, и снова к Аксинье вернулось то полновесное счастье, которое испытывала она утром. Григорий был тут, рядом с ней; на него можно было смотреть безотрывно, не думая о том, что посторонние подстерегают ее взгляды... Господи, как она соскучилась по нем, как истомилось, наскучало по этим большим неласковым рукам ее тело!».

«По правде сказать, ему было безразлично, где бы ни жить, лишь бы жить спокойно. Но вот этого-то спокойствия он и не находил».

В подобной форме несобственно-прямой речи выступает психологический анализ у многих писателей XX в., например у Хемингуэя. И это намекает на какие-то существенные процессы внутри образа: происходит все большая объективация, как бы «отторжение» от данного героя его чувств и мыслей и перевод их в более широкий план. Когда герой думает о себе в третьем или втором лице — последнее часто бывает у Хемингуэя, следовательно, это думает не только он, но, очевидно, и автор.

И все же в такой форме несобственно-прямой речи, как она выступает в психологическом анализе произведений Хемингуэя и в отрывках из «Тихого Дона», приведенных только что, — сохраняется ее *моноличность по преимуществу*.

Этого не скажешь о «Тихом Доне» в целом...

Психологический анализ, получивший со времени Л. Толстого свое развитие почти исключительно в монолической форме⁴, разрабатывающийся, хотя и в разных вариациях, почти во всех последующих течениях и направлениях, даже таких разных и противоположных, как реализм (Бунин, Куприн), символизм (проза Белого), психоаналитическая школа

⁴ В своей известной статье о ранних произведениях Л. Толстого Чернышевский обращал внимание на то, что психологический анализ у Л. Толстого, как ни у кого из предшествовавших ему писателей, монолический, выступает в форме «внутреннего монолога», в то время как у других «почти всегда монологи... только внешнеостью отличаются от диалогов»; так, даже Гамлет «в своих знаменитых рефлексиях» «как бы раздвояется и спорит сам с собою; его монологи в сущности принадлежат к тому же роду сцен, как и диалоги Фауста с Мефистофелем, или споры маркиза Позы с Дон Карлосом» (Н. Г. Чернышевский. Поля, собр. соч. в пятнадцати томах, т. III, М., 1947, стр. 425—426).

(«В поисках утраченного времени» Пруста, «Улисс» Джойса), экспрессионизм и др., — обнаруживается в «Тихом Доне» в какой-то совершенно своеобразной форме — полудиалогической, полумонологической и всегда в виде несобственно-прямой речи, представляющей собой слияние монолога с диалогом, с авторским отношением и еще с чем-то; точнее, монолог в форме диалога и «хора» («И кто знает — почему?..», «Видно и ее, такую сильную, сломили страдания. Видно, солоно жились ей эти месяцы...»).

Монологическая форма психологического анализа по своей природе аналитична; она дробит, расщепляет, исследует то или иное состояние того или иного героя, доходя до мельчайших долей. Шолоховская же форма психологического анализа, которую мы условно называем «хоровой», напротив, собирает, синтезирует, сливает отдельные настроения и ощущения в единое, цельное состояние данного героя вообще («Что ж, стара, видно, стала Аксинья», «Нет, нет, Григорий положительно стал не тот!», «Что ж, все произошло так, как и должно было произойти», «Видно, и ее, такую сильную, сломили страдания»).

Больше того — в этот «хор» свободно входят и автор, и герой, и многие-многие другие. Он представляет такую всеобъемлющую форму всеобщего смешения и слияния, что даже трудно определить его составные элементы. «Что ж, стара, видно, стала Аксинья» — несомненно, это думает она сама, это итог ее размышлений, но не она одна: очевидно, так думает и автор, и другие, стоящие за ним люди, и вообще — сама жизнь: это ее суждение о человеке.

Перед нами нечто, близкое по своему внутреннему существу хору в древнегреческих трагедиях Эсхила, Софокла, — суждение о человеке, его жизни, деяниях, его поступках, мыслях, чувствах со стороны, от народа, жизни вообще. Но внутри самого характера, его мыслей, действий, переживаний. Характер как бы укрупняется, наполняется большим объективным содержанием.

В толстовской «диалектике души» каждый человек изучал сложный мир своей индивидуальности, в хоровой форме психологического анализа — так, как она оформилась у Шолохова в «Тихом Доне», — в одного человека включается целый мир. Перед нами сам процесс этого контактирования, подключения. Звучит мелодия — монолог, авторское описание, лирическое отступление, диалог и т. п. — более или менее развернутая, несколько тревожная в предчувствии чего-то на нее надвигающегося, и откуда-то со стороны, как будто неожиданно, на нее наваливается нечто мощное и многоголосое, однако, как тут же выясняется, в той же тональности, идущее в лад с мыслями героя, как бы даже их продолжающее и подытоживающее. Но теперь и сама мелодия кажется уже не мелодией, а каким-то сложным соединением звуков, то ли опровергающих первоначальную мелодику, то ли, напротив, ее оркеструющую, то ли ироническую по отношению к ней, то ли — глубоко сочувствующую. Эта мощная налагающаяся волна кажется голосом самой жизни, ее одновременным и сочувствием герою, и осуждением, и утешением, и — снисхождением.

С удивительной последовательностью вступление этого «хорового» начала образует центр почти каждой главы последнего тома романа, независимо от того, кто является перед нами, — Григорий ли, Аксинья, Пантелей Прокофьевич, Ильинична и т. д.

«Семья распалась на глазах у Пантелея Прокофьевича...

Война была всему этому причиной, Пантелей Прокофьевич это отлично понимал. Дуняшка злилась на родителей за то, что те лишили ее надежды... выйти замуж за Мишку Кошевого... Наталья... с присущей ей скрытностью переживала новый отход Григория к Аксинье. А Пантелей Прокофьевич все это видел, но ничего не мог сделать... *В самом деле, не мог же он после всего того, что произошло, давать согласие на брак своей дочери с злым большевиком...?* То же самое и с Григорием...».

«Она уже не нуждалась ни в чьем сочувствии и утешении. Пришла такая пора, когда властно потребовалось остаться одной, чтобы вспомнить многое из своей жизни...

Удивительно, как коротка и бедна оказалась эта жизнь и как много в ней было тяжелого и горестного, о чем не хотелось вспоминать. Почему-то чаще всего в воспоминаниях, в мыслях обращалась она к Григорию... Не могла же она забыть своего последнего сына».

Но, конечно, всего более и всего чище проступает эта форма через образы Григория и Аксиньи, хотя, может быть, только потому, что эти образы единственные, которые со страниц последнего тома почти не сходят.

«Она сбросила кофту и платок, не зажигая огня, прошла в горницу... потом прошла к окну и устало опустилась на лавку.

Много раз в жизни не оправдывались, не сбывались ее надежды и чаяния, и, быть может, поэтому на смену недавней радости пришла всегдашняя тревога. *Как-то сложится теперь ее жизнь? Что ждет ее в будущем? И не слишком ли поздно улыбается ей горькое бабье счастье?»*

Опустошенная пережитым за вечер волнением, она долго сидела, прижавшись щекой к холодному, заиндеветшему стеклу, устремив спокойный и немножко грустный взгляд в темноту, лишь слегка озаряемую снегом.

«Теперь все понятно...— Григорий с ненавистью посмотрел в спину уходившему Михаилу, не раздеваясь, лег на кровать.

Что ж, все произошло так, как и должно было произойти. И почему его, Григория, должны были встречать по-иному?».

«Он хотел обнять Аксинью, но она тяжело опустилась перед ним на колени, обняла его ноги и, прижимаясь лицом к мокрой шинели, вся затряслась от сдерживаемых рыданий...

Видно, и ее, такую сильную, сломили страдания. Видно, солоно жилось ей эти месяцы...».

К концу романа «хоровая» форма все более обнажается.

«И Григорий, мертвец от ужаса, понял, что все кончено, что самое страшное, что только могло случиться в его жизни, уже случилось...

Ладонями старательно прижимал на могильном холмике влажную желтую глину и долго стоял на коленях возле могилы, склонив голову, тихо покачиваясь.

Теперь ему незачем было торопиться. Все было кончено.

В дымной мгле суковей вставало над яром солнце».

И, наконец, первый и последний раз она завершает главу и роман:

«Что ж, вот и сбылось то немногое, о чем бессонными ночами мечтал Григорий. Он стоял у ворот родного дома, держал на руках сына...

Это было все, что осталось у него в жизни, что пока еще родило его с землей и со всем этим огромным, сияющим под холодным солнцем миром».

Это — новая, особенная, более укрупненная и расширенная форма психологического анализа. Она уже не только не монологична, хотя и начинается часто в форме внутреннего монолога героя («Она была рядом с ним, его жена и мать Мишатки и Полюшки. Для него она принарядилась и вымыла лицо... Могучая волна нежности залила сердце Григория»), но даже и не диалогична, хотя ее развитие как будто идет в форме диалога героя с самим собой: «Нет, раньше никогда он не баловал ее лаской. Аксинья заслоняла ее всю жизнь... Почему у нее такие печальные глаза? И еще что-то тайное, безусловное то появлялось, то исчезало в них... Может быть, она прослышала о том, что он в Вешенской встречался с Аксиньей?»

Очень часто подобный внутренний диалог заканчивается антитезой по отношению к первоначальному состоянию: «Нет, нет, Григорий действительно стал не тот...», «Нет, Мелехов еще никогда не был посмешищем...» «И не слишком ли поздно улыбается ей горькое бабье счастье?» — будто

для того, чтобы еще более утвердить диалогический характер этого внутреннего размышления героя, его раздвоение, спор с самим собой. Но тут-то и оказывается, что психологический анализ, подводивший как будто итог тем или иным размышлениям того или иного героя — в виде ли утверждения, или отрицания первоначального состояния («Нет, нет, Григорий положительно стал не тот», «Видно, и ее, такую сильную, сломили страдания...»), на самом деле совершал обратное: незаметно, но неуклонно выводил героя в мир, включал его в самые широкие связи с ним. Переживания, размышления героя выходят за рамки психологического анализа в его классических формах.

Нам еще придется говорить об этом, потому что новая форма психологического анализа не отделима от шолоховского художественного видения мира.

Пока же нам важно было заметить, что стиль «Тихого Дона» образует не насыщенность фольклорными элементами (пословицы, поговорки, художественные средства, диалектизмы и т. п.), о чем не раз говорили исследователи творчества Шолохова, и не богатое использование стилевых систем других писателей (Л. Толстого, Чехова, Гоголя, Пушкина, прозы 20-х годов и др.), хотя и тем, и другим — особенно в первых томах — роман изобилует.

А главное, нам хотелось обратить внимание на то, что «провоцирует» выявление этого индивидуального стиля, наиболее ярко проявившегося в психологическом анализе, — особое шолоховское восприятие и осмысление явлений действительности, особое авторское видение мира. Это оно заявляет о себе с первых же страниц романа; оно внедряется в различные, иногда как бы «напрокат» взятые стили, и «выводит» свою особенную — хоровую — форму.

То, что в «Тихом Доне» мы назвали хоровым началом — это новое качество народности художника революционной эпохи, как оно выразилось в его стиле.

В новое видение мира Шолоховым, в новую форму его народности вошел, в преображенном виде, тот способ изображения, который был некогда охарактеризован Л. Толстым как «снятие покровов с мира явлений». «Снятие покровов с мира явлений» — к такому познанию действительности приходили многие великие писатели (Л. Толстой, Гете, Шекспир, Сервантес и др.). Но предел этого «снятия» и его результаты у каждого из них бывали различными. «Что дурно, что хорошо?.. Что надо любить, что ненавидеть?» и т. д. — с этой моральной, гуманистической, нравственной точки зрения всегда подходил к явлениям Лев Толстой. Чернышевский называл этот подход «свежестью нравственного чувства» и видел в нем важнейшее, особенное качество индивидуального художественного метода писателя, как в «диалектике души» — качество его стиля⁵. То проявление, которое получало «снятие покровов» в творчестве Толстого, вполне, разумеется, индивидуально, неповторимо: ни у Шекспира, ни у Гете, ни у Шолохова этот особый угол зрения на «мир явлений» не выступал в таких формах.

«Снятие покровов» у Шолохова выступает прежде всего как постоянное, преисполненное драматизма обнаружение за всей сложностью данных, исторически сложившихся отношений между людьми — народных общечеловеческих начал.

Это не вечные, вневременные истины; это новая истина, которая открылась на новом этапе истории, в эпоху революционных сдвигов.

Именно такое «снятие покровов» — видение современной истории в ее проприкновении до народных начал жизни — лежит в основе шолоховского романа, вызывая и формируя присущую его стилю «хоровую» форму.

⁵ См. Н. Г. Чернышевский. Полн. собр. соч., т. III («Детство и отрочество. Военные рассказы графа Л. Н. Толстого»).

«Хор» в «Тихом Доне» нередко звучит как голос социальной среды, объясняющий поведение того или иного героя в определенной обстановке самому же герою — и другим, окружающим его людям: «А Пантелей Прокофьевич все это видел, но ничего не мог сделать... В самом деле, не мог же он после всего того, что произошло, давать согласие на брак своей дочери с заядлым большевиком..? То же самое и с Григорием: не будь он в офицерском чине, Пантелей Прокофьевич живо управился бы с ним... Но война все перепутала...».

Иногда он не только даже объясняет, но и почти осуждает героя с точки зрения современной истории и политики или, во всяком случае, разъясняет, за что он вынужден его (героя) осудить: «Что ж, все произошло так, как и должно было произойти. И почему его, Григория, должны были встречать по-иному? Почему, собственно, он думал, что кратковременная честная служба в Красной Армии покроет все его прошлые грехи? И, может быть, Михаил прав, когда говорит, что не все прощается и что надо платить за старые долги сполна?». Подчас в «хоре» слышится голос как бы самой природы, с грустью глядящей на человека, «потому что коротка человеческая жизнь и не много всем нам суждено истоптать травы...».

Словом, «хор» в «Тихом Доне» — это и голос истории, и голос природы, и голос определенной социальной среды, и народный приговор. Он одновременно и осуждает героя, и сочувствует ему, и даже оберегает его — как, например, в последних строках романа, где сопутствующий описанию «хор» явно встает на защиту Григория перед лицом «этого огромного, сияющего под холодным солнцем мира». И все это слышится иногда по отдельности, с преимуществом того или другого начала («голоса»), а чаще — в слиянии всех голосов в одно мощное, но сложное и противоречивое звучание, которое нельзя понять, если слышать в нем лишь один голос (социальный только), улавливать лишь одну интонацию (осуждающую, например).

Итак, различные формы «хора» звучат порою, как мы уже говорили, болью и сочувствием герою, порою — осуждением его, а чаще одновременно: и сочувствием, и жалостью, и болью, и в то же время превосходством народного опыта над судьбой отдельного человека, а потому как бы и приговором последнему: за то, может быть, что он хотел преодолеть время и жаждал того, чего быть еще не могло, как Григорий, например; или надеялся остановить время, быть вечно молодым, любить и быть любимым, как Аксинья.

«Хоровое» начало стиля выступает в романе постоянно и не только как особая форма психологического анализа, воплощенная в несобственно-прямой речи, но и во многих других формах. Иногда оно сжимается до скупого обобщения — формально авторского, но по существу передающего народное представление о жизни.

«Стекали неторопливые годы. Старое, как водится, старилось; молодое росло зелеными»;

«Беда в одиночку сроду не ходит...»;

«Падко бабье сердце на жалость, на ласку... Свои неписанные законы диктует людям жизнь...»;

«Травой зарастают могилы, — давностью зарастает боль»;

«Молодое счастье всегда незряче...»;

«В сущности, человеку надо очень немного, чтобы он был счастлив».

В таком своем виде (предельно укороченном и более обобщенном) хоровое начало напоминает толстовские «генерализации».

Порою же, напротив, «хоровое» начало как бы растворяется в характерах героев и в событиях, с ними происходящих. Внешне — в стиле — оно делается незаметным, ибо уходит вовнутрь, в историю развития самих характеров. И тогда уже не звучит прямо — как голос истории, голос наро-

да; вернее, проступает в этом своем качестве более скрыто, хотя и не менее сильно — через то, что происходит с самими героями, как определенная неизбежность, как своего рода «судьба» данного героя. Именно так предстает хоровое начало, например, в описании смерти матери Григория, Ильиничны. В романе смерть Ильиничны представляется неизбежной, искомым ею самою: жизнь ее исчерпана. На земле ей делать больше нечего. Ее назначение жены, матери, бабушки — выполнено. «А Ильинична с каждым днем все резче и больнее ощущала подступавшее к ней одиночество. Она стала лишней в доме, в котором прожила почти всю свою жизнь... Ее не радовало счастье дочери... Сама жизнь стала ей в тягость».

И смерть (естественная смерть) наступает как неизбежное завершение пути, в результате исчерпанности собственного предназначения. Когда делать, собственно, больше нечего, — в том кругу деятельности, который жизнью, социальным положением и самим характером человека был для него установлен, — «сама жизнь» становится «в тягость».

II

«Снятие покровов», в шолоховском преломлении этого способа видения, и соответствующее ему «хоровое» начало, понимаемое в самом широком смысле, в самых широких аспектах как принцип стиля, сказываются во всех сферах, во всех художественных компонентах романа. Своеобразно выступают они в сфере комического и трагического. И то, и другое предстает у Шолохова как прочные формы связей и формы отношений жизни к человеку и человека к жизни на разных этапах пути. Детишки у Шолохова могут быть смешны, иногда беспомощны и наивны, трогательны в своей беспомощности, но не комичны, ибо за ними правда будущего. В то время как комические истории, комические положения в отношениях происходят в романе чаще всего со стариками. Достаточно вспомнить и сопоставить великолепные сцены романа, когда Мишатка грозит Пантелею Прокофьевичу — и когда Пантелей Прокофьевич грозит Дуняшке или Дарье, и различную реакцию остальных героев на то и на другое.

«...Мишатка... не раз слышал, как бабка в ссоре обзывала деда всяческими бранными словами, и, по-детски глубоко взволнованный тем, что дед собирался бить всех и орал на весь курень, дрожа ноздрями, вдруг звонко сказал:

— Развоевался, хромой бес! Дрючком бы тебя по голове, чтоб ты не пужал нас с бабуней!..

— Это ты меня... то есть деда... так?».

А кончается это «столкновение» так:

«Наталья встала и отшлепала Мишатку.. Мишатка заревел, уткнулся лицом в колени Григория. А Пантелей Прокофьевич, души не чаявший во внуках, вскочил из-за стола и, прослезившись, не вытирая струившихся по бороде слез, радостно закричал:

— Гришка! Сынок! Фитинóв твоей матери! Верное слово старуха сказала! Наш! Мелеховских кровей!.. Вот она когда кровь сказалась-то!.. Этот никому не смолчит!.. Внучек! Родимый мой!.. На, бей старого дурака, чем хошь!.. Тягай его за бороду!.. — И старик, выхватив из рук Григория Мишатку, высоко поднял его над головой».

Совсем иное отношение вызывают у окружающих угрозы Пантелея Прокофьевича.

«Ты, сукина дочь, щыц у меня! А то я тебе такое сердце пропишу, что и волос с головы не соберешь!.. Вот пойду зараз, возьму вожжи...

— Батенька! Вожжей-то ни одних у нас не осталось. Все забрали! — со смиренным видом прервала его Дарья.

Пантелей Прокофьевич бешено сверкнул на нее глазами и, не сбавляя голоса, продолжал отводить душу:

— Возьму чересседельню — так я тебе таких чертей...

— И чересседельню красные тоже взяли! — уже громче вставила Дарья, по-прежнему глядя на свекра невинными глазами.

Этого Пантелей Прокофьевич снести уже не смог. Секунду глядел он на сноху, багровея в немой ярости... а потом хрипло крикнул:

— Замолчи, проклятая, сто чертей тебе в душу! Слова не дадут сказать! Да что это такое? А ты, Дунька, так и знай: сроду не бывать этому делу!.. Только пикни ипо: возьму шелужину, так я тебе...

— Их, желужинов-то, на базу днем с огнем не сыщешь, — со вздохом сказала Ильинична. — По базу хоть шаром покати...

Пантелей Прокофьевич и в этом бесхитростном замечании усмотрел злой умысел. Он глянул на старуху остановившимися глазами, вскочил, как сумасшедший, выбежал на баз.

Григорий бросил ложку, закрыл лицо рушником и трясся в беззвучном хохоте... Смеялись все, кроме Дуняшки.

Завершается же эта сцена таким объяснением: «как видно, только теперь старик осознал всю тщетность своих усилий наладить жизнь по-старому...» Эти слова «хора» объясняют не только социальную и политическую суть тех или иных поступков Пантелея Прокофьевича («война все перепутала», «красные все забрали»), но и вызывают ощущение того, что сама жизнь идет уже мимо него, прощаясь с ним и на прощанье подпучивая.

Вот другая сцена. Пантелей Прокофьевич, в числе Татарской сотни, бежит с поля боя, по ошибке приняв своих же за противника и решив, что попал в окружение. «Григорий нагонял еще одного хуторянина, одетого в ватный сюртук, бежавшего неумоимо и резко. Сутуловатая фигура его была странно знакома, но распознавать было некогда, и Григорий еще издали заорал:

— Стой, сукин сын!.. Стой, зарублю!..

И вдруг человек в ватном сюртуке замедлил бег, остановился, и, когда стал поворачиваться... пораженный Григорий, еще не видя обличья, узнал отца.

Щеки Пантелея Прокофьевича передергивали судороги.

— Это родной отец-то — сукин сын? Это отца грозишь срубить?..

— Как так, не угадал? Отца и не угадал?!..

Столь нелепо и неуместно было проявление этой стариковской обидчивости, что Григорий, уже смеясь, поравнялся с отцом, примиряюще сказал:

— Батя, не сердчай! На тебе сюртук какой-то неизвестный мне, окромя этого ты летел, как призовая лошадь, и даже хромота твоя куда делась! Как тебя угадать-то?». И когда Григорий настоял, чтобы отец вернулся, «Пантелей Прокофьевич... неохотно побрел назад. Поравнявшись с одним из стариков, еще медленнее шагавшим обратно, со вздохом сказал:

— Вот они какие пошли, сынки-то! Нет того, чтобы уважить родителю или, к примеру говоря, ослобонить от бою, а он его же норовит... в это самое направить... да-а-а... Нет, покойничек Петро, царство ему небесное, куда лучше был! Ровная у него душа была, а этот сумарок, Гришка-то, хотя он и командир дивизии, заслуженный, так и далее, а не такой...»

Но когда Григорий «все враз привел в порядок» и «старик Облизов, шагавший в ногу с Пантелеем Прокофьевичем, восхищенно сказал:

— Ну и геройским сынком сподобил тебя господь! Истый орел! Как он Христоню-то потянул вдоль спины! Враз привел все в порядок!», — Пантелей Прокофьевич, «польщенный в отцовских чувствах», «охотно согласился:

— И не говори! Таких сынов по свету поискать! Полный бант крестов, это как, шутка? Вот Петро, покойничек, царство ему небесное, хотя

он и родной сын был и первенький, а все не такой! Уж даже смиренный был, какой-то, чума его знает, недоделанный. Душа у него под исподом бабья была! А зтот — весь в меня! Ажник превзошел лихостью!».

Подобные комические ситуации буквально преследуют Пантелея Прокофьевича; он постоянно попадает в них.

Возмущенный поведением снохи Дарьи в отсутствие своего сына, Петра, и тем позором, который пал на семью Мелеховых по ее вине, Пантелей Прокофьевич решил как следует «поучить» Дарью «новыми ременными вожжами». Однако эта «учеба» обернулась против самого же Пантелея Прокофьевича... «Она виляющей быстрой походкой дошла до гуменных ворот, скрылась не оглянувшись, а Пантелей Прокофьевич все стоял у рыжего бока веялки, жевал бороду и недоуменно и виновато оглядывал мякинник и концы своих латаных чшириков. «Неужели на ее стороне правда?...» — оглушенный происшедшим, растерянно думал он в этот миг».

Кажется, что сама жизнь то здесь, то там неожиданно подставляет ему подножку, чтобы лишний раз убедиться в том, что он слаб, что в отличие от человека в расцвете сил или ребенка от него уже ничего нельзя ожидать в будущем. Стареющее, отживающее, уходящее, когда оно не понимает нового, — комично, но безобидно для него: оно потеряло былую силу и власть, хотя и претендует на них; утратило контакт с историей, хотя и пытается выступать по-прежнему от ее имени («Вот какие нынче сынки пошли»; «сроду не бывать этому...»)

Конечно, смешные истории случаются с людьми разных возрастов, и в романе Шолохова они на каждом шагу — истории с молодым Зыковым и т. д. Но комичны зачастую в «Тихом Доне» люди эти тогда, когда попадают не в свое, соответствующее их возрасту, положение.

Трагическое же в «Тихом Доне» приходит к человеку зрелому, полному сил, когда он способен выдержать страшные испытания жизни, которая обращается с ним не с бережливой ласковой улыбкой и не со снисходительной усмешкой, а с беспощадной и откровенной суровостью — как «с равным».

Аксинья говорит о Григории: «Никакой он не бандит... Он так.. несчастный человек...». А Наталья, в разговоре с детьми, называет его «непутевым»:

«— Ах ты моя Григорьевна! Истованная Григорьевна! Вся-то ты до капельки на своего батю похожа.

— А я похож? — ревниво спросил Мишатка и несмело прислонился к матери.

— И ты похож. Гляди только: когда вырастешь, — не будь таким непутевым, как твой батя...

— А он непутевый? А чем он непутевый? — заинтересовалась Плюшка.

На лицо Натальи тенью легла грусть. Наталья промолчала и с трудом поднялась со скамьи».

Так говорят о Григории Аксинья и Наталья, любящие его и если и не до конца понимающие, то, во всяком случае, глубоко сочувствующие ему.

В этих словах — «несчастный», «непутевый» — нам слышится нечто большее, чем суждение двух любящих его женщин. Мы снова слышим «хор» — народное, умудренное опытом прошлого и современности понимание этого героя, его поступков, его характера и вместе с тем осуждение их; это голос самой жизни, поющий одновременно и здравицу в честь героя, и — реквием. «Непутевый»... «несчастный» — человек, не пошедший по обычному для людей его положения, состояния пути, предложенному непосредственно окружающими его обстоятельствами. Не пошедший по этому пути ни в чем: ни в отношениях с женой и любимой (он мог бы, как и все остальные, жить с женой и изменять ей. Это было бы вполне

в порядке вещей, — а не захотел), ни в отношении к службе, политике, войне...

Для понимания характеров героев и их поступков необходимо учитывать всю полноту «хорового» звучания, все оттенки и интонации в нем. Хоровое начало вносит народное толкование, народную точку зрения, народный общечеловеческий исторический опыт в оценку героя и как человека, и как героя, и как индивидуальности. Оно ставит поступки героя, его действия, решения, намерения и мысли не только в ряд событий, происходящих на страницах романа, но в ряд мировой истории, и в этом разрезе освещает их и судит о них. Это необходимо учитывать особенно при толковании образа Григория Мелехова.

В «Тихом Доне» получает дальнейшее развитие изображение тех новых форм связи героя с историей, человека с миром, которые были открыты уже в русском реализме второй половины XIX в. и подхвачены Горьким: «...история... влияет теперь на жизнь человека не косвенно, через условия определенной среды, но добирается прямо до него самого, заставляя его встать к себе, так сказать, в личное отношение»⁶. Герой выступает «лицом к лицу со всей исторической действительностью», «как личность, имеющая непосредственный контакт с нею»⁷.

Характер и судьба героя уже не могут быть объяснены исключительно окружающей его средой и поняты только через нее. Герой, его действия и поступки, чувства и мысли попадают в сферу более детерминированных и по-своему новых соотношений с жизнью, с ее движущими началами, закономерностями, со всемирным ходом ее. То есть с историей в широком ее понимании. Герой ответствен уже не только перед окружающими его людьми и непосредственно окружающими обстоятельствами, с которыми он вступает в прямое взаимодействие. Он ответствен перед историей. История выводит его действия на мировую арену. Именно здесь, на этом поле, она судит о них, объясняя их и толкуя.

Чем крупнее характер, глубже, цельнее, тем шире, чаще и интенсивнее его соприкосновения с историей, тем больше он подвластен ей, именно ей, а уже не только обстоятельствам и среде, окружающим его непосредственно. Но тем обнаженнее и ярче встает сама история через героя, сами закономерности жизни в судьбе такого героя — в его поступках, чувствах, мыслях, действиях.

Именно в этой связи может быть понята судьба Григория, которую нередко пытаются объяснить, исходя только из старых законов действия характера: из внутренней логики характера героя и обстоятельств, прямо определяющих его поступки (почему ушел от красных, почему попал в банду Фомина и т. д.). Винят и Кошевого, и других лиц, могущих иначе бы воздействовать на Григория, но не захотевших или не сумевших, и обстоятельства, сложившиеся таким образом, и самого Григория... Действительно, если исходить только из этого, то желаемый некоторыми критиками иной конец романа был бы, может быть, оправдан. Очень многое, почти все, казалось бы, вело к нему. Но здесь вступают в действие новые формы связи человека с жизнью, обуславливающие характер и поведение героя XX века — века мировых войн и мировых революций, в корне меняющих жизненный строй, уклад, психологию людей. Характер выступает не только в соотношении с настоящим историческим моментом, но и в разрезе прошлого и в перспективе будущего. Он оказывается на широком поле мировой истории.

⁶ «Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении». М., Изд-во АН СССР, 1962, стр. 440.

⁷ «Социалистический реализм и классическое наследие». М., Гослитиздат, 1960, стр. 155—156.

И вместе с тем Григорий оказывается «шире ситуации своего времени», хотя и «не выдерживает требований революционного момента». На всех этапах его сложного жизненного пути в нем проявляются черты человека будущего. Для него открыт и доступен мир возникающих гармонических человеческих отношений⁸. Именно поэтому, несмотря на все свои заблуждения, Григорий не теряет связи с народом, предстает как трагический характер, постоянно, органически связанный с хоровым народным началом эпохи.

Сложная трагическая судьба Григория может быть понята лишь в связи с особенностями всей художественной системы романа — и прежде всего с теми новыми отношениями человека к жизни и жизни к человеку, которые обнаруживаются в «Тихом Доне» и раскрываются в характерах героев в соответствии с авторским видением мира и его стилем.

Итак, и «трагическое», и «комическое» предстают у Шолохова как отношения к человеку *самой жизни* (на разных этапах его пути), обусловленные и подтвержденные достоверностью народного жизненного опыта. Они предстают у Шолохова и как отношения *самого человека к жизни*, как вопрос о формах его деятельного участия в ней.

Разумеется, это не единственный, но очень важный — именно с точки зрения воплощения хорового принципа стиля — аспект понимания комического и трагического в романе «Тихий Дон».

III

Отличительная черта Шолохова — богатейшее, конкретнейшее социально-историческое исследование с проникновением до самых глубинных общечеловеческих начал — и соответствующий ей своеобразный «хоровой» стилизованный принцип «Тихого Дона» интересно преломляются и в раскрытии характеров и взаимоотношений героев, в анализе их психологии.

И прежде всего, конечно, в характерах и отношениях Григория и Аксиньи, как бы «снятая» с любовных отношений и их изображения в литературе напластования многих веков и многих художественных интерпретаций.

«Снятие покровов» здесь начинается хотя бы с того, что Шолохов страшно понижает в значении, почти «снимает» всю ту «подготовительную» стадию отношений — постепенное зарождение чувства с одной или обеих сторон, встречи, разлуки, ссоры, примирения, препятствия и т. п. — словом, все то, что играло первостепенную роль в романах XVIII и XIX вв. Конечно, Шолохов не просто снимает все это. Напротив, по видимости перед нами ситуации, напоминающие положения героев XIX в.: Аксинья замужем и не очень любит мужа; Григорий женат; он уходит от жены к любимой; Аксинья изменяет ему; Григорий возвращается к жене; появляются дети и т. д. Но это — по видимости, потому что все эти внешние факты почти не влияют на чувства Аксиньи и Григория. Препятствия, разлука, измена и пр. не служат разжиганию страсти или ее утасанию, как это было в предшествующей литературе, где внешние перипетии, связанные с чувством, часто представляли само чувство. «Отчего Гомеры и Шекспиры говорили про любовь, про славу и про страдания, а литература нашего века есть только бесконечная повесть «Снобсов» и «Тщеславия»?»⁹ — спрашивал Лев Толстой, всей глубиной своего гения осознавший страшную метаморфозу, происшедшую после «Гомеров» и «Шекспи-

⁸ См. «Теория литературы», 1962, стр. 438.

⁹ Л. Толстой. Полн. собр. соч. (юбилейное издание), т. 4. М., ГИХЛ, 1935, стр. 24.

ров», и все-таки вынужденный в своем творчестве сам подчиниться ей и исходить из нее.

Ибо любовь, впрочем, как и все остальное, вместо целого стала лишь частью жизни человека, добавлением недостающего ему в самом себе и в окружающем мире качества. Даже для князя Андрея чувство к Наташе Ростовой, этой «переполненной жизнью девочке», — необходимо, в первую очередь, для собственного воскрешения, обновления взгляда на жизнь, людей; Левин же думает о Кити, пока еще Щербацкой, как о будущей жене, матери его детей, хозяйке дома; чувство Анны к Вронскому — результат неудовлетворенности в браке с Карениным. На месте Вронского мог быть кто-либо другой, похожий на него или во многом противоположный, — связь все равно бы состоялась, потому что Анна всей своей жизнью стояла на пороге ожидания ее. Чувство же Вронского сама Анна «в том пронзительном свете», в котором ей предстал «смысл людских отношений», поняла как «тщеславие» («разумеется, была и любовь. Но большая доля была тщеславия. Он хвастался мной...»).

В отношениях Григория и Аксиньи ничего подобного нет. Они равны как характеры и не ищут один в другом восполнения. Аксинья, как это можно представить по роману, не столь уж несчастна в браке со Степаном. Григорий же не ждет от любви утешения, спасения или воскрешения. Жизнь ему и без того представляется радостной и полной («Григорий долго стоял у воды. Прелью, сырой и пресной, дышал берег. С конских губ ронялась дробная капель. На сердце у Григория сладостная пустота. Хорошо и бездумно...»).

И Григорий, и Аксинья могут обойтись друг без друга, не теряя в своем характере чего-то существенного; они не делаются ущербными, когда судьба разводит их, вновь соединяя Аксинью с мужем или с Листницким, Григория с женой, Натальей. Но тем сильнее это чувство, освобожденное от всяких побочных мотивов, осознанных или неосознанных; тем больше оно дает обоим. Чувство их не зависит ни от каких видимых причин (разлука, измена и т. п.), не подстегивается ими и не заглушается. Все это не влияет на героев сколько-нибудь существенно, а проходит как-то внешне, стороной. И все видимые, могущие казаться стимулами их чувств факты — отходят постепенно и неуклонно, а чувство остается и углубляется. Чувство предстает как властная, сильнее воли самих героев, стихия жизни.

Казалось, измена Аксиньи с Листницким должна если не разрушить любовь Григория, то, во всяком случае, сделать ее ущемленной, неполноценной. Как будто так и есть; факты жизни и поступки героев говорят вроде бы об этом. Но проходит время. У Григория и Натальи дети... Аксинья живет со Степаном. Все, как будто, спокойно. И вдруг — эта встреча и слова Григория: «Здравствуй, Аксинья дорогая...», обнаруживающие всю поверхность для обоих происшедших за это время событий и глубинность их установившейся связи.

Авторское, спокойное как будто повествование («В этот день Григорий собрался ехать в Каргинскую. В полдень повел к Дону напоить перед отъездом коня и, спускаясь к воде, подступившей под самые прясла огородов, увидел Аксинью»), следующей фразой несобственно-прямой речи («Показалось ли Григорию или она на самом деле нарочно мешкала, лениво черпая воду, поджидая его») сразу восстанавливает ту связь между обоими, которая казалась нарушенной, а на деле просто таилась до поры до времени. «...Но Григорий невольно ускорил шаг, и за короткую минуту, пока подошел к Аксинье вплотную, светлая стая грустных воспоминаний пронеслась перед ним...

Аксинья повернулась на звук шагов, на лице ее — несомненно притворное — выразилось удивление, но радость от встречи, но давняя боль выдали ее. Она улыбнулась такой жалкой, растерянной улыбкой, так не при-

ставшей ее гордому лицу, что у Григория жалостью и любовью дрогнуло сердце. Ужаленный тоской, покоренный нахлынувшими воспоминаниями, он придержал коня, сказал:

— Здравствуй, Аксинья дорогая!

— Здравствуй».

Все внешние причины — отошли...

И сама сцена, развивающаяся дальше все как бы еще монологом Григория, его размышлением над тем, что было и что есть, хотя и дана она в форме диалога Аксиньи и Григория, приобретает вдруг знакомое уже нам особое звучание.

«А он? Он ли не был ей дорог? Не о нем ли все эти годы вспоминала она ежедневно, ежечасно, в навязчивых мыслях возвращаясь все к нему же?..» В этой форме несобственно-прямой речи снова звучит «хор» — голос самой жизни, которая связала этих двух людей, связью, ничем не могущею быть разрушенной. «Зеленая юбка ее выбилась перед закрытыми глазами Григория. Шею его крутила неведомая сила, поворачивая в сторону Степанова гумна». Казалось, после смерти Натальи Григорий не сможет видеть Аксинью, сознание ее вины в этой смерти, а еще более вины своей, у такого человека, как Григорий, навсегда отравит его чувство к Аксинье. И действительно, внешне все так и происходит: «После разрыва с Аксиньей Григорий никогда не думал всерьез о том, чтобы разойтись с женой; никогда, даже вновь сойдясь с Аксиньей, он не думал, чтобы она когда-нибудь заменила мать его детям. Он непрочь был жить с ними с обеими, любя каждую из них по-разному, но, потеряв жену, вдруг почувствовал и к Аксинье какую-то отчужденность, потом глухую злобу за то, что она выдала их отношения и тем самым толкнула Наталью на смерть.

Как ни старался Григорий, уехав в поле, забыть о своем горе, в мыслях он неизбежно возвращался к этому... Стоило на минуту снять узду с услужливой памяти, и перед глазами его вставала живая, улыбающаяся Наталья. Он вспоминал ее фигуру, походку, манеру поправлять волосы, ее улыбку, интонации голоса...»

Аксинья также сторонилась Григория. «Она, с присущим ей умом и тактом, избегала встреч, понимая, что лучше ей не попадаться Григорию на глаза. Женским чутьем она распознала его настроение...»

Но вот — неожиданная встреча героев. И сразу становится ясно, что все то, что казалось сутью, протекающей из самого характера, — на деле нечто внешнее, оно само подчиняется стихии чувств, внутренней связи людей, которая глубже разделяющих их обстоятельств жизни и логики их собственного поведения и размышлений.

В реализме XIX в. сама стихия чувства, прорывающаяся от времени до времени в каком-либо неожиданном поступке героя, находилась чаще всего в подчинении логике его внутренних переживаний, воспринимаемых впечатлений, хотя и не до конца осознанных. Неожиданные «штуки», которые «удирали» героя XIX в. со своими авторами, были лишь относительно неожиданными. Так, увлечение Наташи Ростовой Анатодем Курагиным подготовлено — и Толстой блестяще это показывает — ее состоянием, ее настроением, ее положением «тайной невесты» Андрея Болконского. «— Це-лый год! — вдруг сказала Наташа, теперь только поняв то, что свадьба отсрочена на год.— Да отчего ж год? Отчего ж год?.. И нельзя иначе?.. Это ужасно! Нет, это ужасно, ужасно! — вдруг заговорила Наташа и опять зарыдала.— Я умру, дожидаясь года: это нельзя, это ужасно...»

«Наташа была так же влюблена в своего жениха, так же успокоена этою любовью и так же восприимчива ко всем радостям жизни; но в конце четвертого месяца разлуки с ним на нее начинали находить минуты грусти, против которой она не могла бороться. Ей жалко было самое себя.

жалко было, что она так даром, ни для кого, пропадала все это время, в продолжение которого она чувствовала себя столь способною любить и быть любимой.

В доме Ростовых было невесело¹⁰.

Или то, что Татьяна Ларина вышла замуж, также предопределено ее положением и переживаниями: «Для бедной Тани все были жребии равны», хотя Пушкин и говорил, что от нее он «этого не ожидал».

В «Тихом Доне», как мы пытались показать, — все иначе. Любовь, естественная, неодолимая, как сама жизнь, приобретает порою характер какого-то волшебства — как в «Тристане и Изольде».

«—...Тоскую по нем, родная бабунюшка. На своих глазыньках сохну. Не успеваю кубку ушивать: что ни день, то шире становится... Пройдет мимо база, а у меня сердце закипает... упала б наземь, следы б его целовала... Может, присушил чем?.. Пособи, бабунюшка!»

Но тем сильнее это чувство, освобожденное от всяких побочных мотивов, осознанных или неосознанных, и отданное во власть самой жизни, тем больше оно дает обоем. Его укоренение проходит как открытие мира героями, как познание высшего человеческого счастья, смысла жизни. Оно открывает человеку мир до самой его глубины, до ощущения абсолютности и вечности... «Мир умирал для нее, когда Григорий отсутствовал, и возрождался заново, когда он был около нее».

Вообще весь четвертый том «Тихого Дона» оставляет — в известном смысле, разумеется, — ощущение «умирания» внешнего мира, внешних событий, фактов, перипетий, отхода их куда-то на второй план. Хотя по количеству происшедших с героями событий и по значимости их для жизни героев четвертый том «Тихого Дона» намного превосходит любой из первых трех, а может быть, и все их в совокупности. Здесь более всего метаний Григория: командование дивизией, потом сотней у белых; переход в Красную Армию, демобилизация, уход в банду Фомина, разрыв с ней; здесь умирают Наталья, Дарья, Пантелей Прокофьевич, Ильичична, Аксинья; Дунышка выходит замуж и т. д. Но все эти очень важные, решающие для жизни героев факты проходят каким-то вторым планом, — не как в первых трех томах, где каждое событие, в сотую долю менее значительное, заявляло о себе и несравненно большим количеством страниц и, главное, шло на первом плане, вело сюжет. Здесь же события, факты теряют былую абсолютную весомость, — выступают глубинные связи человека с миром, непосредственно обуславливающие сам характер. Вот почему именно в четвертом томе хоровое начало обнаруживается с особенной отчетливостью и полнотой, как мы уже говорили выше.

Отступление событий внешних на второй план и выступление на первый связей внутренних рождает общий для героев, действующих в этом томе, мотив «забытья» жизни окружающей и открытия мира изнутри. Развивающийся в напряженном темпе густо насыщенный событиями, фактами сюжет «Тихого Дона» порою как бы замедляет свой темп и разряжает уплотненность. На какой-то момент обстоятельства и отношения, непосредственно окружающие героя, как бы отступают, чтобы дать герою возможность прислушаться к самому себе, осознать свои связи не только с окружающими и близкими, а с жизнью, с миром вообще.

«Григорий долго смотрел в окно, задумчиво улыбаясь, поглаживая костлявыми пальцами усы. Такой славной зимы он как будто еще никогда не видел. Все казалось ему необычным, исполненным новизны и значения. У него после болезни словно обострилось зрение, и он стал обнаруживать новые предметы в окружающей его обстановке и находить перемены в тех, что были знакомы ему издавна... Все в жизни обретало для него какой-то новый, сокровенный смысл, все привлекало внимание. На вновь явивший-

¹⁰ Л. Толстой. Полн. собр. соч., т. 10, 1938, стр. 228, 273.

ся ему мир он смотрел чутью удивленными глазами, и с губ его подолгу не сходила простодушная, детская улыбка, странно изменявшая суровый облик лица, выражение звероватых глаз, смягчавшая жесткие складки в углах рта. Иногда он рассматривал какой-нибудь с детства известный ему предмет хозяйственного обихода, напряженно шевеля бровями и с таким видом, словно был человеком, недавно прибывшим из чужой, далекой стране, видевшим все это впервые. Ильинична была несказанно удивлена однажды, застав его разглядывавшим со всех сторон прялку. Как только она вошла в комнату, Григорий отошел от прялки, слегка смутившись».

Шолохов придает большое значение этой способности человека, особенно обостренной выступающей после тяжелой болезни, видеть мир как бы «заново» и вместе с тем более углубленно — в его внутренних ассоциативных связях. «Иным, чудесно обновленным и обольстительным, предстал перед нею мир. Блестящими глазами она взволнованно смотрела вокруг, подетски перебирая складки платья. Повитая туманом даль, затопленные талой водой яблони в саду, мокрая огорожа и дорога за ней с глубоко промытыми прошлогодними колеями — все казалось ей невиданно красивым, все цвело густыми и нежными красками, будто осиянное солнцем... Бездумно наслаждаясь вернувшейся к ней жизнью, Аксиныя испытывала огромное желание ко всему прикоснуться руками, все оглядеть. Ей хотелось потрогать почерневший от сырости смородиновый куст, прижаться щекой к ветке яблони, покрытой сизым бархатистым налетом, хотелось перешагнуть через разрушенное прясло и пойти по грязи, бездорожно, туда, где за широким логом сказочно зеленело, сливаясь с туманной далью, озимое поле...»

Такое восприятие мира укрупняет характер человека, устанавливая как бы прямой контакт между ним и природой, как мы здесь видим, между человеком и историей, как мы это видели раньше.

В приведенных случаях хоровое начало как будто бы исчезает из стиля, растворяясь в этих новых аспектах характеров героев, в их новых отношениях с миром. Оно уже не выражается прямо, а сказывается в том замедленно-растянутом ритме повествования и несколько торжественном тоне, в которых рассказывается о неожиданных для самих героев приобретениях к общему.

IV

«Снятие покровов», стремление проникнуть до самых глубин явлений жизни и природы, психологии человека сказывается у Шолохова во всем — начиная от видения мира, кончая языком, словом.

Писатель, как обычно говорят, применяет в романе самые разнообразные краски — и в пейзажах, и в портретах, и в бытовых сценах, и в описании внутреннего мира героев. Но интересно, что само это разнообразие, в цвете например, как и во всем остальном, идет не по линии поисков новых усложненных оттенков путем различных наложений, сочетаний или, напротив, путем расщепления основных природных цветов, что наблюдалось почти у всех художников второй половины XIX—XX вв. (Нагляднее всего — в силу наглядности данного вида искусства — оно выразилось в картинах импрессионистов.)

Краски у Шолохова носят подчеркнуто природный, естественный цвет и характер. Небо — голубое или синее; песчаный берег — желтый; чибис — белокрылый, месяц — желтоусый, казак — белозубый или черноусый и т. д. Оттенки если и создаются, то они вводятся посредством сгущения, интенсификации или, напротив, ослабления постоянного, естественного, природного качества («аспидно-черное небо», «янтарно-желтый полдень», «жгуче-белая молния», «бледно-желтые звезды», «грязно-бурый волк»,

«густо-зеленое оперенье»). Писатель рисует мир, каков он есть сам по себе, в его постоянных цветах, запахах, звуках, в его устойчивых качествах, а не каким его видит индивидуальное изощренное зрение.

В одной из своих статей, посвященной творчеству другого писателя, Е. Книпович писала:

«Если небо на протяжении веков было в литературе синим, если синим оно было в книгах эпигонов и графоманов, то самый простой способ вернуть ему «утраченную свежесть» — это назвать его «красным» или «белым». Но бедное летнее небо ведь все равно синее. И большую смелость проявит тот художник, который своей страстью, волей, верой и мастерством вернет ему утраченную свежесть «изнутри», не меняя его окраски. У «банальности», «общего места» есть вторая сущность — «святая истина»¹¹. И Шолохов, говоря словами Е. Книпович о другом писателе, «проявил большую и увенчавшуюся победой смелость художника, возвращая в исходное состояние «святой истины» много эстетических ценностей, захваченных руками эпигонов и презрительно отброшенных «новаторами» и «эстетамии»¹².

В языке Шолохов тоже как бы вновь сводит разведенные литературой прошлого слова и понятия: в его романе на каждом шагу сталкиваешься с теми сочетаниями, которые принято называть постоянными эпитетами. Но перед нами не просто набор готовых сочетаний, а сам бурный процесс их сведения: они предстают и сложными, спаренными воедино, в одно слово («яркоцветные травы», «разноголосая речь», «низкорослый мужик», «медноголосый крик журавля», «пухлощекий парень», «длиннорукий, большеглазый подросток», «остролистая пшеница», «свежеотломленный лед»). И как бы в преддверии этого соединения — через черточку: «дикувато-красивые казаки Мелеховы», «уродливо-крупные родинки», «волнисто-изломанные шеренги», «телячье-ласковые глаза», «розово-смуглое лицо ребенка», «непередаваемо-грустные краски вечера», «узорчато-резные листья», «безумно-раскосые глаза», «косой, неуловимо-плывущий взгляд», «жадно-любопытствующие глаза», «рассчитанно-медленные движения», «слепяще-яркий снеговой хребет бугра», «цыгановато-черный офицер».

И совсем по отдельности...

Словосочетания эти не кажутся архаичными и ветхими; напротив — они очень свежи, будто только что родились на свет. Это происходит, очевидно, потому, что появление их вызвано определенным видением мира.

Шолохов открывает мир как бы заново, впервые, в прелести его естественных красок. И как всякое открытие мира — при всей общности с другими открытиями — оно своеобразно, ново. Оно рождает слова, как будто аналогичные другим художественным мирам — и все же какие-то особенные, свои, и по звучанию, и по смыслу, и по принципам соединения: «желтопенная ромашка», «свежепорванная рубаха», «прижженная солнцегревом шея», «угрюмоголазый сынишка», «крутошей Степан», «медноголосый тоскующий крик журавля», «свежеперевейные звезды», «мокрогубое лицо», «мертвоглазые».

Конечно, этим эпитетам и сравнениям можно подыскать десятки аналогий и параллелей в фольклоре, казацко-донском и русском вообще. Еще больше — по принципам своего образования, соединения — они напоминают знаменитые гомеровские эпитеты и сравнения типа «пышноблестящие доспехи», «розовошерстная денница», «Аполлон сребролукий» и т. д.

Но и фольклорное качество и гомеровское начало остается, однако, в новом, своем, шолоховском облики. Это становится яснее тогда, когда замечаешь другую особенность слова у Шолохова: способность создать целый образ.

¹¹ «Знамя», 1946, № 5—6, стр. 159.

¹² Там же.

«Вся в румяном цвету, Дуняшка ласточкой чертила баз от стряпки к куреню...».

Писатель не разворачивает сравнения. А сразу — «ласточкой чертила баз». Емкий, богатый образ, передающий и торопливость хлопот, приготовления, и беспечность девушки и многое другое, создается одним словом, определенным способом поставленным.

«Пантелей Прокофьевич чертом попер в калитку». И одно это «чертом» выражает одновременно, разом, и гнев Пантелея Прокофьевича, и его вид, и возможные последствия для Аксиньи и Григория, чье поведение вызвало гнев этот.

«...На пороге вновь тучей буревой укрепился Пантелей Прокофьевич». И теперь состояние Пантелея Прокофьевича грозит, как всякая туча, немедленно вылиться на окружающих, в частности на Григория, которого ожидает порка. Но — вместе с тем — чувствуется и скоропроходящесть этого состояния, как всякой бури.

«Сваты сплели бороды разномастным плетнем». Целый ворох ассоциаций, образов, картин, говорящих и о той живой связи, в которой они оказались («сваты»), и о разности («разномастности») характеров этих людей, поднимает одно это сочетание.

В подобных случаях образ создается не развернутыми картинками, сравнениями, аналогиями, контрастами и т. п. (как, например, у Л. Толстого образ дуба раскрывает состояние Андрея Болконского, или в «Воскресении» чистые чувства Нехлюдова раскрыты описанием светлой пасхальной ночи, а брение в нем светлого начала с животным — образом мутной реки при ледоходе). Образ создается словом, стягивающим в себя, вовнутрь, все подразумеваемые картины, сравнения («Дуняшка ласточкой...», «Пантелей Прокофьевич чертом...»; «сваты сплели бороды разномастным плетнем» и т. д.). Шолохов очень любит такой тип образа, и роман «Тихий Дон» полон им.

Этот стянутый в одно слово образ создается посредством творительного падежа существительного. В русском народном творчестве и в «Слове о полку Игореве», где эта форма образа была особенно распространена («Гзакъ бѣжитъ сврымъ влькомъ», «Вступилъ дввою на землю Трояню», «поплечю, рече, зегзицею по Дунаеви» и т. д.), она носила характер уподобления (человек в его действиях уподоблялся животным, птицам, их повадкам, природным явлениям и т. д.).

Для Шолохова же, кроме многих случаев, аналогичных народному уподоблению, характерны и другие случаи, которые мы приводили («Пантелей Прокофьевич чертом...», «Дуняшка ласточкой...»). Несмотря на внешнюю схожесть, они отличаются тем, что в них уже нет, как в «Слове» и в народном творчестве, уподобления, чреватого в любое время возможностью прямого перевоплощения, и потому на вопрос кем, чем? они не отвечают. Содержанием шолоховской формы образа в виде творительного падежа, внутренним смыслом ее является не столько уподобление, ставящее, как правило (в силу своего характера), оба своих члена в положение адекватности, почти тождества, — сколько сравнение, допускающее между своими членами связь намного более свободную, более косвенную и опосредованную. И в этом смысле употребляемая Шолоховым форма образа ведет свою традицию уже не столько от фольклора, сколько от литературы XVIII и XIX вв., где раскрытие того или иного состояния героя через явление природного и животного мира вовсе не означало уподобления самому явлению.

Видно, что шолоховская форма по отношению к народной — результат длительного развития. И в то же время после творчества Лермонтова, Тургенева, Л. Толстого, Достоевского, где один образ разворачивался на многие страницы, порою главы, а иногда даже целые произведения («Хаджи-Мурат»), — перед нами вновь образ, заключенный в одно-два

слова (творительный падеж), мгновенно и неожиданно связывающий в узел самые сложные явления, которые благодаря этой форме легко, как бы мгновенно, просматриваются.

Разумеется, данная форма образа в романе Шолохова — не единственная. «Тихий Дон» полон и развернутых опосредованных сравнений, характерных в особенности для литературы XIX в. (вспомним: Аксинья и увядающий цветок ландыша, душа Григория и почерневшая выжженная степь и т. п.), и сравнений иных типов. Однако интересно в «Тихом Доне» не это; интересно и в высшей степени знаменательно появление — и не в малом количестве — рассмотренной краткой и емкой формы образа, если и не совсем отсутствующей в литературе XVIII и XIX вв., то во всяком случае бывшей там не главной, не определяющей.

Как видим, и в работе Шолохова над образом проявляется себя присущее ему «снятие покровов». Шолоховское слово-образ возвращает нас к самим истокам появления образа — в широком смысле этого слова — в литературе.

Но все эти моменты в языке писателя и другие, аналогичные им, пожалуй, еще не самое главное. Существеннее то, что подобные процессы вели к ослаблению преград между словами как разными частями речи (употребляемыми каждая в своем, ей одной присущем месте), разными родами и т. д. Так же как в народном языке, слова, как бы освобожденные от необходимости быть только существительными или прилагательными, только одного определенного рода (мужского, или женского, или среднего), образовывать новые формы посредством тех, а не иных суффиксов и префиксов, соединяться с теми, а не иными частями речи — т. е. освобожденные от определенных, установившихся рамок, от литературного стилистического стандарта, вступили в дружное общение между собою и стали образовывать свой, особенный лад. Оговоримся: речь идет не о диалектизмах, которых в «Тихом Доне» немало и которые, естественно, придают яркость и характерность языку романа. Речь идет об особой писательской манере использования, как бы пересоздания слова, такой манере, которая, опираясь на народное словоупотребление, привносит богатство новых смысловых оттенков.

«Ты вот женись... а посла узнаешь, скучают ай нет по дружечке», — не по дружку, не по дружочку, а — «по дружечке». Это слово Аксиньи в такой, особенной форме («дружечка») не имеет рода; точнее, может быть применено и к мужскому, и к женскому роду, а еще вернее — соединяет в себе и тот, и другой.

«...Оттуда уже тянуло горьковатым, плесневелым духом *нежили*». Удивительное, с точки зрения литературных законов и форм образования, слово!

«Под уклон сползавших годков *закряжистел* Пантелей Прокофьевич». «Дурац ты! Черт бешеный! Вот в батину породу выродился, *истованный черкесюка*».

«Высокий поджарый донец с белой на лбу *вызвездью*». Не «звездочкой», а «вызвездью»: опять особенное словообразование.

У Пантелея Прокофьевича «заскорюзные *клевнятые* пальцы». У Григория — «вислый *коршунячий* нос» (не «как у коршуна», а — «коршунячий», что придает особый смысл этому сходству, смысл вовсе не близости, не сравнения, а чего-то совсем другого); «острые плиты скул обтянуты... *румянеющей* кожей».

Подобные слова, созданные как бы на полной свободе сочетаний, на полной взаимной раскованности и возможности соединяться, как им хочется, свойственных народной разговорной речи, — можно черпать из романа Шолохова десятками.

Вообще слово у Шолохова очень объемное, многозвучное.

«Каков *вражененок*? — поглаживая бороду. Пантелей Прокофьевич

пзумленно обвел всех глазами». Здесь и боль за обиду, за враждебность родного внука, и понимание, что ее нанес малыш, бессознательно, и удивление, и даже какое-то восхищение.

«*Чертяка бешеный!* Чудок конем не стоптал! Вот погоди, я скажу отцу, как ты ездилъ...». Это говорит Акуинья Григорию, в их первую встречу у Дона. И это «чертяка» звучит не столько гневно, сколько ласково, манище, как бы устанавливая пока еще невидимую связь между ними.

«*Про-пади ты, разнелюбая!*» — Григорий скрипнул зубами, ускоряя шаги». Образованное, как это явно видно, не в таком уж соответствии с литературными нормами и не являющееся даже и диалектным — слово это выражает высокую степень неприязни Григория к Наталье. Когда Григорий уходит от Натальи, он слышит ее «вскрик» («Гри-ша! — кинулся от ворот тоскующий Натальин *вскрик*»). Не «оклик» — Наталья не окликнула его и не вскрикнула, а «вскрик». Это слово, соединяющее и «оклик» — желание вернуть Григория, право требовать, чтобы он вернулся, и — одновременно «крик», полный тоски и сознания, что все уже кончено, Григорий больше не вернется, — оставляет у читателя жуткое впечатление. Кажется, что можно слышать «вскрик птицы» (хотя это тоже не часто встречается в литературе), но «вскрик человека» — это что-то страшное, какой-то предел и душевной тоски и физической боли — боли насмерть раненного животного.

«Акуинья ласкала мутным от *прихлынувших* слез взором его сильные ноги, уверенно полираввшие землю». «Прихлынувших», а не «нахлынувших», как обычно принято говорить, во всяком случае, по отношению к слезам. Когда мы читаем у Пушкина «Там о заре прихлынут волны», то в отношении к волнам, как силам природы, явлению стихийному, это звучит обычно. «Прихлынувшие слезы» — это необычное сочетание, хотя оно очень верно в отношении к Акуинье: выражает стихийность чувства, неподвластного ее воле.

Вообще же, вводить новые слова в прозу или пересоздавать слово заново — так, чтобы это не выглядело формалистическим трюкачеством или сентиментальным провинциализмом, использованием боковых диалектных формообразований, — много труднее, чем в поэзию. В поэзии это диктуется часто и самой рифмой, ритмом и размером — необходимостью усечь слово, не лежащее в них, или, напротив, растянуть его, переменить в нем род, для особой звучности соединить с префиксом или суффиксом, никогда ранее не соединявшимся, и т. д. В прозе иное дело. Здесь не существует подобных, подстегающих факторов — во всяком случае, в такой мере, как в поэзии. И новые слова, новое словообразование вызываются либо необходимостью назвать новые предметы и явления, либо новым, особенным видением старых явлений и предметов — в иных связях, иных соотношениях, чем обычно принято. Вот почему даже у великодушных стилистов-прозаиков, сознательно посвятивших себя работе над словом и образом, почти не бывает или бывает очень мало новых словообразований. Работа над стилем совершается ими большей частью в пределах ритмико-синтаксических построений (изменение порядка слов, упрощение или усложнение предложения, упрощение связи в сложном предложении и т. д.). То есть по линии скорее связей и соотношений между словами — знаки препинания, ритм, конструкция предложений, а не в самом слове¹³. Вот почему язык Шолохова, писателя, пошедшего от этих связей непосредственно к слову, к процессу словообразования, происходящему в самой народной речи, — такой живой, звучный, богатый. Писатель видит мир

¹³ Л. Н. Толстой, например, как указывают исследователи (В. В. Виноградов, А. В. Чичерин), работал над языком не столько непосредственно внутри слова, сколько в направлении поисков все новых типов связи между словами, новых форм сцепления слов.

с глубины его первоисточков, когда связи внешние отступают, и мир предстает как бы в самом процессе его творения, ставовления.

Так рассмотрение языка романа снова невольно приводит нас к уже охарактеризованным чертам шолоховского стиля. Потому что во всех художественных компонентах «Тихого Дона» осуществляется особое видение мира и своеобразие стиля большого писателя, который, по словам А. Толстого, «быть может начинает новую народную прозу, скрепляя ее со старшими богатырями»¹⁴.

V

В романе Шолохова «Поднятая целина», том второй, мы наблюдаем как бы «разукрупнение» стиля, «распадение» хоровой формы, характерной для «Тихого Дона».

Одна за другой выделяются ее прежние составные части. Голос автора, голос героя, голос народа; интонации сочувствия, жалости — все это звучит теперь по отдельности, последовательно, одно за другим. Безошибочно можно определить, кому принадлежит та или иная фраза (какому герою, герою или автору), каков характер отношения к герою (осуждает его автор или сочувствует) и т. д. Это особенно заметно на несобственно-прямой речи в психологическом анализе романа, т. е. на той самой форме, в которой и родилось в «Тихом Доне» особенное качество стиля («хор»).

Вот один пример.

«Именно так и сказал: «Варя», — а не «Варюха-горюха». В конце концов сбылось то, о чем она думала, когда бежала за пиджаком. Так почему же на серых глазах навернулись слезы и, пытаясь сдержать их, мелко задрожали густые черные ресницы?»

Можно подумать, что перед нами снова та самая всеобъемлющая несобственно-прямая речь, имеющая хоровое качество и включающая в себя и авторское начало, и мысли самого героя (в данном случае Вари), и отношение другого героя (Давыдова) и обобщающее народное суждение. Но если взять этот отрывок целиком, с его началом («Спасибо, Варя!» Именно так и сказал...») и концом («О чем ты плачешь, милая девушка? А она беззвучно заплакала, с какой-то тихой детской беспомощностью, низко склонив голову. Но Давыдов ничего не видел: он тщательно сворачивал папироску, стараясь не просыпать ни одной крошки табаку...»), то каждый из голосов обнаружится в своей однозначности; между ними ясно обозначатся границы. «Спасибо, Варя!» — это слова Давыдова, данные в форме прямого обращения и только. Отношение Давыдова к Вале, «голос» этого героя в данном отрывке исчерпывается прямым обращением, кончается на нем. Следующие две фразы («Именно так и сказал... В конце концов сбылось...») принадлежат самой Вале, только ей. Все остальное («Так почему же на серых глазах навернулись слезы... О чем ты плачешь, милая девушка?..») — не что иное, как авторское начало, выступающее теперь совершенно открыто и отъединенно от других.

Прежняя диалогичность в психологическом анализе, спор героя с самим собой, также выделяется теперь в специальную форму чистого диалога. Диалоги Давыдова с Нагульновым, Нагульнова со Щукарем, Давыдова с отдельными представителями народа тянутся в романе страницами, а иногда и целыми главами.

¹⁴ Цит. по статье: А. Н. Толстой о «Тихом Доне». Сообщение В. В. Гуры. В книге: «Михаил Шолохов». Сб. статей. Изд-во ЛГУ, 1956, стр. 271.

Хоровая форма несобственно-прямой речи распадается на наших же глазах. От нее «отпочковывается» также монолог — голос героя, его мыслей, чувств, переживаний.

«Лушка только улыбалась, слушая столь нелестную для себя характеристику. *Не таковская она была баба, чтобы на ее настроение повлияли наветы какой-то богомольной старухи!.. Боже мой, да разве такие, сравнительно безобидные, слова приходилось выслушивать, а еще больше говорить самой в стычках с обиженными ею женщинами, когда они лезли в драку и нападали на нее с отменными ругательствами, в слепой наивности своей полагая, что только им одним положено любить своих мужей!*»

Или:

«Так вот, оказывается, зачем приходил Макар...»

В который раз уже он мысленно проклинал себя за опрометчивость, за неосмотрительную связь с Лушкой. Ведь даже маленькой каплей любви не было в их отношениях... А вот появился Тимофей, и Лушка, не задумываясь, повалила с ним, с Давыдовым, снова прильнула к Тимофею и пошла за любимым человеком очертя голову. Что ж, видно, и на самом деле первая любовь не забывается... Покинула хутор, не сказав ни слова, не простившись. А, собственно, на что он ей нужен? Она простилась с тем, кто был ей дорог и жертвен, а при чем здесь он, Давыдов? Все идет своим порядком. А вся эта не очень чистоплотная история с Лушкой, как плохое, незаконченное письмо, оборванное на полуслове. Только и всего!

Давыдов ворочался на узкой койке, крихтел, два раза вставал курить, но уснул уже на рассвете».

Или:

«Горькое чувство недовольства собою, злую досаду испытывал Давыдов, внимательно слушавший Устина. А ведь, пожалуй, кое в чем он был прав, этот не в меру бойкий казачок. Прав хотя бы уже в том, что нельзя было ему, Давыдову, появившись в бригаде, начинать объяснение с ругани и крика...».

То же самое происходит и с другими составными частями прежде единого «хора»: они выделяются по одной, разветвляются, разрабатываются. Сохранением прежней «хоровой» формы психологического анализа, выступавшей в «Тихом Доне» в виде несобственно-прямой речи и часто сохраняющей этот же внешний вид и в «Поднятой целине», остается теперь, чаще всего, один лишь авторский голос.

«Размолвка оказалась нешуточной. Да, по сути, это уже не размолвка была и даже не ссора, а нечто похожее на разрыв...».

«— Ну и черт с ней, если она такая психологическая! — со злобой думал Давыдов, окончательно потеряв надежду увидеть свою любимую где-нибудь наедине. Но что-то уж очень горько щемило у него сердце, а на душе было сумрачно и непогоже, как в дождливый октябрьский день. Как видно, за короткий срок сумела Лушка найти прямую тропинку к бесхитростному и не закаленному в любовных испытаниях сердцу Давыдова.»

Правда, в намечавшемся разрыве были и свои положительные стороны: во-первых, тогда отпадала необходимость идти на тяжелое объяснение с Макаром Нагульновым, а во-вторых, с той поры уже ничто не грозило бы железному авторитету Давыдова, несколько поколебленному его до некоторой степени безнравственным поведением. Однако все эти благие рассуждения приносили несчастному Давыдову очень малое утешение...

...Не видел он, пораженный любовной слепотой, что возлюбленная его была особой, может быть, даже более чем надо, самоуверенной и, несомненно, самовлюбленной. Много кое-чего не видел и не замечал Давыдов».

Авторское начало становится все более активным. Выделяясь из хора, выходя из него, оно как бы заступает место «хора» и принимает на себя его функции. Как видно хотя бы из приведенного, автор «Поднятой

целины» выступает в роли комментатора («как видно... сумела Лушка...»), в роли истолкователя («Правда, в намечавшемся разрыве были и свои положительные стороны»). Он же сочувствует герою («несчастный Давыдов») и осуждает его («...не видел он... Много кое-чего не видел и не замечал Давыдов»). То есть авторское начало выступает в «Поднятой целине» во всех тех ролях, которые прежде, в «Тихом Доне», выполнялись «хором», произносились как суждение самой жизни.

С переходом «хора» в голос автора происходит изменение и внешней формы прежнего «хора»: несобственно-прямая речь постепенно превращается в почти прямую, авторскую. Правда, некоторое время авторское начало в «Поднятой целине» еще таится под шолоховской формой несобственно-прямой речи, чем и создается видимость прежнего «хорового» качества.

«...Нет, не прежний — бравый и стройный — Макар Нагульнов шел в предрассветной синеватой темноте по пустынным переулкам Гремячего Лога... Он слегка горбился, брел, понуро опустив голову, изредка прижимая большую, широкую ладонь к левой стороне груди...». «...И Тимофей припел... Ревность его погнала в хутор? Голод ли? А может быть, и то и другое вместе, но он не выдержал и пришел...». «Молча они расстались, чтобы никогда уже больше не встретиться. Макар, сходя со ступенек крыльца, небрежно кивнул ей на прощание, а Лушка, провожая его глазами, остановила на нем долгий взгляд, низко склонила в поклоне свою гордую голову. Быть может, иным представлялся ей за эту последнюю в их жизни встречу всегда суровый и немножко нелюбимый человек? Кто знает...».

«Поглаживая рукой лоб, Давыдов сказал:

— Кулом буду, страшно рад, что у твоей жены все благополучно кончилось... А что касается того, что парень не так шел, — это не беда: учти, что парни редко ходят так, настоящие парни... — И на этот раз даже не улыбнулся, не почувствовал своего назидательного тона, над которым только что усмеялся.

«Что ж, видно, сентиментален стал матрос, если чужая радость и счастливый исход материнских мук заставили его прослезиться...».

В конце же романа авторское начало сбрасывает с себя прежнюю форму несобственно-прямой речи, оказавшуюся теперь лишней, ненужной ему чешуей, и выступает прямо от своего имени — от автора. «Ох, и трудно же уходила жизнь из широкой груди Давыдова, наискось, навывлет простреленной в четырех местах...

«...Вот и отпели донские соловьи дорогим моему сердцу Давыдову и Нагульнову, отпела им поспевающая шпеница, отзвенела по камням безымянная речка, текущая откуда-то с верховьев Гремячего буерака... Вот и все!».

Хотя частное и особенное в романе необходимо соотносится с целым и общим, народно-исторический угол зрения и единый эпический поток жизни как бы расслаиваются, расщепляются на отдельные составные части. Выступавшее в общем «хоре» романа «Тихий Дон» как определенная закономерность, историческая неизбежность, своего рода «судьба» или «рок», как говорили древние, историческое начало выделяется в «Поднятой целине» в нечто самостоятельное и раздробляется на цепь мелких историй, случаев, с героями происходящих. Это хорошо видно на жизни деда Шукаря, целиком составленной из многочисленных историй, случаев, какие только можно себе представить с человеком подобного склада. И каждый такой случай сопровождается уже не «хором», а каким-либо по отдельности звучащим голосом. Чаще всего — авторским добродушно-насмешливым комментарием. «На этом философски-лирические размышления деда Шукаря закончились». «С этого момента и стала разматываться цепь горестных приключений в его жизни...».

«От этого смешения разнородных запахов обычному человеку всегда почему-то становится не очень весело, как-то не по себе, особенно тогда, когда он остается сам с собой наедине... Но не таков был дед Щукарь. Удобно устроив большую ногу, положив ее на свернутый зипун, а правую беспечно свесив с линейки, он уже широко улыбался беззубым ртом, довольно шурил обесцвеченные временем глазки, а крохотный облупленный и красный носик его так и ходил ходуном, жадно ловя запахи родной степи.

А почему ему было и не радоваться жизни? Боль в ноге стала понемногу утихать, туча, принесенная ветром откуда-то с далекого востока, надолго закрыла солнце, и по равнине, по буграм, по курганам и балкам поплыла густая, сиреневая тень, дышать стало легче, а впереди как-никак ожидал его обильный ужин... Нет, как хотите, но деду Щукарю жилось пока не так уже плохо!».

«Редко приходилось встречать деду Щукарю более внимательных слушателей. Около тридцати человек сидело вокруг костра, и все боялись проронить хоть одно Щукарево слово. Так по крайней мере казалось ему. Да и что было спросить со старика? На собраниях ему никогда не давали слова; Давыдов во время поездок был молчалив, все что-то обдумывал про себя; старуха Щукаря даже смолodu не отличалась разговорчивостью. С кем же было отвести душу бедному старику?».

Поток эпического повествования разветвляется на массу «историй», происходящих с героями на глазах читателя или рассказываемых ими. Эти «истории» случаются и с Давыдовым, и с Разметновым, и с Нагульновым, и даже с относительно эпизодическим лицом Нестеренко (секретарь райкома, появившийся на страницах романа всего лишь два раза и тоже не утерпевший, чтобы не рассказать «историю», с ним когда-то произошедшую). Вообще, в романе почти нет героев, которые не рассказывали бы какую-нибудь «историю». Вступление в роман почти каждого нового героя сопровождается его рассказом какой-либо «истории», с ним когда-либо бывшей. Отсюда наличие специальных авторских приемов перехода от одного рассказа к другому, зачинов и связок типа: «На этом и кончился исполненный больших и малых событий день в Гремячем Логу»; «И еще одно трагическое происшествие случилось в этот день...»; «А жизнь шла в Гремячем Логу и над ним все той же извечно величавой, неслепной поступью...»; «А ведь неспроста...»; «В последнее время, впрочем, как и всегда, деду Щукарю положительно во всем не везло...»; «С этого момента и стала разматываться цепь горестных приключений в его жизни...» и т. д.

Рассказываемые героями истории из своей жизни, всегда соответствующие их характерам, обмен мнениями, споры, столкновения различных точек зрения — вся эта разноголосица и пестрота сменяет монументальное хоровое единство трагической эпопеи «Тихий Дон».

Однако эта большая — в сравнении с «Тихим Доном» — подвижность звеньев хоровой формы в «Поднятой целине», этот, условно говоря, «распад» хора был необходим для более углубленной разработки каждой из прежних его составных частей. Так, изощренности и тонкости диалогов, стройности их внутренней организации, логике их развертывания — вообще, умению строить диалог могли бы позавидовать некоторые писатели Просвещения и классицизма, наиболее глубоко разработавшие эту форму.

Таким образом, само «отъединение» было вызвано, видимо, необходимостью более углубленной разработки каждого из начал, что возможно лишь по отдельности, — в разъединенности. В «Поднятой целине» Шолохов как бы вновь — хотя и несколько иначе — возвращается к ранним своим рассказам, предшествовавшим «Тихому Дону» («Лазоревая степь», «Донские рассказы»), каждый из которых как бы «разрабатывал» одну грань

будущей «хоровой» формы (в самом широком ее понимании) и будущего шолоховского видения и осмысления действительности. Один рассказ («Нахаленок») шел от лица ребенка, его глазами был показан мир; другой — глазами людей, несущих миру правду и свободу; третий как-то совсем иначе («Семейный человек»). Один рассказ преимущественно трагичен; другой — комичен; третий — эпически спокоен. Один построен как монолог героя, другой насквозь диалогичен, в третьем повествование идет от автора, в четвертом от рассказчика. В одном («Шибалково семя») преобладает аспект современности, в другом («Жеребенок») — истории в широком ее понимании и т. д.

Новый акт аналитизма в творчестве Шолохова, ярко сказавшийся во втором томе «Поднятой целины», был необходим для нового синтеза, стремление к которому нельзя не заметить в рассказе писателя «Судьба человека». За конкретными обыденными фактами современности писатель вскрывает здесь глубинные процессы народной жизни. Простая и, казалось, строго военная, обусловленная событиями 41—45 годов история героя, рассказанная им самим, постоянно как бы углубляется до народных основ вторым лицом — автором, повествователем.

«Я сбоку взглянул на него, и мне стало что-то не по себе... Видали вы когда-нибудь глаза, словно присыпанные пеплом, наполненные такой неизбывной смертной тоской, что в них трудно смотреть? Вот такие глаза были у моего случайного собеседника».

«Все так же лениво шевелил сухие сережки на ольхе теплый ветер; все так же, словно под тугими белыми парусами, проплывали в вышней синеве облака, но уже иным показался мне в эти минуты скорбного молчания безбрежный мир, готовящийся к великим свершениям весны, к вечному утверждению живого в жизни».

Видение жизни от ее настоящего к ее прошлому, от ее концов к ее началам, как бы насквозь, от конкретных фактов современности до уходящих в глубь их истории корней, от поверхности явлений к истокам явлений — пронизывает весь рассказ Шолохова и организует его внутреннюю структуру, его стиль. Перед нами, как в панораме, открывается в судьбе одного человека — судьба народа.

«Чужой, но ставший мне близким человек поднялся, протянул большую, твердую, как дерево, руку...»

Мальчик подбежал к отцу, пристроился справа и, держась за полу отцовского ватника, засеменял рядом с широко шагавшим мужчиной.

«Два осиротевших человека, две песчинки, заброшенные в чужие края военным ураганом невиданной силы... Что-то ждет их впереди?».

История военных лет жизни героя «раздвигается» в этих узлах до истории русского народа в годы Отечественной войны; даже еще шире — до истории Человека, Судьбы Человека...

Заново восстановленное видение мира вызывает к жизни и сопровождающее его прежде качество шолоховского стиля, то, которое мы условно, применительно к «Тихому Дону», называли хоровым. Не случайно поэтому так называемый «хор» является в конце рассказа в знакомой нам уже форме несобственно-прямой речи. «...Нет, не только во сне плачут пожилые, поседевшие за годы войны мужчины. Плачут они и наяву. Тут главное — уметь во время отвернуться. Тут самое главное — не ранить сердце ребенка, чтобы он не увидел, как бежит по твоей щеке жгучая и скупая мужская слеза...».

Однако в рассказе «Судьба человека» хоровая форма выступает уже не в своем прежнем виде. Несобственно-прямой речью в «Судьбе человека» уже не владеет монополично третье лицо, как в романе (вспомним: «Что ж, стара, видно, стала Акусья... Станет ли женщина смолоду плакать оттого, что за сердце схватит случайное воспоминание?»), «Нет, нет, Григорий

положительно стал не тот», «Видно, и ее, такую сильную, сломили страдания», «И кто знает — почему?»).

В рассказе Шолохова она выступает *от повествователя*, ведущего рассказ, выступает хотя и в предельно обобщенном виде, почти заменяющем суждения от лица самой жизни (как это было в «Тихом Доне»), но все же именно «заменяющем».

В то же время сказать, что она исходит от первого лица — автора, повествователя, и этим определить все — будет верно лишь отчасти. Действительно, не кто иной, как рассказчик произносит эти слова. Но сама форма этих слов, конструкция их и соотношение с лицом, такова, будто, как у Хемингуэя, исходит от второго лица, т. е. героя. (Ср.: «Я лежал на досках платформы под брезентом, рядом с орудиями, мокрый, озябший и очень голодный...»

Нельзя любить доски товарной платформы, или орудия в брезентовых чехлах с запахом смазки и металла, или брезент, пропускающий дождь, хотя под брезентом с орудиями очень приятно и славно; но вся твоя любовь — к кому-то, кого здесь даже и вообразить себе нельзя; слишком холодным и ясным взглядом смотришь теперь перед собой; скорей даже не холодным, а ясным и пустым. Лежишь на животе и смотришь перед собой пустым взглядом...»¹⁵)

Однако, в отличие от Хемингуэя, рассказчик в данном случае является автором и, главное, обращается он не к самому себе и говорит не о себе. Он ведет рассказ о третьем лице — Андрее Соколове и его сыне.

Поэтому правильнее будет сказать, что форма несобственно-прямой речи обретает в рассказе Шолохова «Судьба человека» какое-то новое качество. Она выступает одновременно, разом в трех лицах: от имени первого лица (повествователя), но в форме обращения ко второму (слушателю, читателю), рассказывая о третьем. «И вдруг словно мягкая, но когтистая лапа сжала мне сердце, и я поспешно отвернулся. *Нет, не только во сне плачут пожилые, поседевшие за годы войны мужчины. Плачут они и наяву.* Тут главное — *уметь* во время отвернуться. Тут самое главное — не ранить сердце ребенка, чтобы он не увидел, как бежит по твоей щеке жгучая и скупая мужская слеза...». Все это многослойное, одно на другое находящее, одно через другое просматриваемое создает панорамное изображение и объемное звучание.

Конечно, новая форма несобственно-прямой речи в психологическом анализе «Судьбы человека», которую лишь условно можно назвать теперь несобственно-прямой, во многом обусловлена жанром этого произведения. «Рассказ в рассказе» уже сам по себе предполагает наличие двух лиц; к тому же он рассчитан и на слушателя, читателя. Структура такого рассказа создает условие для объемности, для соединения трех лиц воедино. И все же именно в рассказе «Судьба человека» появляется эта объемность, т. е. новое качество художественного образа, а не в других, подобной же формы («рассказ в рассказе») произведениях. Ибо качество это не есть безусловная принадлежность жанра «рассказ в рассказе» вообще, а, напротив, рождается в творчестве данного писателя, при определенных условиях, будучи подготовлено всем его предшествующим развитием и развитием литературы вообще (в частности, шолоховской «хоровой» формой несобственно-прямой речи от третьего лица в «Тихом Доне», его же формой подвижно-разработанных голосов во второй книге «Поднятой целины», хемингуэевской несобственно-прямой речью от второго лица, часто употребляемыми современной литературой различными разновидностями несобственно-прямой речи вообще, типами безличных предложений и др.). Для убедительности вспомним рассказ самого Шолохова военного времени

¹⁵ Эрнест Хемингуэй. Избр. произведения в двух томах, т. 1. М., Гослитиздат, 1959, стр. 344.

«Наука ненависти». В нем содержится многое из того, что получит свое развитие в «Судьбе человека»: по жанру это тоже «рассказ в рассказе», много общего имеют судьбы главных героев — Герасимова и Соколова; повествование также переходит от автора к герою и обратно, имеются и обращения ко второму лицу. Тем не менее в «Науке ненависти» еще не рождается новой формы повествования. Жанр этого рассказа во многом традиционен: он выдержан в старой манере «рассказа в рассказе». Повествование от автора, от героя и обращение к читателю подчеркнуто разграничены.

Появление новой разновидности хоровой формы несобственно-прямой речи в «Судьбе человека» происходит с большой последовательностью и постепенностью.

Сначала в отдельных местах повествования, чаще всего на границах между эпизодами, появляются нейтральные безличные обороты. «Хорошо было сидеть на плетне, вот так, одному, целиком покоряясь тишине и одиночеству и, сняв с головы старую солдатскую ушанку, сушить на ветерке мокрые после тяжелой гребли волосы, бездумно следить за проплывающими в блеклой синеве белыми грудастыми облаками». То есть форма, довольно часто употребляемая в литературе вообще, которой сам Шолохов в «Тихом Доне», однако, избегал. Затем в рассказе героя, Андрея Соколова, время от времени появляются различные обобщения, афоризмы, общепринятые формы обращения и т. д. «Нет, не мужчинское это дело с такими пассажирами путешествовать, да еще походным порядком». «Да что десять лет! Спроси у любого пожилого человека, приметил он, как жизнь прожил? Ни черта он не приметил! Прошлое — вот как та дальняя степь в дымке. Утром я шел по ней, все было ясно кругом, а отшагал двадцать километров, и вот уже затянула степь дымка, и отсюда уже не отличишь лес от бурьяна, пашню от травокоса...». «И, скажи на милость, откуда эта детская похвальба у меня взялась?». «Не дай бог никому таких писем получать!» и т. д.

Одновременно рассказ Андрея Соколова, перерастающий рамки частного случая и раздвигающийся до истории народа, — и характером героя, и судьбой его, и формой несобственно-прямой речи, и другими компонентами — еще более обобщается до этих народных глубин автором.

Первый раз — прямым обращением ко второму лицу, предполагаемому слушателю: «Я сбоку взглянул на него, и мне стало что-то не по себе... *Видали вы* когда-нибудь глаза, словно присыпанные пеплом, наполненные такой неизбывной смертной тоской, что в них трудно смотреть?»; второй — к самому себе, но в обобщенной форме: «...но уже иным *показался мне* в эти минуты скорбного молчания безбрежный мир, готовящийся к великим свершениям весны, к вечному утверждению живого в жизни».

В свою очередь, как бы ответно, и в рассказе героя тоже появляется теперь форма второго лица, но уже не как прямое обращение к слушателю, в данном случае повествователю, как это было выше, а по отношению к самому себе: «Норовишь не ворохнуть, чтобы не разбудить его, но все-таки не утерпишь, потихоньку встанешь, зажжешь спичку и *любнешься* на него...». Эта форма второго лица в применении к самому себе через некоторое время как бы возвращается автору (повествователю), передается ему героем, обретая теперь вид несобственно-прямой речи: «И хотелось бы думать, что этот русский человек, человек неслышимой воли, выдюжит...».

Правда, несколько ранее этой форме предшествует несобственно-прямая речь от третьего лица, напоминающая ее выступление в романе «Тихий Дон»: «Два осиротевших человека, две песчинки, заброшенные в чужие края ураганом невиданной силы... Что-то ждет их впереди?».

И — наконец, рассказ завершается сложным соединением, новым качеством «хора», когда, выступая от первого лица, говорится устами второго о третьем. «Тут главное — *уметь* вовремя отвернуться. Тут самое главное —

А ты думаешь, браток, про кожаное пальто он зря спросил? Нет, все это неспроста. Значит, когда-то отец его настоящий носил такое пальто, вот ему и запомнилось. Ведь детская память, как летняя зарница: вспыхнет, накоротке осветит все и потухнет.

История жизни Андрея Соколова, судьба этого человека, не разветвляется на массу историй, как в «Поднятой целине», не дробится на случаи, а постепенно углубляясь и сгущаясь, одновременно как бы «раздвигается» до истории русского народа в годы бедствий, страданий, борьбы, концентрируется до судьбы народа вообще. И такое «сгущение» и одновременно «раздвижение» происходит в рассказе постоянно. Создается как бы объемный раздвигающийся стиль. Благодаря такому стилю и характер героя рассказа выступает обобщенно — как характер народный, общечеловеческий. Андрей Соколов как бы уполномочен действовать от имени истории, народа, человечества против враждебных людям и человечности злых сил.

Словом, характер Андрея Соколова находится в иных связях с жизнью, историей, чем характер Григория Мелехова. Герой повести «Судьба человека» выступает как признанный полномочный представитель советского народа, как полноправный хозяин жизни, отстаивающий ее и, следовательно, свои интересы, т. е. интересы жизни, истории, природы, человека против их врагов — фашизма, варварства, смерти, бесчеловечия, защищающий жизнь и человечность каждым своим поступком (поведение в плену, приютил бездомного ребенка и т. д.).

Так в самом стиле, его новом качестве «хора» — объемности, «панорамности» — обнаруживается новое видение мира, а в нем — сама новая эпоха, ее новый герой. Обнаруживаются новые формы связи человека с жизнью и жизни с человеком. Он становится в полном смысле слова героем народным, эпическим.

Шолохов действительно «начинает новую народную прозу, скрепляя ее со старшими богатырями».

Е. В. Ермилова

Некоторые стилевые тенденции современной советской поэзии

Творчество поэтов, вступающих в литературу под знаком революции, накануне или после нее (Маяковский, Багрицкий, Тихонов, Сельвинский, Прокофьев и др.), начинается с утверждения резко выраженного индивидуального стиля, с необъятно широким авторским «я», приобретающим подчас почти космические масштабы.

Революция дала поэзии то огромное общее содержание, которого так не хватало русской литературе начала XX в. (поэты и философы этого времени жалуются на отсутствие этого общего, на гипертрофию индивидуальности). Индивидуальное сознание, обогащенное этим общим содержанием, отливало в индивидуальные поэтические стили. Наиболее характерно для первого этапа советской поэзии творчество поэтов, тяготеющих к романтически-обобщенному, приподнятому, гиперболическому стилю.

«Мир потерял и жалость и усталость» — это доминирующая нота первых сборников Н. Тихонова. Революция как крушение старых гуманистических норм; ее железная дисциплина как непреложный, не подвергаемый сомнению закон и единственный путь; война, смерть и несколько стилизованное презрение к ней. Романтически-условный образ возникает у него в стянутой, сжатой до афоризма формуле, создающей впечатление безусловной точности. Суровая сдержанность вместе с романтической приподнятостью — это одновременно и характер «героя» и принцип построения стиха: обнаженная балладная сюжетность, суховатость («Баллада — скорость голая»), вместе с тем — сдерживаемая и готовая прорваться страстность, как бы приторможенное движение, — приторможенное рамками стиха (каждый стих — синтаксически законченный отрывок) и самим размером. Размер его баллад, как правило, четырехударный дольник с одной-двумя безударными гласными между ударениями, чаще всего с «утяжелением» в конце стиха, т. е. меньшим числом безударных —

Локти резали ветер, за полем — лог,
Человек добежал, почернел, лег,—

(«Баллада о синем пакете»)

○○○○○○○○○○○○○○○○
○○○○○○○○○○○○○○○○

что, в частности, и создает ощущение напряженного, еле сдерживаемого стремительного движения.

Другая интонация, с которой приходит в поэзию Тихонов, — интонация очевидца и участника больших событий, подводящего им итоги («Мы разучились шипим подавать», «Не заглушить, не вытоптать года»); мерная торжественность ямбов, с ораторской последовательностью развиваемая мысль, с «и» или «но» в последнем четверостишии («Но всем торжественно пренебрежем...»).

В обоих случаях авторское «я» выступает как бы «от имени» некоей силы, стоящей за ним, — суровой, мужественной неотвратимо-победительной, оно как бы приподнято над автором, не адекватно ему.

Революция, введя в поэзию «общее», чрезвычайно расширила рамки личности. Именно через революцию пришел к становлению своего стиля Багрицкий. Он «добирается» до него постепенно — через неудачные стихи (полупреодоленную прозу), через подражания, литературные стилизации: подражает Блоку («Россия»), балладной строгости Тихонова («Фронтоник», «Памятник Гарибальди») и т. д. Сначала «пробивается» его тема: распаханность мира, «безбытность», бездомность, но пробивается еще сквозь чуждое стилистическое выражение:

В осенние луга, в безудержный простор
Спят охотники под кружевом тумана.

(«Осень»)

Здесь все «аксессуары» будущего Багрицкого: сырая осень, простор, охота, но такие выражения, как «под кружевом тумана», замедленный, спокойный ритм создают характерную для его ранних стихов разностильность, разноспестемность, контрастируя с динамикой общего содержания («безудержный», «спят»).

Революция «приносит» Багрицкому стиль; она отозвалась в его поэзии как захватившее поэта ощущение совершенной свободы, распаханности мира («мир, открытый настежь бешенству ветров»). Так складывается литературная личность Багрицкого, а с ее становлением — стиль. Это тоже поэзия «жесточкая», как почти вся поэзия того времени, она выразила то упоение борьбой, когда одинаково не дорога своя и чужая жизнь:

Чтоб звездами сыпалась
Кровь человечья,
Чтоб выстрелом рваться
Вселенной навстречу!

(«Контрабандисты»)

Но в романтической поэзии Багрицкого «кровь» не воспринимается в своем реальном качестве, это скорее условный поэтический образ, одно из выражений страстного напора освобожденной человеческой энергии. Личность вырастает так, что растворяется во вселенной. Однако сама вселенная у Багрицкого — не холодная аллегорическая даль, она так же насыщена, густа, как воздух земли (а воздух в поэзии Багрицкого всегда густой, ощутимый, почти весомый: «Осень... Дождями пропитан воздух», «Опять упадет осенний зной, Густой, как цветочный мед»). Не поэт взлетел в холодном пафосе в космическую даль — это звезды, сама вселенная вошла в сырой и плотный земной воздух, в его поэтический мир, в его необъятно расширившееся «я», поглощаемое ею:

Я был ее зеркалом, двойником,
Второю вселенной был.
Планы пронизывали меня
Насквозь, как стакан воды.

(«Последняя ночь»)

А. Прокофьев приходит в советскую поэзию позже, но его творчество — с характерной для него интонацией веселой удалы, открытого, свободного и чуть иронического размаха, необычайным буйством красок, песенными ритмами — также сформировано атмосферой первых лет революции.

Какими средствами создается в поэзии Прокофьева этот гиперболический размах?

Употреблением точных, «простых», стертых в прозе слов: «большой», «громкий», «веселый». Эти эпитеты в поэтическом контексте приобретают особое значение: они дают ясный и чистый эмоциональный тон, определяют слово, к которому относятся, со свойственной им конкретностью и непреложной точностью, воскрешая свой прямой смысл (особый поэтический эффект создается, когда эти «точные» слова возникают в метафорическом сочетании: «Большая непогода крутила головой»):

От тонкой Свирицы, от громких морей
Республика встала у наших дверей.
(«Товарищи»)

А ветер — от Олонца
И от больших морей...
(«Четвертая песня о Ладоге»)

В самый громкий полдень...
Лещи обнажили веселые сабли...
(«Рыбачья»)

Сходную роль играет другая специфически-прокофьевская черта: как бы обуздывание и одновременно подчеркивание гиперболичности посредством «точных» цифр:

Шесть морей, матерых и поющих,
Поднимают к небу голоса.
.....
Два прямолинейных океана
Потрясают землю до основ.
(«Кровью, что раз била в человеке...»)

Десять бурь, четыре ветра
Преграждали путь ему.
(«Первая песня о Громоове»)

«Шесть морей» это много; но, казалось бы, «все моря» было бы еще большей гиперболой, а поэт стремится достичь именно грандиозной гиперболы. Однако оказывается, что самая «точность» здесь и есть наибольшая гипербола: «всё» — это так много, что вызывает недоверие, и смысл стирается, а когда называется такая «точная» цифра, возникает иллюзия достоверности. А «шесть» морей это ведь действительно очень много. Лукаво обуздываемая гиперболичность оказывается по-настоящему грандиозной.

В поэзии есть своеобразный прием, неоднократно отмечавшийся теоретиками как очень сильное средство поэтического воздействия, — употребление имен собственных в стихах. Речь идет в данном случае не об экзотически звучащих названиях местности и т. д., но об именах реальных людей, знакомых — или как бы знакомых — автору. Как будто из мира условной поэтической действительности поэт внезапно распахивает окно в мир реальной действительности, и мы на миг заглядываем в него изнутри, как будто в незнакомый нам. И чем достовернее невыдуманное имя, тем сильнее эффект:

И в кафе на Трубной
золотые трубы,—
только мы входили,—
обращались к нам:
«Здравствуйте,
пожалуйста,
заходите. Люба!
Оставайтесь с нами,
Любка Фейгельман!»

(*Я. Смеляков. «Любка»*)

Происходит своеобразный процесс: кусочек реальной жизни как бы схватывается рамкой. Но он не остается «провалом», он втягивается, обволакивается всеми частицами поэтического мира и неожиданно становится — благодаря своему исключительному положению — самым сильным средством эстетического воздействия. (Вот так же во многих фильмах о войне самое резкое эстетическое впечатление производят мгновенно опознаваемые нами кадры хроники.) Миру любого стихотворения наибольшую достоверность придает ритм. И когда в стихию ритма втягивается самый реальный кусочек реальной жизни (а что может быть достоверней, чем имя и фамилия «реально существующего» человека), это и дает столь сильный поэтический эффект.

У Прокофьева есть стихотворение «Дядя»:

Ты снова, мой дядя, што дуб на корню,
И рыжее солнце берешь в пятерню.

Перед дядей «Проходят ребята — грудь колесом»:

Павел Подсосенский, Гошка Хорьков,
Василий Панкратов из Сумских Рядков.
Иван Пилоставов, Андрон Голован...
«Чай да сахар, дядя Иван».

«Проходят ребята» не только перед «дядей», но как бы и перед внутренним взором поэта. В данном случае нам неважно, знал ли этих людей лично А. Прокофьев в дни своей молодости, но создается ощущение, что он хорошо знает их, что он сейчас видит их, разглядывает, пропускает их, одного за другим, в мерном трехсложном ритме, — перед глазами «дяди», своими, нашими. Впечатление производит имитация достоверности. И это тоже своеобразная гиперболизация: введенные таким образом в поэзию, с их убедительно достоверными именами и фамилиями, эти люди приобретают грандиозный масштаб.

Этих поэтов, при всем различии их индивидуальных манер, объединяет приятие некоего большого общего содержания, формирующего поэтическое «я». Иногда влияние «общего» могло приводить к крайностям: авторское «я» почти растворялось в «общем»:

Хочу повабыть свое имя и званье,
На номер, на литер, на кличку сменять...

(*В. Луговской. «Утро республики»*)

Гиперболизм как черта поэтического образа был присущ и поэзии раннего Маяковского. К революции он пришел уже сложившимся поэтом, со ставшим уже знакомым современникам образом «Маяковского» — грандиозным образом одиночки-бунтаря, бросившего вызов всем законам окружающего его враждебного мира; гиперболичен был как сам телесный облик «героя», так и его интонация — «глас вопиющего в пустыне». И нужен был

огромный талант Маяковского, чтобы так — не изменив своеобразия стиля — поставить этот гиперболический образ на службу революции. Маяковский выступил от лица революции сначала несколько отвлеченно, потом все более конкретно. Он стал говорить о самых мельчайших ее нуждах, о потребностях дня — говорить гневно, страстно, убежденно, всегда как бы непосредственно обращаясь ко многим слушателям. Так зазвучал теперь хорошо знакомый нам «голос Маяковского» — человека, говорящего с большой аудиторией. И это стало самой характерной чертой его поэзии, налагающей печать на все особенности стиля: ее направленность «вовне», обращение к аудитории, к массовому слушателю, установка на страстную убеждающую ораторскую речь. Так сложился совершенно новый тип поэта, новый тип поэтической личности. И — как это ни парадоксально — именно благодаря такой резкой и определенной социальной направленности поэзии — возникают особые, небывалые до сих пор требования к мастерству. Поэзия воспринимается как дело революции, служба революции — недаром поэт подчеркивает сходство своей деятельности с другими видами деятельности, с производством:

Я тоже фабрика.
А если без труб,
то, может,
мне
без труб труднее.

(«Поэт рабочий»)

Я себя
советским чувствую
заводом
вырабатывающим счастье.

(«Домой»)

Отсюда и левовские лозунги, разделявшиеся Маяковским: это ведь прежде всего представление о стихотворении как о «вещи» («...реальная вещь — цель всякого истинного творчества», — говорил О. Брик).

Никто до Маяковского не мог бы так сказать о своей поэзии:

Товарищи,
бросим
заманки торгашьи
— моя, мол, поэзия —
мой лабаз! —
все, что я сделал,
все это ваше —
рифмы,
темы,
дикция,
бас!

(«Послание пролетарским поэтам»)

Вместе с тем, именно ораторский пафос, страстная личная заинтересованность, которую вносит поэт в пропаганду «общего», создают своеобразие его стиха.

В эту тенденцию позднее конструктивисты внесли свойственную им демонстративную деловую сухость: конструктивизм является «выражением повышенного внимания к технико-организационным вопросам». Для Сельвинского поэтическая работа скорее мастерство, чем творчество («поэт» уже не титул, а титул «мастер»), поэзия — это большая и сложная машина,

сознательно и целеустремленно направляемая, отдаваемая поэтом для общего дела:

Обдумайте нас, почините нам вервы
И наладьте в ход, как любой завод.

(«Наша биография»)

Его поэзия — такая цельная и законченная система, которая в своей законченности и выверенности воспринимается уже как нечто отдельное от ее творца; в частности, и поэтическое «я» — такое же создание его поэзии, отстраненное от реального автора. Очень точно написал об этом Селивановский: «В лирике Сельвинский как бы отчуждает от себя свое чувство и подходит к теме своего лирического произведения со стороны, как холодный обработчик материала...»¹. Его единственный поэтический голос — неизменная тема его стихов; он охотно обнажает пружины своей поэтической мысли.

Творчество Сельвинского характерно более для второго этапа советской поэзии. Отчасти именно с этой тенденцией связаны позднейшие (конец 20-х — 30-е годы) стилевые поиски ряда поэтов (Багрицкого, Тихонова, Луговского и др.), пришедшие на смену бурному взрыву многообразных и резко индивидуальных стилей первых лет революции. Поиски эти связаны с усилившимся в поэзии тяготением к простоте и точности как реакцией на романтическую переусложненность и приподнятость предыдущего периода. Идет процесс эпизации лирики, развития в ней сюжетности; с появлением реальных героев повседневной действительности («механики, чекисты, рыбководы» — Багрицкий) в лирику входят «элементы чужого сознания»². Наиболее резко выражена эта ломка у Тихонова, особенно в стихах, объединенных в сборнике «Поиски героя» (1927 г.). Романтика боя становится прошлым, уходят и некоторые стилевые особенности, сопровождавшие этот период; на смену им приходит трезвая, подчеркнуто-сдержанная интонация — не участника событий, но внимательного исследователя, хотя стноюдь не бесстрастного. Да и сама рационалистическая трезвость слишком подчеркнута, демонстративна, чтобы дать ощущение успокоенности. Это именно перелом, поиск. Постоянные смены ритма, соседство разных речевых пластов, несколько стилизованная простота нарочито прозаически сниженного стиля сближают эту поэзию с другим, более поздним явлением того же переломного этапа — «Столбцами» Заболоцкого (об этом см. ниже). Впоследствии «снятая» сложность стихов этого периода, возвращая себе и некоторые черты романтического этапа, образует особенности стиля позднего Тихонова.

Эти поиски оказываются в какой-то мере общими для советской поэзии в целом, все явственней прощупываются некоторые общие стилевые тенденции, характеризующиеся все большей стилевой завершенностью; они впитывают в себя разные влияния: ораторскую торжественность поздних стихов Маяковского, открытый романтический пафос раннего Багрицкого, демонстративную «сделанность» стихов Сельвинского и др. вместе с новой стилевой чертой — сниженной, бытовой, прозаически-разговорной речью.

Советская поэзия к концу 20-х — началу 30-х годов достигла чрезвычайно высокого уровня мастерства. Критикой того времени это даже осознавалось порой как опасность: «...в нашей поэзии — отрыв творчества от мироощущения или, что то же, творчество заменено мастерством»³.

Что же это за опасность? Откуда она возникает?

Выше мы говорили, что чем резче и определенной у поэта стремление выразить «свое» в «общем», тем определеннее, завершеннее оказывается его стиль. Проблема эта связана с вечным и коренным вопросом об отно-

¹ А. Селивановский. Очерки по истории русской советской поэзии. М., Гослитиздат, 1936, стр. 258.

² Н. Коварский. Н. С. Тихонов. Л., ГИХЛ, 1935, стр. 91.

³ А. Лежнев. Разговор в сердцах. М., «Федерация», 1930, стр. 36.

лении искусства к жизни (в данном случае мы говорим об отношении как об активной направленности). Направленность вовне, к читателю, «собеседнику», стремление определить себя в том или ином отношении к нему — всегда было первостепенной проблемой для русской литературы. «Что касается до слога, надобно помнить, что мы для того пишем, чтобы передать друг другу свои мысли; если мы выражаемся не точно, нас понимают ошибочно или вовсе не понимают: для чего же писать?»⁴ Вот этот вопрос — «для чего же писать», если не для «другого», не для читателя, — с особенной остротой встал для поэзии, связанной с революцией. Но стилиевые различия определяются именно самим характером этой направленности. Мы говорили выше о понимании мастерства Маяковским и Сельвинским. Это поэзия в полном и собственном смысле слова, поэзия «по преимуществу», подчеркнута осознающая себя именно поэзией — особым видом человеческой деятельности — и именно в качестве таковой, так сказать, предлагающая свои услуги человечеству. И это, как говорилось выше, тесно связано: служение человечеству (в данном случае — революционному народу) и совершенство формы — чем законченнее, завершеннее будет стих, тем больше пользы он принесет. Высокое мастерство поэзии, отданной народу, — и есть выполнение гражданского долга поэта:

Изводишь
единого слова ради
тысячи тонн
словесной руды.
Но как
испепеляюще
слов этих жжение
рядом
с тлением
слова-сырца.
Эти слова
приводят в движение
тысячи лет
миллионов сердца.

(«Разговор с фининспектором о поэзии»)

И страстная, настойчивая направленность вовне, к читателю, выражается не в приспособлении к нему, рассчитана не на легкость понимания, немедленную усвояемость, — а выражается именно в стремлении к стилиевому совершенству. Причем обращена эта поэзия не к «провиденциальному», а вполне реальному собеседнику, к нам всем, современникам, через «общее» для всех. С этим связано и своеобразие поэтического «я» — оно, как правило, выразительно и индивидуализировано, но отстранено от биографического «я», оно является созданием поэта, представителем, точнее — проекцией его реального «я» в созданном им мире художественной реальности.

В поэзии существует и другая тенденция, с другим характером направленности к читателю: поэзия точно бессознательно стремится «выскочить» за свои рамки. Она не старается достичь соразмерности, замкнутости внутри себя, но как бы прямо пытается прорваться к жизни, к ее случайной и мгновенной мудрости

О если б прорасти глазами,
Как эти листья, в глубину!

(Есенин. «Душа грустит о небесах...»)

⁴ Е. А. Баратынский. Стихотворения, поэмы, проза, письма. М., Гослитиздат, 1951, стр. 424.

— обратиться с предельной непосредственностью прямо от «я» (вполне реального биографического «я») к «ты». Отсюда томление о невозможности высказаться прямо и вполне («О если б без слов сказано душой было можно»), об исчезновении (частичном) первоначального творческого замысла в процессе его осуществления. В наиболее четкой форме эту тоску о невозможности поэзии выйти за свои пределы выразил Есенин:

Привязало, осаднило слово
Даль твоих времен.
Не в ветрах, а, зная, в томах тяжелых
Прозвенит твой сон.
Кто-то сядет, кто-то выгнет плечи,
Вытянет персты.
Близок твой кому-то красный ветер,
Да не нужен ты.
.....
Не изменят лик земли напевы,
Не стряхнут листа...
(«Проплясал, проплакал вожвь осенний»)

Поэзии этого типа совершенно чуждо, даже враждебно понимание поэтического произведения как «вещи». Для нее более важно дать ощущение процесса, хотя бы иллюзию реального протекания творческого действия. Отсюда так силен элемент «случайности», отсюда же — «неразборчивость», «безразличие» к выбору слов. Слова кажутся небрежно, случайно соединенными, точно ритм закрепил их сразу, «как сказалось», а «сразу», конечно, может быть и неловко, нескладно, иногда и не очень понятно. Так создается у Есенина характерная для него грамматическая неслаженность

Слушать песни дождей и черемух,
Чем здоровый живет человек.
(«Вечер черные брови наспил...»)
Что не выразить сердцу словом
И не знает назвать человек.—
(«Ты прохладой меня не мучай...»)

и связанная с ней «точность случайного слова» — когда как будто первые попавшиеся под руку слова обладают абсолютной поэтической точностью:

Скоро мне без листвы холодеть,
Звоном звезд насыпая уши...
(«По-осеннему кичет сова...»)

Из этого же стремление к непосредственности — употребление «простых», стертых в прозе, но точных поэтически слов. Вот из самых ранних стихов Есенина (1910 г.):

От луны свет большой
Прямо на нашу крышу,
(«Вот уж вечер. Роса...»)

Здесь этот образ идет еще от неумения, от наивной полудетской непосредственности, — как и слом ритма. Но это оказалось настоящей находкой, и возведенная в высокий поэтический ранг, эта черта остается одной из самых характерных черт есенинской поэзии (уже в самых поздних стихах: «Свет луны, таинственный и длинный...»).

Или вот такая фраза: «Я люблю родину», — как она может прямо стать поэзией? Это такой привычный оборот, что, кажется, надо непременно как-то иначе сказать, с инверсией или более высоким слогом, а то может получиться фальшь. Но вот с какой необычайной силой действует именно обнаженная простота этих слов — рядом с надрывной иронией и несколько стилизованной простотой примитива:

Он готов нести хвост каждой лошади,
Как венчального платья шлейф.
Я люблю родину,
Я очень люблю родину!
Хоть есть в ней грусти ивовая ржавь...

(«Исповедь хулигана»)

Кроме стертых, захватанных прозаических слов и оборотов, есть еще штампы, банальности специально-поэтические. И тех и других не выносит поэзия «строгого стиля», они выглядели бы в ней вопиющим диссонансом. Для поэзии же того направления, о котором сейчас идет речь, поэтический штамп играет очень существенную роль. И это тоже, как ни странно, — связано с «непосредственностью». Казалось бы, совершенная непосредственность, искренность и штамп — несовместимы. На самом же деле, идя прямо «по стопам» какого-то душевного движения, ищущего мгновенного, немедленного, непосредственного излияния, — как раз и наталкиваешься прежде всего на банальности, на привычные формы, в которые когда-то, раньше, уже отлились сходные человеческие переживания (и надо действительно как-то отстранить, отодвинуть от себя собственные «переживания», сделать их объектом — для создания цельного и законченного художественного произведения). Но в поэзии такие банальности неожиданно могут становиться особенно сильным средством воздействия. Кстати, очень хорошо понимал эту силу «банальности» поэт точного выверенного стиля — Сельвинский, разумеется, вместе с тем относясь к ней несколько свысока:

Так, сквозь сложнейшую ткань ораторий
В патетической паузе на вскинутых крыльях —
Какой-нибудь голубоватенький ларек,
Играющий пасторальные вторы,
Вдруг кровиночкой сердце проймет,
И сладце сладкого пресный мед
Исконных и примитивных трелей
Хрестоматийной его свирели.

(«Пушторга»)

Есть такие найденные однажды интонации, образцы, закрепленные потом традицией и неуловимо знакомые. В этой традиционности и таится какая-то особая прелесть: на первоначальный смысл наслаиваются дополнительные пласты, и мы воспринимаем его вместе с этими напластованиями, даже иногда в первую очередь именно эти напластования, потому что первоначальный смысл давно уже стерся и обезличился. Так может вдруг обрести новую жизнь какая-нибудь старая песенка, иногда ставшая уже эталоном пошлости —

Ах, зачем эта ночь
Так была хороша?
Не болела бы грудь,
Не страдала б душа.

И есть известное обаяние в самой общедоступности, знакомости. «Наивная, исконная и потому необычайно живучая стиховая эмоция — вот на что опи-

рается Есенин», — писал Ю. Тынянов. «Эмоциональный поэт... имеет право на банальность. Слова, захваченные, именно потому, что захвачены, потому что стали ежеминутными, необычайно сильно действуют. Отсюда — притягательная сила цыганщины»⁵.

И самый стихотворный ритм начинает играть разную роль, когда в поэзии доминирует одна из этих тенденций. Можно предположить, что стихотворная речь по самой своей структуре тяготеет к определенности, законченности: нам сразу дается такое «ограничение», как ритм, дробящий речь на соотносимые отрезки и часто (не всегда) еще и правильно организующий ударения внутри этих отрезков, т. е. как будто максимум условности, мысль изначально замкнута границами стиха. Но вместе с тем эта организация речи, разбитой на соизмеримые строки, неожиданно может давать и другой эффект: именно это соотношение строк друг с другом и особая связь, возникающая между словами внутри одного стиха, может приводить неожиданно к «размыканию», таить в себе больше «непредвиденного», случайного, чем последовательно идущая прозаическая речь. А возможные ритмические перебои имеют огромное смысловое значение, — не потому, что они прямо вторят данному смыслу, покорно подстеливаются под него, но потому, что вносят дополнительные смысловые оттенки самим своим изменчивым строем. Словом, стихотворная речь выступает как усилитель всех тенденций, попадающих в поле ее воздействия. Как правило (хотя, конечно, никакой железной закономерности здесь нет), поэты «строгой системы» предпочитают пользоваться максимально гибкой системой стиха, поэты второго направления чаще обращаются к «правильным», «классическим» размерам (правда, с передними переборами ритма) — хотя, казалось бы, должно было быть наоборот. Получается так потому, что «система» сама по себе должна быть максимально гибкой и равносильной, чтобы себя сохранить, а также благодаря уже отмеченному характерному для этих поэтов усиленному вниманию к форме стиха.

Показательный пример — отношение к ритму И. Сельвинского. Для него в высшей степени характерно совершенно сознательное использование ритма; этому служит и созданная им ритмическая система — тактовик. Что такое тактовик — объясняют по-разному. Сам Сельвинский при объяснении за основу берет декламационный принцип: чтение стихов по определенному счету — по квадрату, по треугольнику, т. е. в сущности выделение в каждом стихе четырех или трех главных ударений независимо от их реального количества, с добавлением или пропуском остальных ударений и группировкой безударных вокруг этих опорных ударений. Это очень богатая и очень подвижная ритмическая система, позволяющая как угодно варьировать темп в произношении. Самый принцип тактового стиха как нельзя более подошел ко всей системе Сельвинского в целом; максимальная свобода и гибкость — в строгих рамках строго определенной системы. Поэтому тактовик Сельвинского — не произвольно выбранный тип стиха, но глубоко содержательный принцип построения. Надо сказать, что Сельвинский овладел этим ритмом с поистине виртуозным мастерством и совершенством. Его размеры могут стать хрестоматийными. Это, правда, не обязательно похвала, так как может подразумевать (и в этом другая сторона такого сознательного подхода к ритму) некоторую прямолинейность в соотношении ритма и смысла. В самом деле, об их соотношении можно, как правило, говорить условно, в самом общем плане. Выявление прямой, неременной, заведомой связи ритма со смыслом всегда кажется наимной натяжкой. Но вот, скажем, в одной из «Агиток» Сельвинского такие строки:

Как листовский на рояле пассаж,
Поезда по мостам моей родины.

⁵ Ю. А. Тынянов. Архаисты и новаторы. Л., «Прибой», 1929, стр. 545—546.

Схема этих стихов такова:



«Как листовский на рояле пассаж» — четыре безударных слога пролетают между ударениями, так явно имитируя быстрое пробегание пальцев по клавишам, что вряд ли можно назвать натяжкой такое толкование. «Поезда по мостам моей родины» — ставший традиционным для передачи стука колес мерный трехсложник; ощущение это усиливается инструментальной — «поезда по мостам» и равенством слогов стопам: $\text{поезда} = \text{по мостам}$ $\text{○○○} = \text{○○○}$ ($\text{○○○} = \text{○○○}$). А дальше, когда ускоряется перестук колес:

Поэму, опровергнутую буксовой четкой,—



движение передается уже не трехсложным, а правильным четырехсложным ритмом. Здесь, в этой агитке, очевидна, нарочита прямая («в лоб») связь ритма со смыслом; обычно у Сельвинского эти соотношения тоньше и гибче, но как тенденция это относится и ко всему творчеству в целом.

В советской поэзии этого времени так явно доминирует стремление к стилизованной выверенности, что трудно сослаться еще на кого-то, кроме Есенина, кто пытался бы вырваться за рамки стиля. Пожалуй, можно назвать (как это ни покажется неожиданным) только такого непохожего на него поэта, как Хлебников. Думается, впрочем, что в главном — если иметь в виду не отдельные точки соприкосновения, а структуру стиха в целом, — еще более далека поэзия Хлебникова от поэзии Маяковского. Г. Винокур писал о поэзии Хлебникова, что «поэзия Маяковского она в целом была совсем чужда»⁶, а в другой работе (статья о Хлебникове в «Русском современнике» за 1924 г., № 4), что Хлебников и Маяковский — антиподы. И если искать отзвуки влияния Хлебникова, то не у Маяковского, а скорее у Заболоцкого, Тихонова, Вашинова и др.

Говоря о Хлебникове, чаще всего вспоминают о его словотворчестве, экспериментах с языком («поэт для производителей»). Думается, что как раз эта линия вряд ли имеет существенное значение для нашей поэзии и что Хлебников интересен чем-то другим. В этой связи вспоминается эпизод из «Неведомого шедевра» Бальзака. Старый художник подводит друзей к картине, которую он писал всю жизнь и в которой видит совершенство, а друзья видят только беспорядочное сочетание мазков, очерченное множеством странных линий, образующих как бы ограду из красок. И уже решив было, что здесь ничего нет, они делают поразительное открытие: «Подойдя ближе, они заметили в углу картины кончик голой ноги, выделявшейся из хаоса красок, тонов, неопределенных оттенков, образующих некую бесформенную туманность, — кончик прелестной ноги, живой ноги. Они остолебели от ошумления перед этим обломком, уцелевшим от невероятного, медленного, постепенного разрушения. Нога на картине производила такое же впечатление, как торс какой-нибудь Венеры из паросского мрамора среди руин сожженного города»⁷.

Вот такое впечатление возникает и от поэзии Хлебникова. Совершенно правильно говорилось о Хлебникове, что у него «наряду с точными, ясными, поражающими своей яркостью образами... встречаются косноязычные, отяжеленные строки, повторения»⁸. Но дело даже не в том,

⁶ Г. Винокур, Маяковский — новатор языка. М., 1943, стр. 19.

⁷ Бальзак. Собр. соч., т. 13. М., Гослитиздат, 1955, стр. 394.

⁸ Н. Степанов. Велимир Хлебников. В кн.: В. Хлебников. Стихотворения и поэмы. Л., 1960, стр. 61—62.

что встречаются «наряду», а именно в том, что эта произвольная, внезапная простота, классическая ясность вырастает, прорывается из хаоса «болезненной невнятицы и уродливых судорог»⁹. Так, в картине хаоса красок, тонов наслоняся на первоначальный, может быть, гениальный замысел именно от стремления как можно лучше воплотить этот замысел, — о котором теперь можно судить только по уцелевшему обломку. Характерные черты стиля Хлебникова: разговорная интонация; серьезная (а не юродская, как у раннего Заболоцкого) детскость, «случайность» — как доминирующий принцип, определяющий все строение стиха: навязывание дополнительных оттенков, когда мысль — во всех выражениях, в том числе и в ритмическом, — ощущается уже как законченная (часто строфа обрывается строкой, которая должна была бы быть началом новой мысли); случайность сравнений; соседство разных языковых пластов — детскость, торжественные архаизмы, современный повседневный жаргон — причем не гармоническое слияние, а именно соседство несмешивающихся струй; вводные фразы, разбивающие последовательность, частые, неоправданные инверсии; повторения одного «первого попавшегося» слова — как будто от неумения найти точное; неуклюжие ненужные слова, вставляемые обычно детьми и очень плохими поэтами в стих для заполнения ритмического пространства; рифма, то приглушаемая, то снова неожиданно возникающая; своеобразная ритмика: почти в любом его, даже самом сложном долготном ритме, прощупывается двудольная основа, ритм все время отбивается — то удаляясь, то приближаясь, сложными, многостопными и разностопными ямбами и хореем. А под этой «невнятицей», то проступая на поверхность, то снова прячась, — и именно в ней (а не вопреки ей) пытаюсь выразиться, возникает «та подлинная, благородная и возвышенная простота, проникновенность, которая чистым и светлым ключом бьет из самого родника поэтического сознания»¹⁰.

Когда приходит ясное понимание того, каким сильным средством поэтического воздействия является «случайность», — может возникнуть стремление совершенно сознательно использовать ее как приема. Таким приемом она становится в поэзии раннего Заболоцкого (Селивановский назвал этот прием «принципом нерассуждающего восприятия»). Стиль Заболоцкого восходит к Хлебникову, но принципиально от него отличается. Отталкиваясь от хлебниковской «случайности», он превращает случайность — в «систему», закрепляет в таком же не менее выверенном и строгом стиле, как, скажем, стиль Сельвинского. Невнятица, обмолвки, штампы у Хлебникова — от попытки детской честности в передаче содержания, от изначальной ясности, прячущейся за хаосом. По строению мир стиха Заболоцкого очень похож на мир Хлебникова: то же навязывание дополнительных неожиданных оттенков мысли — или перебиваемая мысль, то же сочетание разных языковых пластов, инфантильность, штампы, ритмические перебои в двудольных размерах, внезапно исчезающая рифма. Но здесь нет детской серьезности Хлебникова, это лукавая простота примитива. Нет и действительно хаотичности, а есть точно рассчитанный прием.

Выше приводились слова Тынянова — о праве «эмоционального» поэта на банальность; там сама захватанность, привычность оборота рождает отклик. Широко пользуется штампами и Заболоцкий, но у него поэтический штамп служит для выявления иронического контекста. Ту же роль у него играют «простые» эпитеты, о которых выше шла речь (в связи с творчеством Есенина). У Заболоцкого это, во-первых, имитация детскости; во-вторых, эти эпитеты определяют слово по какому-то неожиданно неглавному признаку, т. е. как будто дают определение, а на самом деле от определения ускользают: «пшют большие платья», «газеты длинные читают».

⁹ Г. Винокур. Хлебников. «Русский современник», 1924, № 4, стр. 226.

¹⁰ Там же.

Он употребляет и хитрое словечко «простой», совсем не соответствующее в этой системе своему реальному смыслу.

Сходный оттенок имеет это слово у Тихонова (в его стихах конца 20-х годов), хотя и с большим сохранением собственного смысла. Оно у него часто встречается и очень выделено, обычно стоит тоже в конце стиха:

Волна чесалась о мост,
Как лошадь перед сном простая.

(«Когда разводят мост...»)

Был выше куча трагиков в волнении простом...

Был ястреб, точно лист простой,
Сбит сбоку им и уничтожен...

Именно в контексте сложного поэтического мира (а таков мир раннего Заболоцкого и Тихонова конца 20-х — начала 30-х годов) может возникать стремление таким заклинательным путем создать гармонический противовес запутанности.

Эту же функцию несет и ритмическая система Заболоцкого: самое его тяготение к классической ритмике содержательно; для Заболоцкого этот стих примерно то же, что и использование классических поэтических штампов: чем наивнее штамп, тем резче он оттеняет своей стилизованной серьезностью и общеприятностью шалость, фантастичность мира, создаваемого поэтом.

Конечно, редко та или иная стилевая тенденция реализуется с полной определенностью, законченностью. В противном случае поэзия «бесстильная» то и дело тонет в косноязычии, неловких прозаизмах, назойливо повторяющийся штамп перестает быть случайностью, порождением непосредственности, становится просто эпигонством (некоторые стихи позднего Есенина — из персидского цикла и др.). Для нас становятся более интересными чисто биографические подробности, личность автора, реальные моменты его жизни, чем самое художественное произведение. «Процесс» совсем поглощает «вещь».

У поэзии «строгого стиля» есть другая характерная опасность: опасность *стилизации*, т. е. полного замыкания в стиле, когда «личное» целиком вытесняется становящимся условным «общим», «процесс» окончательно угасает в «вещи», живая жизнь, преодолеваясь стилем, в нем умирает¹¹. И тогда может получиться, что вместо органического формо-содержательного единства создается сумма готовых приемов, отработанных кем-то или самим поэтом прежде, в которые легко укладывается любое заданное содержание.

Есть у поэзии и еще одна опасность, грозящая ей уже не изнутри, а извне: отказ вообще от всякого стилевого поиска. В каких-то истоках это связано с демократизацией поэзии, со стремлением поэтов быть понятыми самыми широкими народными массами, впервые выходящими к активной исторической жизни, с естественной неприязнью к чуждой, изысканной, «аристократической» поэзии. Но с изменением исторической обстановки демагогическое использование этого естественного явления очень тяжело отражалось на состоянии поэзии. В период, связанный с культом личности, стилевые поиски объявлялись формализмом, в поэзии насаждалось гладкое однообразие.

¹¹ Очевидно, эта опасность — замирания, стилизации — встает на каком-то этапе перед любым большим поэтом. Александр Блок в 1916 г. записывает: «На днях я подумал о том, что стихи писать мне не нужно, потому что я слишком умею это делать. Надо еще измениться (или чтобы вокруг изменилось), чтобы вновь получить возможность преодолевать материал» (А. Блок. Сочинения в двух томах, т. 2. М.—Л., 1956, стр. 472).

Особое место в развитии нашей поэзии занимает война и вообще вся эпоха, связанная с войной. Годы войны в какой-то мере приостановили сознательные стилевые поиски. Но вместе с тем именно война дала поэзии новый взлет, связанный в первую очередь с именами Твардовского, Симонова, Гудаенко, Межирова, Берггольц, Лукоцина, Недогонова, Кульчицкого и др. Это обуславливается тем своеобразным положением, которое создает война для поэзии. Это эпоха, когда вся страна, весь народ живет как единый, цельный организм. Угроза интервенции, защита от врага — эти события не могут не стать главными в жизни народа, не отодвинуть на второй план — пусть на какое-то время — все остальные проблемы. Война кладет отпечаток на все события жизни людей, связывая их воедино: жизнь каждого человека с жизнью всего народа. Стихи, которые пишутся с предельной искренностью, выражают глубоко личные переживания, оканчиваются общим достоянием, содержат нужное и интересное для всех.

Так создается характерное для советской поэзии военного времени сочетание глубоко личного чувства с предельной обобщенностью (лирическое «я», выступающее от имени всего народа). Вместе с тем война как бы делает «уступку» поэзии: никакие самые высокие, торжественные слова не звучат фальшиво. Этот сплав вошедшей в быт торжественности, интимности и обобщенности выразился в лучших песнях Исаковского (например, «Враги сожгли родную хату»).

Война надолго стала одной из ведущих тем поэзии и проблемой, которую, на каждом историческом этапе, нужно заново разрешить, понять, осмыслить.

До сих пор все снова и снова поэты возвращаются к ней, возвращаются к себе — оставшимся там (ср. образ Берггольц о блокадном Ленинграде: «Я вмерзла в твой неповторимый лед»), и к тем, кто не вернулся с войны.

Стилевые поиски нашей поэзии последнего десятилетия во многом связаны с традицией «военной поэзии» (включая сюда и ту, что создавалась сразу после войны), и именно с осмыслением войны (точнее, двух войн) связаны ее интонации:

Война совсем не фейерверк,
А просто трудная работа,
Когда, черна от пота, вверх
Спят по палате пехота...

(М. Кульчицкий.
«Я раньше вумал: лейтенант...»)

И хотя специфические черты этой поэзии — отталкивание от пафоса, даже некоторая демонстративная прозаичность, подчеркнутая сдержанность выражения, — это не означало снижения стиля. Поэзии этого направления присущи торжественность и вместе с тем «подробность» — торжественность не заседания и не застольного тоста, но необыденного разговора, и подробность почти протокольного рассказа:

Пули, которые посланы мной,
не возвращаются из полета,
Очереди пулемета
режут под корень траву...»

(А. Межиров.
«Воспоминание о пехоте»)

И хотя я сам видел, как вьюжный ветер, воя,
волосы рыжие на кулаки наматывал,—
невозможно отвыкнуть выскивать виноватого,
как нельзя отказаться от вращения вместе с Землей,

(М. Лукоцин. «Колес Отрада»)

Пожалуй, самое характерное, что принесла эта поэзия с точки зрения стили, — именно подробность и «разговорность», которые создают впечатление полной досказанности, вполне выраженной мысли (иногда — только впечатление). Приведем в подтверждение стихотворение, одновременно и похожее и непохожее на цитированные, — стихотворение А. Твардовского «Две строчки»:

Из записной потертой книжки
Две строчки о бойце парнишке,
Что был в сороковом году
Убит в Финляндии на льду,
Лежало как-то неумело
По-детски маленькое тело.
Шинель ко льду мороз прижал,
Далеко шапка отлетела.
Казалось, мальчик не лежал,
А все еще бегом бежал,
Да лед за полу придержал.
Среди большой войны жестокой
С чего — ума не приложу,
Мне жалко той судьбы далекой,
Как будто мертвый, одинокий,
Как будто это я лежу,
Замерзший, маленький, убитый
| На той войне незнаменитой,
Забывтый, маленький, лежу.

Это стихотворение, имея сходные внешние черты с некоторыми стилистическими приметам позднейшей поэзии (повествовательность интонации, подробность — нагнетание длинных фраз с придаточными, повторения и пр.), по сути не имеет стилистической замкнутости. В самом названии как будто остановлена мгновенность вдруг поразившей мысли-воспоминания: «Две строчки».

В первом четверостишии — почти спокойное сообщение о факте. Сначала намечается определенное строфическое построение — *аа, бб*, строфа замкнута фразой, но оно сразу же ломается во второй строфе:

Лежало как-то неумело
По-детски маленькое тело,
Шинель ко льду мороз прижал,
| Далеко шапка отлетела...—

и вот дальше начинается нагнетание рифмующихся строк, которое одновременно дает точное ощущение непрерываемого, так и не остановившегося движения, бега — вместе с впечатлением, что автор не может оторвать взгляда от этого воспоминания:

Казалось, мальчик не лежал,
А все еще бегом бежал,
Да лед за полу придержал,

Так закономерно — остановкой движения — заканчивается строфа. И простота глагольных рифм органически вырастает из этого непрерывающегося движения. В стихотворении все время чувствуется реальное присутствие авторского «я» — в частности, в какой-то неуверенной интонации, в тоне полувопроса: «как-то неумело», «казалось», и дальше «с чего — ума не приложу», в этом пристальном взглядывании в запечатлевшийся образ.

А дальше «я» включается прямо в повествование, подменяя собой «мальчика», причем подменяя с полной откровенностью, через самое прямое «как будто это я» и через настойчивое повторение:

Мне жалко той судьбы далекой,
Как будто мертвый, одинокий,

(здесь точно оттягивается, откладывается признание, чтобы потом возникнуть как поражающее откровение):

Как будто это я лежу,

(и снова нагнетание)

Замерзший, маленький, убитый
На той войне незначительной,
Забытый, маленький, лежу.

Получается так, что, пристально взглядываясь, не отрывая взгляда от воспоминания, автор узнает в нем себя и, точно не сразу в этом убеждаясь, повторяет, «ощупью» добираясь до последнего образа, и снова замедляет, затягивает прощание с ним, как бы не решаясь, не имея сил с ним расстаться: «мертвый... я лежу» и снова «маленький, убитый», и снова «забытый, маленький, лежу».

Эти повторения ничего не разъясняют, не доказывают, в конце концов — не замыкают стихотворения, а скорее размыкают его: они создают ощущение, что здесь ничто не заканчивается, а «так и остается», возвращаясь снова и снова — тревожащим напоминанием, выходя за рамки стихотворения.

Так, мысль, которую в самой грубой и приблизительной форме можно сформулировать как напоминание о неповторимой ценности каждой человеческой личности, равной по ценности «моей» личности (умирает «другой» — уничтожается такое же «я»; ср. — «я убит подо Ржевом»), — эта мысль создается всей структурой стиха, всем строем стихотворения чужая судьба предстает как «моя».

Последнее десятилетие нашей поэзии проходит под знаком осознанных стилевых поисков. Принесенные с войны интонации мужественного и напряженного осмысливания своего места в действительности, отношения к народу, долга перед ним, перед родиной, новое чувство ответственности, повышенное ощущение ценности каждого отдельного человека, интерес к его мыслям, чувствам, интимным переживаниям — все это своеобразно преломилось в стихах поэтов разных поколений, отразивших новый исторический опыт после 53—56-го годов.

В этом смысле характерна, например, поэзия Б. Слуцкого, в которой очень законченно оформились перечисленные выше черты военной и послевоенной поэзии. Эпиграфом к характеристике его стиля можно было бы взять две строчки из его же стихотворения «Военный рассвет»:

Мне кажется, я разобрался, вник,
Что это значит РАССВЕТ,

Тяжеловатая, медленная поступь на трудном пути к истине. Здесь истина постигается, конечно, не как завершающая стихотворение сентенция, но как поэтическая мысль, создаваемая всем движением стиха, от начала до конца.

В стихе Слуцкого истина раскрывается в самом поэтическом расчленении явления. Так, в стихотворении «Военный рассвет» происходит

стремление к точности («Служба! точное слово»), — не столько, конечно, реальное смысловое уточнение, сколько то же замедление повествования:

Но как-то в январе,
А может, в феврале, в начале марта...

(«Рассказ солдата»)

— все создает ощущение медленно развиваемой и накрепко вбиваемой в сознание мысли.

Обращение к библейским образам — иногда чуть окрашенное иронией, и тут же — вошедшие в обиходную речь канцелярско-бюрократические обороты. Это не просто «приметы времени», — и то и другое «работает» на общую задачу: создаются как бы *протоколы* эпохи, написанные для *вечности*. Соответствует этой задаче и своеобразие «лирического героя» — он предстает как условный, вполне отстраненный от реального автора образ, не складывающийся в конкретную личность. Поэт избегает вносить в стихи личностный оттенок. Он ощущает свой стих как нечто отдельное от себя:

Мое сомненье и тревога
Не перекинутся к другому.
Когда стихи уйдут в дорогу,
Они меня забудут дома.

(«Изобретаю аппараты»)

Этот отделенный от поэта стих представляет замкнутый, законченный организм. От него остается впечатление прочности, слаженности, пригнанности: «Все было пригнано в пору». Он напоминает строение, дом, где все накрепко сколочено, «пригнано в пору», соразмерно и целенаправленно. И характерно для Слуцкого — может быть, более чем для кого-либо из современных поэтов, — сознательность творчества, отношение к стиху как к предметной реальности, создаваемой поэтом и превращающейся в нечто существующее вне его.

Итак: строгая законченность, завершенность; отношение к стиху как к создаваемой поэтом вещи — к чему-то отдельному от него; соответственно, личность автора — не реальное лицо, но созданный им образ, проекция в поэзию его реальной личности.

Конечно, это несколько схематизированное описание не охватывает стиха Слуцкого в целом — он богаче и многообразнее. Здесь выделены черты определенной стилиевой тенденции, воплощенной отчетливей всего в творчестве Слуцкого; а оно (это творчество) в свою очередь создает образец для подражания — именно благодаря четкости и замкнутости построения. Для ряда молодых поэтов оно стало суммой приемов, которым нужно научиться для овладения мастерством, своего рода школой (А. Передерев, С. Куняев, С. Евсеева, Л. Агеев и др.). Но сам по себе этот стиль так закончен и силен, что воспринявшие его школу поэты — иногда невольно повторяют и всю его структуру, модель.

Этот «замкнутый» стиль не все может вобрать в себя; он имеет строго определенное отношение к жизни и оставляет в стороне то, что в это отношение не вмещается. Иначе может возникнуть сопротивление теме — стилю, несогласие формы с содержанием. Так получилось в одном стихотворении Ю. Левитанского, также примыкающего к этой стилиевой тенденции:

Вот приходит замысел рисунка,
поединок сердца и рассудка,
иногда рассудок побеждает:
он довольно трезво рассуждает,
здравые высказывает мысли —

ну, и побеждает в этом смысле...
Сердце бьется, сердце не сдаётся,
ибо сердце сердцем остаётся.
Пусть оно почаще побеждает!
Это как-то больше убеждает.

(«Вот приходит замысел рисунка...»)

Мысль вступает в противоречие со своим стиливым выражением. Стихотворение, ратующее за победу сердечности над рассудочностью, замыкается в такую рассудочную форму, что самим построением опровергает свое содержание.

Другая из наиболее определившихся сейчас стиливых тенденций может быть представлена поэзией А. Вознесенского. Она не вобрала в себя богатых стиливых традиций и не оказала большого влияния на нашу поэзию, но заявила о себе весьма энергично и определенно.

Основные «выразительные средства» поэзии Вознесенского — сравнение, инструментовка и ритм, тесно связанные между собой. Мир Вознесенского — это мир сплошного уподобления, все сравнивается со всем. В редкой строфе не встретится сравнения.

В его сплелении образов нет «случайности», их связь всегда понятна, прямолинейна; но нет и внутренней обязательности. Как правило, его сравнения носят внешний характер (город сверху, с самолета — электроплитка; движение поезда по рельсам — застежка молнии); из уподобления не рождается нового смысла; явления сближаются по реальному, но не обязательному сходству, внутренняя связь между ними не устанавливается; не возникает тока, движения. В этом специфика поэзии Вознесенского: при внешнем стремительном движении — внутренняя статичность, неподвижность.

Иногда сравнения базируются на звуковой переключке слов. Это довольно частый прием в нашей поэзии; звуковое сопоставление слов открывает в них новые оттенки смысла, неожиданно оказываются поэтически близкими слова вне этого контекста чуждые (из современных поэтов это характерно более всего для Мартынова). Вознесенский такой задачи не ставит. Его сравнение, как правило, рождается прямо из звукового сходства и дальше этого не идет. При этом может возникнуть новый смысл, а может и не возникнуть. Елка сравнивается с женщиной, которая «вся в *будущем*, как в *бусах*». Принадлежность елки — бусы, принадлежность женщины — будущее, они так и остаются в разъединенности, переключаясь только началами слов.

Помогает созданию уподоблений и стремительный ритм. У Вознесенского, особенно в первых сборниках, — часто короткие строчки, от этого сближаются рифмы, сближаются и рифмующиеся понятия, как бы уподобляясь друг другу.

Эта ритмическая стремительность (короткие строчки, хореические частушечные размеры, дольняковые перебои и звуковая переключка) определяет и его образную структуру. Поэт пронесит над жизнью (он преодолел тяготенья «земное»):

Несутся искусство,
любовь
и история
По параболической траектории!
(«Параболическая баллада»)

В этом надземном мире осталось отраженное представление — и даже преувеличенное — о красочности и прелести земных форм. Но внутренние связи между ними разорваны, земное тепло в те сферы не проникает. Отсюда — как-то непривычный для нас холодок, беспечное пролетание по проблемам, которые все еще продолжают быть проблемами для нас,

но которые перестали быть проблемами для этой надземной сферы, целиком превратились в условный поэтический прием. Например, свойственное Вознесенскому залихватское отношение к смерти:

И уносились ментяки
Меж склонов — черепах...
И полковые медики
Копались в черепах.

(«Грузинские дороги»)

Это, что называется «кержно сделано», хотя, может быть, горы Кавказа на черепах не похожи (речь идет о поэтах, погибших на Кавказе), и дело здесь в рифме. Еще о смерти:

...ветры свистали, как в дыры кларнетов,
В пробитые головы лучших поэтов.

(«Баллада точки»)

В этот образ лучше не вдумываться вовсе, принять его как есть, потому что сравнение головы умершего поэта с деревянным — пусть и прекрасным — духовым инструментом, очевидно, не имелось в виду в его реальном смысле. Мы и говорим не о нем, но о самой этой залихватской интонации. Пролетает по «параболе», рассыпаясь и снова складываясь, «мозаика» образов (первые сборники Вознесенского очень точно названы) — «Века, бокалы, луны...».

Цель полета по параболе — сам полет. Это и воспринимается сразу при чтении Вознесенского. И на этом нужно остановиться — с доверием к первому впечатлению. В них нельзя всматриваться, потому что взятые по отдельности, сами по себе, они не точны, не обязательны. Здесь еще одно противоречие поэзии Вознесенского: краткость его строк, строф, стихотворений требует краткости и точности поэтической мысли. И он действительно дает впечатление краткости и точности. Но краткость становится самоцелью, точность — иллюзией. Это либо заимствованный из поэзии Цветаевой обрыв синтаксических связей:

Кротче ручья?
Кровь горяча!

либо литературные штампы и общие места, подаваемые с взвинченной значительностью:

Я плевал
На святое и дживое имя твоё!

(«На плотях»)

или:

Но, может, все же сердце
Основа бытия..»

(«Последняя электричка»)

либо, наконец, броские эффектные образы-сравнения, лишённые внутренней обязательности, закономерности (выше приводились примеры), или просто неточные:

Ненавижу провал твоих губ..»

(«На плотях»)

(Провал рта — есть такой образ, но что значит провал губ?)

Монахи муравьями
Плясали на костях...

(«Мастера»)

Образ идет от внешнего уподобления: монахи — муравьи, все одинаковые, темные.

11. Сквозь город,
сквозь гнейсы
Зеленое деревце
брызгает,
как гейзер!

(«Земля»)

Это, может быть, само по себе и хорошо, но цель сравнения не достигается: поэт хочет дать почувствовать, как мы встретим в городе, где «асфальты, булочки, автомобили», — неожиданное зеленое дерево. Но эффектная рифма убивает контраст: в блестящем и чуждом звучании одинаково экзотических слов исчезает противопоставление. И просто уже набор эффектного «модерна», нарочито не скрепленного синтаксическими связями:

Когда душа-актиния
К скелету приросла.
О, радиоактивная
Основа мастерства!

И в погоне за броским современным образом — утрата реального смысла слов: художник

Стоит,
бессмертно
болен
Болезнью лучевой!

(«Художник»)

Поэзия Вознесенского есть прежде всего поэзия ритма; вся ее стремительность держится на ритмической основе. Поэтому ему свойственно совершенное владение ритмом: паузы, укороченные строки, перелом ритма и пр. — все точно рассчитано и сознательно применено. Если его образы часто неточны и необязательны, то ритм зато тщательно выверен, перебой появляются именно там, где им должно появиться, — в моментах наивысшего волнения:

Это лето! Ох, это лето!
Не пожалую и врагу.
И будь ты проклято, это лето, —
Мой побег от Тебя в тайгу! .

(«Вой»)

В поэме «Мастера»:

Дома из перлона!
Дома — дприжабля!..

и т. д. И когда от этих перспектив будущего поэт уже задыхается от волнения и не может больше сдерживать восторга, он себя прерывает выкриком, выбивающимся из амфибрахия: «Здорово!..».

И эта трезво продуманная взволнованность (вместе с той особенностью образов, о которой выше шла речь) создает основную специфику — и вместе с тем основное противоречие — поэзии Вознесенского: это поэзия, в рациональной форме дающая имитацию иррациональности, случайности. А если пользоваться данными прежде определениями — он делает «вещь» под видом «процесса». Отсюда и эта внутренняя статичность при внешней стремительности.

В сущности, это прежде всего «произносительная» поэзия: чисто звуковая система, точно построенная, с иллюзией стремительного ритмического движения, доставляющая слушателям и читателям специфическое «слуховое» удовольствие.

Не меньшее распространение получила стилевая тенденция, прямо противоположная этой «ритмической», которую условно можно определить как «разговорно-повествовательную» (в критике ее называют иногда философской поэзией). Представители этой тенденции — Винокуров, Коржавин и др.

Если поэзия Вознесенского целиком держится на ритме, то поэзия Винокурова — это поэзия слова, стремящаяся обойтись без ритма. Это по преимуществу мысль, выговоренная впрямую.

По всему своему пониманию поэзии — а оно изложено во многих его стихотворениях — он примыкает к тенденции «непосредственной» поэзии, но он как бы ее теоретик, он излагает в стихах ее основные принципы:

Одним рывком подняться за предел
Рассудочности, встать над гранью вкуса!

или

Я слово вдохновенье не отдам...

(«Вдохновенье»)

У Винокурова в стихотворении «Слово» проводится мысль, что слово так многозначно, богато оттенками, сложно, что, «расщепив» его, мы потонем в противоречии однозначных смыслов. Он прекрасно понимает это, рассказывает об этом. Но в его собственных стихах нет этого многозначного слова. Оно определено, конкретно, повествоательно. И это прежде всего потому, что оно не живет в ритме. Ритм создает совершенно особую сферу существования слова. Сближая слова разного смысла, разрывая смысловые комплексы на границе строк, ритм открывает в них новые оттенки смысла.

В стихах Винокурова существует слово само по себе, ритм в лучшем случае представляет нейтральную среду; нейтральную в отношении смыслом, так как ритм, кроме этого, обладает особыми свойствами — облегчение запоминаемости, т. е. быстрое вторжение мысли, изложенной ритмически, в наше сознание. (Эта прикладная сторона ритма часто определяет обращение к нему художников.) Иногда же ритм просто мешает поэту:

Я знаю: люди состоят из слов,
Которые им внутрь вошли,
и тела.

(«Священное умение говорить»)

Здесь не спасают запятая и лесенка. Закон «единства и тесноты стихотворного ряда» превращает так неловко выраженную мысль в бессмысленное сочетание слов.

Труднее нет, чем стать двоим родными,
Такое только раз один дано.

(«Жалейте милых...»)

То комкается мысль, то строка заполняется пустыми, «проходными» словами. Поэт точно боится довериться возможностям поэзии, образа.

Краткости, силе и убедительности образа Винокуров не доверяет, даже если образ создается им самим: так, в стихотворении «Жилец напротив» он говорит об определенной категории людей: «Дай им волю, они бы

время приколотили к пространству». Но на этом, как-то неожиданно и легко возникшем образе он не останавливается: в конце подробно реализует его (удары молотка и пр.), и образ, теряя элемент случайности, неожиданности, становится натянутым и искусственным.

Винокуров в последнее время все чаще обращается к «свободным стихам». Казалось бы, метрический стих как-то дисциплинирует поэта, не позволяет расплыться, требует немногословия. У Винокурова получается наоборот: ритм мешает ему, а в «свободных стихах» его стиль гораздо тверже, определеннее, мускулистее.

Из более или менее сложившихся стилевых тенденций можно назвать еще одну: интимная напевная поэзия. Целиком укладывается в ее рамки поэзия Булата Окуджавы. Какой-то особый городской (даже, точнее, московский) колорит со всякими специфически городскими приметами — дворы, ступени, дворники, проспекты; знакомые названия — Арбат, Краснопresненская застава, Садовое кольцо; мягкость, приглушенность интонации, напоминающей интонации городского романса, синтаксические повторы:

Еще ничто не погасло,
Ничто не погасло,
но тает мое богатство,
мое богатство...

(«Еще ничто не погасло...»)

Особенно часто — фразы, начинающиеся с «вот» («Вот они поднимаются постепенно», «Вот я добираюсь до своих ворот», «Вот я снова... «Вот пойдет оно с тобой») или «а»:

А она белье развешивала,
Нас не звала...

А двор наш арбатский...

А она все ходит,
Губами шевелит...—

(«Сказка»)

они дают настроение немного грустной интимности.

Природа, космос приближены к человеку, очеловечены, одомашнены, и к природе эта поэзия относится с той же точки зрения повседневности, человеческой доброты, иногда переходящей в сентиментальность.

Как правило, это поэзия напевная, и не просто напевная, но сознательно использующая все возможные ритмические средства — замедления, ускорения, параллели, паузы и пр. для создания этого напевного, интимного — повествовательного стиля.

Невозможно, конечно, охарактеризовать все стилевые особенности поэзии последних лет, это неизбежно превратилось бы в перечисление «приемов». Мы пытались лишь вкратце наметить оформление некоторых стилевых тенденций, которые в последние годы настолько определились, что начинают вызывать некую стилевую инерцию. Это выражается и в творчестве названных поэтов, и в особенности в стихах самых молодых, только что вступающих в литературу.

Кроме того, существует, конечно, поэзия, не укладывающаяся, с одной стороны, в рамки названных тенденций и не создающая — с другой — своей стилевой инерции. Это поэзия, которая так непосредственно, «на глазах» возникает из жизненного впечатления, что «не успеваешь» отобрать

что-то прочное, отстоявшееся; она так тесно, совершенно органически срослась с личностью автора, что «не успевает» стать поэзией — отчеканиться, отлиться в строгую форму. «Не успевает» — здесь не оценочная характеристика, но стиливое своеобразие этой поэзии, «не успевшей» оборвать непосредственную связь с данным мгновением жизни; от этого и ощущение «разомкнутости», незавершенности, ощущение нечаянности, легкости, сиюминутности рождения образа, слова.

Понятно, что перечисленные особенности этой поэзии не могут оформиться в определенную стиливую тенденцию, они как раз противостоят такой стиливой определенности.

У А. Межирова стихотворение возникает как бы неожиданно, неподготовленно, и не развивается по строгому композиционному закону, не завершается концовкой: как будто оно не вполне отделилось от жизни не зажило обособленно:

С самой
вот этой
первой строки
Я даже опомниться не успеваю,
Как вокзальные сивоянки
Меня на каменный пол сбивают.

Здесь даже несколько демонстративно подчеркнута эта нерасчлененность стиха и жизни. Реальная биография протекает как бы одновременно с жизнью стиха. Так же здесь нет и концовки в собственно поэтическом смысле:

Уголь,
шурованный ржавым штыком,
Дотлел,
и чугунная печь пуста.

(«На зимнем полустанке»)

Стихотворение обрывается, а не заканчивается; догорела печь — и это, так сказать, не «окончательный конец», ничто не завершено, жизнь продолжается за рамками стиха.

Этому же «размыканию» служит и характерная для Межирова «точность случайной детали». Эта деталь, не связанная прямо с главной мыслью, общей идеей стихотворения; она призвана на мгновение вывести нас из поэтической логики — в «жизнь», установить какой-то новый ток между стихом и жизнью. Вот, например, стихотворение Межирова «Бессонница»:

Или это бессонница злая
Черным светом в оконный пролом
Из окошка вломилась, пылая,
И стоит в изголовье моем...

Поэт не может уснуть, потому что всю ночь кто-то «бестолково заводит машину». И неожиданно — таким контрастом к поэтическому образу бессонницы, ощущаемой почти как смерть («хоронили меня, хоронили»), к яркому оксюмору («черным светом»), ко всему сложному образному миру стихотворения — прямое обращение потерявшего терпение поэта к незадачливому шоферу:

Хватит ручку крутить заводную,
Надо высушить свечи сперва!

Этот трезвый совет воспринимается как «выпадение» из поэтического мира в данное мгновение практической жизни. И снова ощущение, что биографическая, реальная жизнь поэта проходит тут же, одновременно с поэтической.

В поэзии Межирова передается слитное, цельное движение жизни, и стихи могут включать в себя несколько сюжетных или эмоциональных ходов, свободно переходящих один в другой, иногда как будто ничем прямо не связанных, — но связанных этим единством нерасчлененного движения жизни и стиха («Возле трех вокзалов», «Будни», «Баллада о взводном» и др.). Его даже трудно цитировать: образы, детали, вырванные из контекста его органически цельного мира, из движения этого мира, чрезвычайно обедняются, наполовину теряют свой смысл. Поэтическая мысль создается не афоризмами и не сопоставлением образов, а прежде всего *движением* стиха. В стихи такого типа естественно, органически может входить «штамп».

В стихах Межирова часто повторяется устойчивое сочетание: «плакать и петь» — и в обыденном смысле и как синоним поэтического творчества. Это анахроническое, обладающее какой-то наивной старинной цельностью представление о поэзии, давно стало штампом. У Межирова оно действительно характеризует особенность его поэзии — ее задушевность и органичность, естественность, а вместе с тем — живет в ней как особый поэтический образ. Соседствуя с вполне современными образами, он несет своеобразную поэтическую функцию, точно сама поэзия вдруг дарит воспоминанием о своем прошлом; и то представление о жизни, которое когда-то имело живое и вполне реальное значение, а потом, став условным штампом, вовсе потеряло реальный поэтический смысл, — входит сейчас как напоминание о вечной, неумиряющей силе поэзии; так получается, что этот штамп, анахронизм обостряет живое ощущение современности.

Здесь другие временные отношения, чем в поэзии четко выраженного стиля. Изменяется соотношение между вечностью и мгновением: там стих уже самой своей кованностью, отделанностью сразу обращается к вечности; здесь — доверие к мгновению, фиксация мгновения; иногда — «наивная» временная аберрация («как в жизни»), ощущение, что данное мгновение пребудет «вечно»:

В Москве не будет больше снега,
Не будет снега никогда.

(«Прощание со снегом»)

Интересно, что как раз эта, в жизни столь остро схватывающая мгновения поэзия «запросто» оперирует категориями «вечности»; у Межирова эти «навсегда», «никогда» часто — тема смерти:

Спей мне саван из ключев дыма,
У дороги похороны,
Чтоб всю смерть пролетали мимо
Эшелонов ночных огни.

(«Паровозного дыма шквалы...»)

Хоронили меня, хоронили...

(«Вессонница»)

Я умру под колесами жизни своей кочевой...

(«Я хочу сообщить...»)

Если в поэзии «строгого стиля» само мгновение застывает, как будто сразу обращенное к вечности, то здесь само «вечное» выступает как мгновение жизни: именно так происходит в реальной жизни.

Чтобы выявить нагляднее это различие двух типов стиха, остановимся подробнее на двух стихотворениях двух разных поэтов на одну тему:

Ю. Левитанский — «Где-то в городе белом», А. Межиров — «Одиночество гонит меня».

Где-то в городе белом, над белой рекой,
где белеет над крышами белыми дым...

Все стихотворение идет как строго оформленное повествование, с совершенной последовательностью развития мысли. Сначала — замедленное повествование с повторением, нагнетанием одинаковых синтаксических оборотов и звуковой переключкой слов:

В этот час по ступеням, как горы, крутым,
как его пролетевшие годы, крутым,
поднимается он тяжело.

.....
И никто не встречает его, и никто
с ним не делит его вечеров.

Кульминация, смысловой центр — образ звонка:

А на двери — железная ручка звонка
И железные буквы — над ручкой звонка
полукругом — «Прошу повернуть!»
А друзьям недосуг — не звонят, не стучат,
и весь вечер железные буквы кричат —
повернуть! повернуть! повернуть!

Стихотворение как бы с самого начала нацелено к концу, к завершению, к разрешению поставленной проблемы; в конце — прямой вывод, сентенция:

Разве можно, чтоб был человек одинок —
хоть один человек — одинок!

В стихотворении — строгая соотнесенность частей. Все строфы (кроме первой, чуть отличающейся от других) построены совершенно одинаково. Каждая включает по шесть стихов. Одинаковая рифмовка: *аббвбб*, причем в рифме либо повторяются слова (звонка — звонка), либо рифма приближительная, так называемая «бедная», чаще всего — глагольная. Спаянность стихов достигается не выразительной рифмой, но всем внутренним строением стиха, его каркасом. Всюду выдержан ритм: четырехстопный анапест в первой и второй, четвертой и пятой строках, трехстопный — в третьей и шестой. Всюду мужская клаузула. Как и каждая строфа в отдельности, так и все стихотворение в целом представляют четкое и замкнутое построение, создаваемое по определенному и последовательному плану; по этой четкости построения оно напоминает ораторскую речь, нацеленную к определенному выводу и привлекающую для наглядности образный пример (белый город — одинокий человек — молчаливый звонок).

Стихотворение Межирова начинается на естественной и совершенно «личной» интонации — такой неподчеркнутой, ненастаивающей, что сознание почти не задерживается на оксюмороном «яркий сумрак огня», он воспринимается как отдаленный эмоциональный фон. Образ не выделен, «не подан». Он отзывается в конце строфы, где само повторение этих слов — «Есть товарищи у меня», звучащее как заклинание, дает какую-то неуверенность, точно стремление убедить себя.

Одиночество гонит меня
От порога к порогу —
В яркий сумрак огня.
Есть товарищи у меня,
Слава богу!
Есть товарищи у меня.

Мысль не развивается в стихотворении последовательно, по ступеням, но создается нагнетанием разноплановых в смысловом отношении, но однородных в смысле конструктивном образов:

Одиночество гонит меня
На вокзалы, пропахшие воблой...
.....
Одиночество гонит меня. Я стою,
Елку в доме чужом наряжая...

Стихотворение не завершается, не замыкается концовкой, а просто останавливается где-то — повторением начала:

Есть товарищи у меня,
Слава богу!
Есть товарищи у меня.

Здесь снова можно заметить, как меняется сущность определенных поэтических приемов, когда они попадают в разные стилистические единства: казалось бы, такая кольцевая композиция как раз должна «замыкать», завершать стихотворение, но стилистический контекст таков, что она, напротив, подчеркивает, что ничто не закончено: именно чтобы не привести мысль к концу, повторяется начало.

И внутри стихотворения нет ритмико-интонационной законченности. Первое двустишие «правильное»: трехстопный анапест с мужской клаузулой + двухстопный анапест с женской клаузулой. Третья строка «выбивается» из взятого ритма. Это тоже шестистопная строфа, но без такой точной соотносительности трехстиший, как в стихотворении Левитанского. В ней нет определенного строфического построения, строфы не повторяются. Иногда только с трудом можно выявить реальное строфическое целое:

Одиночество гонит меня
В комбинированные вагоны.
Разговор затевает
Бессонный,
С головой накрывает,
Как заспанная простыня.

Это — четырехстишие, но чуть намеченная рифма (вагоны — бессонный), разный слоговой состав (в 3-й строке — 10 слогов, в 4-й — 15, так что 4-ю можно принять за две, из которых одна окажется без рифмы), лишают его четкости, превращают в соединение естественно возникающих интонационных отрезков.

Этому способствует и ритмический перебой:

Есть товарищи у меня—

выпадение слога там, где пропущено одно ударение и где оказалось поэтому скопление безударных (как в строке «комбинированные

вагоны», где, однако, сохраняется точный счет безударных). Характерно, что именно в таком месте происходит ритмический перебой: это дает ощущение непреднамеренности, нечаянности.

И здесь, как и у Левитанского, в рифму ставятся одинаковые слова (меня — меня), но — снова — такова роль разного поэтического контекста, общей атмосферы стихотворений, что эти рифмы приобретают противоположный смысл: у Левитанского — от совершенной четкости и выверенности строк они воспринимаются как сознательный прием (характерный для современной поэзии — одинаковые или омонимические слова в рифме), у Межирова — как «безразличие» к рифме: так естественно приходит это воспоминание «Есть товарищи у меня», так важно выделить, поставив в середину слово «товарищи» и не сделать упор на слово «есть», что такое построение фразы становится единственно возможным, и слово «меня» совершенно естественно занимает свое место в конце стиха.

Конечно, из этого сопоставления нельзя делать каких-то неизменных, догматических выводов: во-первых, само построение стиха в поэзии «строгой системы» может быть (чаще всего бывает) более сложным, многообразным, чем в разбираемом стихотворении, во-вторых, «бесстабильность» здесь вовсе не является в самом деле равнодушием к форме, к отделке стиха (хотя может быть и такой случай), — здесь важно самое общее различие впечатления: целенаправленности, последовательности, продуманности, с одной стороны, и — непреднамеренности, неожиданности рождения образа «на глазах» — с другой.

Последнее находит своеобразное претворение и в поэтическом творчестве Н. Тряпкина.

Неизменна (во всех вышедших сборниках поэта) основная тема его поэзии — современная русская деревня; неизменно восприятие ее — как истока, основы жизни («Я вышел оттуда, где все можно делать сначала»), — при пестроте, многообразии стилевых приемов. Мир его поэзии сливается в нашем восприятии со сказочной «Костромой» — из его стихотворения, где

Рыжие лоси в большой снегопад
На дровнях по школам развозят ребят.
Там царь Берендей на проспекте живет,
А сказки, что бабки, сидят у ворот;

этот мир становится нам знаком до мельчайших подробностей своего «сказочного» быта:

Домой, что в сказку, прихожу...
(«Воскресенье»)

Буду валенки в зимнюю ночь подшивать...
(«Пожалею забытую зорьку мою...»)

Гуляет вьюга, стучатся лоси
На теплый двор.
(«Песнь о зимнем очаге»)

Нагнетание бытовых, совершенно конкретных подробностей — в частности, примет колхозного лета, колхозной осени, не разрушает поэтическую атмосферу, но, напротив, оно-то в большой мере и создает ее (несмотря на то, что иногда сбивается на почти натуралистическое перечисление): именно точность, подробность деталей создает достоверность этого сказочного, чуть идиллического мира.

И обитатели его нам хорошо знакомы, поэт неоднократно называет их по именам, — а на этом ведь и основано обаяние собственных имен в поэзии: размыкая мир художественного вымысла в реальную жизнь, они вместе с тем как бы удостоверяют реальность поэтического мира.

Это мир созданного своими руками тепла и уюта, мир устойчивый, прочный, обжитой, и вместе с тем полный легкого, гармонического движения:

Льется Волга, бьются волны за бортом,—
Что за горы там кудрявые прошли?..

(«Не ходил я речником на Кострому...»)

Стихи, создаваемые поэтом, входят в этот мир как его естественное продолжение:

и чтобы песня, сложенная мною,
в ненастье опустилась над тобою,
как избяное теплое крыло.

(«Я не убрал веселого оружья...»)

Поэзия для него — одновременно веселое и серьезное дело, свободное творческое состояние и работа наподобие плотницкой. Поэтому иногда в его интонации — веселая легкость, стихотворение слагается естественно и мгновенно, как песня или частушка. А вместе с тем — интонация неторопливого обстоятельного рассказа, серьезность, даже истовость:

Пережили. Ничего.
Дело к лучшему пошло.

(«В гостях»)

Иногда явно ощущается необходимость закончить стихотворение чем-нибудь вроде: «Больше нечего сказать» или «Про то и рассказ веду». Поэт как будто помнит и нам напоминает, что при всей жизненной достоверности того мира, в который он нас ввел, — это все-таки не абсолютная достоверность, мир этот создается поэтом тут же, на наших глазах.

От этого колебания на грани достоверности и условности поэтического мира — двойственное отношение к образу: с одной стороны, свобода и непринужденность в обращении с образным словом, с другой — от ощущения его условности необходимость как-то «оправдаться» за него:

И шутили в селе — как по листьям рябин-подоконок
За бегущим по ветру листком припустился котенок;
Вот последний прыжок, вот присел и, нацелившись, — хватъ!
Точно память о лете в двух лапках решил удержать.

Поэт как бы «сваливает» образ на народный юмор: это не он придумал, а так «шутили в селе». В другом случае для оправдания условности образа он ссылается на сон («И видел я сон»).

От этого же — сочетание трудно совместимых интонационно-смысловых пластов:

Ой, гулял на том на пароходе,
По прованью, кажется, «Варяг»...

(«Хорошо, когда забродит колад...»)

Широкий песенный зачин, напоминающий о народных сказках, и тут же это «кажется». Трудно придумать более резкий контраст: ведь сказкам присуща как раз свободная и уверенная интонация, а тут сразу же стих спотыкается на неуверенно-разговорном «кажется».

И вообще — широкий диапазон контрастов. На одном полюсе — строгая «книжная» поэзия:

Мы приучим себя к забытью, к тишине —
Для преданий и книг.
Мы услышим, как бьется в снегах, в полусне,
Изначальный родник...

(«Столько вьюг прошумело...»)

на другом — веселое озорство, какое редко встречается в нашей поэзии:

Кто играет, кто поет, кто покрикивает,
Старый хрен какой-то дождями постукивает.

(«Чайная, чайная...»)

Пестрота и разностийность у Н. Тряпкина связаны с нерасчлененностью поэзии и жизни: эта не отлившаяся в твердые формы поэзия впитывает и растворяет в себе самые разные влияния (конечно, с известным ограничением); отсюда же, в частности, свобода обращения к чужим поэтическим влияниям, — иногда прямо вводятся цитаты без кавычек:

Желтенькие лютики, —
Весенние цветки
Смотрят на белявочку,
Привстали на дыбки.

(«Зацвела ромашка»)

Желтенькие лютики,
Весенние цветки —

это из А. Блока. Эти цитаты входят не «поданные», не выделенные, а «как в жизни», вернее, «как в жизнь», то есть так, как мы иногда за просто цитируем в жизни, в быту, подходящие к случаю, полюбившиеся строки. Они воспринимаются почти безотносительно к первоначальному контексту, сохраняя только общее настроение. Они вошли в жизнь, и жизнь возвращает их поэзии обратно.

Так же органически, как цитаты из знакомых поэтов, входят в эту поэзию строки известных романсов и песен:

И поэтому я искренне прошу:
Дайте ходу пароходу, капитан!

(«Не ходил я
речником на Кострому...»)

Казалось бы, введение в поэзию устоявшейся привычной атмосферы знакомых песен должно делать поэзию более условной: создается как бы двойная надстройка над жизнью. На деле же получается скорее наоборот: давно знакомые, привычные слова вошедшей в обиход песни, появляясь в поэзии, размыкают ее в жизнь. Вместе с тем эти уже несколько «стертые» слова приобретают в новом контексте новое обаяние.

При всех своих контрастах поэзия Тряпкина сохраняет цельность; цельность эта — и в прочности его «дома», и в доверии и уважении к слову, и в стремлении к началу, корням, «заповедному истоку»:

Чтобы — властный и свободный, —
Побеждая темный прах,
Знал я тайны первородной
Детский запах на губах.

(«После жарвы»)

К этой же поэтической тенденции, т. е. к поэзии разомкнутой, «бесстильной», можно отнести и поэзию В. Бокова.

Неизменная тема поэзии В. Бокова — жизнь как единство всего живого, но не застывшее, устоявшееся, а в постоянном, непрерывном и нерасчлененном движении.

От ощущения этой нерасчлененности жизни — веселая легкость поэзии Бокова: в ней нет горечи, гнева. И его поэзия тоже как бы не вы-

членена из этой жизни, не создается как нечто отдельное от нее,— она воплощение ее живого и трепетного единства:

Встало сегодня над буднями
 Что-то такое буйное,
 Что-то такое зеленое,
 Вьющееся, как хмель.
 Звонкое, ненапруженное,
 Чистое, незапруженное,
 Нежное, как свирель.
 Что это?
 Вдохновение.
 Необязательно рифмами,
 Необязательно звуками,
 Необязательно строчками,
 Точками и пером,
 Просто прекрасным волнением,
 Просто прикосновением,
 Просто рукопожатием,
 Встречей
 С родным земляком.

(«Вдохновение»)

Стихи Бокова льются, не останавливаясь, от рифмы до рифмы, а рифмы расположены далеко друг от друга и произвольно, и настолько «бедные» (как во второй строфе), что их собственно можно и не считать рифмами; в сущности, во всей строфе всего одна рифма: «пером» — «земляком» (и тоже очень бедная — созвучие падежных окончаний), остальные рифмы образуются как будто уж совсем случайным совпадением падежных окончаний — от перечисления однородных явлений; во второй половине строфы эти окончания совпали: «волнением» — «прикосновением» («рукопожатием» уже не нашло рифмы), а в первой половине такого совпадения не произошло («рифмами» — «звуками» — «строчками», хотя при современной свободе рифмовки можно и это считать рифмами), зато возникла звуковая перекличка в середине строки: «строчками» — «точками». Словом, рифма возникает с совершенной непринужденностью — как случайное совпадение окончаний стихов. Примерно то же происходит и с ритмом. Вот схема первой строфы:

Это дактиль + дольник: в первых трех строках по три ударения; потом идут подряд строки с пропущенным средним ударением, и как это легкое движение «подходит» к смыслу стихов: «Вьющееся, как хмель», или дальше:

Звонкое, ненапруженное,
 Чистое, незапруженное...

В каждом стихе на девять слогов — два ударения; поэтому так плавно и легко пролетает стих, нигде не споткнувшись о преграду («запруду») ударения.

Все особенности поэзии Бокова — включая его недостатки — проистекают из этого движения непрерывного, нерасчлененного напора, потока жизни. То образы рождаются непосредственно и органично, с совершенным доверием к власти поэтического слова, с безоглядной уверенностью, что слова встанут, где нужно:

Закат догорает
В поспешной неловкости красок.

(«Закат догорает...»)

(У Бокова почти любые строки можно поставить эпиграфом ко всему творчеству — от нераздельности темы и стиля. Вот и это: «в поспешной неловкости красок» — как будто характеристика всей поэзии Бокова.) То вдруг поэт начинает многословно, обстоятельно и неуклюже извиняться за образность, за саму поэзию:

Пусть мне скажут: это не бывает.
Я в стихах заметить не боюсь:
Небо на березу надевает
Голубой ненюшешый картуз.

(«Пусть мне скажут...»)

Иногда эта бесконтрольная непосредственность подводит поэта; «поспешная неловкость» не становится поэзией, а рождает тяжеловесный прозаизм: например, о России сказано:

Ты смотришь такими
Большими глазами,
Какие имеются лишь у озер.

(«Россия»)

Здесь тяжеловесность не заданная, не нарочитый прием, а прямое следствие легкости, поспешности, мгновенной жизни стиха.

Некоторые общие стилевые тенденции советской послевоенной поэзии мы пытались наметить, анализируя творчество тех поэтов, чей поэтический облик сложился именно в этот период. Стремление к стилевой самобытности, к своеобразному и новому выражению своей поэтической мысли стало в последние годы явлением поистине всеобъемлющим для нашей поэзии. Собственно это мы и хотели подчеркнуть, сосредоточив свое внимание на сравнительно «новых» именах и не задаваясь целью представить все многообразие и богатство советской поэзии сегодняшнего дня.

Мы уже говорили, что поиски стиля могут обернуться стилизацией. В этом случае начинается самодвижение, инерция стиля: с неизбежностью подставляются уже привычные обороты, ритмико-синтаксические конструкции; в стихе не остается и следа неповторимой, реально живущей и чувствующей личности художника. Выше приводились слова Блока о том, что и самых больших художников подстерегает эта опасность. Поэтому так важно отметить, что лучшие из наших поэтов не застывают в раз навсегда избранной поэтической манере, а постоянно обогащая круг жизненных впечатлений, ищут все новых и новых выражений для нового содержания.

В. В. Кожин

Художественная речь как форма искусства слова

Проблема языковой формы произведения отличается особенной сложностью. Это обусловлено прежде всего тем, что словесная материя представляет собою единственную реально воспринимаемую предметность произведения; в известном смысле литературное произведение и есть не что иное, как факт языка, явление речи. Все остальное — характеры, обстоятельства, фабулу, сюжет, композицию — мы постигаем только через эту языковую реальность (или, точнее, в ней самой). Вот почему оказываются возможными два прямо противоположных подхода к произведению: полное его отождествление с языковой реальностью, взятой в ее внешних, формальных элементах и отношениях, а с другой стороны, понимание словесной материи как простого и несущественного «средства» передачи того или иного смысла (например, в вульгарно-социологическом литературоведении). Между этими методологическими крайностями располагается, конечно, многоступенчатый ряд промежуточных и эклектических точек зрения.

Другая и, пожалуй, еще более серьезная трудность коренится в своеобразии самого того материала, из которого создается предметная форма литературного произведения. Материал литературы, язык, — нечто существенно иное, чем материалы других видов искусства. В отличие от материалов архитектуры, скульптуры, живописи и т. д., язык и за пределами искусства слова живет очень сложной и осмысленной жизнью и является предметом высоко развитой гуманитарной науки — языкознания. И литературовед, приступая к изучению словесной материи поэзии, должен и даже вынужден определять свои отношения с этой наукой. Достаточно сравнить соотношение теории литературы и лингвистики с соотношениями таких наук, как теория живописи и химия красителей или теория ваяния и петрография, чтобы увидеть всю сложность задачи литературоведа.

Впрочем, значительная часть литературоведов (а также и лингвистов, изучающих язык на материале литературных произведений) вообще пренебрегает решением этой задачи. В результате многие работы об искусстве слова представляют собою эклектическое и, в сущности, бесплодное смешение языкознания, стилистики и литературоведения. При этом не только не складывается какое-либо стройное и ясное научное представление об изучаемом предмете, но и самый этот предмет исчезает, теряет всякую определенность.

Все это можно было бы показать на конкретных примерах, почерпнутых из новейших работ о языке и стиле литературы — отечественных и

зарубежных. Однако такой обзор занял бы слишком много места и, с другой стороны, отвлек бы нас от позитивного изложения проблемы, которое является главной или даже единственной задачей данной работы. Поэтому имеет смысл ограничиться лишь самыми общими критическими замечаниями, расширяющими подходы к существу дела.

Прежде всего необходимо четко и последовательно разграничить три научные дисциплины, предметом которых является слово: *языкознание*, *стилистику* и, наконец, *теорию художественной речи* как часть литературоведения, как основу *поэтики*.

В последнее время большую популярность приобрела идея синтеза наук. Целый ряд исследователей полагает, что изучение формы искусства слова должно осуществляться «на стыке» лингвистики, теории стилей речи и поэтики. Однако это методологическое требование звучит не очень убедительно.

Оно опирается на опыт современного развития точных наук, где синтез различных областей (например, математики, физики, химии, теории информации и т. п.) действительно играет большую и плодотворную роль. Но все дело в том, что методология точных наук не может быть непосредственно перенесена в гуманитарную сферу. То, что необходимо и ценно для точных наук, получает в этой сфере совершенно иной смысл. Ведь математика, физика, химия и т. д. уже давно определили свой предмет и систему понятий; поэтому они способны, не опасаясь стирания границ и путаницы, взаимодействовать с соседними дисциплинами. Между тем в науке о литературе предмет, границы, терминология и т. п. еще крайне неопределенны и расплывчаты.

В силу этого, по моему глубокому убеждению, решающая задача науки о литературе состоит в настоящее время вовсе не во взаимодействии с соседними науками, но как раз напротив — в четком и последовательном *отграничении* от них, в борьбе за самостоятельность. И это целиком и полностью относится к поэтике, к теории художественной речи.

Более или менее просто отграничить поэтику от лингвистики в собственном смысле. Лингвист, обращаясь, скажем, к тексту «Евгения Онегина», абстрагируется от конкретных предложений, составляющих произведение. Сам текст «Евгения Онегина» — только материал для изучения собственного предмета лингвиста. Этим предметом является языковая система, лежащая в основе пушкинской речи, — т. е. русский литературный язык определенного периода.

Из этого ясно, что *предметы* языкознания и поэтики совершенно различны, несовместимы. Литературовед ни в коем случае не может абстрагироваться от конкретных предложений, от реальной речи писателя. Различие же предметов неизбежно означает различие методов исследования и самой системы понятий языкознания и поэтики.

Однако это отграничение от языкознания вовсе не приводит к самоопределению поэтики. Ибо с древнейших времен существует и активно развивается особая научная дисциплина, составляющая как бы верхний этаж языкознания и вместе с тем имеющая самостоятельное значение, — *стилистика*. Предметом стилистики является именно то, что для языкознания выступает только как материал, — человеческая речь, совокупность конкретных реальных предложений — в том числе и речь художественных произведений.

Боле того, за последние десятилетия широкое развитие получила обособившаяся область стилистики, специально посвященная речи художественной литературы. Эту область в разных направлениях разработали такие известнейшие филологи, как Дамасо Алонсо, Оскар Вальцель, В. В. Виноградов, Ян Мукаржовский, Карл Фосслер, Лео Шпицер и др.

Как же соотносятся стилистика художественной литературы и поэтика? Стилистика не есть наука о языке как таковом. Стилистика — это нау-

ка о конкретном *использовании* языка в тех или иных видах человеческой речи, или, иначе, *стилях* речи (например, в речи разговорной, книжной, деловой, публицистической, в речи художественной литературы и т. п.). Стилистика художественной литературы исследует своеобразие использования языка в литературе в целом, в литературе определенного народа и эпохи, в тех или иных литературных течениях и, наконец, в произведениях того или иного писателя. Последняя задача является наиболее сложной и обширной и, естественно, стоит в центре стилистики художественной литературы. Так, главной темой большинства исследований В. В. Виноградова является, если воспользоваться его собственной формулировкой, «вопрос об отношении индивидуального стиля писателя к общелитературному языку и его стилям». Проблема осложняется еще и тем, что стиль писателя должен изучаться в его отношении не только к общелитературному языку, но и к «истории общепедагогического разговорного языка и его ответвлений». Ибо стиль художественной литературы «использует, включает в себя все другие стили или разновидности книжно-литературной и народно-разговорной речи в своеобразных комбинациях и в функционально преобразованном виде»¹.

Итак, стилистика изучает речь художественной литературы (а также ее разновидности и индивидуальные стили писателей) в ее соотношении с языком и многообразными стилями литературной и народно-разговорной речи. Обращаясь к какому-либо литературному произведению (или целому наследию писателя, группы писателей, эпохи и т. п.), представитель стилистики устанавливает своеобразие отбора и употребления в этом произведении грамматических, лексических, фонетических средств языка и его различных стилей. Короче говоря, речь писателя в ее соотношении с языком — вот предмет и проблема стилистики.

Принципиально иная проблема стоит перед поэтикой. Задача литературоведа — исследовать словесную материю в ее соотношении с художественным целым произведения. Для поэтики индивидуальная речь писателя выступает не как своеобразная *форма языка*, но как своеобразная *форма искусства*.

Собственно говоря, никто не оспаривает того факта, что словесная материя является в литературном произведении специфической реальностью, художественной формой, а не просто обычной человеческой речью. Однако очень часто признание этого факта остается общей декларацией; переходя к конкретному анализу словесной материи произведения, исследователь начинает рассматривать ее только как *один из видов* человеческой речи. При этом вся задача, естественно, сводится к установлению отличий художественной речи от речи научной, деловой, публицистической или, с другой стороны, речи разговорной, речи бытовых форм письменности и т. п.

В результате выясняется ряд признаков или свойств, характерных для художественной речи. Если обобщить результаты такого рода изучения, мы получим определенный ряд признаков — основных черт художественной речи. Это такие черты, как *образность* (или, иначе, наглядность, картинность, конкретность, предметность и т. п.); *эмоциональность* (или экспрессивность, выразительность, окрашенность чувствами); *индивидуализированность* (неповторимость слога, характерность, запечатление личности автора или персонажа); *емкость* (насыщенность, сжатость, обобщенность); *обработанность* (правильность, «образцовость» нормативность) и т. п.

Перечни этих свойств художественной речи мы найдем в массе работ о литературе. Впрочем, сами авторы таких работ нередко оговаривают, что

¹ В. В. Виноградов. О языке художественной литературы. М., Гослитиздат, 1959, стр. 64, 71, 97.

все эти свойства могут быть присущи не только художественной речи. И это действительно так: образность, экспрессивность, индивидуализированность могут быть характерны для бытового разговора, рассказа, письма — особенно если говорит или пишет человек, далекий от книжной культуры речи. С другой стороны, емкость и обработанность свойственны высоко развитой науке и публицистике не в меньшей степени, чем литературе.

Впрочем, это еще не значит, что указанные свойства не характеризуют своеобразия именно художественной речи. Ведь мы должны иметь в виду всю совокупность или даже систему признаков. Тогда художественная речь предстает как своего рода синтез свойств разговорной и книжной речи: она образна, экспрессивна, индивидуальна и в то же время обладает емкостью и обработанностью. Эта синтетичность художественной речи выражается, в частности, и в том, что литература свободно вбирает в себя элементы из всех многообразнейших видов речевой деятельности — от сугубо книжных ее форм до просторечий.

Очерченное здесь представление о своеобразии художественной речи выступает как теоретическая основа в очень многих новейших и современных работах о литературе, затрагивающих проблему языковой формы произведения. Исходя из этого представления, исследователь, естественно, видит свою задачу в том, чтобы показать образность, экспрессивность, емкость и т. п. свойства речи изучаемого произведения (или литературы в целом), а с другой стороны, раскрыть ту роль, которую играют в произведении языковые формы, почерпнутые из разных речевых сфер, — например, архаизмы, диалектизмы, элементы научной и деловой речи и т. п.

Этого рода исследования имеют, конечно, свой смысл и ценность. Однако нужно со всей определенностью признать, что они, по существу, не имеют отношения к анализу формы искусства слова, ибо рассматривают художественную речь именно и только как своеобразную форму речи, а вовсе не *искусства*. Такие исследования принадлежат к области стилистики, а не поэтики как части науки о литературе. Они подходят к художественной речи с тех же самых позиций, как и ко всякой иной речи. Так, образность, экспрессивность, индивидуальность, емкость и другие аналогичные свойства стилистика открывает и исследует не только в художественной речи, но и в речи разговорной, публицистической, научной и т. д. Точно так же стилистика рассматривает роль различных языковых элементов во всех видах речи.

Исследуя художественную речь, стилистика может и должна установить ее отличия от других видов речи. Но она не может (да и не должна) раскрыть самостоятельную специфическую природу формы искусства слова. Изучение художественной речи как одного из видов речи никак не затрагивает, не задевает эту сторону дела, проходит мимо нее.

Установив со всей точностью отличия (и сходства) художественной речи от других видов речи (например, от речи научной и разговорной), мы получим представление именно и только об этих *отличиях* (и сходствах), но не о существе формы искусства слова. Так, речь бытовой прозаической драмы может всецело совпадать с разговорной речью определенного типа и резко отличаться от речи науки; напротив, речь научно-фантастического рассказа может быть предельно близка речи ученого. Однако эти отличия и сходства ничего еще не говорят о собственно *художественной* природе данных произведений.

И это закономерно: собственно художественные качества речи, в сущности, нейтральны, безразличны, индифферентны к языковым отличиям и сходствам художественной речи и других видов речи — отличиям и сходствам, которые исследует стилистика. В частности, несомненно, что языковые отличия и сходства выступают гораздо резче при сопоставлении,

скажем, научной и разговорной речи, чем при сопоставлении с этими последними художественной речи².

Итак, литературовед, если он намерен анализировать языковую художественную форму литературы, должен последовательно отграничиться не только от языкознания, но и от стилистики. Только в этом случае он сможет заняться изучением художественного слова как формы искусства, а не как одной из форм речи.

Это утверждение звучит, конечно, декларативно. Но все дальнейшее изложение как раз и посвящено обоснованию и выяснению именно этой проблемы.

1. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ РЕЧЬ КАК ЯВЛЕНИЕ ИСКУССТВА

Итак, наша цель состоит в том, чтобы понять и рассмотреть художественную речь не как один из видов речи, но как явление искусства, как *одну из сторон* литературного произведения, как форму искусства слова.

Разработка этой проблемы, вполне понятно, опирается на все предшествующее развитие теории художественной речи — начиная от древнейших поэтик. Но особенное значение имеет для нас русская теория художественной речи новейшего периода. Начало этого периода можно с полным основанием датировать 1862 годом — годом опубликования трактата А. А. Потебни «Мысль и язык». Заключительный раздел этой книги, посвященный проблеме искусства слова, явился истоком целой школы в поэтике.

С этого момента русская теория художественной речи вступила на путь исключительно плодотворного развития. Сейчас можно без преувеличения сказать, что русская поэтика, так же как и русская литература, заняла в XX в. ведущее положение; это неоднократно признано многими авторитетными зарубежными филологами. Знакомство с современными концепциями художественной речи на Западе (различные структуральные теории, «новая критика» в США, «феноменологическая» поэтика в ФРГ и Швейцарии, «семиотическое» литературоведение в Англии и других странах) убеждает, что во многих своих чертах эти концепции, в сущности, повторяют русское литературоведение конца 1910—1920-х годов. Между тем в нашей науке давно уже преодолен лингвистический формализм тех лет и выработана более глубокая и истинная концепция художественной речи (правда, не получившая, к сожалению, должного признания в науке о литературе).

Но очертим в самой общей форме путь теории художественной речи в России. Учение Потебни, который воспринял и развил дальше наиболее ценные идеи западной (прежде всего немецкой) филологии, легло в основу деятельности большой группы теоретиков, опиравшихся также на концепцию «поэтического стиля», разработанную А. Н. Веселовским (см. главу III его «Исторической поэтики»). Среди представителей школы Потебни и Веселовского следует назвать имена Д. Н. Овсянко-Куликовского, А. Г. Горнфельда, Е. В. Аничкова, А. И. Белецкого и других близких им филологов, выступивших в 1890—1910-х годах. Их деятельность выразилась прежде всего в издании известной серии «Вопросы теории и психологии творчества»³. К этому же направлению в той или иной степени при-

² См. об этом: П. Н. Медведев. Формальный метод в литературоведении. Л., «Прибой», 1928, стр. 121—129.

³ «Вопросы теории и психологии творчества», вып. 1—8. Харьков, 1907—1923.

мыкали филологические работы выдающихся поэтов того времени — Иннокентия Анненского, Вячеслава Иванова и Андрея Белого.

Однако к концу 1910-х годов наметился очевидный кризис этой школы. Ее главным пороком был гипертрофированный психологизм, который, в частности, резко ограничивал возможности объективного исследования собственной природы художественной речи, вел к тому, что основным предметом анализа явилась отраженная в речи психологическая реальность, а не художественное слово как таковое. Поэтому эта школа быстро исчерпала себя. Многочисленные работы психологического направления продолжали появляться в 20-х годах и даже 30-х годах, но они уже не играли сколько-нибудь плодотворной роли.

На рубеже 10—20-х годов складывается новая школа — «Общество изучения теории поэтического языка» (ОПОЯЗ). Общая теория искусства, выдвинутая этой школой, была тесно связана с формалистическими течениями в литературе — прежде всего футуризмом. Ранние работы ОПОЯЗа (в особенности «Сборники по теории поэтического языка», изданные в Петрограде, 1916—1919 гг.) были, в сущности, манифестами футуризма не в меньшей степени, чем работами по теории литературы. Во всяком случае, если эти «Сборники» верно обобщали чисто формалистическую практику футуристов, то перенесение законов, открытых на материале футуристической поэзии, на искусство слова вообще оказывалось крайне односторонним и ложным.

Неверно истолковывая природу и смысл искусства, отдельные представители ОПОЯЗа, вместе с тем, внесли ценный вклад в развитие специальной области — теории художественной речи. В их работах (особенно в работах Ю. Н. Тынянова и Б. М. Эйхенбаума), затрагивающих проблему художественной речи, был, в частности, преодолен ведущий в тупик психологизм предшествующей школы. Предметом исследования стала сама языковая материя литературы. Однако формальная методология сказалась и здесь: для этих теоретиков в той или иной степени характерен лингвистический угол зрения, понимание художественной речи прежде всего как своеобразного типа речи — «поэтического языка»⁴. Преодолевая свою лингвистическую ориентацию в конкретных анализах, представители ОПОЯЗа большей частью оставались на позициях лингвистической поэтики в общей теории. Благодаря этому художественная речь трактовалась как особый язык, а не как *содержательная форма* искусства.

Стоит отметить, что именно на этих позициях остаются и сегодня зарубежные последователи ОПОЯЗа — в особенности Р. О. Якобсон и его многочисленные ученики в различных странах. Поэтому их интенсивные попытки структурального и математического изучения художественной речи лежат за пределами литературоведения, за пределами поэтики: они не затрагивают собственно художественных качеств речи и являются, в лучшем случае, попытками создания научно точной стилистики художественной литературы.

Между тем наше литературоведение, отталкиваясь от концепций ОПОЯЗа, уже в конце 20-х годов начинает создавать подлинно научную теорию художественной речи. Выдающуюся роль в ее разработке сыграли такие филологи, как М. М. Бахтин, С. М. Бонди, В. В. Виноградов, Г. О. Винокур. Они последовательно рассматривают словесную материя литературы как содержательную форму искусства. На их исследования и опирается прежде всего эта работа.

Показывая принципиальное отличие новой концепции от методологии ОПОЯЗа, Г. О. Винокур писал позднее, в 1947 г.: «Искусство объясняют

⁴ См. об этом: П. Н. Медведев. Формальный метод в литературоведении, стр. 105—142.

по аналогии с языком, тогда как, наоборот, ту особую функцию языка, которую мы называем поэтической, следовало бы объяснять по аналогии с другими видами искусства»⁵.

Конечно, сопоставление искусства слова с другими видами искусства не может само по себе раскрыть существо дела. Однако такое сопоставление может значительно облегчить подход к проблеме, способствовать уяснению самого предмета анализа.

* * *

Существуют два типа искусств; обычно искусства разделяют на пространственные и временные. Произведения искусств первого типа представляют собою созданные человеком предметы — здание, картину, статую и т. п.; произведения искусств второго типа — это длящаяся определенный отрезок времени человеческая деятельность — танец, пение, игра на музыкальных инструментах, пантомима, которая составляет также основу театрального представления, включающего в себя элементы многих искусств.

К какому же типу искусств относится искусство слова? Конечно, лишь с самой поверхностной точки зрения можно вообразить, что литературное произведение — это предмет: книга, лист бумаги, на котором написан текст. Книга аналогична нотной тетради. И точно так же как реальность музыки, подлинное существование музыки заключено в исполнении, в пении или игре оркестра, реальность литературного произведения заключена в речевой деятельности (даже если это чтение «про себя»). Создавая произведение, художник слова совершает определенную речевую деятельность (причем процесс творчества, как явствует из многочисленных свидетельств писателей и поэтов, чаще всего требует произнесения вслух); в свою очередь, читатель воссоздает для себя речевую деятельность писателя.

Итак, искусство слова принадлежит, очевидно, к тому же типу искусств, к которому принадлежат танец, музыка, пантомима; произведения искусства слова есть длящийся известное время отрезок человеческой деятельности.

Но что такое речевая деятельность? Как она соотносится с другими видами человеческой деятельности — например, с телесной, физической деятельностью, которая составляет основу труда, материального преобразования объективного мира?

Человеческую речь изучают лингвистика и психология. Но эти науки обычно рассматривают речь с определенной, специальной точки зрения. Речь почти не исследуется как один из видов человеческой деятельности, включенный в целостную человеческую практику и, в частности, непосредственно участвующий в преобразовании мира. Речь чаще всего представляется как нечто только идеальное и духовное. Между тем речь есть именно деятельность, имеющая вполне реальные практические результаты, выступающая в одном ряду со всякой иной деятельностью, в том числе телесной.

Это можно показать с полной ясностью. Так, несомненно, что не существует принципиального различия между двумя способами управления работой какой-либо сложной современной машины: управления путем воздействия рукой на рычаги и кнопки или управления посредством речевой деятельности, отдачей устных или письменных команд, на которые реагируют создаваемые в наши дни слушающие и читающие автоматические устройства.

⁵ Г. О. Винокур. Избранные работы по русскому языку. М., Учпедгиз, 1959, стр. 390.

Но, конечно, основную практическую деятельность речь выявляет во взаимодействии между людьми. Во второй книге этого труда уже приводилось меткое замечание Шарля Балли о том, что нет непреходимой грани между словами «Прошу вас удалиться из комнаты» и выталкиванием человека из комнаты⁶. И. П. Павлов исследовал огромное воздействие слова на человеческий организм — вплоть до случаев смерти.

Непрерывно звучащая в человеческом мире речь имеет столь же непрерывные последствия. Приказ, поучение, совет, мольба и т. д. приносят осязаемые практические результаты. Конечно, речь нераздельно связана с телесной, физической деятельностью, опосредована ею. Но нельзя забывать, что телесная деятельность столь же тесно связана с речевой. На примере машины, управляемой словесными командами, видно, что речевая и телесная деятельность взаимозаменяемы.

Итак, человеческая речь не есть нечто чисто духовное, не есть нейтральный обмен мыслями; речь по самой своей сути есть не только духовная, но и практическая деятельность: она не только отражает, но и преобразовывает мир.

Вернемся теперь к сопоставлению искусств. Для наших целей наиболее наглядным будет сопоставление искусства слова с искусством жеста — танцем или пантомимой. Представим себе, например, сцену из романа, в которой два персонажа ведут непримиримый спор, и сцену из пантомимы (или тематического танца), герои которой сражаются, скажем, на шпагах.

С внешней точки зрения перед нами выступают различные виды практической деятельности — речевая и телесная. Впрочем, нетрудно заметить, что артисты или танцоры в действительности *не сражаются*, но изображают, *разыгрывают* сражение. Их сражение не может привести к тем результатам, к которым ведет реальное сражение; более того, ни в одном своем жесте они не стремятся к этим результатам. Их цель состоит не в том, чтобы как можно лучше сражаться, но в том, чтобы как можно лучше разыграть сражение. Далее, именно в этом заключалась и цель режиссера, который поставил сцену.

Из этого неизбежно следует вывод, что создатели произведения искусства не занимались *практической деятельностью* (в данном случае — не сражались); они осуществляли специфическую, *художественную* деятельность, для которой, в частности, нужны были *совершенно иные способности и усилия*, чем для реального сражения. Они творили произведение искусства, а не действовали в практическом смысле слова. Они только *подражали* реальной телесной деятельности людей.

Это, по-видимому, бесспорно. Никто не будет утверждать, что артисты или танцоры действительно сражаются (либо занимаются иной телесно-практической деятельностью). Принципиальное отличие танца и пантомимы от практических действий людей выступает ясно и обнаженно.

Однако в искусстве слова все оказывается далеко не таким ясным. Когда герои романа спорят, представляется, что они на самом деле спорят, что перед нами разворачивается вполне «нормальная» речевая деятельность. Конечно, каждый понимает, что героев этих выдумал и заставил говорить писатель. Но все же и речь героев, и речь самого писателя рассматриваются именно как речевая деятельность в собственном смысле слова. Писатель воспринимается как человек, который просто «говорит» (сам и устами своих персонажей), занимается речевой деятельностью как таковой.

В действительности все обстоит гораздо сложнее. Писатель может быть сопоставлен с режиссером, который с помощью артистов поставил панто-

⁶ «Теория литературы». М., «Наука», 1964, стр. 416.

миму или танец. И когда писатель «ставил» спор своих героев, он не говорил, не занимался речевой деятельностью в собственном смысле, но *разыгрывал* речь, изображал речевую деятельность.

И это различие огромно. Не осознавая его, невозможно понять, что такое художественная речь, в чем ее природа. Здесь целесообразно вернуться к сопоставлению с танцем и пантомимой. Можем ли мы понять существо танца или пантомимы, если мы будем рассматривать их как проявление телесно-практической деятельности людей (например, как реальное сражение), а не как специфическую художественную деятельность, как художественное творчество? Конечно, нет.

Так, само по себе «сражение», само подражание сражающимся людям выступает только как «тема», как предметный фундамент танца. *Искусство* же танца заключено не в том факте, что люди на сцене делают выпады шпагами, но в сложном и ритмизованном жестовом «рисунке», который создают танцоры. Конечно, определенный жестовый «рисунок» (быть может, имеющий даже эстетическую значимость) создают и реально сражающиеся люди. Но в танце этот рисунок заключает в себе весь смысл деятельности; между тем «сражение» как таковое, напротив, лишается смысла (ведь танцоры вовсе не собираются убивать друг друга!) и выступает как материал, на который «наслаивается» собственно *художественный* рисунок. Таким образом, и по внешней форме (сложная система ритмических жестов), и по внутреннему смыслу и цели искусство жеста не есть телесно-практическая деятельность. Танцоры не сражаются, а создают художественное произведение.

Казалось бы, все это элементарно. Но то, что в искусстве жеста выступает так ясно и наглядно, в искусстве слова оказывается — в силу сложнейшей природы речи — гораздо труднее различимым.

Выше отмечалось, что речь — это и духовная, и *практическая* деятельность, ведущая к определенным результатам, к реальным изменениям объективного мира и, естественно, устремленная в каждой своей детали к этим результатам. Когда человек говорит (и пишет), он стремится тем самым что-то изменить реально в существующем положении вещей или во взаимоотношениях людей. Он не просто произносит слова: он *действует* с определенными практическими целями.

Между тем писатель в точном смысле слова *разыгрывает* речевую деятельность. Это выступает, пожалуй, наиболее обнаженно в очень широко распространенном художественном приеме — прямом обращении героя к читателю. Так, гоголевский пасичник Рудый Панько приглашает читателей к себе в гости:

«Приехавши же в Диканьку, спросите только первого попавшегося на встречу мальчишку, пасущего в запачканной рубашке гусей: «А где живет пасичник Рудый Панько?» — «А вот там!» — скажет он, указавши пальцем, и, если хотите, доведет вас до самого хутора...

Зато уже как пожелаете в гости, то дынь подадим таких, каких вы отроду, может быть, не ели; а меду, и забожусь, лучшего не същете на хуторах... А какими пирогами накормит моя старуха!... Приезжайте только, приезжайте поскорей; а накормим так, что будете рассказывать и встречному и поперечному».

Если бы этот текст, обращенный к нам, не был фрагментом художественного произведения, он вызвал бы у каждого целый ряд практических соображений, определенное решение и, наконец, действие (поездку в гости, отказ от поездки, ответ приглашающему и т. п.). Между тем художественный текст не вызывает ничего подобного: практическая сторона в нем полностью отсутствует. Текст воспринимается не как приглашение в гости, но как искусное *разыгрывание* приглашения в гости.

Казалось бы, перед нами просто речь; однако в ней нет того, что составляет самое существо речи (как и в танце, изображающем сражение).

Суть дела не в практическом смысле речи, но в сложном словесном рисунке, который наслаивается на этот практический смысл и имеет свое богатое содержание.

Так, например, это «приглашение», как и всякое приглашение, имеет эмоциональный характер. Но здесь эмоциональность предстает в качественно ином значении, чем в естественной речи, имеет принципиально иную природу. Эмоциональность чужого высказывания или письма воспринимается нами в неразрывной связи с реальной жизненной ситуацией. Когда мы, например, слышим или читаем речь человека, пережившего какое-либо тяжкое несчастье, мы неизбежно воспринимаем эмоциональный накал этой речи — даже вне зависимости от того, насколько отчетливо, тонко, верно и, так сказать, умело он выражен. Мы, в сущности, оправдываем здесь все «недостатки». Более того, умелое словесное выражение реального горя выступит как свидетельство фальши, притворства.

Совершенно по-иному обстоит дело в художественной речи; здесь неумелое, «неискусное» выражение самого глубокого горя будет воспринято равнодушно или даже вызовет смех. И именно это различие действительно отделяет художественную речь от любой другой, кладет резкую и четкую границу.

В речи один человек сообщает другому о своих переживаниях; между тем художник не сообщает о переживаниях своего героя, но *создает* эти переживания в форме художественной речи. И переживания существуют и развиваются в произведении как самостоятельная реальность — уже отделенная от какого-либо реально живущего человека и сама в себе несущая свой смысл и оправдание. Художник слова не говорит, а создает художественное произведение.

Поэтому художественная речь уже не есть речь в собственном смысле, хотя речь и является той основой, тем материалом, на который наслаивается художественный рисунок.

Этому утверждению, на первый взгляд, противоречит тот общеизвестный факт, что литературные произведения являются одним из основных источников при изучении речевой деятельности людей той или иной исторической эпохи. Но никакого противоречия здесь нет. Ведь сохраняемые по традиции танцы и пантомимы точно так же используются для изучения практической деятельности людей в ту или иную эпоху, их быта и поведения. И это вполне закономерно, так как практическая основа всегда сохраняется и в танце, и в литературе. Науки — этнография и лингвистика — абстрагируются от собственно художественных качеств жестовой или словесной материи и обращаются к интересующему их предмету — телесно-практической или речевой деятельности людей.

Напротив, задача науки о литературе состоит как раз в том, чтобы абстрагироваться от речевой деятельности как таковой и обратиться к тому словесному рисунку, который дан в собственно речевой основе произведения. Только на этом пути может быть создана подлинная теория художественной речи, не впадающая в стилистику или даже языкознание.

Впрочем, прежде чем перейти к дальнейшему, необходимо сделать одно важное отступление. Принципиальное отграничение формы искусства слова от речи в собственном смысле вовсе не означает, что эта форма вообще не связана с речью и развивается отдельно и независимо от нее. Напротив, форма искусства слова всегда нераздельно связана с речевой деятельностью людей — точно так же как танец или пантомима нераздельно связаны с телесно-практической деятельностью людей (жесты артистов и танцоров подражают реальным практическим движениям людей той или иной эпохи и нации).

Форма искусства слова изменяется на протяжении истории в прямой зависимости от изменений практической речи людей. Художественная

речь «Слова о полку Игореве», произведений Елифания Премудрого, Аввакума, Державина, Пушкина, Достоевского, Чехова, Шолохова отражает русскую речь своего времени. И для глубокого изучения формы этих произведений необходимо, конечно, знать и понимать своеобразие русского языка данной эпохи. Литературовед не может обойтись без истории языка и исторической стилистики.

Но тот факт, что между развитием формы искусства слова и развитием национального языка существует тесная, глубокая и многосторонняя связь и зависимость, ни в коей мере не означает тождества этих явлений. Взаимосвязанные явления — это не значит тождественные или хотя бы однородные явления.

Соотношение между формой искусства слова и речевой деятельностью аналогично соотношению между содержанием искусства слова и реальной жизнью людей. Для того чтобы изучать развитие содержания литературы, необходимо знать социально-политическую историю, историю мысли, общественной психологии и быта народа. Но совершенно ясно, что жизнь и содержание искусства — это совсем не одно и то же.

Форма искусства слова отражает изменения, совершающиеся в речевой деятельности людей, но в то же время развивается и по своим, художественным законам. И для исследователя литературы эти законы — главный и, что наиболее важно, его собственный, специфический объект. Все свойства, все элементы речи, становясь материалом формы искусства слова, входят тем самым в иную систему, превращаются в свойства и элементы качественно иного явления (искусства, а не речевой деятельности) и поэтому могут принципиально изменять и чаще всего действительно изменяют свое значение и свой характер. Но об этом пойдет речь ниже.

Из сказанного уже ясно, что изучение речи литературного произведения и, с другой стороны, изучение собственно художественных качеств его формы — это задачи принципиально различные, даже несовместимые. Здесь опять-таки уместна аналогия с танцем. Бессмысленно сопоставлять танец с какой-либо похожей на него практической деятельностью (например, прыжки танцора с практическими прыжками). Это будет нечто вроде сопоставления лудов с аршинами; прыжок танцора находится как бы в другом измерении, и мы ценим в нем совершенно иные качества, чем в прыжке практическом. Прыжок танцора может быть очень схож с практическим или резко отличаться от него; однако собственно художественные качества танца безразличны, нейтральны к этому сходству или различию.

Но то же самое можно сказать о соотношении речи как таковой и художественной речи. Так, например, реплика Астрова из «Дяди Вани» Чехова — «А, должно быть, в этой самой Африке теперь жарница — страшное дело!» — вроде бы ничем не отличается от фразы обыденного разговора; между тем строки из «Хорошо!» Маяковского — «Лет до ста расти нам без старости» — явно представляют собой изощренную постройку, невозможную в обычной речи. Но это сходство и различие ничего не говорят о художественных качествах данных фраз; эти качества именно нейтральны, индифферентны к любому сопоставлению с речью как таковой.

Поэтому художественную речь невозможно изучать в рамках стилистики — то есть как один из видов речи (хотя многие представители стилистики субъективно уверены в том, что они изучают именно словесную форму искусства). Поэтика (точнее раздел, изучающий художественное слово) имеет специфический объект — своего рода «надстройку» над практической сущностью речи, надстройку, которая и заключает в себе художественную содержательность.

Именно к этому выводу приходит в своей новейшей работе В. В. Виноградов. Определяя предмет поэтики, он пишет: «Поэтическая функция языка опирается на коммуникативную, исходит из нее, но воздвигает над

ней подчиненный... закономерностям искусства новый мир речевых смыслов и соотношений»⁷.

Эта воздвигаемая «над речью» реальность и есть предмет поэтики. Открыть и исследовать эту реальность крайне трудно, но без такого открытия и исследования невозможно создание теории художественной речи.

* * *

Для нашего анализа очень важен тот факт, что в искусстве слова весьма значительное место занимает особая область, или, точнее, линия, которая основывается на своего рода имитации различных форм «частной» речи людей. Сюда относятся повествования, созданные в виде якобы подлинной переписки, дневника, записи чужого рассказа или беседы людей. Нередко в таких произведениях обыкновенная, естественная речь преобразована или деформирована тем или иным способом, и тогда мы отмечаем в ней черты стилизации, пародирования, полемичности и т. п. Но, пожалуй, не менее часто художник ставит перед собой задачу как можно более точного, чистого воссоздания обычной житейской речи с ее собственной образностью, экспрессией, характерностью; пожалуй, самой объективной формой воссоздания естественной разговорной речи является прозаическая драма — например, русская драма Островского, Толстого, Чехова, Горького.

И если мы возьмем, например, такой ряд художественных текстов: сцену из «Плодов просвещения», «Рассказ старшего садовника» Чехова, «Письмо» Бабеля, дневник казака-студента из «Тихого Дона» и т. п., — мы никак не сможем отграничить эти явления речи от обыкновенной, естественной речи людей с помощью того общепринятого перечня или набора свойств художественной речи, который приводился выше. Ибо с точки зрения «картинности», экспрессии, индивидуальности как таковых (а также и насыщенности тропами, фигурами, особыми лексическими средствами и т. п.) мы во многих случаях не найдем существенных различий между этими фактами художественной речи и, так сказать, их жизненными «прототипами» — определенными видами естественной речи людей в известных ситуациях.

Подлинная специфика художественных текстов этого рода выявляется в совсем ином аспекте. Когда мы воспринимаем диалог из драмы Островского или Толстого, письма мальчиков у Чехова или Бабеля, «записи чужого рассказа» у Лескова или Федина («Наровчатская хроника»), нас поражает и восхищает прежде всего не та или иная совокупность качеств самой речи, но самое искусство *воссоздания* этих характерных качеств чужой речи — воссоздания, которое по своей глубокой сути есть воссоздание не просто особого рода человеческой речи, но своеобразного человеческого бытия и сознания.

Стенографическая запись чужого рассказа, беседы или копия письма, дневника только в редчайших, исключительных случаях предстают как подлинно художественные произведения. Конечно, это объясняется тем, что, хотя подобные записи всегда так или иначе отражают жизнь, в них не создается цельный, осмысленный и живой художественный мир. Однако все дело в том и состоит, что невозможно, так сказать, непосредственно вдохнуть в рассказ или диалог эстетическую цельность, жизненность и осмысленность: для этого необходимо создать определенную — художественную — словесную материю, в которой и осуществляется все эти качества. Поэтому искусство писателя в целом вообще предстает — если рассматривать произведение с внешней стороны — непосредственно как искусство речи, которое, в конечном счете, вбирает в себя всю содержательность, все стороны творческой деятельности писателя.

⁷ В. В. Виноградов. О теории поэтической речи. «Вопросы языкознания», 1962, № 2, стр. 14.

Речь художественного произведения есть прежде всего особенное искусство, и это определяет всю систему ее свойств. Так, например, существенно не то, что художественная речь имеет экспрессивный и индивидуальный характер (эти свойства могут не менее и даже более интенсивно и ярко выступить в житейской речи), но то, что эти свойства творчески созданы художником с определенной целью.

Именно потому художественная речь — это, строго говоря, уже не речь в собственном смысле слова, но специфическое явление — «язык искусства», или, точнее, форма искусства. Подобно этому движущееся человеческое тело или человеческий голос, становясь орудием (или материалом, формой) танца и пения, так же превращаются в особые феномены.

Это может быть воспринято как оригинальный, но беспочвенный выверт мысли. Однако тот факт, что художественная речь обладает существенными отличиями от обычной речи как таковой, имеет объективные, не могущие быть оспоренными подтверждения.

Прежде всего художественная речь обладает очевидными специфическими материальными свойствами, которые в общем и целом охватываются понятием ритма — ритма стиха и прозы. Об этом верно писал один из наших языковедов: «Звуковые особенности... аллитерированной речи или речи рифмованной принадлежат как таковые не к языку... Звуки в рифмующих словах принадлежат русскому языку, но факт повторения звуко-сочетания через определенный интервал... и установления внешней, звуковой связи между отдельными стихами относится не к языку, а к области литературы»⁸.

Разумеется, именно к области литературы (а не языка) относятся и размеры стиха, и само деление стихотворной речи на строки, и ассонансы, и, далее, тонкие и сложные ритмические средства прозы — соизмеримость речевых тактов и соответствие синтаксических форм, определенная закономерность фразовых и словесных ударений, разного рода повторения, параллелизмы и контрасты, однотипность начал и концовок фраз и т. п.

Вот несколько фраз из чеховского «Ионыча»: «И теперь она ему нравилась, очень нравилась, но чего-то уже не доставало в ней, или что-то было лишнее, — он и сам не мог бы сказать, что именно, но что-то уже мешало ему чувствовать, как прежде. Ему не нравилась ее бледность, новое выражение, слабая улыбка, голос, а немного погодя уже не нравилось что-то в прошлом, когда он едва не женился на ней. Он вспомнил о своей любви, о мечтах и надеждах, которые волновали его четыре года назад, — и ему стало неловко».

Эти фразы организованы не менее совершенно, стройно и «прочно», чем самые безупречные стихи. Это фразы большого мастера; человек, не владеющий подлинным искусством писателя, не сможет создать такую гармоничную и в то же время совершенно естественную речевую форму. И это внешнее построение играет очень значительную и, главное, необходимую роль в создании образа; Чехов не сообщает о переживаниях героя, но создает их в этой художественной форме, которая словно ставит перед нами жизнь души как осязаемую реальность.

Вот еще несколько строк из начала «Анны Карениной», изображающих душевное состояние Долли: «...Она говорила себе, что это не может так остаться, что она должна предпринять что-нибудь, наказать, осрамить его, отомстить ему хоть малю частью той боли, которую он ей сделал. Она все еще говорила, что уедет от него, но чувствовала, что это невозможно; это было невозможно потому, что она не могла отвыкнуть считать его своим мужем и любить его». Здесь форма фраз как бы создает самую форму переживаний во всех ее оттенках и движениях. И вчитываясь в этот

⁸ А. И. Смирняцкий. Объективность существования языка. Изд-во МГУ, 1954, стр. 14—15.

текст, вполне понимаешь глубокий смысл наблюдений редактора Толстого — Н. Н. Страхова: «Лев Николаевич твердо отстаивал малейшее свое выражение и не соглашался на самые, по-видимому, невинные перемены. Из его объяснений я убедился, что он необыкновенно дорожит своим языком и... обдумывает каждое свое слово, каждый оборот речи не хуже самого щепетильного стихотворца»⁹.

Художественная речь — и стихотворная, и прозаическая — это действительно уже нечто иное, чем речь вообще, ибо в естественной речи нет и не может быть такого симметричного, чеканного, завершенного построения. Художественная речь отличается от речи в собственном смысле так же, как, например, продуманные, выверенные, ритмичные жесты актеров отличаются от обычных человеческих движений. Что же касается стихотворной речи, она отличается от обычной речи не меньше, чем движение танцора от естественной походки. Это и значит, что художественная речь даже с внешней, формальной точки зрения ни в коем случае не может быть приравнена к другим видам речи.

Однако художественная речь выходит за рамки обычной речи не только по своим внешним, непосредственно материальным качествам (правда, эти качества очень важны для нас, ибо они могут быть установлены с объективной точностью). Мы видели, что ритмические и фонетические свойства не принадлежат уже к области русской (или какой-либо иной) речи: они есть факты, свойства русского искусства слова, или, точнее, «языка» этого искусства. Здесь понятие язык выступает уже совершенно не в лингвистическом плане, а в том плане, в каком употребляются выражения «язык музыки» (специально разработанная система нот, звукоряд) или «язык танца» (опять-таки своеобразная у каждого народа система специфических, искусственно выработанных движений и жестов), — т. е. в значении формы искусства.

Далее, и в сфере значений художественной речи мы найдем целую систему внеязыковых явлений, выходящих за пределы русской речи в собственном смысле. Это превосходно показал Г. О. Винокур в своей работе «Об изучении языка литературного произведения» (1946, опубл. в 1959).

Но к этой сложной проблеме мы еще специально вернемся. Сейчас важно только поставить вопрос о том, что художественная речь — это не собственно речь, а существенно иное, специфическое явление — форма искусства. То есть, иначе говоря, художественная речь — это явление искусства, а не языка, феномен художественной, а не речевой деятельности человека. Точно так же, например, система движений танцора есть явление известного искусства, а не явление практической деятельности людей (хотя жесты танцора и могут быть аналогичны жестам бегущего, работающего, воюющего человека).

Разумеется, специфика художественной речи как внеязыкового явления выступает по-настоящему лишь тогда, когда она рассматривается именно как форма искусства. Так, например, лингвист, изучая речь Пушкина как проявление русского литературного языка известного времени, конечно, может и должен игнорировать надязыковой план этой речи; лингвист извлекает, абстрагирует из художественной речи собственно языковую реальность. Напротив, литературовед должен отвлечься как раз от языковой реальности, исследовать то, что «воздвигнуто» над ней.

Между прочим, это гораздо легче сделать на материале ранних образцов искусства слова и, в особенности, на материале устной народной поэзии. Ибо там и звуковой план художественной речи, и ее строение, и даже самый словарь имели глубоко специфический характер. Древние поэтики верно отразили эту своеобразную реальность в понятии поэтического язы-

⁹ «Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников», т. I. М., Гослитиздат, 1955, стр. 224.

ка (или поэтической речи), которое очень ясно сформулировано, например, уже Аристотелем.

В историческом разделе этой главы мы будем подробно рассматривать своеобразие художественной речи в первоначальной поэтической культуре. Но и здесь целесообразно затронуть эту проблему.

* * *

О «поэтическом языке» подробно говорит А. Н. Веселовский в своих «Трех главах из исторической поэтики». Он отмечает, что «у поэзии такой же специальный язык, как у музыки и живописи», язык, «обладающий особым лексиконом, чуждым прозе, богатым эпитетами, метафорами, сложными словами, производящими впечатление чего-то.. поднятого над жизнью, «старинного»»¹⁰. Веселовский стремится раскрыть механизм образования этого особого языка: «Можно представить себе, что где-нибудь, в обособленной местности, в небольшой группе людей, раздается, пляшется и ритмуется простейшая песнь и слагаются зародышевые формы того, что мы называем впоследствии поэтическим стилем. То же явление повторяется, самозарождается по соседству, на разных пунктах того же языка. Мы ожидаем общения песен, сходных по бытовой основе и выражению. Между ними происходит подбор, содержательный и стилистический; более яркая, выразительная формула может одержать верх над другими.. Так на первых же порах из разнообразия областных песенных образов и оборотов могло начаться развитие того, что в смысле поэтического стиля мы можем назвать койнэ» (т. е. общенародным языком)¹¹.

Необходимо ясно сознавать, что дело идет не о языке в собственном смысле: понятие поэтический язык полностью соответствует понятиям музыкальный язык, язык танца, язык орнамента и т. п.

«Язык» поэзии находится к языку в собственном смысле в таком же отношении, в каком язык танца — к обычным человеческим жестам, всегда нечто обозначающим и составляющим определенную систему. Кстати сказать, люди в обыденной жизни так или иначе пользуются жестовым языком (он особенно развит на ранних стадиях развития общества), который и является бытовой основой языка танца. В некоторых танцах — например, индийских — система жестов представляет целый «рассказ», понятный для посвященных, знающих язык жестов. Но и каждый национальный поэтический язык требует определенного знания. Так, мы не сразу понимаем поэзию народов, не вовлеченных в орбиту европейской культуры, — даже если мы владеем данным языком (в лингвистическом смысле) или имеем дело с переводами.

Формы национального поэтического языка — система ритма и звукописи, специально поэтического лексикона, типичных способов сочетания слов и т. д. — есть собственное достояние национальной поэзии, искусства слова. Конечно, эти формы могут использоваться в обиходной речи; но точно так же могут использоваться за пределами искусства те или иные танцевальные движения и жесты (т. е. формы «языка танца») или элементы музыкального языка.

А. Н. Веселовский говорит далее, что по мере развития искусства слова, все «более накоплялось матерьяла формул и оборотов, подлежащих выбору или устранению, и поэтический койнэ обобщался, водворяясь в более широком районе... Из ряда эпитетов, характеризующих предмет, один какой-нибудь выделялся как показательный для него... и поэтический стиль долго шел в коленях этой условности, вроде «белой» лебеди и

¹⁰ А. Н. Веселовский. Историческая поэтика. Л., Гослитиздат, 1940, стр. 348. 349.

¹¹ Там же, стр. 357—358.

«синих» волн океана. Из массы сопоставлений и перенесений... отобрались некоторые постоянные символы и метафоры, как общие места койна, с более или менее широким распространением. Таковы символы птиц, цветов — растений, цветов — окрасок, наконец, чисел: упомяну лишь о широко распространенной любви к троичности, к трихотомии. Таковы простейшие метафоры: зелень — молодеть, тучи — враги, битва — молотья, веянье, пир; труд — печаль; могила — жена, с которой убитый молодец навеки обручился и т. д.»¹².

А. Н. Веселовский справедливо полагал, что эта система формул есть именно «язык» поэзии как особого искусства, а не некое явление самого языка (в лингвистическом смысле). Характерно, что, рассматривая проблему развития поэтического языка, он замечает: «История языка предлагает нам аналогическое явление»¹³. Это действительно так: поэтический язык развивается как специфический феномен рядом с языком в собственном смысле, а не как одна из его форм или ответвлений.

Для древней и средневековой поэзии существование особого «поэтического языка» является бесспорным. Теоретики античности и средневековья — как на Западе, так и на Востоке — более или менее согласно определяют свойства и границы этого «языка». И, по-видимому, прав был Веселовский, когда он, опережая свое время, заметил: «Статистика общих мест и символических мотивов поэтического стиля, возможно широко поставленная, дала бы возможность приблизительно определить, какие из них, простые и далеко распространенные, могут быть отнесены к формулам, везде одинаково выразившим одинаковый психический процесс»¹⁴.

Национальные поэтические языки существуют и развиваются подобно тому, как существуют и развиваются национальные языки музыки, танца, орнамента, живописи, архитектуры, театра и т. п. Каждый национальный поэтический язык глубоко своеобразен. И вместе с тем он строится на основе ряда общих законов. Так, в любом поэтическом языке мы находим: определенную ритмическую и фоническую организацию; систему специальных поэтических слов, которые становятся таковыми по аналогичным принципам; родственную повсюду систему тропов (сравнений, метафор, эпитетов и т. п.) и синтаксических фигур (инверсий, эллипсисов и т. п.).

Это можно видеть, например, на материале индийского поэтического языка, охарактеризованного в работе А. П. Баранникова «Изобразительные средства индийской поэзии»: «Большинство индийских теоретиков... видят сущность поэзии в «украшенности» поэтической речи — в аланкарах...»¹⁵. Аланкара — это индийский термин, означающий «украшение» речи. Уже теоретик VII в. Дандин «различает два рода поэтических украшений, или аланкар: 1) шабдаланкара («звуковые украшения») и 2) артхаланкара («смысловые украшения»)). Шабдаланкары включают в себя «аллитерацию... рифму, внутреннюю рифму... и очень многочисленные другие внешние средства украшения речи. Под артхаланкарами... понимали в первую голову разного рода сопоставления или сравнения... образы и метафоры... использование многозначных слов и синонимов... Они сходны с изобразительными средствами, применяемыми европейской поэтикой. Главное отличие... заключается в более детальном различении разных форм их. Так... Дандин... различает 32 разные формы сопоставления или сравнения... в зависимости от того, дается ли отождествление, полное сопоставление или частичное» (стр. 12—13).

¹² Там же, стр. 360—361.

¹³ Там же, стр. 51.

¹⁴ Там же, стр. 362.

¹⁵ Анад. А. П. Баранников. Изобразительные средства индийской поэзии. Изд-во ЛГУ, 1947, стр. 18. Далее страницы указываются в тексте.

Сложившееся в IX—X вв. центральное для индийской поэзии учение о дхвани представляет собой, в сущности, развитие и углубление теории аланкар. Дхвани есть «искусство вызывать добавочные, не высказанные словами, образы», когда «истинный смысл высказываний поэта как будто доносится, как отзвук, как эхо, которое не всякий способен услышать... Поэт описывает сад или лес, но делает это так, что человек, способный понимать истинную поэзию, догадывается, что на самом деле он описывает город, мужчин и женщин, и фраза поэта «к ливане нежной тянется корявый сук» — ...означает, что к юной красавице тянется старик» (стр. 17). Таким образом, дхвани — это сложное, многостороннее, не схватываемое прямо и непосредственно иносказание, переносное употребление речи. Естественно, что для создания дхвани необходимо плетение целой сети аланкар, которые поэтому выступают в индийской поэзии IV—XIX вв. как важнейший конструктивный принцип художественной речи вообще. Лишь в XIX в. начинается период «резкого разрыва с предшествующей литературной традицией» (стр. 6).

Над «поэтическим языком» всегда властвует мощная сила традиции; он скорее склонен приспособляться к новому путем переосмысления своих уже сложившихся форм, чем менять сами эти формы. Так, А. П. Баранников показывает в своей работе, что уже после древнейшего памятника — гимнов Ригведы, созданных до нашей эры, — в индийской литературе складываются прочные каноны словесного искусства. И словесное изображение жизни, «независимое от... влияния предшествующей литературной традиции, наблюдается в Индии только через несколько тысячелетий, т. е. спорадически в XIX и особенно в XX в. ...Сила индийской литературной традиции... выступает особенно ярко в применении одних и тех же литературных приемов и поэтических изобразительных средств» (стр. 5—6). Между прочим, все это вполне применимо и к языку классического индийского танца.

В высшей степени характерно, что при всем богатстве своей поэзии «Индия до второй половины XIX в. не знала истории литературы» и что в то же самое время «по своей... тонкой разработанности индийская поэтика не имеет параллелей в мировой литературе» (стр. 7, 9). Вспомним о классификации 32 видов сравнения. Поэтический язык выступает как однородная, почти не изменяющаяся материя на всем пространстве литературы, создававшейся в течение тысячелетий. И когда в XIX—XX в. начала писаться история индийской литературы, исследователи столкнулись с небывалыми трудностями: «Разница в датировке некоторых памятников достигает иногда многих столетий» (стр. 8).

И все-таки даже эта невероятная устойчивость поэтики в конце концов нарушается. В конце XIX — начале XX в. происходит «резкий разрыв» с предшествующей литературной традицией — подобный тем разрывам, которые совершаются в европейских литературах в XVI—XVIII столетиях.

Этот всемирно-исторический сдвиг в искусстве слова, без сомнения, связан с процессами формирования национальных языков. Зависимость развития формы искусства слова от развития речи обнаруживается здесь особенно ясно. До образования национальных языков, как правило, литературный язык (т. е. язык государства, школы, идеологии) представляет собою более или менее замкнутую систему, отделенную определенными границами от просторечия, диалектов, профессиональных языков, языка фольклора и т. п.

После образования нации в литературный язык все более свободно входят многообразные ресурсы общенародного языка; традиционное русло литературного языка размывается и рушится. В то же время переживает ломку и поэтический язык; в него вливается все богатство общенародного языка (который, конечно, осваивается художественно, становится материалом для специфического явления — формы искусства слова).

Итак, с одной стороны, художественная речь сохраняет громадную устойчивость в течение целых тысячелетий, а с другой — способна к резким сдвигам, которые преобразуют и ее элементы, и соотношения между элементами. Поэтому анализ развития художественной речи должен учитывать наличие глубоко своеобразных периодов, которые могут быть обозначены здесь, конечно, только лишь как заявка на определенную концепцию. Это, во-первых, художественная речь *фольклора*, устного народнопэтического творчества, в котором вызревает искусство слова как таковое; во-вторых, эпоха «*поэзии*», которая, в общем и целом, продолжается в западноевропейском искусстве слова до XVI—XVII вв.; наконец, эпоха становления и развития *литературы* в собственном смысле (сам этот термин устанавливается, как известно, сравнительно недавно). Для каждой из эпох характерны качественно различные типы и формы художественной речи, между тем как внутри данных периодов сохраняется устойчивое единство и мощная сила традиции.

Но прежде чем перейти к историческому рассмотрению художественной речи, необходимо хотя бы в общих чертах охарактеризовать вопрос о судьбах поэтического языка. Ведь уже в XVIII в. — в силу всеобщей ломки традиционной поэтики — проблема поэтического языка, по сути дела, снимается. Само это понятие отесняется в область так называемой школьной поэтики, почти не связанной с живым развитием искусства слова. Критика или даже полное отрицание старых «поэтик» и «риторик», которые уже совершенно непригодны для современной литературы, становится общим местом каждой работы об искусстве слова.

Все это означает, что наступила совершенно новая эпоха в истории словесного искусства — эпоха прозы, которая не только не пользуется традиционным «языком» поэзии, но и склонна резко отталкиваться от него. Это с замечательной ясностью выразилось, например, в общеизвестных суждениях Пушкина о прозе. Он пишет, в частности, что нельзя больше удовлетворяться «ограниченным кругом языка условленного, избранного»¹⁶ (т. е. «поэтического»). Последовательная борьба против риторики, вычурности, искусственности, красоты, метафоричности и т. п. в искусстве слова, которую ведут все крупнейшие русские писатели от Пушкина до Толстого и Чехова, объективно означала отрицание поэтического языка.

Впоследствии, в разделе, посвященном прозе, мы рассмотрим это подробно. Сейчас важно другое — сама проблема особого «языка» искусства слова. Как я пытался показать, эта проблема предстает более или менее ясно для древней и средневековой литературы, ибо там действительно есть специальный поэтический язык со своим ритмическо-звуковым строем, своеобразным словарем и фразеологией, системой особых синтаксических форм — фигур.

В новейшей литературе вопрос оказывается гораздо более сложным. Правда, и в наше время сохраняется сфера «высокой поэзии», которая во многом опирается на традиции поэтического языка. Однако она представляет собой очень узкую, локальную сферу, притом все более суживающуюся. Так, если в поэзии Некрасова еще можно более или менее четко выделить эту высокую линию (стихи типа «Поэт и гражданин»), то у Маяковского рамки поэтического языка явно разрушены.

Между тем проблема прозаической художественной речи до сих пор остается неясной и неопределенной. Собственно говоря, многое здесь раскрыто — особенно в исследованиях М. М. Бахтина, Г. О. Винокура, Б. М. Эйхенбаума. Однако выводы этих исследований не стали сколько-нибудь широким достоянием. Только этим можно объяснить очевидную бесплодность многих современных дискуссий о художественной речи. В этих дискуссиях нередко сталкиваются две тенденции: часть спорящих исходит из традиционного представления о поэтическом языке, а другая часть — из очень туманного и чисто эмпирического восприятия

¹⁶ «Русские писатели о языке». Л., «Сов. писатель», 1954, стр. 78.

современной литературы, где поэтический язык уже не играет существенной роли. Так, в частности, прошла дискуссия «Слово и образ» на страницах журнала «Вопросы литературы» в 1959—1960 гг.

Одни из участников дискуссии утверждали, подобно А. Ефимову, что основой всякой художественной речи вообще, ее «важнейшим конструктивным элементом» является так называемая «образная речь»: «Речь становится образной тогда, когда в словах активизируются метафорические значения и иные смысловые наслоения, когда употребляются сравнения, перифразы и т. п.» Эта «образность речи» — «идеал всякого литературного произведения». Согласно этому мнению, речь «Кавказского пленника» Толстого является художественной постольку, поскольку в повести «употреблено более двадцати разнообразных сравнений» и, кроме того, отдельные слова используются в «переносных, метафорических значениях», что «заметно расцвечивает повествование»¹⁷.

Другие авторы, полемизируя с этой точкой зрения, указывали на тот факт, что во многих классических произведениях прозы «образные выражения» (тропы) занимают совершенно незначительное место и не могут быть поэтому «важнейшим конструктивным элементом». Спор, таким образом, шел на необычайно низком теоретическом уровне. Вместо того чтобы серьезно поставить вопрос о различных по своей природе системах или типах художественной речи, участники спора пытались решить вопрос простым указанием на эмпирическую данность (один говорит, что в «Кавказском пленнике» есть тропы, другой возражает, что их нет или их слишком немного и т. п.).

Таким образом, задача состоит в том, чтобы решить проблему художественной речи, формы искусства слова, безотносительно к тому устойчивому и достаточно очевидному поэтическому языку, который характерен для ранних эпох развития искусства слова.

* * *

Мы уже рассматривали выше некоторые стороны этой формы — прежде всего особенности ее внешней организации. Первым, наиболее очевидным свойством художественной речи является ее ритмико-фоническая организация, присущая как стиху, так и зрелой прозе. Ритм прозы, правда, почти не изучен, но существование его бесспорно и для любого настоящего прозаика, и для эстетически грамотного читателя. Приведу одно выразительное замечание М. М. Пришвина, который свидетельствует, что в уже начатом рассказе даже имя героя очень трудно изменить, ибо «тогда нужно бывает, чтобы в новом имени было непременно столько же слогов, иначе ритм будет нарушен, фраза перестанет звучать»¹⁸.

Но так или иначе открытие и точное описание законов ритма прозы — это дело будущего, дело каких-то не освоенных еще экспериментальных методов. Ограничимся пока проблемой стихового ритма и фоники.

Этот ритм, как и ритм танца (проза в данном отношении может быть уподоблена пантомиме, которая ведь также ритмизована), доступен простому чувственному восприятию. Его строение можно рассмотреть совершенно непосредственно. Но уж один этот факт наличия ритмической организации выводит художественную речь за пределы речи как таковой. Ритмическая организация есть несомненное, очевидное качество языка искусства, а не языка в собственном смысле. И эта организация сама по себе как бы удостоверяет, что данный текст не просто явление речи, но явление искусства. Пусть это явление ничтожно, антихудожественно по своему существу — все-таки оно входит в сферу искусства, поэзии (хотя

¹⁷ «Вопросы литературы», 1959, № 8, стр. 93, 95, 100—101.

¹⁸ М. М. Пришвин. Собр. соч., т. 4. М., Гослитиздат, 1957, стр. 352.

и со знаком минус), ибо ритмическая организация сама по себе уже есть претензия на «искусную» (вспомним этимологию слова «искусство»!) речь.

Ритмико-фоническая организация — это материальная, чувственно воспринимаемая сторона «языка» поэзии и потому существование этой внеязыковой, собственно художественной, реальности совершенно бесспорно.

Но мне представляется, что и все другие стороны художественной речи — ее строение (грамматическое), воплощенная в ней система значений, ее семантика и даже ее членение на законченные единицы — имеют такие свойства, которые аналогичны ритмической организации и являются принципиально внеязыковыми, принадлежат не языку, а искусству.

Эта точка зрения в настоящее время принята очень немногими филологами. И в высшей степени характерно, что за последние несколько десятилетий изучение стиха выделилось в четко обособленную сферу, почти целиком самостоятельную дисциплину стиховедения — между тем как ранее проблема стиха была неотъемлемой частью поэтики, тесно переплетенной с другими проблемами. Так, для Аристотеля формы стиха были нераздельно связаны с остальными элементами поэтического языка, и он писал, например, что «из слов — сложные наиболее подходят к дифирамбам, глоссы — к героическим, а метафоры — к ямбическим стихам»¹⁹.

Обособление науки о стихе произошло прежде всего потому, что ритм выступает как явно внеязыковое явление; между тем другие стороны «языка» поэзии кажутся чисто лингвистическими, или, точнее, стилистическими явлениями. Это ясно выразилось, например, в широко известной в свое время книге Б. В. Томашевского «Теория литературы. Поэтика» (1-е изд., 1925 г.). Поэтика разделена здесь на «стилистику» и «метрику». Относительно первой стороны дела автор пишет следующее: «Изучение свойств художественной речи всецело принадлежит лингвистике, науке, изучающей человеческую речь во всех ее проявлениях». Относительно же второй стороны говорится: «Система правил, одновременно действующих в пределах одной литературы, называется *метрикой*... Членение речи на стихи происходит независимо от естественного членения речи на синтаксические колонны»²⁰. Таким образом, метрика, по Томашевскому, это уже «правила» литературы, а не языка.

Книга Б. В. Томашевского рельефно отразила распад целостной поэтики на лингвистическую стилистику и литературоведческую метрику. И задача заключается в том, чтобы преодолеть этот распад, сделав поэтику целиком литературоведческой наукой.

Это вовсе не значит, что невозможно и ненужно специальное изучение форм стиха: громадное богатство этих форм требует особой отрасли науки о литературе, посвященной их анализу и описанию. Но общая теория стиха и прозы (кстати, выделение метрики в обособленную сферу привело к тому, что исследование форм прозаической организации осталось вообще без присмотра) должна быть неотъемлемой частью единой и подлинно литературоведческой поэтики.

Для этого необходимо прежде всего раскрыть своеобразие семантики художественной речи, т. е. тех специфических значений, которые несет в себе «язык» поэзии — и сами его элементы, и сочетания этих элементов, связи между ними.

В современной науке о литературе чаще всего сталкиваешься с недостоверным разрывом, противоречием: звуковая форма художественной речи рассматривается как собственно литературное явление, а семантика этой формы предстает как нечто чисто языковое, как семантика, характерная для любой речи.

¹⁹ Аристотель. Об искусстве поэзии. М., Гослитиздат, 1957, стр. 117.

²⁰ Б. Томашевский. Теория литературы. Поэтика. М.—Л., ГИХЛ, 1931, стр. 10, 72, 73.

Я имею здесь в виду не конкретную семантику какой-либо фразы или совокупности фраз литературного произведения. Тут-то как раз все ясно: фраза литературного произведения несет, конечно, художественный (а не научный, например) смысл. С этим никто и не спорит. Я имею в виду самую природу семантики художественной речи и полагаю, что это специфическая, поэтическая семантика, принципиально отличающаяся от языковой семантики.

Это можно пояснить опять-таки сравнением с ритмической организацией художественной речи. Так, любое стихотворение построено, в конечном счете, по законам, присущим речи вообще. Однако на этом строении (или над ним) вырастает, надстраивается другая, уже собственно художественная конструкция, слагающаяся из членения на стихотворные строки, метра, рифм, аллитераций, ассонансов, звуковых повторов и т. п. Эта конструкция не является фактом языка — она принадлежит искусству, «языку» поэзии. И именно она важнее всего: речь как таковая служит для нее только фундаментом. Уже Белинский понимал стих как «первоначальную, непосредственную форму поэтической мысли, которая одна прежде и больше всего другого, свидетельствует о действительности и силе таланта поэта»²¹.

Аналогично обстоит дело и в семантике художественной речи. Любой художественный текст основан, в конечном счете, на лексических и грамматических значениях обычной человеческой речи. Но на этих значениях, над ними вырастает, надстраивается система собственно художественных значений, которые не являются языковыми. И они-то составляют самое существо дела.

Конечно, эту семантическую реальность открыть и исследовать неизмеримо труднее, чем материальные свойства ритмической организации. Но без этого невозможно создание подлинной поэтики.

* * *

Поэтический язык, характерный для древней и средневековой литературы, так или иначе поддается лингвистическому обследованию. Можно выделить типичные для него слова, которые теперь имеют в словарях помету «поэтическое», разобраться в тропах, системе синтаксических фигур и т. п. Но как быть с современной прозой, куда свободно входят любые слова, а тропы и фигуры встречаются не чаще, чем в обычной речи?

С другой стороны, столь же невозможно понять лингвистически проблему индивидуализированности стиля в современной прозе. Стоит привести в этой связи выразительный пример.

Не так давно английские лингвисты обследовали язык романа Джемса Джойса «Улисс» и получили результаты, которые, как выяснилось, имеют место при любом статистическом изучении современной художественной прозы вообще. Эти результаты не могут не удивить неподготовленного в данном отношении литературоведа. Роман состоит из более чем 260 тысяч слов; разных слов в нем около 30 тыс. Но одна тысяча этих слов (немногим более 3%) занимает 80% объема, т. е. каждое из этой тысячи повторяется, в среднем, по двести с лишним раз. Далее, более половины (55%) всех разных слов романа (16 432 слова) встречаются в нем только по одному разу, занимая всего 6% объема. Наконец, все разные слова, которые повторяются в романе один, два и три раза, занимают в своей сумме лишь 14% объема, составляя в то же время 86% словаря писателя²².

²¹ В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. VII. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1959, стр. 317.

²² См. кн.: «Машинный перевод». Сб. статей. М., ИЛ, 1957, стр. 140—142.

Итак, четыре пятых текста каждого прозаического произведения («Улисс» здесь только удачный пример) занимает всего тысяча одних и тех же повторяющихся слов. Какие-то «особенные», характерные именно для данного писателя слова могут встретиться нам в среднем лишь через десять-двадцать таких слов, общих для всех художников. И тем не менее у настоящего писателя мы в каждом более или менее самостоятельном кусочке текста чувствуем его особый индивидуальный смысл, его собственную речевую форму.

Все дело в том, что эта форма существует как бы поверх собственно языковой реальности произведения. Для проникновения в эту надъязыковую реальность необходимо сделать одно общетеоретическое отступление.

Широко известна разработанная в свое время А. А. Потебней идея о «внутренней форме слова». Потебня писал, например, что в любом слове необходимо различать «внешнюю форму, т. е. членораздельный звук, содержание, объективируемое посредством звука, и внутреннюю форму, или ближайшее этимологическое значение слова, тот способ, каким выражается содержание». Так, например, русское слово «жалованье» и латинское «annum», общие по содержанию, отличаются не только внешней, но и внутренней формой: «annum — то, что отпускается на год.. тогда как жалованье (ср. жаловать) — подарок»²³.

В большинстве слов внутренняя форма исчезла, отмерла; мы сознаем ее чаще всего только в новых словах (например, мы сознаем, что запущенная на орбиту Земли ракета называется «спутником», поскольку она «сопутствует» Земле), но почти не сознаем в словах, существующих века (так, например, никто при обычном разговоре не сознает, что «город» называется так потому, что первоначально представлял собой нечто «огороженное»); более того, этимология многих слов вообще не может быть объяснена при теперешнем состоянии языкознания.

В словах, лишенных внутренней формы, звуковая, внешняя форма и «содержание» — т. е. значение слова, связаны непосредственно и, с другой стороны, произвольно. Такие слова только сообщают нам о той или иной вещи, предмете, выступают как простой знак того, о чем идет речь.

Между тем, когда в тех или иных условиях мы осознаем внутреннюю форму слова, т. е. то, почему данная вещь называется именно так, у нас возникает гораздо более отчетливое и яркое представление о называемом предмете. Здесь есть не только знак, но и известный образ. Так, когда мы сознаем, что «петух», — это тот, кто поет, «вельможа» — тот, кто вель (много — ср. вельми) может, а «венец» и «венок» — это то, что свито, «крыша» — то, что прикрывает, «синее» — то, что сияет, и т. п., мы получаем некоторое дополнительное представление о предметах, называемых этими словами, а именно: элемент «конкретного», наглядного, действительного восприятия.

Школа Потебни — а ранее Вильгельм Гумбольдт и позднее Карл Фосслер и Бенедетто Кроче — пыталась трактовать язык, языковую деятельность вообще как искусство и даже как основу, предпосылку всякого художественного творчества. В соответствии с этим слово, обладающее живой внутренней формой, рассматривается как «поэтическое» (в отличие от «омертвевшего» прозаического).

В практической речевой деятельности внутренняя форма слова — даже в тех случаях, когда она жива, — выступает как нечто очевидное лишь случайно, ибо она ничуть не необходима для достижения целой речи: «Никакие «ближайшие значения», — пишет Г. О. Винокур, имея в виду этимологические значения слов, — совершенно не нужны для того, чтобы люди могли понимать друг друга»²⁴.

²³ А. А. Потебня. Полн. собр. соч., т. I. Одесса, 1922, стр. 145.

²⁴ Г. О. Винокур. Указ. соч., стр. 246.

Однако идея Потемби все-таки оказывается очень перспективной в применении к искусству слова. Важно только не использовать ее в буквальном, прямом смысле, как это нередко делается, когда суть художественной речи сводится к оживлению внутренней формы слов.

Прежде всего оживление, раскрытие подлинной этимологии слова в поэзии встречается не часто и имеет ограниченную сферу. В сущности, мы находим такие случаи лишь у поэтов, имеющих своеобразные собственно лингвистические интересы, — таких, как Хлебников, Маяковский, Мандельштам, Асеев. Например, в стихотворении Асеева «Кумач» (1918) ощущение революции выражается в сопоставлении трех значений слова «красный» — первоначального, этимологического (красивый, прекрасный), позднейшего обозначения определенного цвета и, наконец, связанного с ним через цвет флага политического словоупотребления «красный» (в смысле революционный, советский): «Красные зори, красный восход, красные речи у Красных ворот, и красный на площади Красной народ»²⁵. Здесь взаимодействуют все три значения. В стихотворении использованы, с одной стороны, сохранившиеся фразеологические сочетания, в которых слово «красный» выступает в изначальном смысле («Красная площадь», «красная рыба», «с красной строки», «изба красна пирогами» и т. п.). Рядом с ними выступают и значение цвета и новейшее социально-политическое значение. В результате, например, в последних строках («Красуйся над миром, мой красный народ») определение народа совмещает сразу три значения (цвет знамен, красоту и политический пафос). Это создает своеобразный поэтический эффект.

Маяковский также очень часто воспроизводит и оживляет первоначальное значение слов во фразеологических сочетаниях; этот прием входит так или иначе в систему тропов, предстает как переносное, метафоричное выражение — хотя на самом деле используется как раз буквальное значение слова, давно употребляемого в переносном смысле («Маркс повел разить войною классовый золотого до быка доросшего тельца»). То есть происходит как бы отрицание отрицания: в истоках стоит прямое значение (фигура теленка из золота), затем аллегорическое переосмысление (поклонение «золотому тельцу») и опять возвращение к прямому смыслу.

Однако гораздо более распространены явления мнимой этимологии (ср. у того же Асеева: «Что такое счастье? Соучастье в добрых человеческих делах...»). Такая «этимологизация» отличается от так называемой народной этимологии, ибо последняя представляет собою осмысление непонятных иностранных и книжных слов и, с другой стороны, обычно ведет к изменению самой формы слова.

Ложная этимология, тесно связанная, в частности, с приемом каламбура, всегда играла очень значительную роль в комических жанрах поэзии (см., например, многие классические эпиграммы Пушкина), а в новейшее время занимает большое место в поэтическом творчестве в целом. Исследование художественной речи русской поэзии XX в. (Маяковский, Андрей Белый, Хлебников, Цветаева, Асеев, Мандельштам, Заболоцкий, Сельвинский, Пастернак, Мартынов, Кирсанов и др.) невозможно без самого широкого анализа явлений этого рода.

Если до XX в. для поэзии характерны только явления прямого, непосредственного оживления внутренней формы слов (пример из притчи Сумарокова, приводимый Г. О. Винокуром: «Сокровище мое! куда сокрылось ты?»), то в новейшей поэзии большую роль играют очень сложные приемы мнимой этимологизации. Так, например, в строке Маяковского «Люди — лодки. Хотя и на суше» дается как бы намек на родственность слов «люди» и «лодки». Возникает сложное, колеблющееся ощущение связи слов (то есть кажется, что «люди» названы так потому, что они плывут

²⁵ См. Николай Асеев. Памяти лет. М., Гослитиздат, 1956, стр. 24—25.

по жизни, как лодки по реке). Конечно, это, так сказать, крайний, наиболее неопределенный случай: смысл сопоставления слов здесь даже трудно доступен. Существует как бы целая шкала этимологизаций: от прямой и непосредственной, до вот такого связывания очень далеких и даже не очень похожих слов.

И все же эти разнородные способы поэтической этимологизации, оживления внутренней формы слов на основе лингвистического чутья или — гораздо чаще — свободного, не претендующего на какую-либо достоверность лингвистического фантазирования представляют собою в системе художественной речи весьма локальное, частное явление.

Во-первых, они типичны лишь для поэзии и некоторых особенных форм прозы (объединяемых под названием «орнаментальной» прозы). Кроме того, и в поэзии они выступают только как один из способов получения образной энергии, рядом с которыми занимают равноправное место система тропов, синтаксически-смысловые параллелизмы, введение различных форм диалога и т. п. Наконец, оживление внутренней формы слов далеко не специфическое явление: в известных условиях оно возможно и в обычной разговорной речи. Факт этимологизации сам по себе вовсе еще не удостоверяет, что данная речь является художественной.

Итак, теория оживления внутренней формы слов как способа создания образных эффектов отнюдь не может претендовать на объяснение целостной специфической природы художественной речи в ее отношении с содержанием. Эта теория имеет столь же локальное значение, что и теория тропов.

Но в то же время понятие о внутренней форме слов очень важно для теории художественной речи. Нужно только применить его не к речи как таковой, но к надязыковой реальности «языка» поэзии. Это блестяще раскрыл Г. О. Винокур. Он писал: «Смысл литературно-художественного произведения представляет собой известное отношение между прямым значением слов, которыми оно написано, и самым содержанием, темой его. Так, слово *хлеб* в заглавии романа Алексея Толстого представляет собою известный образ, передающий в художественном синтезе одно из крупных событий революции и гражданской войны. Для того, чтобы это слово могло иметь такой образный смысл, создаваемый им образ должен в самом себе, в качестве снятого момента, сохранять еще и первоначальное, буквальное значение слова... «Хлеб» в романе Толстого означает и то, что это слово означает всегда (т. е. в языке. — В. К.), и то, что оно означает в содержании романа, одновременно, сразу, и вот это-то и подчеркивается в обозначении этого слова термином «внутренняя форма»²⁶.

Очевидно, что здесь понятие внутренней формы слова выступает в совершенно ином смысле, чем в лингвистике. С лингвистической точки зрения внутренняя форма слова — это нечто находящееся между звуковой формой слова и его прямым значением, содержанием (а именно — связь звука и значения, «причина», обуславливающая название данного предмета данным звуковым комплексом: например, петух или петел — это тот, кто поет, имеет функцию петь, и потому данное слово, данный комплекс звуков переносится на эту птицу).

Между тем внутренней формой слова в художественной речи, внутренней формой «художественного слова», является как раз *прямое значение* этого слова, которое связывает между собой звуковую форму и специфическое, только в данном произведении искусства возникающее *художественное значение*, содержание слова. Так, именно прямое значение слова «хлеб» связывает звуковой комплекс «хлеб» с богатым и сложным худо-

²⁶ Г. О. Винокур. Указ. соч., стр. 247 (курсив мой. — В. К.). Ранее эти мысли были в неразвернутой форме высказаны им в книге «Культура языка» (М., «Федерация» 1929, стр. 265—277).

жественным значением «хлеба», созданным в романе Толстого (и только в нем).

В обычной речи слово «хлеб», как правило, будет сообщать об определенном предмете, вещи, находящейся уже «за пределами» речи — в реальной действительности. Между тем в романе Толстого слово «хлеб» не только отсылает нас к известной реальной вещи (к хлебу), но и ставит перед нами — конечно, в связи с восприятием целого произведения — нарастающее, надстроившееся на прямом значении слова богатое художественное содержание — «смысл хлеба» — смысл социальный, эстетический, психологический, философский. Но благодаря существованию внутренней формы — т. е. прямого значения слова «хлеб» — это в то же время и предметный смысл. И он разворачивается в романе не только как социально-психологическая, но и как предметно-чувственная реальность «хлеба». Внутренняя форма слова продолжает жить полноценной жизнью и в то же время нераздельно срастается с поэтическим смыслом.

Существенная и интересная аналогия этой внутренней формы художественного слова с внутренней формой слова как таковой, в собственном значении, проявляется еще и в том, что художественное слово всегда как бы ставит перед нами вопрос: почему оно звучит так, а не по-иному. Г. О. Винокур пишет по этому поводу:

«В общем языке, как орудии практического сознания, связь между словом и обозначаемым этим словом предметом совершенно произвольна и представляет собой результат сложной цепи исторических случайностей. Бесполезно спрашивать себя, да это практически и не приходит в голову, пока мы не задаемся вопросами истории языка, почему рыба у нас называется словом рыба. Не так обстоит дело в словесном искусстве. Разумеется, когда мы в сказке, повести, стихотворении читаем: «старик ловил неводом рыбу», — то и отсюда мы не можем узнать, почему рыба названа словом рыба. Но ведь зато самое слово рыба здесь означает вовсе не только рыбу, а через нее также и нечто гораздо более общее... Раз перед нами действительно произведение искусства, то вопрос о том, почему соответствующее более общее содержание передано в данном случае словом рыба, становится совсем уже не праздным вопросом... Назовите в сказке Пушкина это общее содержание не словом рыба, а каким-нибудь иным, и данное произведение искусства... будет разрушено.

Язык со своими прямыми значениями в поэтическом употреблении как бы весь опрокинут в тему и идею художественного замысла, и вот почему художнику не все равно, как назвать то, что он видит и показывает другим...

Поэтическое значение слова рыба мотивируется его прямым значением... Слова старик, рыбка, корыто, землячка... в тексте пушкинской сказки... несомненно, составляют отдельные звенья одной и той же словарной цепи, так как они объединены своими вторыми, поэтическими значениями»²⁷.

Последняя мысль — очень смелая, сразу не укладывающаяся в сознание, — имеет все же свою глубокую правоту и, главное, ценность неожиданной, новой точки зрения. В самом деле, если прямые значения слов выступают в художественной речи как их внутренние формы, а более существенные поэтические значения лежат глубже, в образах произведения, то определенные слова, не имеющие в обычной речи ничего общего, в художественной могут воплощать одно и то же сложное значение и выступать, таким образом, как единая цепь, как различные формы одного «слова» — точнее, одного значения. Таким образом, художественная речь имеет, в сущности, совершенно специфический словарь, где родственны не те слова, которые являются родственными (этимологически) в обычной

²⁷ Г. О. Винокур. Указ. соч., стр. 246, 247, 248.

речи, а совсем другие слова, не имеющие между собой ничего общего в обычной речи. Характернейшее проявление этой тенденции — художественные тропы — в особенности сравнения. Так, например, когда Пушкин говорит о буре: «то как зверь она завоет», слова «буря» и «зверь» выступают в качестве слов, связанных единым общим значением; они являются как бы художественными «синонимами», способными подменить друг друга: «буря» — «зверь».

В новейшей поэзии очень часты случаи, когда поэт даже как-то непосредственно осознает эту специфическую природу своей речи, своего словаря и словно обнажает ее. В этом смысле можно истолковать приводившееся выше сравнение Маяковского — «люди — лодки». Здесь слова имеют не только общность значения, но и сходство звучания, а потому и впрямь предстают как своего рода варианты одного и того же «корневого слова» — разумеется, художественного.

Впрочем, нельзя упускать из виду, что тропы — это только частный случай такого рода явлений. В строке Пастернака о том, что «трагедией трогают зал», не имеющие ничего общего слова выступают, так сказать, в качестве разных «частей речи» — «существительного» и «глагола» — одного корневого «слова». И метафора «трогать трагедией» здесь ни при чем; она скорее подчинена смысловому созвучию, чем определяет его.

Можно привести еще выразительный пример, касающийся того художественного значения, которое может возникать на почве предельно однозначной категории слов — числительных. Так, в фольклоре формируется, например, художественное значение числительного «три» («три желания», «три дороги», «три подвига» и т. п.). Это художественное значение прямо таки надстраивается на языковом значении, которое служит для него внутренней формой.

* * *

Я лишь ставлю здесь вопрос об этой стороне дела, ибо перед нами крайне сложная и обширная проблема, которая может быть разрешена лишь в специальном фундаментальном исследовании. Ведь дело идет об открытии совершенно особенного царства *поэтического словаря*, где родственными оказываются слова, не имеющие ничего общего в обычном языковом словаре.

Достаточно указать, что в художественной речи образуются определенные замкнутые словесные ряды. Именно такой словесный ряд раскрыт, например, в содержательной характеристике художественной речи «Жизни Клина Самгина», данной Е. Б. Тагером. Исследователь показывает, что «поэтическое слово выполняет у Горького двойную роль: пластически воспроизводя, «рисует» предмет, он одновременно обнажает его суть, его смысл, идейно истолковывает явление». Далее приводится ряд фраз из эпопей, повествующих о том, как дома на Московской улице, «осанистые и коренастые, стояли, плотно прижавшись друг к другу», о Петербурге, «заключенном в мутном пузыре тумана, внутри которого беззвучно движутся по-рыбьи ныряющие одноцветные люди», о кабаке Омона с «расплавленным жиром позолоты», с «таящими, как масло» голыми спинами женщин, о «ядовито раскрашенной» декадентствующей даме и т. п. Примеры этого рода, замечает исследователь, «можно умножить до бесконечности»²⁸.

Подчеркнутые слова сами по себе не имеют ничего общего. Но тот художественный смысл, который надстроен над их прямыми значениями, обладает определенным единством. Художественные значения этих слов

²⁸ Б. Михайловский, Е. Тагер. Творчество М. Горького. М., Учпедгиз, 1951, стр. 216—217.

принадлежат одному ряду. Грубо говоря, у этих слов разные предметные значения (т. е. внутренние формы), но одно и то же «духовное», «идейное» значение.

Единство определенного словесного ряда особенно ясно проявляется, конечно, в небольших частях, элементах произведения. Совершенно несомненно это единство в любом переносном выражении — тропе. Когда поэт говорит: «глаза, как звезды», или «глаза — звезды», или «звездные глаза» и т. п. (и, наоборот, «звезды, как глаза», «глаза-звезды», «глазастые звезды») — оба слова выступают как две разные внутренние формы *одного* художественного значения. В прямых значениях этих слов выходят на первый план только те стороны и оттенки, которые существенны для этого художественного значения.

Однако, как уже говорилось, тропы — это только одна из форм художественной речи, играющая к тому же в современной прозе весьма ограниченную роль. Необходимо рассмотреть проблему словесных рядов на материале прозаического повествования. Удачным примером может служить рассказ Чехова «Гусев» (1890). В лазарете парохода, плывущего с Дальнего Востока в Россию, умирает от чахотки солдат Гусев. Рассказ о том, как он умирает, слагается (не считая заключительной потрясающей сцены его похорон в море) из трех различных чередующихся компонентов: изображения того, что видит и чувствует Гусев, его бесед с умирающим рядом интеллигентом Павлом Ивановичем и, наконец, встающих в воображении Гусева сцен жизни на родине, куда он еще надеется вернуться.

Мы сопоставим ряд сцен из разных планов — яви и воображения (не касаясь здесь соотношения этих планов в их целостном единстве).

1) «Ветер гуляет по снастям, стучит винт, хлещут волны, скрипят койки, но ко всему этому давно уже привыкло ухо и кажется, что все кругом спит и безмолвствует. Скучно. Те трое больных — два солдата и один матрос, — которые весь день играли в карты, уже спят и бредят».

2) «Больные два солдата и матрос проснулись и уже играют в карты. Матрос полулежит на койке, солдаты сидят возле на полу и в самых неудобных позах... У одного солдата правая рука в повязке и на кисти наворочена целая шапка, так что карты держит он в правой подмышке или локтевом сгибе, а ходит левой рукой. Сильно качает. Нельзя ни встать, ни чаю напиться, ни лекарства принять».

3) «Гусев поднимает голову, прислушивается и видит: два солдата и матрос опять играют в карты; Павел Иванович сидит и шевелит губами. Душно, нет сил дышать, пить хочется, а вода теплая, противная... Качка не унимается».

4) «И затем много времени проходит в молчании. Гусев думает, бредит и то и дело пьет воду; ему трудно говорить, трудно слушать, и боится он, чтоб с ним не заговорили. Проходит час, другой, третий; наступает вечер, потом ночь...»

Теперь обратимся к сценам, предстающим в воображении Гусева:

1) «Гусев обнял колени, положил на них голову и думает о родной стороне. Боже мой, в такую духоту какое наслаждение думать о снеге и холоде! Едешь на санях; вдруг лошади испугались чего-то и понесли... Не разбирая ни дорог, ни канав, ни оврагов, несутся они, как бешеные, по всей деревне, через пруд, мимо завода, потом по полю... «Держи! — кричат во все горло заводские и встречные. — Держи!» — Но зачем держать! Пусть резкий, холодный ветер бьет в лицо и кусает руки, пусть комья снега, подброшенные копытами, падают на шапку, за воротник на шею, на грудь, пусть визжат полозья и обрываются построжки и вальки, черт с ними совсем! А какое наслаждение, когда опрокидываются сани и летишь со всего размаху в сугроб, прямо лицом в снег, а потом встанешь весь белый, с сосульками на усах; ни шапки, ни рукавиц, пояс развязался...»

2) «Мысли у Гусева обрываются и вместо пруда вдруг ни к селу ни к городу показывается большая бычья голова без глаз, а лошадь и сани уж не едут, а кружатся в черном дыму. Но он все-таки рад, что повидал родных. Радость захватывает у него дыхание, бегают мурашками по телу, дрожит в пальцах».

3) «Опять рисуется Гусеву большой пруд, завод, деревня... Опять едут сани, опять Ванька смеется, а Акулька-дура распахнула пубу и выставила ноги: глядите, мол, люди добрые, у меня не такие валенки, как у Ваньки, а новые».

...Вот Андрон с кремневым ружьем на плече несет убитого зайца, а за ним идет дряхлый жид Исайка и предлагает ему променять зайца на кусок мыла; вот черная телочка в сенах, вот Домна рубаху пьет и о чем-то плачет, а вот опять бычья голова без глаз, черный дым...

Если сравнить эти два ряда отрывков, сразу бросается в глаза, что в первом ряду фразы более короткие, скупые. Точнее говоря, у фраз двух этих планов — различная *ритмическая* организация. Но это только внешнее выражение глубокого, смыслового различия. Фразы, изображающие реальность лазарета, — предельно прозаичны, похожи на фразы протокола. Они с нагой простотой обозначают те или иные движения («стучит винт, хлещут волны, скрипят койки»; «матрос полудежит на койке», «два солдата и матрос опять играют в карты», «наступает вечер, потом ночь» и т. д.), тяготеют к цифровой точности («два солдата и один матрос», «проходит час, другой, третий») и к сугубо точному называнию вообще («у одного солдата правая рука в повязке», «карты держит он в правой подмышке или локтевом сгибе», «пить хочется, а вода теплая» и т. д.). Нет ни одного эпитета, сравнения, метафоры (кроме общепринятых, языковых — «гуляет ветер», «наступает вечер»).

Но это ничуть не ослабляет художественности, ибо в рамках этих отрывков создано прочное единство словесных рядов, единство художественной семантики. И словосочетания, которые сами по себе, казалось бы, совершенно стерты, лишены экспрессивности и образности, выступают как внутренние формы целостного художественного смысла — богатого и напряженного. Все эти протокольные словосочетания — «стучит винт», «два солдата и один матрос», «держит в правой подмышке или локтевом сгибе», «проходит час, другой, третий» — идеально соответствуют художественному значению целого. Это действительно единый словесный ряд, состоящий из по-своему однородных, имеющих некий общий знаменатель элементов. Характерно здесь обилие числительных, призванных не просто обозначить те или иные количества, но воплотить как раз определенное качество — безличность, похожее на таблицу умножения однообразие жизни. Но и другие словосочетания в чем-то родственны этим числительным — таковы точные обозначения движений правой и левой рук солдата, скупые, состоящие из существительного и глагола определения движений, все время повторяющаяся фраза «играют в карты» и т. п.

Совершенно иная словесная материя предстает перед нами в воображаемых сценах жизни на родине Гусева. Вместе с резким изменением ритма меняется и весь характер внутренней формы художественной речи.

И опять-таки предстает перед нами некий единый ряд словосочетаний: «вдруг лошади испугались чего-то и понесли»; «пусть резкий, холодный ветер бьет в лицо и кусает руки»; «пусть комья снега, подброшенные копытами, падают на шанку»; «пусть визжат полозья и обрываются построжки»; «черт с ними совсем»; «какое наслаждение, когда опрокидываются сани»; «вдруг ни к селу ни к городу показывается большая бычья голова без глаз»; «сани уж не едут, а кружатся в черном дыму»; «радость захватывает у него дыхание, бегают мурашками по телу, дрожит в пальцах»; «а вот опять бычья голова без глаз, черный дым...»

Насыщенность метафорами, сравнениями, эпитетами, экспрессивные слова и конструкции, наконец, самый ритм рассказа — привольный, размашистый — выступают как внутренняя форма уже совершенно иного художественного значения. Пожалуй, наиболее наглядна в этом отношении сама структура фраз, определяемая всеми этими «вдруг», «пусть», «какое наслаждение...». Но отчетливо ощущается и несомненное единство словесного ряда — например, обилие динамичных, обозначающих резкие действия и состояния глаголов: испугались, понесли, бьет, кусает, подбрасывать, визжат, обрываются, опрокидываются, кружатся, захватывает, бегают, дрожит и т. п. Это слова некоего единого художественного «корня». В отрывках первого плана мы почти не найдем таких глаголов; там, напротив, господствуют глаголы со «статичными» значениями: спит, безмолвствует, играют (в карты), бредят, полулежит, держит, сидит, прислушивается, видит, шевелит, проходит (время), думает, наступает (вечер) и т. д.

Единство словесного ряда и, кроме того, грамматических конструкций (они ведь тоже более или менее однородны), единство, обусловленное целостным художественным значением, внутренней формой которого является словесная материя, создает специфическую прочность художественной речи. Эта прочность, не позволяющая ни на йоту изменить текст произведения, находит материальное воплощение и в ритмической организации.

В каком-нибудь отрезке фразы — «два солдата и матрос опять играют в карты» — нельзя ни вставить, ни убрать хотя бы одно слово. С внешней точки зрения вставка или пропуск слова нарушат ритм целого отрывка — абзаца. Но, главное, нарушатся та скупость и вместе с тем точность, которые делают этот отрезок фразы идеальным элементом внутренней формы вполне определенного художественного смысла. Слова, словосочетания, грамматические конструкции в художественной речи существенны не сами по себе, не в своих собственных языковых значениях (и даже не как система этих значений, воплощенная в целом отрывке или законченном тексте), но как форма специфического, созданного в данном произведении *художественного значения*, надстраивающегося на языковых значениях.

Итак, в проблеме «внутренней формы» художественной речи обнаруживается ее глубокое своеобразие. В связи с этим необходимо сказать о самостоятельной ценности (но отнюдь не самоцельности!) речи в искусстве. Согласно общей формуле Г. О. Винокура, «язык как произведение искусства прежде всего характеризуется тем, что он представляет собой внутреннюю форму, то есть нечто, само в себе, внутри себя обладающее некоторой содержательной ценностью»²⁹. Исследователь объясняет это в другом месте тем, что содержание поэзии — сложный и богатый смысл образа — «не имеет своей собственной... звуковой формы, а пользуется вместо нее формой другого, буквально понимаемого содержания. Таким образом, формой здесь служит содержание. Одно содержание, выражающееся в звуковой форме (т. е. прямые значения слов.— В. К.), служит формой другого содержания, не имеющего особого звукового выражения»³⁰ (т. е. образа). Так, значение числительного «три» служит формой его «поэтического» содержания.

Иначе говоря, художественная речь имеет собственную ценность потому, что она есть не просто форма, но и определенное содержание, ставшее формой образа. Впрочем, это недостаточно исчерпывающее объяснение самостоятельной ценности художественной речи.

Важно видеть и другие аспекты проблемы. Так, в обычной речи слова всецело направлены, устремлены к предмету речи и как бы полностью

²⁹ Г. О. Винокур. Указ. соч., стр. 246.

³⁰ Там же, стр. 390.

прозрачны. Наиболее глубокое, внутреннее содержание речи находится во-вне, в той вполне определенной реальности жизни, о которой и идет речь. Слова просто сообщают о каких-то вещах и отношениях этой реальности, указывают на них, называют, обозначают их, эти вещи.

Между тем слова художественной речи обозначают образ, или, точнее, создают его. Они являются формой этого содержания, находящегося в самом произведении, а не вне него. Более того, они входят в самый образ: так, прямое значение слова «хлеб» нераздельно сращено в романе А. Толстого с «идеей» хлеба. Предметный и «идейный» планы значения взаимопроникают друг друга. Прямое значение слова направлено сразу в две стороны — в сторону реальной вещи, реального хлеба и в сторону «идеи» хлеба. И потому к вещественному «хлебу» все время приливает определенный большой смысл, а идея непрерывно впитывает предметность.

Это всеобщий закон художественной речи: прямые значения слов непрерывно проникают, опрокидываются в их идейные значения, и наоборот. Между словами и образом идет непрекращающийся «обмен веществ», или, точнее, обмен вещественностью и духовностью, которые принадлежат в этом взаимодействии разным сторонам.

Наконец, еще один аспект: звуковая форма также ведет себя в этом взаимодействии не безразлично, ибо она есть форма ожившего прямого значения слова — этой внутренней формы художественной речи. И звуковая форма тоже оживает и обретает относительную самостоятельную ценность — т. е. определенную содержательность.

С другой стороны, оживает, или, точнее, приобретает совершенно специфическую, внеязыковую содержательность, и грамматическая форма художественной речи. Как показывает Г. О. Винокур, «все то, что в общем языке, с точки зрения его системы, представляется случайным и частным, в поэтическом языке переходит в область существенного, область собственно смысловых противопоставлений... Прямой и обратный порядок слов в общем языке... очень часто не различаются своими грамматическими значениями... Но в поэзии и это, для грамматики не существенное, различие способно стать различием поэтических смыслов, так как перестановка слов, не изменяя собственно грамматического отношения, какое между ними существует, может стать носителем своего особого, образного значения. «Щурки от дремоты глаза» (пример из «Соти» Леонова) и «глаза, щурки от дремоты», — в чисто грамматическом отношении конструкции равнозначные. В художественной речи перемещение логических акцентов, ослабление акцента на обстоятельственном члене «от дремоты», выдвижение прилагательного на первый план, однофразовое единство вместо двух, наблюдаемые при переходе от второй конструкции к первой, — создают новый образ, то есть новый поэтический смысл»³¹. Стоит отметить также, что расстановка слов у Леонова создает и особое интонационно-ритмическое построение, которое представляет собою материальное выражение внутреннего своеобразия фразы.

Г. О. Винокур показывает, что в речи Леонова такое построение становится своего рода законом (примеры из той же «Соти»: «воображением дурашливая овладевает сумятица», «в природе торжественная начиналась ворожба», «могильная у вас тишина»). Это значит, что возможная в обычной речи лишь как случайность «внеграмматическая» форма «приобретает значение факта поэтической грамматики»³².

Таким образом, мы сталкиваемся и здесь именно с внеязыковым (или надязыковым) явлением, аналогичным размеру или рифме. Ведь размер или рифма нередко возникают и в естественной речи, однако они появляются там случайно и не имеют какого-либо особенного значения;

³¹ Г. О. Винокур. Указ. соч., стр. 251.

³² Там же, стр. 253.

в поэзии же они выступают как закон и, с другой стороны, несут вполне определенный и богатый смысл.

Г. О. Винокур рассматривает и другие характерные «внеязыковые» явления художественной речи. «Для изучения синтаксической системы русского языка... представляется решительно безразличным, какой тип предложения каким другим сменяется в пределах больших отрезков речи... Но если перед нами три построения, из которых первое состоит из одних простых предложений, второе — из одних сложных, а третье из чередования простых и сложных, то это не может не интересовать того, кто хочет увидеть в языке писателя отражение его внутреннего мира...» Точно так же важно, «в каком внеграмматическом соотношении, например, количественном, находятся... отдельные грамматические факты между собой. Ясно, например, что преобладание какой-нибудь формы из числа двух равнозначных, более частая употребительность какой-нибудь формы у данного писателя... — все это способно подсказывать важные и существенные выводы»³³.

В заключение Г. О. Винокур говорит о том, что указанные им явления однотипны именно с явлениями размера и рифмы. Он отмечает, что в художественной речи «приобретают свой смысл и такие явления, которые в обыденной речи вообще нельзя признать имеющими какое-либо отношение к языку. Так, например, те или иные созвучия или ритмические фигуры, случайно возникающие в тех или иных актах речи, не... относятся, как всякому понятно... к тому, что можно было бы назвать... средствами языка....

Отмечу еще и то, что самая единица, микрокосм художественного языка, в пределах которого и надлежит устанавливать его закономерности, есть нечто, что, с точки зрения собственно грамматической, представляется фактом несущественным... Для общего языка таким минимальным пределом или контекстом служит предложение. В художественном языке это непременно то, что иногда называют синтаксическим целым — абзац, глава, произведение. Это поэтические аналогии предложений общего языка. Короче говоря, подводя некоторый итог сказанному о природе поэтического языка, можно утверждать, что в этом языке не только оживляется все механическое, но и узаконяется все произвольное»³⁴.

Итак, явления, принадлежащие к художественной речи, возможны в речи обыденной лишь как случайные и ничего не значащие отклонения (они показывают только, что в речи вообще заложены потенции, предпосылки художественной речи); с другой стороны, определенные качества художественной речи всего лишь аналогичны известным качествам обыденной речи, но вовсе не совпадают с ними по существу.

После этих общетеоретических соображений мы можем перейти к историческому рассмотрению проблемы художественной речи, поставить вопрос об основных стадиях ее развития.

II. ПРОБЛЕМА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РЕЧИ В УСТНОМ НАРОДНОМ ТВОРЧЕСТВЕ

Фольклор повсюду предшествует рождению искусства слова. Это не оговорка: фольклор как таковой не может рассматриваться в качестве искусства слова в собственном смысле. С одной стороны, живое бытие устной народной поэзии включает в себя целую систему внесловесных элементов — элементов музыки, звукоподражания, пантомимы, танца или даже практической деятельности. В то же время в фольклоре выступают

³³ Г. О. Винокур. Указ. соч., стр. 241, 241—242.

³⁴ Там же, стр. 252, 253.

раздельно те стихи, те стороны, которые в зрелом искусстве слова живут в единстве.

Поэтому слово в фольклоре — это особая тема, не могущая быть собственным предметом литературоведения. Однако именно в силу того, что фольклор есть предыстория поэзии, он представляет огромный интерес для теории художественной речи. В нем происходит процесс выделения необходимых для поэтического языка элементов и само их слияние в единое целое. Об этом уже говорилось — правда, в другой связи — в главе об историческом развитии образа. Здесь, естественно, встает вопрос о том, как в устной народной поэзии подготавливается рождение того специфического явления, которое мы обозначаем термином «художественная речь».

Прежде всего в фольклоре представлены две существенно различные формы словесного творчества — песня (имеется в виду, конечно, ее текст) и сказ. Самостоятельное рождение и развитие этих форм на большом материале исследовал в своих главах из «Исторической поэтики» А. Н. Веселовский. Он писал, что «исторически поэзия и проза... могли и должны были появиться одновременно: иное пелось, другое сказывалось». И «сказка так же древня, как песня»³⁵.

Действительно, песня и сказ первоначально возникают на разной жизненной почве и с принципиально различными целями. Песня рождается непосредственно в действии, в самом процессе определенной деятельности. И в истоках своих она является даже не добавочным, но собственным элементом этой деятельности, одним из ее проявлений. Это достаточно убедительно показано в известном труде Карла Бюхера «Работа и ритм» (Москва, 1923). Песня — в том числе и ее словесно-ритмические формы — соответствует движениям идущих, работающих, совершающих обряд людей. Этот этап развития песни жив еще и сегодня у народов Африки: любой вид деятельности оформлен определенной, соответствующей этой деятельности песней (кроме того, деятельность оформлена мелодией и элементами танца). И эта специфическая природа песни ясно и отчетливо запечатлевается в самом характере текста, словесной формы. В качестве примера можно рассмотреть песню грузчиков, записанную в прошлом веке в Новгороде (то, что это русская песня столетней, а не тысячелетней давности — не играет роли, ибо в данном случае всецело сохранилось первоначальное единство с деятельностью):

Ой, дубинушка, охни.
Ой, зеленая, нейдет, пойдет.
Ой, раз, ой, раз,
Еще разик, так и раз,
Еще маленький разок³⁶.

Речь здесь несет в себе минимум предметного содержания. Чисто условный образ «зеленой дубинушки», этот символ труда грузчиков, сменяется уже почти вообще беспредметными восклицаниями. Но это вовсе не означает, что текст песни бессодержателен. Он точно и гибко передает, выражает реальность внутреннего состояния работающих людей, создавая осязаемый образ их мускульного и душевного напряжения. Здесь как бы схвачены расширяющиеся, удлиняющиеся волны этого напряжения:

Ой — раз, ой — раз,
Еще ра-азик,
Та-ак и раз,
Еще ма-аленький разок...

³⁵ А. Н. Веселовский. Историческая поэтика, стр. 377.

³⁶ Цит. по кн.: Н. П. Андреев. Русский фольклор. М.—Л., Учпедгиз, 1938, стр. 44.

Иногда неверно полагают, что в подобных песнях слова сами по себе безразличны: вся суть состоит в воссоздании ритма. Но даже на этом простом примере ясно, как тонко и метко играют свою роль вариации словечка «раз». Они, действительно, как бы изображают внутреннее состояние работающих людей. Не видя самой работы, а лишь слыша эти восклицания, мы все же можем живо воспринять психологический облик людей в данный момент — непреклонное, словно обрубающее все слабости и сомнения, усилие «ой — рраз, ой — рраз», и обнадеживающее, звучащее даже какой-то нежностью к себе «ра-азик», и последнее, предельное напряжение, выражающееся в сдавленном полусшепоте, — «еще ма-аленький разок...». Не случайно эти вариации слова «раз» стали постоянным приемом грузчицких и бурлацких песен. Речь в данном случае как бы непосредственно; прямо выражает «внутренние» (телесные и душевные) состояния. Звучащие слова, ритм, интонация объективируют их, делают слышимыми, передавая сам ход их движения и даже их сложные, многогранные оттенки.

Принципиально иной характер имеет словесный текст сказки. Она складывается на иной почве, в иной ситуации. Она уже не связана прямо и непосредственно с деятельностью. Бессмысленно «сказывать» о том, что происходит сейчас на наших глазах и, тем более, с нами. Сказка призвана восстановить, снова представить то, что совершилось в прошлом. И это определяет природу речи.

Вот текст, записанный от прославленного псковского сказочника Ильи Богатырева, — сказка о том, как солдат гостил у жадного мужика.

«Солдат идет, а в деревне собрались мужики толпой вечером. Поздравствовался. Так один мужичок говорит:

— Солдатик, пойдем ко мне ночевать.

Видит солдат на краю очень богатый дом, роскошный. Постройка очень богатая.

— Я, — говорит, — пойду к этому мужичку ночевать.

— Он, — говорят, — ночевать не пускает! Он жадный, скупой. С хозяйкой живет.

— Не может быть!

Пошел солдат к этому богатому мужику. Во дворе двери еще не были закрыты. Приходит в избу, снял шапочку, а они уже за столом ужинают. Наварена капуста со свиной, свинина поверх плавает, на густы.

— Здравствуйте, — говорит, — хлеб да соль вам!

— Милости просим, — они говорят.

Солдат и сел рядом.

— Вот как, — говорит, — а под Питером спасибо лишь скажут. А тут сразу пригласили меня!

Садится рядом. Берет ложку и крою хлеба. Хозяйка взяла, подала мужу ложку еще. Стали втрех есть.

Этот мужик говорит:

— Ах, как я этих приплывнев не люблю! (Это на солдата).

— Дяденька! А я этих приплывнев очень подлюбливаю! — И стал подлавливать свинину из-под евоного краю...»³⁷.

Здесь речь обнаруживает совсем иные свойства, чем в песне. Так, словесные формулы грузчицкой песни плотно, ничем не опосредованно облекают, оформляют внутреннее состояние работающих людей. Это прямая объективация переживания в речи — в ее строении, интонации, ритме, звуках. На первый план выходит и все заслоняет та функция речи, которая делает ее «непосредственной действительностью сознания». Напротив, в сказке господствует коммуникативная функция; речь сообщает об опре-

³⁷ Цит. по кн.: «Русская сатирическая сказка в записях середины XIX — начала XX века». М. — Л., Изд-во АН СССР, 1955, стр. 266.

деленных фактах — солдат входит в деревню, заговаривает с мужиками, садится обедать с жадными хозяевами. Внутреннее состояние людей обнаруживается не непосредственно, не прямо, а лишь в контексте сообщенных фактов.

Так, например, та интонация, с которой жадные хозяева злобно проносят свое «милости просим», дается нам опосредованно, через всю ситуацию рассказа. В песне же, как мы видели, интонация дана в самой материи речи — в ее ритмическом построении, в вариациях слов.

Здесь уместно привести меткие соображения Кристофера Кодуэлла, который писал, что прозаическая речь ставит перед нами движущийся поток «фактической» реальности, обозначенной словами, а в поэтической речи именно слова в их сочетании образуют определенную смысловую реальность. «Отсюда в поэзии тенденция играть словами... восхищаться строем слова»³⁸, — заключает исследователь. И вот даже в бесхитростной грузичкой песне мы находим сложные и тонкие вариации слова «раз», обогащение его строения; все это дает возможность запечатлеть душевную жизнь непосредственно в материале и форме самой речи. Здесь всецело существенно и самое звучание слова «раз!», и своеобразная «игра» с ним, когда оно из «раз» превращается в «разик», а затем в «разок», чутко передавая перебой и изменение самого тона мускульного и душевного напряжения.

Итак, в песне и сказке выступают в наиболее чистом виде два разных типа речи, или, точнее, две ее функции. В известном смысле приведенные здесь тексты песни и сказки принадлежат как бы к двум различным искусствам слова. В самом этом факте нет ничего неожиданного. На основе наблюдений над всей системой видов искусства можно даже априорно предсказать, что и в сфере поэзии есть две глубоко специфические тенденции. Так, мы знаем, что из глыбы камня можно сделать и архитектурную деталь, и статую; на плоскости с помощью красок создается и чисто выразительный орнамент, и предметная живописная композиция; движущееся человеческое тело является «материалом» и для лирического танца, и для театрального представления, и т. д.

В поэзии грань между двумя аналогичными типами творчества менее определена и очевидна. Это обусловлено, в частности, тем, что словесный образ реализуется лишь в нашем воображении, предстает перед мысленным взором, в то время как колонна или изваяние, пляска или театральная сцена выступают перед нами как чувственная предметность. Мы без всякого теоретизирования различаем сделанные из одного и того же материала архитектурную деталь и скульптуру. Между тем различение песни и сказки требует определенного размышления. Именно поэтому идея о двух искусствах, основанных на языковом материале, является только теоретическим соображением, к тому же дискуссионным. Правда, оно было почти аксиомой для школы Потебни. (См., например, известную работу Д. Н. Овсянко-Куликовского «Лирика как особый вид творчества». СПб., 1914). В последнее же время вопрос о существовании двух искусств слова (или, по крайней мере, двух специфических тенденций этого характера) почти не ставился.

В древней песне и сказке эта двойственность выступает с особенной ясностью. В конечном счете здесь имеет место даже чисто языковое различие: речь выступает в песне и сказке в разных функциях и, как говорилось, рождается на различной жизненной почве. Естественно предположить, что и в дальнейшем развитии художественной речи будут как-то проявляться, прощупываться эти две тенденции, две самостоятельно возникающие линии словесного искусства. Конечно, это развитие очень слож-

³⁸ Цит. по кн.: «Современная книга по эстетике. Антология». М., ИЛ, 1957, стр. 212, 224.

по и извилисто. На каждом этапе указанная двойственность предстает в глубоко своеобразном виде. Но очень важно все время помнить о первоначальном состоянии, о том раздельном становлении «песенной» и «сказовой» речи, которое мы наблюдаем в фольклоре.

Впрочем, не менее важно понять, что это отдельное развитие двух тенденций характерно лишь для того этапа, когда искусство слова в подлинном смысле еще не сложилось. Те тексты песни и сказки, которые разбирались здесь, еще не представляют собой полноценных произведений словесного искусства. Песня грузчиков — это еще песня-деятельность. Ее словесная сторона живет полной жизнью только в целостном единстве деятельности, дающей слышимый ритм ударов, толчков, шагов, и ритмичной мелодии. Просто произносимый, а тем более печатный текст этой песни слишком много теряет — он похож на рыбу, вытасченную из воды. Мы можем лишь угадывать, воображать себе его действительное звучание. Ясно, что при таком положении вещей нельзя еще говорить об искусстве слова в собственном смысле, ибо последнее живет вполне самостоятельно — именно как проаносимая или читаемая речь.

То же самое следует сказать и о приведенном здесь тексте сказки Ильи Богатырева. Этот текст сам по себе также не является полноценным произведением словесного искусства. Исследователь творчества Богатырева пишет, что сказочник «не рассказывает сказку, а разыгрывает ее. Мимика, жест, игра, интонации соединяются в его исполнении... Сказочник вводит в сказку собственный образ... обыгрывает имена собеседников... импровизирует в расчете на определенную аудиторию...»³⁹.

Таким образом, слово, речь как таковая, оказывается только одним из слагаемых синтетического художественного целого — своего рода театрального представления.

Запись сказки можно сравнить с нотами, которые только помогают вообразить реальное бытие произведения. Эта «нотная» сущность записанного сказочного текста ярко проявляется в записи одной сказки негров Южной Африки. Исследователь африканского фольклора Д. А. Ольдерогге пишет, что сказка в Африке часто начинается словами: «Га та нан, га та нан, та дже, та комо». В переводе на русский это значит: «Смотри, вот она, вот она, она идет, она пришла». Таким образом, сказка воспринимается как некое предметное, зримое действие, которое должно пройти перед глазами во всей жизненной реальности. И «рассказчик не только рассказывает — он показывает происходящее, — подражает рычанию льва, хриплому лаю шакала, хрюкающему голосу гиены.

Словом, рассказ превращается в настоящее представление»⁴⁰. Так, в сказке «Форамбиана» звери изображаются следующим способом:

«...Пришла Зебра — папара-папара-хва-хва-хва...

Пришел Жираф — два-два-два-гпапо...

Пришел Носорог — гого-гого-гого...

Пришел Лев — мпфунгу-мбвунгу...»

Это действительно образы зверей, но очень интересно, что эти образы не являются собственно словесными образами. И буквенная запись «мпфунгу-мбвунгу» — это только «ноты» другого, звукоподражательного искусства, которое входит как составной элемент в целостное сказочное представление. Но такой же нотный характер носит в той или иной мере и вся запись любого сказочного текста. Забегая вперед, отметим, что искусство художественной прозы формируется лишь на очень высокой ступени развития словесного искусства (зрелое искусство прозы мы находим лишь в XVIII—XIX вв.), и лишь тогда сам по себе печатный текст являет-

³⁹ «Русская сатирическая сказка...», стр. 211—212.

⁴⁰ См. предисловие Д. А. Ольдерогге к кн.: «Приходи, сказка». М., 1958, стр. 4.

ся полноценным произведением, а не намекающим «сценарием» другого произведения искусства театрального типа.

Как уже отмечалось, в подлинно художественной прозе есть прочное ритмическое построение; в ней выверена каждая часть фразы, каждое слово. Она воспринимается во всей своей ценности при простом чтении текста. Между тем напечатанный в сборнике записей народных сказок текст и, с другой стороны, реальное исполнение сказки Ильей Богатыревым — это явления, не совместимые по своей художественной ценности. И, по сути дела, записанный текст сказки не являет собой художественную речь во всем значении этого термина. В записи сказки не хватает многих необходимых свойств для этого. С другой стороны, в мастерском исполнении сказки есть целый ряд «лишних» элементов, не имеющих отношения к искусству слова, элементов сценического искусства. Точно так же не является полноценной художественной речью и записанный текст песни грузчиков.

Итак, одно из условий возникновения искусства слова в собственном смысле — отделение, очищение его от элементов музыки, танца, пантомимы, практической деятельности, превращение в чисто речевое произведение — произносимое или написанное. Точно так же, например, скульптура еще не представляет собою самостоятельного искусства, пока она выступает в качестве элементов декоративно-прикладного искусства и архитектуры — в виде скульптурных деталей вещей и зданий; в сущности ведь и текст в песне и сказке есть элемент своеобразных синтетических искусств.

Но, с другой стороны, слово не может прямо и просто выделиться; тогда ведь и получится тот лишенный подлинной самостоятельной ценности текст, который мы находим в записях песен и сказок. Для формирования искусства слова необходимо какое-то изменение и обогащение тех двух речевых форм, которые существуют в фольклоре. И если поставить вопрос в самом общем виде, можно сказать, что при возникновении словесного искусства как такового происходит определенное взаимодействие, слияние песенной и сказовой линий, характерных для фольклора. Утверждаясь как самостоятельное, отделившееся от музыки, танца, пантомимы искусство, поэзия вбирает в себя ту или иную пропорцию черты и свойства обеих линий — песенной и сказовой.

Так, «песня» в новом смысле — песня как жанр поэзии, существующий уже и без музыки, и вне какой-либо деятельности, — не может основываться на такой «беспредметной» речи, какую мы находим в песне грузчиков. Ритмическая последовательность беспредметных восклицаний естественна и полноценна лишь в неразрывной связи с действием, обрядом, музыкой; но отделенная от всего этого, она уже не может быть чем-то действительно ценным и значительным. Поэтому песня в поэзии как таковой неизбежно впитывает в себя ту или иную степень предметности. Она ведь уже не сопровождается непосредственно деятельностью и поэтому должна как-то указать на нее, отразить ту внешнюю ситуацию, которая вызывает данные переживания, данное внутреннее состояние. Когда Тиртей пишет свои боевые песни — эмбатерии, это уже не просто восклицания, повторяющие ритм военного марша:

Вперед, о сыны отцов, граждан
Мужами прославленной Спарты!
Щит левой рукой выставляйте,
Копьем потрясайте отважно
И жизни своей не щадите:
Ведь то не в обычаях Спарты ⁴¹.

⁴¹ «Хрестоматия по античной литературе», т. I. М., Учпедгиз, 1947, стр. 89—90.

С другой стороны, и рассказ о событии, сообщение о совершившихся фактах не может уже иметь ту непритязательную, лишенную стройной прочности форму, которую мы находим в записях текста фольклорной сказки, исполнявшейся как целое представление. Самостоятельное существование словесного образа какого-либо события требует подлинной завершенности и оформленности самой речи.

Естественным решением этой задачи является ритмизация речи. И нетрудно доказать, что вплоть до новейшего времени искусство слова является почти всецело стихотворным. Теория словесного искусства даже в XVIII в. еще противопоставляет стихи и прозу как формы художественной и нехудожественной речи. Речь, претендующая на художественное значение, ритмически организована. Ломоносов, разделяя прозу и стихи, пишет, что «первым образом сочиняются проповеди, истории, учебные книги, другим составляются гимны, оды, комедии, сатиры...»⁴².

Стихотворная речь не могла возникнуть в повествовании сама по себе, как искусственная обработка обыденного рассказа; она, несомненно, связана с древней песней, ритм которой естественно рождался, повторяя ритм той или иной деятельности или танца. Но, таким образом, оказывается, что в повествовательной поэзии происходит своего рода слияние линий, развивавшихся ранее раздельно.

С другой стороны, те жанры искусства слова, которые продолжают песенную линию фольклора, вбирают в себя более или менее весомые элементы сообщения, рассказа о фактах. Песня отделилась от деятельности — Тиртей слагает свои песни не непосредственно в процессе действия, и лишь потом они могут быть использованы как походные и боевые марши.

Таким образом, две тенденции искусства слова, которые в фольклоре представлены раздельно и обнажены, выступают в сложившейся поэзии в тесном единстве. Конечно, вполне возможно определить речь маршей Тиртея как «выразительную», а речь гомеровских поэм как повествовательную. Но это разделение основывается, в сущности, на факте преобладающей роли одной из тех линий, которые в древнейшей устной песне и сказке существуют отдельно.

Вот почему длительный первоначальный период истории словесного искусства можно назвать «эпохой поэзии»: повсюду господствует ритмическая, прежде всего стихотворная речь, которая осознается как необходимая форма искусства слова. Для Аристотеля, например, поэзия есть искусство, в котором «подражание происходит в ритме, слове и гармонии»⁴³.

Прозаическая речь развивается лишь на периферии, в особенных жанрах, не играющих в эту эпоху центральной роли (прежде всего, в сфере «серьезно-смеховых» жанров, исследованных у нас, например, в работах М. М. Бахтина⁴⁴). С другой стороны, прозаический сказ продолжает развиваться в фольклоре, где он, как говорилось, остается составной частью повествовательного действия и не оформляется в собственно художественную прозу. Только на сравнительно высоком уровне развития словесного искусства начинает складываться искусство прозы.

Так, в Западной Европе первыми явлениями подлинно художественной прозаической речи были итальянские ренессансные новеллы. Характерно, что они поднимаются в искусство слова непосредственно из фольклора. В конце XIII в. во Флоренции составляется сборник рассказов «Новеллино», в котором, по сути дела, представлены записи фольклора, не обладающие еще значительной художественной ценностью. Позднее под пером Боккаччо многие фабулы этого сборника становятся материалом для ранних образцов художественной прозы.

⁴² М. В. Ломоносов. Полн. собр. соч., т. VII. М., Изд-во АН СССР, 1952, стр. 96.

⁴³ Аристотель. Об искусстве поэзии, стр. 40.

⁴⁴ См., например, М. Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского. М., «Сов. писатель», 1963.

Важно сознавать, что это рождение искусства прозы происходит в период, когда уже существуют прочные традиции итальянской поэзии, восходящие к изоцирнейшему латинскому стихотворству раннего средневековья, в русле которого, в частности, канонизировались рифмованный стих и строфические схемы. Терцины Данте и сонеты Петрарки опираются на эту многовековую традицию (в конечном счете, связанную непосредственно с античной культурой стиха); новеллы Боккаччо рождаются как бы заново, хотя он еще и использует в них поэтические способы обработки речи — ритмизацию, украшающие эпитеты и сравнения, звонкую. Но мы еще специально вернемся к проблеме становления искусства прозы. Сейчас надлежит перейти к характеристике как раз художественной речи эпохи поэзии, которая выступает как первая эпоха в развитии словесного искусства.

Итак, фольклор с его нерасчлененными стихиями песни-деятельности и сказа-представления — это только горня, в котором выплавляется искусство слова в собственном смысле, представляющее первоначально как поэзия.

III. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ РЕЧЬ В ЭПОХУ ПОЭЗИИ

Выражение «эпоха поэзии» имеет здесь в виду, собственно говоря, лишь то, что в определенный период художественная речь с необходимостью является строго ритмической. Но сам по себе этот факт, как я попытаюсь показать, полон глубокого смысла.

Для понимания существа художественной речи эпохи поэзии наиболее интересно и важно, пожалуй, даже не то, что стихотворство представляет собою безусловно преобладающую и центральную область словесного искусства. Еще характернее то обстоятельство, что вся античная и средневековая прозаическая речь, так или иначе связанная с искусством, является принципиально ритмической. Эта проза не просто имеет ритм (ритм прозы), но есть именно *ритмическая проза*, которая в новейшей литературе используется только в узком кругу специфических литературных течений или заданий (ритмическая проза в «Кола Брюньоне» Роллана или в «симфониях» Андрея Белого).

Аристотель говорил, имея в виду не что иное, как именно прозу: «Стиль, лишенный ритма, имеет незаконченный вид, и следует придать ему вид законченности»⁴⁵. Это теоретическое требование подтверждает практика античной прозы, которая вовсе не есть «проза» в современном смысле слова. Исследователь позднегреческой повести «Дафнис и Хлоя» заключает об ее авторе: «Его короткие однозвучные фразы построены по строгому закону ритмической прозы»⁴⁶.

Цицерон, написавший целый трактат об искусстве прозы, утверждал, что любое художественное сочетание слов должно «наподобие стиха обладать ритмическим заключением, закругленностью и совершенством отделки»⁴⁷. Законченность, «закругленность» речи, заранее установленная мера предстает как эстетический закон.

Наиболее ярко, быть может, свидетельствует о ритмическом характере «язычной» прозаической речи следующее замечание автора знаменитого трактата «О возвышенном»: «Иногда слушатели, зная наперед предстоящие окончания, стучат в такт ногами и спешат, как в танце, движением

⁴⁵ «Античные мыслители об искусстве». М., «Искусство», 1938, стр. 194.

⁴⁶ С. П. Кондратьев. Лонг и его произведение. См. «Дафнис и Хлоя». М.—Л., «Academia», 1935, стр. XIV.

⁴⁷ «Античные теории языка и стиля». М.—Л., 1936, стр. 243. Далее страницы улавываются в тексте.

передать ритм» (стр. 258). Эта «крайность» оценивается как недостаток, но закономерно само появление такого рода крайностей в прозе.

Необходимость законченного, закругленного, заранее ограниченного ритма речи обусловлена, в конечном счете, очень глубокими и существенными причинами. В этом законе по-своему выражается субстанциальное качество эстетики добуржуазных эпох, раскрытое Марксом: «Древний мир действительно возвышеннее современного во всем том, в чем стремятся найти законченный образ, форму и заранее установленное ограничение»⁴⁸.

Этот закон эстетики своеобразно проявляется и в характере сюжета и композиции древней и средневековой поэзии, и в ее речи — причем не только в ритмической стройности, но и в определенной замкнутости словаря, употреблении постоянных образных формул и эпитетов и т. п.; обо всем этом мы еще будем говорить. Вместе с тем в ритме этот закон выражается наиболее ясно и последовательно. Теоретики античности считали, что именно ритм — носитель таких эстетических свойств, как завершенность, законченность, закругленность, заранее установленное ограничение. Это лейтмотив всех общих определений художественной прозы.

«Я согласен с Теофрастом... — пишет Цицерон, — что проза, если она хочет быть отделанной и художественной, должна обладать ритмом... Мы должны добиваться... того, чтобы речь... не допускала непредвиденных остановок, чтобы не выходила за намеченные пределы, чтобы она была правильно расчлененной, чтобы ее периоды были закончены... Клаузулы же следует... даже еще старательнее соблюдать, чем начальные части, так как на них преимущественно проверяется совершенство отделки и законченности» (стр. 244, 245).

Естественно, что в античных трактатах о словесном искусстве мы находим тончайшим образом разработанную теорию ритмической прозы. Здесь четко разграничены стихотворный и прозаический ритм, и хотя, например, Дионисий Галикарнасский (I в. до н. э.) утверждает, что «достоинство и красота речи обуславливаются в значительной мере ритмом», он тут же оговаривается: «Речь прозаическая не должна, понятно, производить впечатление сплошь метрической... потому что тогда она сделается стихотворением и песней и попросту утратит собственный свой характер: достаточно, если она будет только ритмической и размеренной. Так окажется она поэтической, не являясь стихотворением, и будет напевной, не делаясь песней» (стр. 256, 257). Или, говорит Цицерон о прозаической речи, «нет в ней, как при игре на флейте, отбивания такта, но весь период в целом и внешняя форма речи закончены и введены в границы, и проверяется это наслаждением, даваемым слуху» (стр. 251). И в другом месте: «Речь становится ритмической не только благодаря наличию в ней размера, но также и благодаря... характеру симметрического расположения слов».

Можно указать две основные особенности строения ритмической прозы, выделяемые так или иначе всеми античными теоретиками. Во-первых, соразмерность «колонов» (мы бы теперь сказали синтагм, или речевых тактов): «Подобно тому как в поэзии стих разделяется на метрические единицы, например на полустихия... так и прозаическую речь разделяют и расчленяют так называемые колоны... Не следует делать колоны слишком длинными, так как в таком случае конструкция будет неограниченной... И слишком длинные колоны не пригодны в речи вследствие отсутствия меры...» (Деметрий — I в. н. э.; стр. 239). Соразмерность колонов, состоящих «приблизительно из одинакового количества слогов... достигается не путем подсчета, что, конечно, ребячество: нет, опыт и упражнение так изощряют нашу способность, что в силу какого-то внутреннего чутья у нас будет получаться соответствие...» («Риторика к Гереннию» — I в. до н. э.; стр. 270).

⁴⁸ К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве, т. 1. М., «Искусство», 1957, стр. 181.

Вторым существеннейшим моментом является созвучие клаузул, которые оканчивают колоны. Виды клаузул характеризует Квинтиллиан (I в. н. э.); в частности, он различает «гомеотелевтон» — «для одинакового звучания клаузул последние части колонов состоят из одинаковых слогов» (в сущности, это рифма) — и «гомеоитотон», который «есть только тожество падежей, хотя бы слова, стоящие в этих падежах, и были несходны между собой» (стр. 272).

Эти положения, без сомнения, являются обобщением практики словесного искусства того времени, и можно было бы проследить реальное воплощение этих принципов в древнегреческой, эллинистической и латинской словесности. Но мы обратимся к иному, гораздо более близкому и доступному материалу — к русской поэзии средневековой эпохи. Мы найдем здесь и соразмерность колонов, и оба типа созвучных клаузул.

Хорошо известно, что русское искусство слова активно восприняло традиции античной поэзии через византийскую культуру. Но это воздействие, конечно, только подкрепляло объективные эстетические тенденции в сфере художественной речи. Природа самого человеческого бытия в средневековой Руси, пафос «ограниченной», завершенной возвышенности с ее заранее установленной мерой определяли те же закономерности художественной речи.

Существует никем не доказанная, но тем не менее общепринятая схема: поэзия (как стихотворство) начинается на Руси лишь в XVII в. в русле западнорусской традиции силлабических виршей; до этого поэзия представлена лишь в фольклоре, а искусство слова в собственном смысле развивается как прозаическое. Лишь для «Слова о полку Игореве» делается известное исключение, ибо, начиная с трудов А. Х. Востокова, выяснилась его ритмическая природа. К настоящему времени имеется уже ряд небезуспешных опытов разделения «Слова» на стихотворные строки. Но в общих представлениях о древнерусской поэзии «Слово» все же является как некое исключение, причем его ритмичность объясняют обычно связью с фольклором. Между тем в позднейших выдающихся древнерусских произведениях ритмическая природа нередко выступает гораздо яснее и законченнее, чем в «Слове». Таковы «Повесть о приходе Батия на Рязань», «Задонщина» и, особенно, жития, написанные крупнейшим мастером слова начала XV в. Елифаном Пермским.

В конце «Жития Стефана Пермского» Елифаній высказывает свою эстетическую программу и в полном соответствии с античными теоретиками утверждает, что художественная речь должна иметь завершенный, законченный, строго организованный характер, что она должна быть «устроена», что нужно «несвершая накончати» и каждое слово сделать «строиным»⁴⁹. И Елифаній постоянно и последовательно соблюдает ту соразмерность колонов, которая присуща и античной ритмической прозе. Более того, в наиболее возвышенных местах Елифаній, в сущности, переходит к стихотворству, создавая почти равные колоны с созвучными клаузулами, а подчас даже используя строфическое построение. Он говорит о своем герое Стефане, что бог его прославил.

И ангелы похвалиша,
И человецы почтеша,
И пермяне ублажиша,
Иноплемяницы покорихася,
Иноязычницы устыдишася,
Поганих посрамишася,
Кумири сокрушишася,
Беи исчезаюша,
Идоли попраи быша.

Наставника прелщеным,
Руководителя умом ослепленным,
Чистителя окверненным,
Взискателя расточеным,
Стража ратным,
Утешителя печальным,
Кормителя алчущим,
Подателя требующим,
Наказателя несмысленным,

⁴⁹ Здесь и далее цитирую по кн.: «Житие Стефана Пермского». СПб., Изд. Археологической комиссии, 1897, стр. 109—111.

Да и аз многогрешный
 И неразумный,
 Последуя словесем
 Похвалении твоих,
 Слово плетущи
 И слово плодущи
 И словом почтяти мяща,
 И от словесе похваление собираа,
 И приобретаа,
 И прилетаа,
 Паки глагола:
 Что еще ты нареку,
 Вожа заблудшим,
 Обретателя погибшим,

Помощника обидимым,
 Молитвенника тепла,
 Ходатаа верна,
 Погибым спасителя,
 Бесом проклинателя,
 Кумиром потребителя,
 Идолом попирателя,
 Богу служителя,
 Мудрости рачителя,
 Философии любителя,
 Целомудрия делателя⁵⁰,
 Правде творителя,
 Книгам сказателя,
 Грамоте пермьстей спикателя...

Строгая синтаксическая и даже количественная соразмерность речевых тактов, разработанные приемы созвучия клаузул, которые мы здесь видим, — вовсе не какое-то исключение; Елифангий только с наибольшей сознательностью и активностью развивает тенденции, внутренне присущие всему русскому словесному искусству XI—XVII вв.

Собственно говоря, русская проза в подлинном смысле слова сформировалась лишь в творчестве Пушкина. До этого прозаическая речь либо не принадлежит к искусству, либо является своеобразным ответвлением поэзии.

В высшей степени характерно, что, создав один из первых в Европе образцов художественной прозы в собственном смысле, Боккаччо в заключении к «Декамерону» специально объяснял, почему он отказался от строгого ритма. Он полуплутиливо мотивировал это тем, что книга предназначена для необразованных женщин и, естественно, «принимаясь беседовать с простыми молодухами... было бы глупо... полагать большие заботы на слишком размеренную речь»⁵¹. Впрочем, А. Н. Веселовский в своем труде о «Декамероне», характеризуя свойства речи Боккаччо, утверждает, что мы вправе сомневаться в его (Боккаччо) искренности, когда он говорит о «безыскусности и простоте, и на самом деле «проза Декамерона — тщательно выработанная». В ней явные «излишества», ибо «Боккаччо видимо и сознательно выписывает новеллу, внося в ее обработку... неистощимый запас формул и оборотов, вычитанных у классиков... Иной раз цитированный период... кажется не в ладу с содержанием и положениями рассказа; речь излишне расчленяется и изобилует риторическим повторением...». Но «цель искупала средства: надо было поднять прозу новеллы до прав литературного рода...»⁵².

Итак, даже в новаторской речи Боккаччо не преодолеваются до конца принципы эпохи поэзии, хотя автор считал нужным все же извиниться перед традицией.

Но пойдем дальше. Мы говорили пока только о ритме. Но он интересует нас не сам по себе (ритм стиха и прозы изучает особый раздел поэтики). Он важен для нас как неотъемлемый и в известном смысле даже доминирующий и фундаментальный элемент художественной речи эпохи поэзии. Ибо здесь ритм действительно предстает как ведущее начало в цельной и органической системе речи — системе синтаксического строения, фоники, тропов и даже словаря. Ритм в известной мере предполагает выбор определенных звуковых, лексических, структурных форм и, главное, объединяет, связывает в целостную систему все эти стороны. Это ясно показали античные теоретики, характеризуя отдельные типы ритма.

⁵⁰ Предыдущие восемь строк образуют, в сущности, два правильных четверостишия с перекрестной рифмовкой.

⁵¹ Джованни Боккаччо. Декамерон. М., Гослитиздат, 1955, стр. 634.

⁵² А. Н. Веселовский. Избр. статьи. Л., ГИХЛ, 1939, стр. 321 и далее.

Так, Аристотель в своей «Поэтике» называет эпическую поэзию «подражающей посредством гексаметра» и замечает: «Если бы кто стал сочинять повествовательное произведение каким-нибудь другим метром или же многими, то это показало бы неуместным. Героический размер, действительно, из всех метров самый спокойный и полный достоинства; вот почему он особенно принимает в себя глоссы и метафоры... Никто не сочинил большой поэмы в другом размере, чем героический, но, как мы сказали, сама природа указывает выбор ей подходящего...». В другом месте Аристотель говорит о взаимосвязи определенных ритмов со специфическими сферами лексики и словосочетаний⁵³.

Эти положения совершенно бессмысленно было бы понимать как проявления ложной нормативности. Имеющая заранее установленные меры эстетика с необходимостью определяла законченность и единство системы в художественной речи. Это требование единой системы возвышенной речи мы находим и в заключении «Жития» Елифалия, который с традиционной скромностью выражает сомнение в своем успехе; ему кажется, что в «Житии» «речь зазорна, и неудобрена, и неустроена, и не ухыщрена... ни едино же слово довольно есть, или благопотребно и строино...». И он надеется, что «возможно есть некоему добрейшему и мудрейшему о госпode построити сия и добре починити я, не удобренаа удобрити, и неустроенаа построити, и неухыщренаа ухитрити, и несвершенаа накончати». За этим эмоциональным манифестом просматривается многосторонняя программа: «стройность» и «законченность» ритмико-синтаксической организации, «удобрение» речи «благопотребными» словами, плетение «хитрых», изощренных метафор и сравнений.

Итак, в поэзии добуржуазных эпох ритм выступает именно как одна из основных — и, пожалуй, наиболее устойчивая и очевидная — доминант художественной речи. Поэтому от ритма легко перейти к самому построению речи, к ее синтаксически-интонационной структуре. У одного из античных риториков — Деметрия находим чрезвычайно интересную для нас постановку вопроса об этой структуре. Он говорит о двух основных типах построения речи — о речи «периодической», состоящей из пространных, сложных, но цельных единиц, и о речи, «распадающейся на колоны — мелкие и относительно самостоятельные части.

«Аристотель определяет период так: период есть словесный оборот, имеющий начало и конец. Это определение прекрасно и правильно (здесь чувствуется, какой глубокий эстетический смысл имела в то время завершенная, закругленная фраза как таковая. — В. К.). Уже самое слово «период» сразу дает понять, что он где-то начинается и что он стремится к какому-то концу, как состязающиеся в беге. И им уже с самого начала бега видится конец (так же, как, например, в фабулах того времени. — В. К.). Потому этот оборот и носит название периода, название, в котором заключается уподобление кругообразному, кольцевидному пути... Если в нем уничтожить эту его кольцевидность и переставить слова, сущность дела останется той же, но периода не будет...».

Далее Деметрий говорит о другом типе построения: «Это — речь, распадающаяся на колоны, слабо спаянные друг с другом...». Периодическая речь, разумеется, тоже членится на колоны, но «колоны периода подобны камням, поддерживающим и несущим на себе свод», а колоны в «распадающейся» речи «похожи на камни, разбросанные близко один от другого... Поэтому в этой более древней речи есть какая-то гладкость и чистота, как в архаических статуях, когда искусство заключалось в сухой простоте форм, а более поздняя речь подобна уже творениям Фидия, так как в ней есть и величавость и отделанность» (цит. изд., стр. 241).

⁵³ Аристотель. Об искусстве поэзии, стр. 118, 123, 117.

Здесь замечательна эта архитектурно-скульптурная аналогия: речь произведения искусства осознается как совершенная постройка (периодическая речь) или как ряд близко расположенных каменных глыб, вызывающих ассоциацию с сооружениями доклассической эпохи (речь, распадающаяся на колонны). Такой архаический тип построения мы можем найти и в русском словесном искусстве — например, в «Повести о приходе Батыя на Рязань в 1237 году»:

...И повдоша против нечестивого царя Батыя.
И стретопша его близ придел резанских.
И нападоша на нь.
И начаша битися крепко и мужественно ⁵⁴.

Для всей древней и средневековой поэзии неотъемлемым качеством является осязаемая, предметная архитектура речи. Но совершенно ясно, что она не может быть создана без участия четкого и осязаемого ритма; так ритм оказывается неотъемлемой доминантой речи в целом. И Деметрий здесь же говорит, что произносимый период выступает как «стройный и округленный, требующий сильного голоса и жестов, сопровождающих его ритм». С другой стороны, отдельные колонны должны быть соразмерны или созвучны: «Созвучие может выражаться или их началом, или концом. Разновидностью этого созвучия будет равенство колонов, когда они имеют равное число слогов» (ср. созвучия начал колонов в приведенном тексте из «Повести о приходе Батыя на Рязань»; здесь, в сущности, есть начальные рифмы).

* * *

Итак, ритм — это прежде всего цементирующая основа постройки, прочный каркас того «здания», которое воздвигает из слов поэт. Но перейдем к материалу, который одевает этот каркас. У античных теоретиков мы находим тщательно разработанную систематику этого материала, подробное рассмотрение проблем выбора слов и звуков и, с другой стороны, их сочетания. «Излишне, конечно, распространяться перед людьми сведущими, — говорит автор трактата «О возвышенном», — что выбор точных и прекрасных слов оказывает изумительное действие на слушателей, увлекая и очаровывая их, и что он является главной заботой всех ораторов и писателей; он придает речи, как прекраснейшим статуям, величие и вместе с тем красоту» (стр. 210).

Уже в «Поэтике» Аристотеля дается детальная классификация слов — различаются слова общеупотребительные, глоссы (т. е. малоупотребительные слова, в число которых входят архаизмы, варваризмы, диалектизмы, жаргонизмы и т. п.), метафоры (так Аристотель называет все виды тропов, — слов, употребленных в «метафорном», т. е. переносном значении), «вновь сочиненные» слова (т. е. неологизмы), «удлиненные» или «укороченные» слова (т. е. опять-таки своеобразные неологизмы). «Благородное» выражение, — утверждает Аристотель, — есть то, которое пользуется необычными словами. А необычным я называю глоссу, метафору, удлинение и все, уклоняющееся от общеупотребительного. Но если кто-нибудь сделает такую всю речь, то получится или загадка, или варваризм: если она будет состоять из метафор, то загадка, если же из глосс, то варваризм... Следовательно, должно как-нибудь перемешивать эти выражения...» ⁵⁵ (т. е. общеупотребительные и «необычные»). «Необычные» слова «дела-

⁵⁴ «Хрестоматия по древней русской литературе». Сост. Н. Гудзий. М., Учпедгиз, 1947, стр. 49.

⁵⁵ Аристотель. Об искусстве поэзии, стр. 113—114.

юч речь... изукрашенной, так как отступление от речи обыденной способствует тому, что речь кажется более торжественной...»⁵⁶.

Итак, художественная речь создается с помощью особых средств — глосс, тропов, «сочиненных» слов. «Как важно и полезно употребление этих выражений к месту, пусть судят по эпической поэзии, если там вставляются в размер общеупотребительные слова, — говорит Аристотель в «Поэтике». — Всякий, заменив глоссы, метафоры и прочие формы выражения общеупотребительными словами, увидит справедливость наших слов»⁵⁷.

Аналогичное представление о необходимом материале художественной речи (т. е. поэтическом «языке») выражает почти через две тысячи лет Иоахим Дю Белле. Обращаясь к поэтам, он говорит: «Употребляй слова чисто французские, однако не слишком обыденные, но и не слишком необычные; иногда же заимствуй и вправляй в свои стихотворения наподобие драгоценных и редких камней также и старинные слова... Для этого тебе достаточно заглянуть в старинные французские романы и вирши, где ты найдешь... тысячи... отличных слов, которые мы утерjali по нерадению». Не бойся «выдумывать, присваивать и создавать... новые французские слова...»⁵⁸.

Из такого материала возводится здание поэтической речи. Огромную роль играет само звучание слов. «Причиной красоты слов, — говорит Дионисий, — являются слоги и буквы: приятным язык становится благодаря приятно действующим на слух словам, слогам и буквам... Буквы действуют на слух неодинаково. Лямбда ласкает слух: из всех полугласных она самая сладостная; раздражает слух ро... Среднее действие на слух производят произносимые через нос буквы ми и ни, звучащие наподобие рога. Некрасива и неприятна сигма. Слышимая в большом количестве, она страшно мучительна... Иные из древних пользовались сигмой редко и с осторожностью, а некоторые даже целые стихотворения давали без сигмы» (цит. изд., стр. 211).

Но здесь вступают в действие законы сочетания слов. Слова предстают именно как материалы для постройки: «Некоторые слова необходимо отделять и переставлять... подобно тому как в постройках из неотесанных камней каждый из них кладется на то место, где он подойдет. Ведь слова нельзя ни обтесывать, ни шлифовать для лучшей их пригонки друг к другу, а приходится брать их такими, каковы они есть, выбирая лишь наиболее подходящие для них места» (Квинтилиан, стр. 237).

Дионисий считает даже, что иногда могут употребляться «резкие, неприятные созвучия»: «...подобно этому, когда при постройках выводят стены, один к одному подбирая камни, основания стен складываются из камней неправильной формы и неотесанных, диких и необработанных» (стр. 233). С тех же позиций Деметрий подходит к «зиянию» (столкновению гласных), говоря, что нельзя позволять гласным «встречаться безыскусственно и случайно», но в то же время не следует «безусловно избегать зияния. Строение речи будет, может быть, благодаря этому более гладким, но зато и менее художественным и слишком беззвучным, так как будет лишено многих евфонических эффектов, проистекающих от столкновения гласных» (стр. 238).

Итак, избранные поэтом «прекрасные» слова сочетаются друг с другом, во-первых, по законам евфонии. Но не менее существенна проблема смысловых сочетаний. Как бы на рубеже двух основных действий поэта — вы-

⁵⁶ «Античные теории языка и стиля», стр. 177.

⁵⁷ Аристотель. Сб. искусство поэзии, стр. 115.

⁵⁸ Дю Белле говорит об эстетической ценности самих слов так же, как, например, скульпторы его эпохи, — скажем, Челлини или Бернини — говорят о ценности самих материалов для скульптуры — лучших сортов мрамора, бронзы, золота, ямала и т. д. Манифест «Плеяды» цит. по кн.: «Хрестоматия по западноевропейской литературе. Эпоха Возрождения». Сост. В. И. Пуришев. М., Учпедгиз, 1947, стр. 363.

бора и сочетания слов — находится творческое создание тропов. Цицерон говорит, что «способ употребления слов в переносном смысле... породила необходимость, он возник под давлением бедноты и скудости словаря, а затем уже красота его и прелесть расширили область его применения. Подобно тому как одежда, сперва изобретенная для защиты от холода, впоследствии стала применяться также и для украшения тела и как знак отличия, так и метафорические выражения, введенные из-за недостатка слов, стали во множестве применяться ради услаждения» (стр. 216).

Это очень ясное и вместе с тем достаточно глубокое понимание генезиса тропов теперь во многом утрачено. Не приходится уже говорить о том, что в античных поэтиках дана удивительно богатая и тонкая классификация тропов. Правда, еще более сложна и многогранна систематика тропов в средневековых индийских поэтиках, где, как уже говорилось, в одном сравнении выделяется тридцать два типа. Там тропы имеют название «смысловых украшений»; античные теоретики определяют тропы как «словесные украшения» («Риторика к Гереннию», Цицерон, Квинтилиан и др.).

В античных трактатах раскрыта и самая природа этих «украшений» речи, их внутренний механизм. Так, «Риторика к Гереннию», определяя троп как перенос свойств одного предмета на другой (о котором и идет речь), указывает, что это делается «либо для возвеличения предмета, либо для его умаления, либо для его приукрашения» (стр. 216).

С другой стороны, при этом переносе получается «обогащение значения слова» (Квинтилиан, стр. 215). Причем это обогащение играет, как показал Аристотель, не чисто познавательную, но собственно эстетическую роль. В крайне простой и вместе с тем глубоко содержательной формулировке Аристотель раскрывает троп как элемент эстетического познания мира: «Всякому приятно легко научиться чему-нибудь... поэтому всего приятнее для нас те слова, которые дают нам какое-нибудь знание... Наиболее достигает этой цели метафора... Итак, те суждения, естественно, будут изящны, которые сразу сообщают нам знания...». Эти «изящные» суждения «создает даровитый или искусный человек» (стр. 184—185).

В идее о «легком», «приятном» и мгновенном, сразу воспринимаемом знании воплощена, в сущности, концепция эстетического познания-наслаждения, которое доставляет троп. Именно поэтому троп есть проявление красоты, или, точнее, элемент прекрасной речи.

Это глубокое представление о тропах впоследствии утрачивается; в поэтиках XVIII—XX вв. раздел о тропах обычно выступает только как обязательный перечень ряда «средств» или приемов поэтической речи. И это не случайно: в новейшем искусстве слова тропы уже не играют той центральной и фундаментальной роли, которая присуща им в эпоху поэзии, не предстают как живая сердцевина художественной речи. Характерно, в частности, что сама систематика тропов не только не совершенствуется и не уточняется в сравнении с античной и средневековой, но, напротив, становится более скудной, хаотичной и в то же время схоластической. Проблема тропов уже не стоит на первом плане внимания самих художников; для них гораздо важнее теперь прозрачная точность прямых значений слов. Но обо всем этом мы еще будем говорить подробно в дальнейшем.

Тропы в античных поэтиках рассматриваются в основном в разделе о выборе слов, ибо троп предстает как особенное, поэтическое слово: форма его может быть формой вполне обычного, общеупотребительного слова, но значение его необычно, поскольку это переносное значение. Как пишет Квинтилиан: «Когда мы говорим о человеке, что... «он — лев», то это — метафора» (стр. 219). Слово «лев» как бы превращается в другое, необычное слово, где старое, прямое значение выступает в качестве внутренней формы. Причем это не языковая, но именно поэтическая внутренняя форма, ибо она закономерна только в системе художественной речи, а не вообще в языке.

В то же время проблема тропов уже вводит нас в деятельность «сочетания слов», ибо, например, сравнение предполагает непосредственное связывание определенных слов. Далее, к учению о тропах примыкает учение о синтаксических фигурах, которое уже всецело связано с задачей построения прекрасной речи. Определяя фигуру как изменение конструкции, ведущее к услаждению слуха, античные поэтики дают тончайшую классификацию таких необычных, специально создаваемых конструкций. Они выделяют более тридцати видов (в поэтиках последних столетий мы, конечно, не найдем ничего подобного — если не считать случаев прямого повторения древних систематик). Фигуры, по мнению всех теоретиков, участвуют в создании красоты и возвышенности речи.

Наиболее существенно, что фигуры понимаются как надъязыковые явления — как «сознательное отклонение... в выражении от обыденной и простой формы» и «обновление речи при помощи некоего искусства» (Квинтилиан, стр. 260), т. е. фигура есть факт именно искусства, его формы, а не собственное явление речи. Это суждение вовсе не опровергается тем, что любая из фигур может встретиться в обычной речи. Характерно, что античные теоретики — и они, очевидно, совершенно правы — включают в фигуры не только те типы построения, которые называются фигурами и теперь, но и «фигуры, основанные на созвучии», т. е. все явления звуковых повторов и рифмы. В настоящее время в число фигур включают, например, различные случаи повторения слов — удвоение, единоначатие, охват, регрессия, сплетение, кольцо, стык, климакс и т. п., повторения конструкций — бессоюзие, многосоюзие, скопление и т. п. Все такие повторения могут, конечно, встретиться в любой речи. Однако там они так же случайны, как неожиданно встречающаяся в речи рифма. В словесном искусстве, напротив, каждая фигура выступает как проявление определенной закономерности.

* * *

Мы рассмотрели, конечно, лишь некоторые моменты художественной речи эпохи поэзии. Но и из этого уже, по-видимому, ясно, что художественная речь создается как прочная, отделанная, ярко и гармонично окрашенная ткань. Дионисий Галикарнасский так и пишет об одном из типов построения художественной речи: «Оно походит на произведения ткацкого мастерства или живописи, переливающиеся светлыми и темными красками» (стр. 234). Другим типичным сравнением является сравнение с архитектурной постройкой. Надо, говорит тут же Дионисий, «чтобы слова утвердились прочно, занимали бы крепкое положение, ясно видимые, как на открытом пространстве» (там же). Поэтому созидание прекрасной речи венчается ритмом и симметричным расположением всех элементов.

Итак, мы находим у античных теоретиков развернутую и ясную концепцию особой поэтической речи. Знаменитый ученик Аристотеля Теофраст непосредственно сформулировал эту концепцию: «Речь бывает двух родов: одна ориентируется на слушателей... другая (Теофраст имеет в виду речь философа) находится в зависимости от предмета, относительно которого говорящий что-либо разъясняет». Перед создателями «речи, имеющей в виду слушателей», «речи поэтической», стоит «задача выбирать более торжественные слова... и гармонично соединять их одно с другим, так чтобы... услаждать слушателя и поражать...» (стр. 190).

Для создания речи, которая услаждает и поражает слушателей своей красотой, величием, гармонией, и выбираются «редкие», «непривычные», «образные» (т. е. метафорические), искусственно сочиненные и, далее, благозвучные слова, способные вызвать радостное удивление и «усладить» слух; с этой же целью составляются необычные и обновляющие формы речи фигуры и, с другой стороны, дающие благозвучные эффекты сочетания

слов и звуков; наконец, речь делается закругленной, ритмичной, полной меры и завершенности.

Можно прийти к выводу, что в греческих и римских теориях художественной речи мы находим концепцию, впоследствии названную формалистической. Но это далеко не так, хотя у некоторых позднеантичных риториков и есть действительно формалистические тенденции. Нужно, очевидно, глубоко задуматься о существе вопроса, прежде чем объявлять формалистами Аристотеля, Теофраста, Цицерона и его менее общеизвестных современников и последователей — Дионисия, Деметрия, Квинтилиана, анонимных авторов «Реторики к Гереннию» и трактата «О возвышенном». Тогда уже пришлось бы квалифицировать как формалиста и нашего Ломоносова; его концепция художественной речи — несмотря на то, что она создана почти двумя тысячелетиями позднее античных риториков, — во многом им родственна, ибо Ломоносов осмыслил опыт поэзии и ее специфической речи. Можно кратко сказать — хотя это прозвучит, пожалуй, несколько упрощенно, — что то понимание художественной речи, которое в применении к новейшему искусству слова — в особенности к литературной прозе — явилось бы во многом формалистическим (т. е. крайне односторонним), предстает как вполне объективное для эпохи поэзии, звучащего искусства слова.

Прежде всего следует отметить, что античные теоретики, исследуя художественную речь как таковую, как нечто имеющее собственную, как бы самодовлеющую красоту и ценность, отнюдь не отрицают и не забывают другой стороны дела — художественного содержания, выражаемого речью, внутренней связи речи с этим содержанием. Так, например, Квинтилиан, утверждая, что использование стилистических фигур, которые изменяют «естественный порядок слов», «требуется исканием симметрии и красоты» (стр. 225), в то же время не забывает отметить, что благодаря подлинно художественным фигурам выражение «вместе с приятностью получает и усиление смысла». «Изысканность речи, сама по себе холодная и безжизненная», лишь тогда совершенна, когда «она соединена с ярким содержанием» (стр. 269, 270). На этой стороне дела мы еще остановимся подробно ниже.

Но тем не менее проблема красоты и совершенства художественной речи как таковой стоит все же на первом плане. Красота речи — это, по словам Дионисия, «основное, главное, то именно, чего желают достигнуть все работающие серьезно над писанием стихов, песен и так называемой прозы» (стр. 230). И если мы подойдем к вопросу с действительно конкретно-исторической точки зрения, мы обнаружим, что ошибочно оценивать эту концепцию как формалистическую.

Во-первых, сам тот факт, что искусство слова в собственном смысле (как «чистое», выделившееся из синтеза речи, пения, танца, пантомимы, музыки, практической деятельности словесное творчество) только начало развиваться, выдвигает в качестве первостепенной задачи свободное и изощренное владение материалом. Самая искусность речи предстает как высокое достижение, раскрывающее способности и возможности человека. Античные теоретики часто и вполне серьезно сравнивают искусство слова с прикладными искусствами — например, с вышиванием и резьбой, где художественная ценность заключена прежде всего в совершенстве отделки, мастерства — совершенстве, которое уже само по себе выражает, опредмечивает богатство и развитость человеческой фантазии, сноровки и чувств.

Стоит привести в этой связи рассуждение одного из крупнейших писателей современности Халлдора Лакснесса о традиционной форме исландской поэзии: «У нас в Исландии всеобщей популярностью пользуется очень сложная строфа из четырех строк — «ферскейтла», которую почти невозможно объяснить иностранцам из-за ее художественных особенностей, коренящихся в своеобразии исландского языка. Некоторые виды ферскейтлы одинаково звучат, если их читать с начала и с конца; в других видах

ферскейтлы можно по-разному варьировать расположение слов и в результате получить сорок восемь вариантов одной строфы... В этом чрезвычайно изощренном... жанре проявляется ряд наиболее характерных особенностей языка... Все более или менее значительные исландские поэты пробовали свои силы в этом жанре, который в то же время является и самым народным из всех жанров исландского искусства... Но для иностранцев ферскейтла — это нелепость, «рифмовапная беделушка»... Однако не имеет никакого смысла говорить исландцу, что ферскейтла — это бесплодный формализм; он только улыбнется в ответ»⁵⁹.

Изощренная ритмическая речь в данном случае сама по себе является искусством — как орнамент, движения жонглера или акробата, виртуозная музыка. Правда, следует сознавать, что действительно высокую ценность такого рода произведения имеют на ранних ступенях развития искусства слова или же — как это и случилось в исландской поэзии — в особенных, в известном смысле застывших формах творчества. При бурном поступательном развитии поэзии чисто языковая изощренность становится на каком-то этапе не имеющим самостоятельной ценности явлением.

Далее, ценность «прекрасной речи» как таковой обусловлена на начальной стадии развития поэзии своеобразием ее содержательных целей и тенденций. В качестве основной стихии поэзии выступает высокое, возвышенное, торжественное начало. И прекрасная, совершенная, высокая речь оказывается сама по себе глубоко содержательной, ибо она прямо и непосредственно воплощает сущностный пафос героической поэмы, возвышенной трагедии, патетической оды.

Уже неоднократно упоминавшийся Епифаний Премудрый говорит, обращаясь к герою своей поэмы в ритмической прозе Стефану Пермскому: «Да что ты еще прочее нареку, что еще требуеши именований, что еще не стало на похваление прочих наречений твоих?.. Како похваляю ты, не веде, како изреку, не разумею... Аще бо и многажды восхотел тых изоставити беседу, но обаче любви его влечет мя на похваление и на плетение словес...».

Здесь ясно видно, что «похваление» и «плетение словес» как бы тождественны; воздвигая здание прекрасной речи, художник слова как раз и воплощает то высокое, «восхваляющее» содержание, тот возвышенный пафос, которые определяют эстетику произведения. Самый предмет и идейный пафос произведения требуют этого «плетения словес». Поэтому задачи, кажущиеся на первый взгляд чисто формальными, например выбор «красивых» и «торжественных» слов, являются подлинно существенными, полными смысла и глубокой целесообразности.

«Наш язык изрядно от славянского занимает отменные слова, — писал Кантемир, — чтоб отдалиться в стихотворстве от обыкновенного простого слога и укрепить тем стихи свои». Вспомним здесь суждение Аристотеля о том, что благородство и красоту речи создают «необычные» слова и среди них малоупотребительные архаизмы и варваризмы, которые, в частности, возбуждают эстетическое «удивление»⁶⁰. Но этого рода языковые средства одновременно выполняют собственно содержательные функции, возвышая самый смысл произведения. Роль славянизмов в создании «прекрасной» речи отчетливо осознавал уже Симеон Полоцкий. В предисловии к своему сборнику «Рифмология» (1678) он говорит:

Писах в начале по языку тому,
Иже свойственный бе моему дому.
Таже увидев многу пользу быти
Славенскому ся чистому учить.

⁵⁹ См. журн. «Иностранная литература», 1957, № 1, стр. 214.

⁶⁰ «Античные теории языка и стиля», стр. 177.

Именно так достигается, по мнению Полоцкого, совершенство поэтической речи:

Сочинение возможо познати
И образная в славенском держати ⁶¹.

Ломоносов пишет, что с помощью славенских слов «сочинитель мысли сугубо возвысит» ⁶².

Далее, существование особой поэтической речи определялось тем, что искусство слова было всецело слышимым, звучащим. Это обуславливало необходимость тщательной работы вовсе не только над благозвучием речи как таковым, но и над всеми сторонами словесного искусства — выбором слов, синтаксическим строением, ритмом и т. д.

Даже Гегель еще понимает поэзию как царство звука, утверждая тождество «внешнего материала» поэзии и музыки. Тем более это касается трактатов по поэтике и риторике, созданных теоретиками античности, средневековья, Ренессанса, классицизма. Так, например, для Буало совершенство звучащей материи любого произведения выступает как задача первостепенной важности, вне которой вообще немислимо искусство слова:

Вы приложить должны особое старанье,
Чтоб между гласными не допустить зиянья.
Созвучные слова сливайте в стройный хор:
Нам отвратителен согласных грубый спор,
Стихи, где мысли есть, но звуки ухо ранят,
Ни слушать, ни читать у нас никто не станет ⁶³.

Позднее Ломоносов четко формулирует законы эвфонии: «1)... обогатить непристойного и слуху противного стечения согласных...; 2)... удаляться от стечения письмен гласных, а особливо то же или подобное произношение имеющих...; 3)... остерегаться от частого повторения одного письмени» ⁶⁴ (т. е. одной и той же буквы-звука). Однако и вся структура речи в целом определяет красоту ее чувственно воспринимаемой, звучащей материи. Но это как раз и означает, что звучащее бытие поэзии требует всесторонней отделки и шлифовки ее речи.

Далее, необходимость специфической художественной речи диктовалась тем эстетическим законом завершенности, заранее установленной меры, закругленного ограничения, о котором уже говорилось. Здесь перед нами встает проблема особого, поэтического стиля речи. Под стилем в данном случае понимается объективная характеристика речи, система присущих ей языковых средств и норм. И если на материале новейшего искусства слова очень трудно и, быть может, даже невозможно определить черты и границы особого стиля художественной речи (ибо в последнюю теперь легко входят любые элементы общенародного языка), то для эпохи поэзии понятие поэтического стиля вполне определено, имеет ясный объем и характер. Словарные пометы «поэтическое» относятся как раз к вошедшим в обиходную речь лексическим элементам старой поэтической речи.

Поэзия использовала более или менее единый и ограниченный круг языковых средств. Правда, уже очень рано в нем сложилась дифференциация, зафиксированная теорией. Так, в «Риторике к Гереннию» говорится: «Существуют три вида, или, как мы говорим, манеры, в которые укладывается всякая правильно построенная речь: одну манеру мы называем величественной, другую — средней, а третью — сниженной» (стр. 274). Каждой

⁶¹ То есть использование «славенских» речений облегчает создание «образной» речи. См. «Вирши». Л., «Сов. писатель», 1940, стр. 173.

⁶² М. В. Ломоносов. Полн. собр. соч., т. VII. М., Изд-во АН СССР, 1952, стр. 590.

⁶³ Буало. Поэтическое искусство. М., Гослитиздат, 1957, стр. 60.

⁶⁴ «Русские писатели о литературе», т. I. Л., «Сов. писатель», 1939, стр. 5—6.

манере присуще законченное единство особенных языковых средств и норм. Нетрудно видеть, что эта же концепция выразилась и в знаменитом учении Ломоносова о трех «штилях»; в каждом из них «должно наблюдать всевозможную равность, которая особливо тем теряется, когда речение славенское положено будет подле российского простонародного»⁶⁵. Стилистическая «равность» речи выступает здесь именно как требование замкнутого единства и заранее данной меры.

Конечно, в поэтической речи есть существенно разные стили, которые обычно определяются как высокий, средний и низкий. Но, как это ни кажется на первый взгляд парадоксальным, любая из этих замкнутых систем строится по одним и тем же законам; изменяется только материал. Так, Аристотель, рассматривая поэтическую речь низкого стиля, показывает, что в ней, точно так же, как и в речи высокого стиля, большую и необходимую роль играют метафоры и глоссы.

Ясно, что в речь низкого стиля входят иные по характеру глоссы, метафоры, неологизмы, и ритм будет основан на ином размере; но сами законы создания поэтической речи аналогичны во всех стилях. Эта общность проявляется уже в самом требовании однородности, замкнутости стиля. Иначе говоря, в своем отношении к языку (как внешнему материалу) стили поэтической речи совпадают; хотя каждый из них черпает свои средства из особенных стилевых сфер языка, самый подход к этим средствам, принципы сочетания слов вполне родственны.

Наконец, огромная роль особой поэтической речи вызывалась тем, что ее элементы и свойства имели в свое время непосредственно содержательные функции, которые впоследствии были во многом утрачены. Так, например, смысловым, значащим моментом была даже материя отдельных звуков. Ломоносов писал в одном из своих «теоретических» стихотворений:

Искусные певцы всегда в напевах тщатся,
Дабы на букве А всех доле остояться;
На Е и О притом умеренность иметь;
Чрез У и через И с поспешностью лететь,
Чтоб оным нежному была приятность слуху,
А сими не принести несносной скуки уху⁶⁶.

Эти требования могут показаться проявлениями догматизма — особенно, если учесть, что Ломоносов выдвигал и еще более определенные характеристики звуков речи (например: «Частое повторение письмени а способствовать может к изображению великолепия, великого пространства, глубины и вышины»⁶⁷ и т. п.).

Однако мы обнаруживаем совершенно аналогичные положения в трактате Дионисия Галикарнасского, который, кстати, стремится обосновать свои определения эстетической ценности звуков ссылками на их акустико-физиологическую природу. Среди гласных звуков, говорит Дионисий, «самая благозвучная альфа, когда она бывает растянута: она произносится при очень широко открытом рте и при направлении воздуха вверх, к нёбу. Эта занимает второе по благозвучию место, так как она упирает звук вниз к основанию языка, а не вверх — при умеренно открытом рте. Третье место принадлежит омеге: при ее произнесении рот округляется... и удар воздуха бывает направлен на край рта. Еще слабее ипсилон: сильно стягиваются самые губы, и звук удушается и выходит жидким. На самом последнем месте стоит йота: воздух ударяется о зубы, причем рот мало раскрывается, а губы не усиливают звучности. Из кратких гласных нет ни одной красивой, но омикрон менее безобразен...» (стр. 108).

⁶⁵ Там же, стр. 4.

⁶⁶ М. В. Ломоносов. Стихотворения. Л., «Сов. писатель», 1954, стр. 296.

⁶⁷ «Русские писатели о литературе», т. I, стр. 5.

Итак, та же самая градация красоты, что и у Ломоносова: а, е, о, у, и. Представления об эстетических свойствах звуков явно имеют некую объективную почву. И это действительно так, если рассматривать проблему в рамках конкретной системы поэтической речи (Дионисий все время говорит о слышимых и даже осязаемых ртом звуках), речи, которая сама по себе претендует на красоту, стремится стать совершенным «зданием» из слов. В этой системе звуки на самом деле выступают как глубоко содержательные феномены, полные эстетической определенности.

Разумеется, все это теряет свое первостепенное значение в эпоху литературной прозы, когда «в связи со всеобщим распространением графически закрепленного художественного слова значение звукового образа несомненно поблекло и редуцировалось. Современный авантюрный роман бесспорно в основном явление не акустическое и не произносительное. И тот и другой момент являются здесь художественно незначительными, техническими»⁶⁸. Между тем в поэзии это именно художественно значимые, играющие прямую эстетическую роль явления.

Той же значительностью обладают здесь, конечно, не только эвфонические элементы, но и все многогранные свойства поэтической речи — особые слова поэтического стиля, своеобразные синтаксические конструкции (Ломоносов, например, отмечает, что «в высокой поэзии служат одним речением славянским сокращенные мысли, как причастиями и деепричастиями, в обыкновенном расейском языке неупотребительными») ⁶⁹, различные типы ритма.

Так, совершенно неправильно было бы видеть всего лишь субъективную нормативность в том, что Аристотель неразрывно связывает гексаметр с героической поэмой, ибо этот размер «из всех метров самый спокойный и полный достоинства». Он прав, что «никто не сочинил большой поэмы в другом размере», поскольку как бы «сама природа указывает выбор». Точно так же со своей точки зрения прав Ломоносов, утверждая, что ямбические стихи «материи благородство, великолепие и высоту умножают. Оных нигде не можно лучше употреблять, как в торжественных одах»⁷⁰. Это кажется бесосновательным в свете дальнейшего развития русского стихотворчества; для Пушкина ямб является, по сути дела, универсальной ритмической формой. Однако в XVIII в. этот размер насыщен вполне определенными смысловыми потенциями. Он включен в единую, взаимодействующую, замкнутую систему высокой поэтической речи; так, Аристотель неразрывно связывает размер стиха и характер лексики.

Лишь значительно позднее размер — тот же ямб в русской поэзии — становится чисто формальным явлением и его конкретная художественная значимость растворяется. Все это относится и к другим языковым средствам. Для Ломоносова же стиховые размеры, лексика, характерная для трех стилей, акустические свойства звуков и другие частные моменты поэтической речи полны глубокого и напряженного эстетического смысла — уже хотя бы в силу того, что он чуть ли не впервые обращает внимание на все эти моменты, сознательно их использует или даже вообще изобретает, создает как нечто небывалое. Но дело, конечно, не только в новизне и первооткрывательстве; содержательность тех сторон художественной речи, которые позднее станут эстетически незначимыми, обусловлена всей совокупностью специфических свойств поэзии: законом эстетической завершенности, собственной возвышенностью речи, непосредственно отражающей возвышенность содержания, звучащей природой поэтического искусства и т. д.

⁶⁸ В. Волошинов. О границах поэтики и лингвистики. В кн.: «В борьбе за марксизм в литературной науке». Сб. статей. М., «Прибой», 1930, стр. 236.

⁶⁹ М. В. Ломоносов. Полн. собр. соч., т. VII, стр. 590.

⁷⁰ Там же, стр. 15.

Итак, поэзии, развивающейся в долитературную эпоху, присуща поэтическая речь, которая обладает определенными, ясно выраженными и ограниченными свойствами. Собственно говоря, в какой-то мере это характерно для искусства слова вообще, и мы еще будем обсуждать вопрос об объективности этого понятия в отношении современной литературы. Но в эпоху поэзии особая поэтическая речь является не только совершенно очевидным, но и явно выдвигающимся на первый план практики и теории искусства слова фактом.

«Поэтическое произведение,— писал Г. О. Винокур,— разумеется, содержит в себе не просто язык, но прежде всего — мысль и чувства, выраженные в языке. Но язык в поэтическом произведении, независимо от этого, сам представляет собой известное произведение искусства, и в этом качестве он составляет предмет особой научной проблемы»⁷¹. В отношении к современной литературе это положение явно требует серьезного осмысления и доказательства. Между тем для Ломоносова — не говоря уже об античных теоретиках — здесь нет, в сущности, никакой проблемы; определенная самостоятельная ценность словесной конструкции как таковой очевидна для создателя новой эпохи русской поэзии, который должен был изобретать и создавать как бы на пустом месте самую материю своих произведений. И Ломоносов с удивительной остротой и свежестью восприятия, во многом утерянными позднейшими теоретиками, пишет: «Все мы глядим с удивлением на картину, когда видим изображенную на ней натуру или страсть человеческую. Но те, которые притом видят растворение красок, смелость кисти живописной, соединение теней со светом, регулярную пропорцию в рисовании... двойственное увеселение чувствуют. Приятная музыка многих услаждает, но несравненно те ею веселятся, которые правильную гармонию тонов целых и половинных, их дигрессию и резольцию чувствуют... Так равномерно делается и с красноречием, так и с стихотворством...

Литература, кроме того, что во внутренности ее сокровенно, наружной в себе много красоты имеет, которую читатель услаждается», если он способен «разуметь красоту речи»⁷².

Эта идея о двух сторонах эстетического наслаждения (наслаждение образами предметов и страстей, созданными поэтом, и наслаждение красотой самой речи) необходима для понимания искусства слова — в особенности ранних стадий его развития. Нет сомнения, что эти стороны взаимосвязаны, и, как, например, говорит тот же Ломоносов, с помощью высоких «славенских» слов «сочинитель мысли сугубо возвышает». Но для науки о поэзии указанное различие необходимо; без него нельзя понять искусство слова в целом, а в особенности некоторые его формы и явления — скажем, исландскую «ферскейтлу», о которой рассуждает Лакснесс.

В поэтической речи есть явления, существенно различные по своему характеру соотношения речи и ее содержания. С одной стороны, существуют формы поэзии, где прекрасная, совершенная речь всецело подчинена задаче воплощения высокого смысла или задаче отражения «важного» предмета. Так, Елифаний Премудрый непосредственно и плотно смыкает «хвалу» и «слово»; его возвышенный пафос как раз и создается «плетением словес». Красота и страстность речи представляют, делают предметными, осязаемыми и красоту подвига Стефана, и восторг певца.

В то же время в поэзии есть и иные формы, которые не выражают какого-либо высокого содержания, требующего искусной, мастерски обработанной речи, но тем не менее речь в этих формах не менее изощренная

⁷¹ Г. О. Винокур. Избранные работы по русскому языку, стр. 245.

⁷² «Русские писатели о литературе», т. I, стр. 6, 7.

и «ухищренная». Здесь на первый план выдвигается именно искусство речи, своего рода «жонглирование» со словом. Таковы «ферскейтлы», о которых говорит Лакснесс, отмечая, что в этих формах содержание подчас «не особенно глубокое». Но было бы ошибочно полагать, что этого рода формы бессодержательны; в них воплощается нередко очень яркая содержательность мастерства — т. е. эстетическая «мысль» о свободном владении материалом, о человеческой выдумке и жизнерадостной игре творческих сил. Именно такую форму мы находим в прекрасной русской комической поэме XVIII в. о Ерше Ершовиче.

Ее фабула восходит к сатирической повести XVII в., высмеивающей приказное лихоимство и волокиту. Но речь идет сейчас о другом произведении, которое уже не имеет прямой сатирической направленности. На основе традиционной фабулы в XVIII в. создается настоящая комическая поэма сказового типа, которая написана стройной ритмической прозой, подчас переходящей уже в стиховое построение. Варианты этой поэмы известны в ряде списков и в печатном (лубочном) издании XVIII в.; широко распространено это произведение и в устной традиции. Вот начало одного из вариантов:

«В некотором царстве, в некотором государстве, король на королевстве, на ровном месте, как на бороне, выехал ершишка в липовых санишках, в берестяных лаптишках. Становился этот ершишка на калиновый мостишка, мостишка обломился, ершишка в воду ввалился и напросился к Щуке-Калуге ночь переночевать, день передневать, платье пересушить и все крепости пересмотреть.

Щука-Калуга пустила и про ерша баенку стопила. Этот ершишка ночь переночевал, день передневал, платье пересушил, крепости пересмотрел и в баенку сходил. Этот ершишка на Ораске озере валяется, на озере Ораско похваляется: хочет всю рыбу победить, головней покатить, большую колоть, а маленькую вон гнать»⁷³.

Искусность и вместе с тем непринужденность этого рифмованного сказа создают удивительное эстетическое обаяние. Этой свободной игре со словом, где самые перебои ритма и отступления от рифмовки воспринимаются как щедрость рассказчика и внесение необходимого разнообразия в скороговорку, могут позавидовать самые искусные стилизаторы народного сказа позднейших времен. Стоит, кстати, отметить, что в этом произведении, тесно связанном со сказочным фольклором, искусство слова уже вполне самостоятельно, выделено из синтетического действия, ибо сам сложный ритм речи, ее тонко организованная структура создают единство и определенность произведения.

Далее рассказывается о том, как «рыбка испугалась, становится в круг и думает думу вдруг: «Как быть, как жить, как ерша сгубить, костроватую рожу? Кого будем посылать к Сому — большим усам, судье праведному?» Все рыбы одна за другой отказываются, ибо «я, Щука, щекотлива, на речах смутлива...», у Окуня «глаза посоловели, крылья подопрели» и т. д. Наконец, Карась идет к Сому, который дает простой совет — поставить на ерша вершу.

И в заключение дается цепь рифмованных прибауток, рассказывающих о судьбе наказанного ерша. Здесь вся суть состоит в том, что рифмуются имена мужиков и баб, расправляющихся с ершом. Приводим отрывки из двух вариантов этого эпилога — из одного из списков и из лубочного издания:

Пришел Абрам —	Пришел Устин —
Закол забрал.	Ерша упустил..
Пришел Богдан —	Пришел Потап —
Ерша бог дал.	Стал ерша топтать.

⁷³ Цит. по кн.: «Русская сатирическая сказка...», стр. 131—132.

Пришел Егорка —	Пришел Давыд —
Стащил ерша на горку...	Стал ерша давить...
Пришел Вавила —	Пришел Лазарь —
Повесил ерша на вилы...	По ерша слазил...
Пришел Тереня —	Пришел Селиван —
Принес дров беремя.	Воды в котел наливал...
Пришла Марина —	Пришел Обросим —
Ерша помыла.	Ерша в котел бросил...
Пришла Ирина —	Пришел Филип —
Ерша сварила...	Стал ерша пилить.
Пришел кот Иаков	Пришел Демид —
Всего ерша смякал...	Стал ерша делить...
Пришел Епифан —	Пришел Елизар —
И все дело распахал.	Только котла подлизал... ⁷⁴

Смысл этой рифмованной речи состоит именно в свободе и мастерстве владения словом — как и в «ферскейтле». Необходимо иметь в виду, что сама способность найти естественные созвучия для имен была для времени создания этой поэмы чем-то безусловно замечательным, даже с оттенком чудесного. В «официальном» стихотворчестве лишь поэты-каламбуристы 1860-х годов (поэты «Искры» и «Свистка») начали широко рифмовать собственные имена; и это воспринималось как высокая степень словесного мастерства. И, собственно, только Маяковский достиг в этом отношении подлинной свободы. К стати сказать, ассонансные рифмы того типа, который мы находим в этой поэме XVIII в., лишь за последнее десятилетие были действительно освоены русскими стихотворцами.

Итак, главная цель этих рифмованных прибауток состоит в демонстрации изощренного искусства слова, радостной власти над речью. Сам по себе рассказ о судьбе ерша не играет определяющей роли; характерно, что в различных слисках поэмы мы находим несовпадающие, противоречащие детали. Например:

Пришел Савва —
Положил полтора пуда коровьего сала,

и

Пришел Савва —
Вынял с ерша полтора пуда сала.

Но было бы нелепо считать это проявлением формализма в поэзии; подобные тенденции действительно предстают как формалистические в зрелой, развитой литературе, где власть над речью, изощренное мастерство уже не являются насущнейшей, имеющей первостепенное эстетическое и даже общекультурное значение задачей. В развитой поэзии эксперименты со словом могут выступить как выражение упадка, внутренней опустошенности искусства; между тем трудно представить себе что-либо более жизнерадостное и полное сил, чем рифмованные прибаутки нашей безмянной поэмы XVIII в. Здесь мастерство воплощает именно внутреннее богатство, творческий пафос,— быть может, впервые достигается столь свободное владение речью, ее неведомыми возможностями. И как превосходно удается в этой созвучной скороговорке неожиданное вторжение естественной и живой интонации:

Пришел Назар —
Понес ерша на базар: ныне дороги!
Пришел Костентин —
Дает за ерша алтын: уступи, Назар!..

Это своеобразное произведение словесного искусства (а оно, конечно, представляет целую сферу поэзии) дает очень важный материал для теории

⁷⁴ «Русская сатирическая сказка...», стр. 133, 277.

художественной речи. Мы должны, разумеется, отдавать себе отчет в том, что этот рифмованный сказ находится как бы на границе искусства и уже не имеющей эстетической ценности словесной игры. Но с этой точки можно и даже нужно производить весь «отсчет», весь обзор искусства слова, ибо здесь обнажены, односторонне выделены многие существенные моменты. В частности, становится более ясной и определенной мысль Ломоносова о «двойном» восприятии поэзии — как красоты созданных образов и как красоты самой речи. Эта проблема, обсуждавшаяся в русской теоретической мысли XVIII в., снова — и гораздо более остро, даже подчас болезненно — встанет в XX в. в связи с такими явлениями, как «заумная поэзия» и «орнаментальная проза». Но не будем забегать вперед. Нам целесообразно обратиться теперь к поднятому ранее и на время оставленному вопросу об «эпической» и «лирической» речи.

* * *

Человеческая речь вообще имеет две самостоятельные и равно необходимые функции: во-первых, она является коммуникацией, сообщением, информацией, с помощью которой люди обмениваются результатами деятельности своего сознания; во-вторых, речь представляет собой «непосредственную действительность» самого сознания, его становления и бытия — человек сознает в речи (пусть «внутренней»). Это объективное различие в сфере языка является фундаментом различия эпической и лирической речи в словесном искусстве.

В самом деле, уже хотя бы приведенные в начале работы отрывки сказки и песни могут как-то подтвердить это. Сказка о солдате в буквальном смысле информирует об определенных событиях; между тем песня грузчиков представляет, так сказать, непосредственную объективацию жизни сознания — хотя, конечно, с внешней точки зрения она есть также сообщение. Вполне очевидно, что это различие очень существенно; оно с необходимостью ведет к качественному своеобразию свойств высказывания. Именно поэтому можно и нужно разграничить эпический и лирический типы художественной речи.

Однако, как уже говорилось, тексты сказки и песни, включенные в целый художественный комплекс и живущие в нем, не могут быть полноценным материалом для теории искусства слова в собственном смысле. А становясь более или менее зрелой, поэзия прежде всего преодолевает разорванность, отдельное развитие эпической и лирической речи. Это явствует, например, из всего исторического пути русского искусства слова вплоть до XIX в. Поэтическая речь «Слова о полку Игореве», житий Епифания, «Повести о Горе-злочастии», творчества Ломоносова и Державина представляет собою синтез эпических и лирических тенденций. Лишь после становления искусства повествовательной прозы четко обозначаются две самостоятельные линии художественной речи.

Между прочим, то же самое мы видим в истории таких единичных по материалу искусств, как архитектура и скульптура (вплоть до нового времени статуи органически связаны со зданиями) или театр и «выразительные» формы действия — балет и опера; последние выделяются из театра, ранее включавшего танец и пение, лишь в XVIII—XIX вв.

Точно так же основные жанры европейской поэзии — и средневековые «жесты», романсы, канцоны, баллады, и перечисленные в поэтиках Дю Белле и Буало поэма, ода, идиллия, эклога, сатира, послание или даже элегия — являют собою синтез тех тенденций речи, которые мы называем эпической и лирической. Вместе с тем едва ли правильно называть эту поэзию «лиро-эпической», ибо о действительном соединении двух начал можно говорить лишь после того, как они реально разделились; лиро-эпические формы в собственном смысле возникают только в XIX—XX вв.

Но так или иначе, поэзия вплоть до XVIII в. имеет целостную изобразительно-выразительную природу. Это проявляется не только в обязательно ритмической форме, которая по своим функциям и средствам носит выразительный характер, но и во всей структуре поэтической речи. Сам господствующий принцип совершенной и искусной речи ограничивает, например, изобразительные возможности. Поэт стремится сделать свою речь не столько образной (в прямом смысле — т. е. создающей чувственный и действенный облик явлений), сколько прекрасной.

Можно, очевидно, утверждать, что Лессинг исторически неправ в своей критике поэзии Ариосто, когда, процитировав в «Лаокооне» несколько октав о красавице Альцине из поэмы «Неистовый Роланд», он замечает: «Я... привожу их как пример картины, которая ничего не рисует»⁷⁵. Ибо Ариосто и не ставит перед собой такой задачи: он скорее воспевает свой прекрасный предмет прекрасной речью, чем действительно изображает его. Каждая деталь картины несет в себе непосредственно оценочный пафос, а не объективную зарисовку. И этого рода образ качественно отличается от точных, дающих возможность как бы мгновенно увидеть или ощутить предмет деталей, которые воплощает чистая, выделившаяся эпическая речь новейшей прозы — например, прозы Флобера, Толстого, Мопассана, Чехова, Бунина, Хемингуэя. Речь поэзии главным образом именно «воспекает» свой предмет.

Но, с другой стороны — как это ни покажется странным на первый взгляд, — и лирические возможности речи пребывают в поэзии в неразвитом состоянии. Ода, элегия, сатира и т. п. также представляют собою изобразительно-выразительные формы; лишь в XIX в. выделяется собственно лирическая речь, которая способна поставить перед нами зыбкое, неуловимое движение и тончайшие оттенки внутреннего мира души — как это осуществлено в поздней лирике Пушкина, Гейне, Лермонтова, Тютчева, Верлена, Рембо, Блока, Рильке. Кстати сказать, эпическая речь новейшей прозы с такой же точностью и предметностью схватывает видимый, чувственный облик мира.

Это разделение искусства слова на две сферы, совершившееся на рубеже XVIII—XIX вв., пронизательно уловил Гегель, который, правда, оценил его как распад и предвестие гибели искусства вообще. Он писал: «С одной стороны, выступает реальная действительность: с ее... *прозаической объективностью*... Искусство не только приобретает портретный характер... но оно целиком сводится к портретным изображениям... к подражанию природе... Искусство состоит особенно в том, чтобы с тонким чутьем подслушать, подхватить... мгновенные, всецело изменчивые черты бытия и верно и правдиво закрепить самые беглые штрихи».

«С другой стороны, *субъективность* со своими чувствами и взглядами возводит себя в хозяина всей действительности...

В этом выходе искусства за свои границы оно представляет собою также и возвращение человека внутрь себя самого, нисхождение в свое собственное чувство...»⁷⁶.

Это по существу верное общее положение, конечно, только намечает перспективу. Наша задача заключается в анализе развития художественной речи как относительно самостоятельного объекта. И с этой точки зрения нерасчлененность эпической и лирической речи в поэзии нуждается в особых разъяснениях. В частности, она обусловлена относительной незрелостью индивидуального сознания в эпоху поэзии. Этот факт находит непосредственное отражение в том, что отсутствует подлинно самостоятельное, отдельное развитие речи коммуникативной, речи-информации, и речи как действительности сознания, его становления и развернутой жизни.

⁷⁵ Г. Э. Лессинг. Лаокоон. М., Гослитиздат, 1957, стр. 237.

⁷⁶ Гегель. Сочинения, т. XIII, стр. 156—159, 169.

Ибо сознание людей осуществляется, в основном, в тех же формах, что и коммуникация, социальное общение. Это, например, абсолютно верно применительно к религиозному сознанию средневековья: отдельный человек осознает свое отношение к богу именно в тех самых формулах, в которых осуществляется и общение людей в религиозном обряде; но это относительно верно и применительно ко всем остальным аспектам человеческого сознания. Поэтому даже при лирическом задании поэт использует в большей степени ту материю речи, которая дана ему в коммуникации, а не действительно индивидуальную речь, в которой совершается становление личного сознания.

Это обстоятельство определяет значительную близость речи в эпических и лирических жанрах. По сути дела, для эпохи поэзии не обязательна постановка вопроса о различии эпической и лирической речи. Характерно, что данная проблема не является предметом обсуждения и в поэтиках этой эпохи. Она действительно встает лишь тогда, когда складывается эпическая проза, которая уже принципиально отличается по характеру речи от современной ей лирической поэзии — и по внешней организации речи, и по роли тропов, и по словарю и т. д. В эпоху поэзии речь всех жанров предстает как однородная ткань, различающаяся только по основным стилям — «высокому», «среднему» и «низкому», каждый из которых, как мы видели, различается по своему материалу, но организуется, в сущности, по одним и тем же законам как замкнутая система.

Наконец, необходимо сказать хотя бы несколько слов о проблеме, которой мы еще совсем не касались, — проблеме речи в драме. Мы рассматривали пока художественную речь как монологическое явление. Быть может, к драме, к диалогу все это окажется неприменимым?

Существует общеизвестное определение Гегеля, согласно которому драма есть синтез лирики и эпоса. По отношению к новейшей современной драме это определение едва ли может быть основополагающим. Состоящий из коротких и неразрывно взаимосвязанных реплик диалог прозаической драмы XIX—XX вв. не может быть понят с точки зрения этой формулы в ее непосредственном смысле.

Однако по отношению к драме эпохи поэзии — в особенности античной или классицистической трагедии — это определение выступает как весьма уместное. Ибо здесь, в сущности, и нет диалога современного типа; драма — если судить с внешней точки зрения — действительно синтезирует лирические монологи и разнородные элементы опять-таки монологического рассказа об объективном действии (воплощенные в речах персонажей, ремарках, монологах вестника).

Поэтому по характеру своей художественной речи драма эпохи поэзии принципиально не отличается от остальных родов; здесь мы также найдем и три стилевые системы. Ломоносов, излагая учения о «трех штилях», указывает, что высоким штилем «составляться должны героические поэмы, оды... театральные сочинения... где потребно изобразить геройство»; средним штилем «писать все театральные сочинения, в которых требуется обыкновенное человеческое слово... эклоги и элегии»; низким штилем пишутся «комедии, увеселительные эпиграммы, песни»⁷⁷. Речь трагедийного монолога в самом деле не отличается, например, чем-либо существенным от речи авторского монолога в оде.

Таким образом, в эпоху поэзии художественная речь как бы однородна на всем пространстве словесного искусства и разграничена только рамками эстетически различных стилей. Действительное разделение типов речи осуществляется лишь в последние столетия, когда повествовательная проза, лирическая поэзия и прозаический диалог новой драмы представляют собой глубоко специфические формы речи, что, между прочим, быстро осо-

⁷⁷ М. В. Ломоносов. Полн. собр. соч., т. VII, стр. 589.

знается художниками. Таковы, например, высказывания Пушкина о существенных отличиях речи прозы от речи поэзии (т. е. стиха), еще более резкие замечания на эту же тему Толстого и, далее, принципиальное выделение своеобразия драматической речи в статьях Горького.

Все это обусловлено, в конечном счете, именно тем, что в эпоху поэзии словесное искусство основывается на особой, обладающей ясно выраженными специфическими свойствами «поэтической речи». Эта основная характеристика речи настолько существенна и всеобъемлюща, что более частные оттенки тонут, расплываются. Так, например, речь оды, эпической поэмы, трагедийных монологов не имеет принципиальных различий. Совершенно по-иному обстоит дело в новейшей литературе, где высокая речь лирического стихотворения, «нейтральная» речь прозаического повествования и, наконец, воссоздающая облик повседневного разговора речь драматического диалога различаются именно принципиально. Это разные стихии, которые оказываются скорее более близкими к каким-либо «прототипам» во внехудожественной речевой сфере, чем друг к другу. Поэтическая же речь, напротив, противостоит обычной речи в целом; различия отдельных жанровых типов менее существенны.

Это, собственно, и делает основательной концепцию особого поэтического языка, сложившуюся в эпоху поэзии; к новейшей литературе эта концепция в своем традиционном виде совершенно не применима. Так, уже в пьесах Островского, стихах Некрасова, романах Достоевского, новеллах Чехова мы не найдем никаких существенных признаков поэтического языка в собственном смысле, хотя эти признаки достаточно еще ясны в одах Ломоносова, трагедиях Сумарокова, поэтической прозе Радищева и даже Карамзина.

В своих теоретических высказываниях эти художники XVIII в. ставят в центр проблему «изящного», «благозвучного», «прекрасного», «образцового» слога. Это исходное, основополагающее требование, которое предъявляется к художественной речи. Совершенно другая сторона выступает на первый план в новейшей литературе. Чехов всецело прав, когда он говорит, что если у автора нет «слога», он никогда не будет писателем; но здесь имеется в виду вовсе не «образцовый», но свой, индивидуальный слог.

В теориях художественной речи эпохи поэзии, в сущности, вообще отсутствует проблема индивидуальности речи писателя, в то время как в XIX—XX вв. она является одной из основных. Это вовсе не значит, что речь всех художников слова этой эпохи действительно одинакова. В силу самой природы искусства она не может не быть индивидуальной. Но сам этот закон может быть осознан, понят лишь в свете следующей стадии развития словесного искусства, когда индивидуальность речи становится основополагающим и вполне осознанным свойством. Кстати сказать, есть целая система качеств художественной речи, которая выясняется, превращается в «вещь для себя» лишь в новейшую эпоху, хотя как внутренняя тенденция эта система существует с самого возникновения искусства слова.

Слабая индивидуализированность «поэтической речи» во многом выражается в том достаточно хорошо изученном факте, что словесное искусство в эпоху поэзии исключительно широко и интенсивно использует разного рода постоянные, традиционные выражения, формулы, приемы, которые подчас даже представляют собою «цитаты» из предшествующей литературы. С этой точки зрения хорошо изучены, например, тексты древнерусских повестей — начиная от «Слова о полку Игореве», где, с одной стороны, очень большое значение имеют постоянные формулы русского фольклора, а с другой — своего рода цитаты из известных на Руси повествовательных произведений, восходящих к античности.

Эти явления не имеют характера заимствований в современном смысле слова; компаративисты, трактовавшие их в этом ключе, в сущности, модер-

низировали древнюю поэзию. В самом деле, если мы исходим из понятия об особом поэтическом языке, мы должны видеть в нем не только определенный поэтический словарь, но и специфическую систему поэтической фразеологии, являющуюся в конечном счете общим достоянием всех художников слова. Говорить о заимствовании в прямом смысле здесь так же неправомерно, как говорить о заимствовании в тех случаях, когда поэт просто берет слово, встречающееся и у его предшественников. Автор «Слова», используя типичное для византийских повестей сравнение «летать мыслью, как орел под небесами» или фольклорную формулу «стрелы каленые», ничуть не менее самостоятелен, чем какой-либо современный художник, употребляющий фразеологические сочетания русского языка («спустя рукава», «убит наповал» и т. п.). Различие здесь состоит лишь в том, что автор «Слова» черпает свои речевые средства преимущественно из особого поэтического языка, имеющего свой собственный словарный и фразеологический фонд, а современный писатель, для которого уже не существует этого специфического фонда, пользуется словарем и фразеологией русского языка во всем объеме.

Итак, мы наметили некоторые характерные свойства художественной речи эпохи поэзии, поэтической речи. Теперь следует перейти к эпохе литературы в собственном смысле — в конечном счете, к проблеме современной художественной речи. Впрочем, именно на ее фоне должна стать более ясной и проблема речи эпохи поэзии.

IV. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ РЕЧЬ В ПРОЗЕ

Рубеж между эпохой поэзии и эпохой прозы, или литературы в собственном смысле, не может быть прочерчен сколько-нибудь точно. И дело не только в том, что в различных странах переход от поэзии к прозе совершается медленно и в разное время, но и в том, что этот переход осуществляется не одним ударом, но в ходе ряда «наступлений» и «отступлений». Так, например, в Европе переход к прозе явно намечается в ранний период Возрождения, в своеобразную эпоху новеллы (итальянская новелла XIV—XV вв., французская новелла XVI в., русская новелла второй половины XVII в. и т. д.). Однако вслед за тем опять происходит наступление поэзии, оттесняющее прозу на второй план (поэзия высокого Возрождения и классицизма).

Действительная победа прозы и литературы в собственном смысле наступает лишь в период окончательного формирования романа (начало XVIII в. в Англии и Франции, конец XVIII в. — в Германии, первая треть XIX в. — в России). Замечательное свидетельство самого момента перехода от поэзии к прозе в немецкой литературе рубежа XVIII—XIX вв. мы находим в переписке Гете и Шиллера, которые считают целесообразным при работе над прозой «все, что должно стоять над уровнем повседневного, набрасывать... сначала в стихах...»⁷⁸. Здесь переход прощупывается как бы совершенно осязаемо.

С внешней, чисто фактической точки зрения переход к прозе означает, что искусство слова обращено теперь не непосредственно к слуху, но прежде всего к глазу. Лишь теперь, в сущности, на место «певца» приходит «писатель», а на место слушателя — читатель.

Даже Гегель еще считает искусство слова всецело звучащим, единым по природе материального существования с искусством музыки. Он утверждает, что «говорящий индивид есть единственный носитель чувственной наличности и действительности поэтического произведения. Поэтические произведения должны произноситься, должны петься, декламироваться,

⁷⁸ «Гете и Шиллер. Переписка (1794—1805)», т. I. М.—Л., 1937, стр. 352.

воспроизводиться самими живыми субъектами, подобно музыкальным произведениям... Печатные или писанные буквы... лишь безразличные знаки для звуков...»⁷⁹.

Очевидно, что даже для того времени позиция Гегеля была несколько архаична; гетевские «Вертер» и «Вильгельм Мейстер» едва ли нуждались для своего полноценного художественного существования в произнесении. Кстати сказать, и Гегель вынужден уже отметить, что «мы привыкли читать» эпические и лирические произведения, «только драматические произведения мы обычно слушаем». Правда, он тут же подчеркивает, что «мы удовлетворяемся простым чтением... по причине беглости, с которой мы представляем себе написанное в виде чего-то произнесенного»⁸⁰.

Но, так или иначе, в течение XIX в. искусство слова — по крайней мере проза — всецело становится *литературой*, буквенным, читаемым искусством. Исполнение произведений вслух выступает теперь как самостоятельное, находящееся уже вне пределов литературы искусство — искусство чтеца, декламатора, примыкающее к театральному искусству.

Стоит сопоставить два рассказа о восприятии словесного искусства. Тургенев вспоминал, что он впервые приобщился к словесности, слушая чтение секретаря его матери, Ф. И. Лобанова. Замечательна сама манера чтения: «Каждый стих... он читал сначала, так сказать, начерно, скороговоркой, а затем тот же стих читал набело, громогласно, с необыкновенной восторженностью»⁸¹. Здесь искусство слова предстает как принципиально звучащее, и Лобанов поступает подобно музыканту, нащупывающему ритм и мелодию. И это глубоко типично для самого бытия словесного искусства в России начала XIX в.

Но вот о своем первом восприятии «силы словесного искусства» рассказывает Горький. Он говорит о впечатлении «чуда», которое вызвали у него печатные страницы великих произведений: прямо из букв возникали фигуры людей с их речами и жестами: «В этом был скрыт непостижимый фокус, и, — я не выдумываю, — несколько раз, машинально и как дикарь, я рассматривал страницы на свет, точно пытаюсь найти между строк разгадку фокуса»⁸².

Тургенев же замечает: «Меня чрезвычайно занимал вопрос и вызывал на размышления, что значит прочитанное сначала начерно и каково отлично чтение набело, велегласное»⁸³.

Эти совершенно различные пути приобщения к искусству слова — не просто результат случайного своеобразия индивидуальной судьбы двух людей. В этом различии выражается различие двух специфических эпох словесного искусства, хотя между описанными Тургеневым и Горьким событиями и лежит всего каких-нибудь полстолетия. Ведь наставник Тургенева воспитан литературной обстановкой самого начала XIX в. Перелом же происходит лишь в 1830-х годах, когда, как свидетельствует Белинский, вся словесность превратилась в роман и повесть.

Не нужно доказывать, что в русских представлениях XVIII в. стихотворная речь и художественная речь были, по сути дела, синонимами. «Проза» вплоть до начала XIX в. обозначает всю *нехудожественную* письменность (впрочем, это значение слова по инерции сохраняется и гораздо позже, почти до наших дней). Речь поэзии (т. е. искусства слова в целом) и прозы изучают даже разные научные дисциплины — поэтика и риторика. И уже в 1821 г., когда проза уже стала значительным фактом русской литературы, один из виднейших теоретиков того времени Н. Ф. Остолопов утверждает: «Мы встречаем вымыслы поэтические, представленные в про-

⁷⁹ Гегель. Сочинения, т. XIV, стр. 223—224.

⁸⁰ Там же.

⁸¹ И. С. Тургенев. Собр. соч. в двенадцати томах, т. 8. М., Гослитиздат, 1956, стр. 570.

⁸² М. Горький. Собр. соч., т. 24, стр. 486.

⁸³ И. С. Тургенев. Там же.

той одежде прозы, каковы суть романы и все писаное в их роде... Но сии вымыслы в прозе... не заключают в себе ни настоящей прозы, ни настоящей поэзии»⁸⁴. И для своего времени автор прав; его мнение, в общем и целом, разделяет в своих суждениях о русской прозе Пушкин, который как раз и создал впервые русскую *художественную прозу*, подняв прозаическую речь до степеней подлинно высокого искусства.

Но вернемся к общей проблеме поэзии и прозы. Итак, звучащее искусство слова и искусство слова для чтения — таково внешнее различие. Но оно приводит к глубочайшим изменениям самой природы словесного искусства.

Прежде всего художник слова, создающий произведение как печатную книгу, совершенно по-новому воспринимает свое собственное творение. Оно теперь как бы полностью отделяется от автора, предстает перед ним как самостоятельный предмет. Толстой прекрасно заметил, что Гомер в своих поэмах «и поет, и орет во всю грудь, и никогда ему в голову не приходило, что кто-нибудь его будет слушать»⁸⁵.

С этой точки зрения *писатель* (а не поэт) не только слышит, но даже непрерывно *видит* свою речь, которая должна будет потом сама предстать перед читателем в печатной книге. Хорошо известно, как сам Толстой «страшно измарывал» набранные тексты своих книг.

На этой почве у писателя возникает совершенно новое, почти не характерное для эпохи поэзии отношение к своей собственной художественной речи. С одной стороны, речь перестает быть преимущественно воспевающей речью (о чем говорилось выше) и становится непосредственно *изобразительной речью*.

С другой стороны, хотя это и кажется не совместимым с первым моментом, речь выступает теперь не только как *средство* изображения, но и как *предмет* изображения. Далее, изображающее и изображенное слово вступают в очень сложные взаимоотношения друг с другом⁸⁶. Эти взаимоотношения во многом определяют сущность художественной речи в *литературе* (здесь и в дальнейшем этот термин означает искусство слова в эпоху прозы).

Остановимся прежде всего на вопросе об «изображенной» речи, о речи как предмете изображения. Эта сторона дела выступила со всей очевидностью и остротой уже в творчестве Стерна. То явление, которое В. Б. Шкловский в «Поэтике» истолковал на примере Стерна как «обнажение приема», имеет не только этот чисто формальный, но и гораздо более существенный смысл. Стерн, без сомнения, был едва ли не первый по времени писатель, который совершенно сознательно и предметно *видел* свою художественную речь, подходил к ней как к *объекту*.

Уязвимость концепции Шкловского заключается в том, что обнажение приема предстает у него как внеисторическое свойство искусства слова вообще. На самом деле это характерная черта *литературы*, где художественная речь впервые предстает как отделившаяся от ее создателя предметность.

Поэтому, в частности, огромное значение приобретают теперь сами *формы речи*, принципы ведения рассказа. Для поэзии характерны три основные, «чистые» формы — монолог (в лирике), объективный рассказ от третьего лица (в эпосе) и элементарный диалог, состоящий, в конечном счете, из взаимодействующих монологов (в драме). Правда, в эпосе нередко выступает еще *Ich-Erzählung*, рассказ от первого лица; но в том-то все и дело, что в поэзии эта форма, по существу, не отличается от «*Erzählung*». Так, например, когда в «Одиссее» ведение рассказа передается герою, изменяется только точка зрения: самый характер *речи* остается

⁸⁴ Н. Ф. Остолопов. Словарь древней и новой поэзии, ч. 2. СПб., 1821, стр. 401.

⁸⁵ Л. Толстой. Полн. собр. соч., т. 61, стр. 248.

⁸⁶ Эта проблема исследована в работах М. М. Бахтина.

неизменным. Да, впрочем, и нет необходимости специально выделять, делать своеобразной речь Одиссея: в конце концов, это может сделать в своей живой передаче певец, исполняющий поэму.

Между тем в *литературном* произведении возникает необходимость живого и конкретного бытия той или иной речевой формы — бытия самостоятельного, осуществленного в самом построении и материале речи. Здесь, например, «объективное» повествование и *Ich-Erzählung* героя качественно отличаются по самой природе речи. И дело не только в том, что автор и герой могут быть более или менее разными носителями речи (например, герой может выражаться менее литературно, употреблять иные слова и обороты и т. д.); это как раз не самое существенное — хотя этим чаще всего ограничивается анализ художественной речи. Дело прежде всего в том, что рассказ от первого лица должен создавать иллюзию восприятия *живого голоса* героя. Читая глазами, мы должны все же слышать этот голос в его реальной плоти и мелодике.

Разумеется, это вообще необходимое свойство *литературы* — и не только прозаической, но и стихотворной. Но сейчас мы говорим о более частном и в то же время не менее существенном свойстве: о создаваемом в литературной прозе живом ощущении *данной формы речи* — будь то повествование от первого лица, диалог, передача чужого рассказа, исповедь перед молчаливым собеседником и т. п. Все эти формы именно создаются в литературной прозе — причем создаются с сознательными усилиями и мастерством. И они должны быть ощутимы, как бы слышимы при чтении прозы.

Все это совершенно новые, не стоявшие перед поэзией задачи. Мы не найдем у прежних авторов самой той проблематики, которую так остро ставит Гоголь в письме к С. Т. Аксакову. Гоголь утверждает, что для писателя необходимо уметь «схватить тот склад речи, который выражается у него в разговоре...». Лишь тогда он будет «жив и силен в письме». И это «искусство следить за собой, ловить и поймать самого себя редко кому удается»⁸⁷.

Воссоздавая в письменной речи склад своей звучащей речи (или речи героя, какого-либо рассказчика и т. п.), пропитывая безмолвный текст движениями и интонациями живого голоса, писатель преодолевает внечувственный, как бы потный характер бытия печатного слова. И настоящий читатель воспринимает все богатство живого звучания; для этого вовсе не обязательно читать произведение вслух (нередко это может даже ослабить или испортить истинное восприятие, ибо исполнение вслух требует особого и высокого искусства).

Все это обусловило развитие в литературе тончайше разработанной системы различных *форм* речи. Вместо трех основных форм, характерных для поэзии (монолог, отвлеченный рассказ от третьего лица, элементарный диалог), мы находим здесь необычайное многообразие сложных и смешанных форм. Огромное значение приобретает образ носителя речи — автора или рассказчика. Об этом верно говорится в книге В. В. Виноградова «О языке художественной литературы».

Анализируя, например, сложнейшую проблему образа рассказчика, В. В. Виноградов пишет: «Рассказчик — речевое порождение писателя и образ рассказчика (который выдает себя за «автора») — это форма литературного артистизма писателя. Образ автора усматривается в нем как образ актера в творимом им сценическом образе... «Рассказчик», поставленный на далекое речевое расстояние от автора, объективизируя себя, тем самым печать своей субъективности накладывает на речь персонажей, ее нивелируя. В силу этого образ рассказчика колеблется, иногда расширяясь до пределов «образа писателя», «автора». Соотношение между образом рас-

⁸⁷ Н. В. Гоголь. Полн. собр. соч., т. XII. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1947—1952, стр. 407.

сказчика и образом «автора» динамично... Динамика форм этого соотношения меняет непрерывно функции основных словесных сфер... Лики рассказчика и автора покрывают (вернее, перекрывают) и сменяют один другого, вступая в разные отношения с образами персонажей»⁸⁸.

Все это исключительно важно для понимания художественной речи в литературе. В сложнейших взаимодействиях речи автора, рассказчика, персонажей заключен самый нерв искусства прозы. Здесь и встает вопрос об «изображенном слове». Речь именно *изображается* писателем, и в этом коренятся основы художественности в прозе. Ибо речь предстает не как простая совокупность предложений, но как одно из существеннейших материальных проявлений людей и их жизни. И когда это проявление, эта форма бытия людей выступает как нечто художественно изображенное — тем самым художественно осваивается жизнь людей вообще.

* * *

Характеризуя речь поэзии, мы устанавливали, что центральную роль играет в ней своего рода самостоятельная языковая система — система тропов, «поэтическая» фразеология и лексика, многообразные ритмические формы, фоника и т. п. Взаимодействие этих элементов и создает художественный образ.

В прозе центр тяжести перемещается в принципиально иную плоскость. И прежде всего, как уже подчеркивалось, здесь выдвигается на первый план художественное *изображение* обычной человеческой речи. Это вовсе не значит, что в поэзии вообще отсутствует данная сторона дела; просто она не является там определяющей, ведущей. И это легко увидеть на материале прежних теорий речи.

Так, например, уже Гораций говорит о необходимости передавать своеобразие речи персонажей:

...Печальные речи приличны
Лику печальному; грозному — гнев, а веселому — шутки;
Важные речи идут и к наружности важной и строгой...
Если ж с судьбою лица у поэта язык не согласен,
В Риме и всадник и пеший народ осмеют беспощадно.
В этом есть разница: Дав говорит, иль герой знаменитый,
Старец, иль муж, или юноша, жизнью цветущей киниций;
Знатная родом матрона, или кормилица; также
Ассириец, колхидянин, пахарь, или разношчик;
Житель ли греческих Фив, или Грек же — питомец Аргоса⁸⁹.

(Пер. М. Дмитриева)

Важно отметить, что в поэтике Аристотеля эти моменты, по сути дела, еще отсутствуют. Концепция художественной речи исчерпывается теми принципами, которые мы рассматривали в предшествующем разделе — об эпохе поэзии. Более того, поистине замечательно, что Аристотель все же останавливается на вопросе о своеобразных типах речи, но говорит об этом следующее: «Из того, что относится к словесному выражению, одну часть исследования представляют виды этого выражения, знание которых есть дело актерского искусства... например, что есть приказание и мольба, рассказ и угроза, вопрос и другое подобное. А на искусство поэзии знание или незнание подобных вещей не навлекает никакого упрека... Поэтому пусть обсуждение этого вопроса останется в стороне, как относящееся к другой науке, а не к поэтике»⁹⁰.

⁸⁸ В. В. Виноградов. О языке художественной литературы. М., Гослитиздат, 1959, стр. 122, 123.

⁸⁹ Цит. по кн.: «Античные мыслители об искусстве». М.—Л., «Искусство», 1938, стр. 279.

⁹⁰ Аристотель. Об искусстве поэзии, стр. 102, 103.

Таким образом, для Аристотеля виды словесного выражения, т. е. специфические формы и типы речи,— дело исполнения, а не поэтического искусства как такового. Гораций едва ли не впервые рассматривает этот круг вопросов как собственное дело поэта.

Вспомним теорию художественной речи Аристотеля. «Достоинство словесного выражения,— пишет он,— быть ясным и не быть вязким». Чтобы возвысить свою речь, поэт «пользуется необычными словами. А необычным я называю глоссу, метафору, удлинение...» и т. д. Все они украшают речь. В качестве примера Аристотель берет две ямбические строки, различающиеся одним словом. Эсхил написал в «Филоктете»: «Снедает вечно язва плоть ноги моей», а Еврипид: «Смакует вечно язва плоть ноги моей». То есть Еврипид «употребил глоссу вместо обычного общеупотребительного слова», и потому его стих «кажется прекрасным», а стих Эсхила — «пошлым»⁹¹.

Здесь ни к чему пускаться в оценку конкретного смысла данного суждения Аристотеля; нам важен сам принцип. А принцип этот действительно очень необычен с нашей, современной точки зрения. Еврипид вложил в уста персонажа малоупотребительный синоним слова «есть». Можно было бы ожидать, что цель этого — придание характерности, индивидуализация речи персонажа (и, в конечном счете, изображение самого этого персонажа). Но Аристотель видит цель только в *украшении* речи произведения, в создании подлинно поэтической речи.

Примечательно и другое. Гораций уже ставит задачу изображения особенной речи ассирийца, колхидянина, фиванца или жителя Аргоса. Для Аристотеля, очевидно, такой задачи не существовало, ибо он прямо утверждает, что поэтической речи *вообще* «следует придавать... характер иноземного, ибо люди склонны удивляться тому, что приходит издалека, а то, что возбуждает удивление, приятно»⁹². Поэтому, скажем, использование диалектизма, по Аристотелю, имеет цель не характеризовать носителя диалекта, но придать речи украшенность. Он замечает, например, что слово «сигунон» (дротик) «у жителей Кипра — общеупотребительное, а для нас глосса». Но эту глоссу, с его точки зрения, следует употреблять не для воссоздания характерной речи киприота, но для создания «прекрасной» речи.

Гораций, которого отделяет от Аристотеля почти четырехвековая история античной культуры, уже ставит вопрос по-иному. С его точки зрения, поэтическая речь *сама по себе* должна изображать персонаж — его эмоциональную настроенность, его возрастные, социальные, национально-племенные черты.

Однако не следует модернизировать позицию Горация. Как явствует из его послания, он не рассматривает указанную задачу как ведущую, основную цель в работе над художественной речью. Далее, все, что он говорит об этом, относится только к драме. Наконец, он явно имеет в виду лишь общую характерность речи, но вовсе не ставит вопрос об ее «индивидуализации».

Уже не приходится говорить о тех тончайших взаимоотношениях речевых сфер автора, рассказчика, персонажей и о тех многообразнейших формах речи, которые играют определяющую роль в новой и современной прозе.

В своей книге о Достоевском, в теоретическом разделе, посвященном художественной речи в прозе, М. М. Бахтин исследовал систему форм прозаической речи. Он выделяет три основных типа речи. Во-первых, «прямая» речь, непосредственно изображающая предмет. Во-вторых, речь персонажа, в которой необходимо видеть две разновидности: речь характерная (о ней, например, говорит Гораций) и речь индивидуализирован-

⁹¹ Аристотель. Об искусстве поэзии, стр. 113, 115, 116.

⁹² См. «Античные теории языка и стиля», стр. 177.

ная. Третий тип — наиболее существенный для прозы — представляет собою своего рода синтез двух первых; это речь с установкой на чужую речь — например, речь автора с установкой на речь персонажа, либо речь персонажа, в которую внедряется «голос» автора, либо речь персонажа, вбирающая в себя «голос» другого персонажа, и т. п. Здесь возможны многообразнейшие формы; М. М. Бахтин выделяет четырнадцать разновидностей, но, по-видимому, даже это количество не исчерпывает всех особенных форм.

Главная черта всех этих форм речи состоит в том, что в отличие от прямой речи, изображающей предмет, и речи персонажа, которые являются *одноголосыми* речами, третий тип представляет собою *двуголосую* речь. Чаще всего это — слияние, переплетение голоса автора и голоса персонажа, причем, при всей нераздельности голосов, читатель все же ясно чувствует эту двуголосность⁹³.

Чтобы яснее видеть это свойство, возьмем пример из уже высоко развитой, совершенно зрелой прозы — из чеховской повести «Степь»:

«Мальчик всматривался в знакомые места, а ненавистная бричка бежала мимо и оставляла все позади. За острым промелькнули черные, закопченные кузницы, за ними уютное зеленое кладбище, обнесенное оградой из булыжника... За оградой под вишнями день и ночь спали Егорушкин отец и бабушка Зинаида Даниловна. Когда бабушка умерла, ее положили в длинный, узкий гроб и прикрыли двумя пятаками ее глаза, которые не хотели закрываться. До своей смерти она была жива и носила с базара мягкие бублики, посыпанные маком, теперь же она спит, спит...».

Голос ребенка с очевидностью вливается в повествование во фразе: «До своей смерти она была жива...»⁹⁴. Но более приглушенно этот голос звучит и раньше (например, «...день и ночь спали... отец и бабушка»).

Соединение голосов автора и персонажа — это не просто «один из приемов»: это одна из основ, одна из существеннейших сторон искусства прозы и литературы в целом. Правда, далеко не всегда это свойство выступает так ясно и осязаемо, как в «Степи», где герой — ребенок. Большая или меньшая очевидность «двуголосой» речи зависит от дистанции между автором и персонажем, от социальных, идейных, национальных, психологических, возрастных и тому подобных различий между ними. В тех случаях, когда эти различия незначительны, двуголосность заглушается.

Возьмем еще пример из «Молодой гвардии» Фадеева — писателя, для которого двуголосность речи характерна в слабой степени. Любка «обтерла ладошками розовые ступни и надела фильдеперсовые чулки телесного цвета и кремовые туфли и обрушила на себя прохладное шуршащее платье». Слова «фильдеперсовые», «телесного цвета» и «кремовые» явно принадлежат голосу самой Любки; они слишком далеки от речевого образа автора. Так речь героини незаметно (но так или иначе ощутимо) вливается в изображающую ее облик авторскую речь.

Вообще двуголосность и многоголосность в той или иной форме присутствуют в зрелой прозе и являются одним из фундаментальных принципов самой *художественности* прозаической речи⁹⁵. Они столь же существенны для прозы, как система тропов для поэтической речи.

В отрывке из «Степи», в сущности, нет тропов (кроме, конечно, языковых). И в то же время он обладает мощной изобразительной и вырази-

⁹³ См. об этом: М. Бахтин. Слово в романе. «Вопросы литературы», 1965, № 8.

⁹⁴ Характерно, что один знакомый Чехова, беллетрист И. Л. Щеглов, упрекнул писателя за эту фразу, восприняв ее как некий ляпсус; Чехов из вежливости не стал спорить с глухим читателем (см. «А. П. Чехов в воспоминаниях современников». М., Гослитиздат, 1947, стр. 428). Это показывает, как медленно и запоздало формируется способность восприятия нового искусства прозы.

⁹⁵ Это едва ли не основной принцип, фундамент крупнейших явлений современной мировой прозы — творчества Томаса Манна, Шолохова, Фолкнера, Хемингуэя, Мэриэллы и др.

тельной силой. Одним из решающих источников этой силы является именно двуголосность речи. Следует разобраться в природе этого качества.

* * *

В разделе о структуре литературного образа (см. первую книгу данного труда) основа этой структуры определена как сравнение, сопоставление, взаимоотражение. Дело идет в данном случае не о сравнении в узком смысле (т. е. об одном из тропов). Сравнение как частичка художественной речи — это только элементарнейшее и самое наглядное проявление общего принципа литературного образа в непосредственной материи речи.

Так, сравнение, сопоставление двух предметов или двух сфер действительности лежит в основе всякого тропа — метафоры, эпитета, метонимии, гиперболы. Более того, именно сопоставление, сравнение разных сфер и предметов определяет и художественные возможности так называемой поэтической лексики (архаизмы, диалектизмы, неологизмы, прозаизмы, арготизмы, профессионализмы и т. п.). Эти явления поэтической речи, которые в античных поэтиках назывались глоссами, предстают как моменты сопоставления разных сфер действительности. Так, например, архаизм, входя в «современную» поэтическую речь, обретает свою аффективность именно в факте сопоставления прошедшего, возвышенной старины и настоящего, современного бытия. Именно из взаимоотражения определенных черт, свойств прошлого и настоящего — взаимоотражения, проявляющегося в слове, находящемся в данном контексте, рождается художественная энергия.

Наконец, можно установить, что именно сравнение, сопоставление, лежит и в основе двуголосой речи. Здесь сопоставляются прежде всего два отношения к миру — например, в отрывке из «Стены» отношения автора и героя-ребенка. Ведь одновременно с голосом Егорушки («до своей смерти она была жива») мы продолжаем слышать голос автора (замечательно, что уже упомянутый Щеглов вообще слышал везде только голос автора и поэтому воспринял данную фразу как стилистическую ошибку). Следовательно, и в прозе сохраняется общая основа, единая структура образа, характерная для искусства слова, хотя проявляется она здесь в совершенно иной речевой форме.

В тропе сопоставляются обычно два предмета и две сферы действительности — жизнь и природа, сознание и вещный мир. Это сопоставление, с одной стороны, дает возможность схватить определенное явление, как бы озарив его яркой вспышкой:

Ночь хмурая, как зверь стокий,
Глядит из каждого куста!

(Ф. Тютчев)

С другой стороны, уже в самом выборе предмета для сопоставления поэт воплощает свое мироощущение, свою художественную мысль. Подлинно поэтическое сопоставление предметов несет в себе напряженную энергию, высвобождающуюся при восприятии тропа.

Но не менее мощную и богатую напряженность таит в себе сопоставление различных отношений к миру в двуголосой речи прозы. Взаимоотражение голосов автора и персонажа создает образ, который одним ударом и схватывает предмет, и художественно осмысляет его. В зрелой прозе тропы и «глоссы» либо вообще отсутствуют, либо подчинены основному движению голосов автора и персонажей. Так, например, диалектизмы в обрисовке какого-либо персонажа важны теперь не сами по себе (как это формулировал Аристотель), но как средства создания цельного голоса персонажа. В такой же подчиненной роли выступают теперь и тропы.

Мы ограничивались пока одним наглядным примером, и может показаться, что все вышеизложенное относится лишь к таким локальным явлениям прозаической речи. Но на самом деле это подлинно всеобщее свойство прозы; все дело в том, что оно имеет многообразнейшие формы, которые просто невозможно учесть полностью.

Так, мы говорили о голосе персонажа, вливающимся в «объективную» речь автора, в повествование от третьего лица. Но возможен и прямо противоположный случай, когда голос автора слышится в речи персонажа. Очень ясно проступает голос автора в различных видах сказа, повествования от «рассказчика», *Ich-Erzählung* и т. п. С другой стороны, существует обширнейшая и многообразная область прозы, в которой ведущую роль играет другого рода двуголосая речь: речь, в которой взаимодействуют не голоса автора и персонажа, но голоса двух или нескольких различных персонажей. Сюда прежде всего относится прозаическая драма.

Речь в драме XIX—XX вв. качественно отличается от речи поэтической драмы предшествующих эпох. Ибо в последней диалог представляет собою главным образом систему монологов; помимо монологов, есть, конечно, и обмен отдельными краткими репликами, но эти реплики обычно имеют служебное, информационное значение. Диалог в собственном смысле слова, диалог, в котором речь отдельного героя совершенно не отделима от речей других участников действия, складывается лишь в новейшей драме. Только здесь созревает тот подлинный диалог, в котором реплика одного персонажа существует исключительно как момент взаимодействия с предшествующей и ответной речью другого персонажа (или персонажей). Без соседствующих реплик отдельная реплика нередко вообще теряет всякий смысл, становится непонятным набором слов. Это особенно резко выступает в драматургии Чехова.

В речи прозаической драмы вся суть дела во взаимоотношении разных голосов. Художественная энергия не может возникнуть внутри отдельного высказывания; она рождается только в момент столкновения голосов. Все это требует разработки особой области теории речи для прозы; концепции художественной речи, сложившиеся на основе поэзии, к ней не применимы.

Теория поэтической речи, классическая поэтика, есть теория «лишь одного... типа слова, т. е. авторского прямого предметно-направленного слова», — пишет М. М. Бахтин. Для нее «существует слово языка, ничье слово, вещное слово, входящее в поэтический лексикон, и это слово из сокровищницы поэтического языка непосредственно переходит в монологический контекст данного поэтического высказывания...

Проза, особенно роман, совершенно недоступна такой стилистике. Эта последняя может сколько-нибудь удачно разрабатывать лишь *маленькие участки* прозаического творчества, для прозы наименее характерные и не существенные»⁹⁶.

Старая поэтика (а она во многом еще и теперь жива) «берет слово в пределах *одного монологического контекста*» и рассматривает слово «в отношении к своему предмету... или в отношении к другим словам того же контекста, *той же речи*»⁹⁷. С такой точки зрения — если провести ее последовательно — уже цитированная фраза из чеховской «Стени» не может быть воспринята иначе, чем ошибка, бессмыслица. Для понимания прозы необходимо ощущать (и, далее, исследовать) слово в диалогическом (или даже многоголосом) контексте, видеть два (или несколько) взаимодействующих голосов. Иначе нельзя понять самую основу искусства прозаической речи, источник ее художественности.

⁹⁶ М. М. Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского. М., «Сов. писатель», 1963, стр. 201.

⁹⁷ Там же, стр. 186.

Говоря о двуголосности прозы, нельзя, наконец, упустить из виду ее необходимое условие — последовательную *индивидуализированность* речи автора и персонажей. Ведь только при этом условии и может возникнуть двуголосность.

Вплоть до XVIII — начала XIX в. проблема индивидуальности авторской речи, по сути дела, не ставится вообще; мы не найдем никаких ее следов в многочисленных поэтиках и риториках античности, Возрождения, классицизма. Что же касается речи персонажей, то к ней в той или иной мере предъявляется только требование характерности. Это значит, в частности, что персонажи одного социального, психологического, возрастного «уровня» говорят, в общем, одинаково. Дело идет лишь о соблюдении правдоподобия. Так, уже Аристотель замечает, что было бы неприлично, «если бы раб, или человек слишком молодой, или кто-нибудь, говорящий о слишком ничтожных предметах, выражался возвышенным слогом»; в остальных случаях, с точки зрения Аристотеля, должен господствовать единый возвышенный, поэтический слог⁹⁸.

Между тем в зрелой прозе проблема индивидуальности речи автора и персонажей становится одной из решающих, фундаментальных. Так, Чехов, без сомнения, был прав, когда говорил: «Прежде всего о начинающем писателе можно судить по языку. Если у автора нет «слога», он никогда не будет писателем. Если же есть слог, свой язык, он как писатель не безнадежен. Тогда можно рассуждать о других сторонах его писаний»⁹⁹. Чехов также считал, что каждый персонаж необходимо должен «говорить своим языком» и очень метко высказался по поводу бездарной пьесы Суворина: «Если бы она была написана в стихах, то никто бы не заметил, что все действующие лица говорят одним и тем же языком... — все это в стихотворной классической форме сливается с общим фоном, как дым с воздухом»¹⁰⁰. Это действительно так: в поэтической драме все подчинено общему, единому движению поэтической речи; прозаическая же драма невозможна без подлинно индивидуальных голосов. Ибо без этого никак не может возникнуть и развиваться двуголосая (и многоголосая) речь прозы, которая, как я пытался показать, является одним из основных источников художественной энергии, специфической формой образной структуры произведения.

Вместе с тем, однако, двуголосая природа — это все-таки только одна из основ прозы. Необходимо обратить внимание и на другую сторону дела.

* * *

Уже говорилось о том, что в литературе, в прозе речь впервые приобретает непосредственно изобразительный характер. В поэзии предмет в большей мере «воспевается» (или, напротив, порицается), чем изображается. Это вовсе не означает, что в поэзии вообще нет изобразительности; просто она не выступает как основная и прямая цель поэта. Даже еще Лессинг утверждает, что, в сущности, искусство слова не может, например, изобразить телесную красоту. Самую попытку сделать это Лессинг рассматривает как ошибку и ставит в пример поэтам Гомера, который, вместо того чтобы изображать прекрасную Елену, говорит о впечатлении, которое произвела она на троянских старейшин:

«Что может дать более живое понятие об этой чарующей красоте, как не признание холодных старцев, что она достойна войны, которая стоила так много крови и слез. То, чего нельзя описать... Гомер умеет показать нам в его воздействии на нас. Изображайте нам, поэты, удовольствие,

⁹⁸ «Античные мыслители об искусстве», стр. 183.

⁹⁹ «Русские писатели о языке». Л., «Сов. писатель», 1954, стр. 666.

¹⁰⁰ Там же, стр. 670.

влечение, любовь, восторг, которые возбуждают в нас красота, и тем самым вы уже изобразите нам самую красоту»¹⁰¹.

Лессинг верно определяет характер *поэтического изображения*; поэзия в самом деле скорее изображает *восторг* перед красотой, нежели красоту как таковую.

Однако Лессинг не мог предвидеть, что в прозе XIX в. непосредственно будет поставлена задача точного изображения предметных явлений. Одним из главных принципов такого изображения является воссоздание *индивидуального, неповторимого облика*.

Характерно требование Флобера, обращенное к ученикам: «Когда вы проходите... мимо бакалейщика... мимо консьержа... обрисуйте... их позу, весь их физический облик, а в нем передайте всю их духовную природу, чтобы я не смешал их ни с каким другим бакалейщиком, ни с каким другим консьержем»¹⁰².

Все это, естественно, изменяет сам характер художественного слова: если в поэзии слово должно быть прежде всего *прекрасным*, то в прозе — в первую очередь — *точным* словом. Мопассан передает высказывание Флобера: «Среди всех... выражений, всех форм, всех оборотов есть только одно выражение, одна форма, один оборот, способные передать то, что я хочу сказать... Если писатель... знает точное значение слова и знает, как изменить это значение, поставив слово на то или другое место... если писатель знает, как поразить читателя одним-единственным, поставленным на определенное место, словом, подобно тому, как поражают оружием... — тогда он истинно художник... подлинный прозаик».

Флобер, по свидетельству Мопассана, «был непоколебимо убежден в том, что какое-нибудь явление можно выразить только одним способом, обозначить только одним существительным, охарактеризовать только одним прилагательным, оживить только одним глаголом, и он затрачивал нечеловеческие усилия, стремясь найти для каждой фразы это единственное существительное, прилагательное, глагол»¹⁰³.

Такое представление об искусстве прозы — вовсе не личное свойство Флобера, хотя у него оно выразилось, пожалуй, более остро, чем у какого-либо другого писателя XIX в. Важен не буквальный смысл деклараций Флобера о предельно точном, *единственном* слове, а сама тенденция, сам новый принцип подлинно *изобразительной* речи.

В одной из первых своих работ, посвященной Державину, Б. М. Эйхенбаум писал: «Слово Державина, как поэтический материал, необыкновенно точно... Он наслаждается словом, как точным образом вещи, сверкающим всеми цветами живой реальности. Ему еще совершенно чуждо то томление по слову, которое... приведет к утверждению Тютчева: «Мысль изреченная есть ложь»... Он — как чернорабочий — впервые обтесывает почти нетронутую и бесформенную глыбу русского языка и радуется, когда камень принимает некий определенный вид»¹⁰⁴.

В этом определении, ставшем едва ли не общепринятым, есть меткие и верные моменты. Но все же оно шатко по своей общей направленности. Это обнаруживается уже в его внутренней противоречивости. С одной стороны, Б. М. Эйхенбаум утверждает, что слово Державина есть точный образ вещи; с другой — поэт радуется уже тому, что язык принимает «некий определенный вид». Далее, против исследователя свидетельствует его же справедливое замечание, что у Державина нет томления по слову, мук слова. Неужели точность слова дается сама собой?

¹⁰¹ Г. Э. Лессинг. Лаокоон, стр. 243—244.

¹⁰² Цит. по: Ги де Мопассан. Полн. собр. соч., т. IX. М., Гослитиздат, 1939—1950, стр. 18.

¹⁰³ Ги де Мопассан. Полн. собр. соч., т. XIII, стр. 202, 203, 200.

¹⁰⁴ Б. М. Эйхенбаум. Сквозь литературу. Л., 1924, стр. 44—42.

Впрочем, обратимся к приводимому Б. М. Эйхенбаумом примеру точности словесного изображения:

Шекснинска стерлядь золотая,
Каймак и борщ уже стоят;
В графинах вина, пуш, блестяя,
То льдом, то искрами, манят.

Вполне можно согласиться с восклицанием исследователя: «Что за могучий ямб, что за мощная фонетика!». Но едва ли есть здесь «образная точность» слова. Это именно «некий определенный вид».

Вот изображение обеда в «Анне Карениной»: «Степан Аркадьевич смял накрахмаленную салфетку, засунул ее себе за жилет и, положив покойно руки, взялся за устрицы.

— А недурны, — говорил он, сдирая серебряною вилочкой с перламутровой раковины шляпающих устриц и проглатывая их одну за другой. — Недурны, — повторял он, вскидывая влажные и блестящие глаза то на Левина, то на татарина».

И дальше говорится о том, как разливается игристое вино «по разлатым тонким рюмкам», как отодвигаются «пустые шершавые раковины» и т. д.

Если Державин воспеваеет обед, то Толстой действительно изображает его. Различие поэзии и прозы в этом отношении четко показал Мопассан в своем рассуждении о «форме» Флобера: «Обычно широкая публика называет «формой» определенное благозвучие слов, расположенных в закругленные периоды, фразы со звучным вступлением и мелодическим понижением интонации в конце...» (Это, конечно, узкое, полемическое определение поэтической речи). Речь же Флобера «подобна целому ряду разнообразных форм для литья... Форма бесконечно разнообразна, как и те ощущения, впечатления и чувства, которые она облекает, будучи неотделимой от них. Она соответствует всем тем изгибам и проявлениям, находя единственное и точное слово... особый размер и ритм, необходимый в каждом отдельном случае для каждой вещи»¹⁰⁵.

Предельная точность речи Толстого, особенно очевидная в выражениях «положив покойно руки» или «сдирая... шляпающих устриц», резко выступает на фоне державинских стихов, обладающих лишь «некой» определенностью. И дело вовсе не в превосходстве Толстого; дело в принципиально различных системах художественной речи.

В труде прозаика впервые возникает то, что названо «муками слова», — неутомимые поиски точного, единственно возможного слова. Только лишь начиная писать, в 1852 г., Толстой замечает: «Слово далеко не может передать воображаемого, но выразить действительность еще труднее. Верная передача действительности есть камень преткновения слова»¹⁰⁶. В конце жизни он пишет, что необходимо упорно работать над речью, доводя свою мысль до последней степени точности и ясности¹⁰⁷.

Горький рассказывал о начале своей художественной деятельности: «Писать прозу — не решался, она казалась мне труднее стихов, она требовала особенно изощренного зрения... и какой-то необыкновенно плотной, крепкой кладки слов... Мои неудачи всегда заставляют меня вспоминать горестные слова... «Нет на свете мук сильнее муки слова»¹⁰⁸.

И Горький уже видит в *точности* художественной речи главное, всеопределяющее качество. Он говорит о необходимости добиваться от языка «точности, что даст ему силу и красоту». Или в другом месте: «Подлинная красота языка, действующая как сила, создается точностью...», «язык

¹⁰⁵ Гя де Мопассан. Полн. собр. соч., т. XIII, стр. 7.

¹⁰⁶ Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч., т. 3, стр. 246.

¹⁰⁷ См. «Русские писатели о языке», стр. 580.

¹⁰⁸ М. Горький. О литературе. М., «Сов. писатель», 1955, стр. 327, 329.

должен быть прост и точен, это придает ему силу, рельефность, красочность»¹⁰⁹.

Эта позиция имеет принципиальное значение. В эпоху поэзии требование точности слова не выдвигается. Между тем Мопассан, рассказывая о мучительном творческом подвиге Флобера, видит цель его именно в точности: «Со вздувшимися щеками, с шеей, налитой кровью, с побагровевшим лбом, напрягая мускулы, подобно борющемуся атлету, он отчаянно бился с идеей... постепенно с нечеловеческими усилиями, с нечеловеческим напряжением подчинял ее себе и, как пленного зверя, накрепко заключал ее в точную форму... Построив ценой стольких усилий и мук какую-нибудь фразу, он уже не допускал, чтобы в ней изменили хотя бы одно слово»¹¹⁰.

Нередко можно встретить мнение, что эта мучительная борьба со словом характерна именно для Флобера — фанатика стиля, чья работа над речью принадлежит уже отчасти к области литературной патологии, мании. Но вот совершенно аналогичное свидетельство редактора Толстого, Н. Н. Страхова, о работе художника, которого никак не зачислишь в фанатики формы: «Его трудно было оторвать от работы. В таких случаях следы напряжения сказывались очень ясно: был замечен легкий прилив крови к голове, Лев Николаевич был рассеян...». Но зато после этого «Лев Николаевич твердо отстаивал малейшее свое выражение и не соглашался на самые, по-видимому, невинные перемены»¹¹¹.

* * *

Но, естественно, встает вопрос: в чем же природа «точного» слова, где истоки его изобразительности? По-видимому, важнейшим моментом является здесь индивидуализированность самого слова, глубокое своеобразие его значения в данном контексте.

Иногда в этом свойстве усматривают неотъемлемую черту художественного слова вообще. Но это совершенно неверно. Напротив, в эпоху поэзии, когда существует особый поэтический язык, значительное количество слов в любом поэтическом произведении имеют одно и то же, раз навсегда установленное, каноническое значение¹¹². Лишь в эпоху прозы эти канонические слова (в сущности, почти термины) осознаются как риторические штампы.

Характерно рассуждение Толстого в одной из редакций «Детства» — первого его произведения: «Бирюзовые и бриллиантовые глаза, золотые и серебряные волосы, коралловые губы, золотое солнце, серебряная луна, яхонтовое море, бирюзовое небо и т. д. встречаются часто. Скажите по правде, бывает ли что-нибудь подобное?.. я никогда не видал губ кораллового цвета, но видал кирпичного; глаз — бирюзового, но видал цвета распущенной синьки и писчей бумаги»¹¹³.

Толстой и прав и неправ в этой критике. А именно: он не прав по отношению к поэзии. В строфах, посвященных красавице Альцине в поэме Ариосто, которые внеисторически критиковал еще Лессинг, — есть весь этот (или аналогичный) набор «штампов»: волосы — светлее расплавленного золота, чело — слоновая кость, очи — ночные светила, пурпурные уста, жемчужные зубы и т. п. Но само по себе это еще никак не может очернить поэзию Ариосто. Толстой неправ потому, что он задает вопрос: «бывает ли что-нибудь подобное?». Ибо такого рода поэтическая речь и не

¹⁰⁹ «Русские писатели о языке», стр. 692, 693, 699.

¹¹⁰ Ги де Мопассан. Полн. собр. соч., т. XIII, стр. 202.

¹¹¹ «Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников», т. 1. М., Гослитиздат, 1955, стр. 224.

¹¹² Это еще более характерно для фольклора с его «постоянными» эпитетами, глагольными оборотами и т. п.

¹¹³ Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч., т. 1, стр. 178—179.

преследует цели действительного изображения предмета, не стремится сделать его «зримым». «Я никогда не видал губ кораллового цвета», — замечает Толстой. Аристо же, говоря о пурпурных устах, стремится сделать уста не столько зримыми, сколько «драгоценными» и прекрасными.

В поэзии слова должны быть прежде всего прекрасными, возвышенными, торжественными. Индивидуальным, характерным именно для данного произведения может быть в таком случае только определенное речевое целое, сочетание слов, но не сами слова, которые используются как раз в том каноническом значении, в каком они входят в систему поэтического языка.

Проза, в сущности, начинает с того, что разрушает и отбрасывает прочь поэтический язык. Прозаик с неограниченной свободой берет и сводит слова из самых различных сфер. В результате речь художественной прозы оказывается самой «всеядной» речью из всех возможных. Ее принципом в отношении отбора и соединения слов становится, в конечном счете, отсутствие какого-либо принципа.

В самом деле, в любой сфере, в любом типе человеческой речи — речи научной, деловой, публицистической и даже разговорной — есть те или иные ограничения и «правила» в выборе слов (в разговор, например, нельзя вставить — разве только в виде цитаты — слова и выражения научного, торжественно-публицистического, поэтического и т. п. характера). Даже в речевом гротеске (например, в бурлескной поэме) есть свое четкое «правило»: нужно закономерно подбирать и ставить рядом слова из разных речевых сфер. В прозе слово выступает «свободным»: оно может быть связано только лишь с голосом определенного персонажа. Это можно отчетливо увидеть в уже цитированной фразе из «Анны Карениной»:

«— А недурны,— говорил он, сдирая серебряною вилочкой с перламутровой раковины шлюпающих устриц и проглатывая их одну за другой».

«Недурны» — это в данном случае, в контексте романа, совершенно индивидуальный голос Стивы. Без сомнения, ни один из многочисленных персонажей романа не мог произнести в данной ситуации это слово (точно так же, как никто из персонажей романа не мог бы обедать подобно Стиве). Но обратимся к авторскому изображению. Слова «серебряная» и «перламутровые» — типичные слова поэтического языка. Они принадлежат к тому ряду слов, над которым иронизирует сам Толстой в цитированном выше рассуждении (так, он упоминает о «серебряных волосах»). Однако во фразе Толстого эти слова выведены, вырваны из «поэтического ряда»; они свободны от ореола возвышенности, поэтичности. Это достигается уже хотя бы тем, что вместе с ними употреблены такие слова, как «сдирать», «шлюпающие» и «проглатывать». Слова «серебряная» и «перламутровые» означают только материал и цвет, блеск, зримый облик вилочки и раковин. Это не эпитеты в собственном смысле, но простые названия свойств.

Однако как же тогда создается образ? Мы знаем, что в выражениях типа «серебряные волосы» сопоставляются, сталкиваются два представления, два значения — «серебро» и «волосы» — и в результате рождается третье, новое значение, которое, строго говоря, не столько изображает, ставит наглядно перед нами определенный предмет, сколько дает ощущение его красоты, ценности, поэтичности. Это сформулировал еще Аристотель, заметив, что «если желаешь представить что-нибудь в прекрасном свете, следует заимствовать метафору от предмета лучшего... если же хочешь выставить что-нибудь в дурном свете, то от худших вещей»¹¹⁴. И, собственно, лишь в новейшее время является мысль об изобразительной роли тропов. Но что же достигается выражениями «серебряная вилочка», «перламутровые раковины», «шлюпающие», когда их сдирают, устрицы? Здесь нет такого столкновения значений: слово «серебряная» имеет в виду не некое «серебро» вообще, но материал, из которого сделана данная, эта

¹¹⁴ «Античные мыслители об искусстве», стр. 184.

вилочка. Это просто уточняющее определение вилочки (не оловянная, не железная, не деревянная, а именно серебряная). Но в таком случае речь здесь как будто ничем не отличается от любой формы «нехудожественной» речи. Где же источник художественности, энергия, создающая образ?

По-видимому, суть дела заключается именно в индивидуализированности слова. Уже Гегель знал, что слово выражает, обозначает только общее. Это верно и по отношению к словам поэтической речи. Так, в выражении «серебряные волосы» эпитет имеет в виду «серебро вообще». Особенное значение рождается из столкновения, сопоставления слов. Это значение воплощает прежде всего субъективное представление об определенном объективном явлении. Но слова, из сопоставления которых рождается это значение, выступают как раз в своем самом общем, неиндивидуализированном значении («серебро вообще», «волосы вообще»).

Между тем во фразе Толстого можно обнаружить совершенно иную тенденцию — стремление преодолеть обобщенность самих слов, заставить их выражать индивидуальные значения. В высшей степени характерно, что все представители раннего периода истории прозы отталкиваются в первую очередь от поэтической речи и декларируют полное совпадение своей речи с простой, обыденной речью разговора, письма, дневника. Так, уже Пушкин призывает писать романы «со всею свободою разговора или письма»¹¹⁵.

Однако настоящая художественная проза не только отходит от поэтической речи к речи обыденной: проза даже как бы «перешагивает» через обыденную речь, развивает и углубляет заложенные в ней возможности. Я хочу сказать, что если поэтическую речь рассматривать как отклонение от обычной речи (например, с точки зрения ее насыщенности внеязыковыми тропами), то речь прозы следует понять тоже как отклонение от обыденной речи, только в другую, *противоположную* сторону.

Так, если в поэтической речи слова выступают в более обобщенных значениях, чем в простом разговоре, то в прозе их значения, напротив, более индивидуальны, чем в разговоре. Изображая что-либо, прозаик стремится как можно решительнее преодолеть обобщенность слова, заставить его выражать предельно узкое, особенное значение. Отсюда и происходит точность.

Этот вывод, как может показаться, противоречит известному суждению Толстого: «Каждое художественное слово... тем-то и отличается от нехудожественного, что вызывает бесчисленное множество мыслей, представлений и объяснений». Но разберемся в существе дела. Толстой имеет здесь в виду фразу из рассказа его ученика: «Кум надел бабью шубенку». Эта фраза, как показывает Толстой, рисует целый мир, ею «отпечатан весь характер среды, в которой происходит действие».

«Кум в бабьей шубенке невольно представляется вам тщедушным, узкогрудым мужиком... Бабья шубенка, валявшаяся на лавке и первая попавшаяся ему под руку, представляет вам еще и весь зимний и вечерний быт мужика...».

Все это совершенно верно; однако Толстой все-таки не точен, говоря о художественном слове. Он имеет в виду художественную деталь, изображаемую словом, мельчайшее звено сюжета, а не слово как таковое. Впрочем, мы найдем противоречие в самом этом рассуждении Толстого. «Когда я спросил, можно ли было сказать, что он надел мужскую шубу? — он (т. е. ученик) сказал: «нет, лучше бабью». И в самом деле, черта эта необыкновенна»¹¹⁶. Действительно, все, что говорит Толстой, относится к *черте*, а не к самому слову. Именно черта, деталь, (тот факт, что кум надел бабью шубенку), вызывает «бесчисленное множество мыслей, представ-

¹¹⁵ «Русские писатели о языке», стр. 85.

¹¹⁶ «Л. Н. Толстой о литературе», стр. 76.

лений и объяснений». Напротив, сами слова «бабья шубенка» выступают здесь в узком, однозначном смысле.

Однако именно в силу этой точности слова, которая ставит перед нами данный, особенный предмет, рисуется целый мир. То же самое можно увидеть и во фразе из «Анны Карениной». Значения слов строго ограничены и определены, они не несут в себе ничего, кроме названий такого-то действия, предмета, качества: сдирать, вилочка, серебряный, перламутровый, раковина, шлюпать, устрица, проглатывать и т. д. Каждое слово выступает в прямом и очень узком значении. В то же время «картина», которую изображает эта фраза, действительно вызывает бесчисленное множество мыслей. Так, уже сама подробность, крупный план этой картины внушает мысль о том, что поедание устриц для Стивы является неким священнодействием.

Можно разобрать слово за словом всю фразу и убедиться в предельной точности, индивидуализированности значения каждого из них. Так, «сдирают» (вилкой с раковины) именно и только устриц; слово «вилочка» (серебряная) означает именно специальное «орудие» для поедания устриц; слово «перламутровая» есть точное, опять-таки специальное обозначение цвета и блеска раковины; «шлюпать» из всех видов еды могут только живые устрицы; проглатывают (почти не разжевывая) как раз устриц и т. д. Поистине можно повторить то восклицание, которое вывала у Белинского речь романа «Герой нашего времени»: «Какая точность и определенность в каждом слове, как на месте и как не заменимо другим каждое слово!»¹¹⁷.

Таким образом, художественная проза как бы идет на штурм обобщенности слова, не мирится с тем, что слово выражает только общее. Разбираемая нами фраза Толстого кажется естественным, само собой напрашивающимся изображением поедания устриц. Однако эта естественность, незаменимость и есть результат высокого искусства прозы, для которого необходимы и выдающийся талант, и упорный, подчас мучительный труд.

Конечно, каждый человек, рассказывая о чем-либо, стремится точно передать факты и их облик. Но речь художника настолько превосходит в этом обычную речь, что возникает иное качество точности. О том, как человек ест устрицы, можно рассказать самыми различными словами. Но только в подлинно художественном рассказе создается такая точность, когда, пользуясь выражением Белинского, по любому слову видно, «что нет в языке другого слова, которое тут могло бы заменить его»¹¹⁸.

Необходимо отметить, что такая же точность слова (создающая ощущение осязаемости того, о чем идет речь) может быть присуща не только повествованию о предметных, чувственно воспринимаемых вещах и движениях, но и повествованию о переживаниях, движениях души. Впрочем, в новейшей прозе внутренний мир человека чаще всего изображается другим способом — через изображение его голоса, в данном случае не звучащего голоса, но внутренней (или «переживаемой») речи.

Итак, именно победа над обобщенностью слова является одним из основных источников художественной энергии в прозаической речи. Ибо при достаточном «преодолении» этой обобщенности возникает взаимодействие, взаимоотражение двух планов, двух аспектов слова: его значения вообще (серебро) и его узкого, точного значения (материал, из которого сделана данная, особенная вилочка для сдирания устриц). Эти два аспекта как бы сопоставляются в воображении читателя. Воспринимая фразу, мы совершаем своего рода творческий акт, взаимосотнося оба плана слова — всегда живущее в нашем сознании общее значение и то точное, индивидуальное значение, которое выяснено художественным контекстом.

¹¹⁷ В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. VI. М., Изд-во АН СССР, 1954, стр. 316.

¹¹⁸ Там же, т. IV, стр. 545.

Конечно, нечто подобное происходит при восприятии слова во всякой речи. Однако в художественной прозе этот процесс гораздо более интенсифицирован и осознан: так, читая настоящую прозу, мы всегда более или менее сознательно восхищаемся, наслаждаемся точностью слов (именно отсюда, как утверждал в уже цитированных высказываниях Горький, проистекает красота прозаической речи). Понятно, что для действительной оценки точности слова мы должны не упускать из виду его «общее» значение, которое сумел «преодолеть» художник. С другой стороны, это общее значение выступает как обогащающий фон: так, точному материальному значению слова серебряная (вилочка) аккомпанируют мотивы из общего, многозначного смысла слова «серебро» — мотивы богатства, роскоши, мягкости этого металла и т. п.

Итак, в изобразительной речи прозы мы вновь находим особенное проявление структуры образа, т. е. взаимодействия, взаимоотражения различных сфер, своего рода напряженность разных планов, освобождающую в своем разрешении художественную энергию.

* * *

Но это только одна сторона изобразительной речи прозы; ведь, помимо специфической природы слова, прозе присуща совершенно особенная, иная, чем в поэзии, структура целого, т. е. фразы, и более пространственных единиц текста. Прежде всего здесь встает вопрос о ритме прозы. Это явление принципиально иное, чем ритм стиха (или размеренность ритмической прозы, характерной для эпохи поэзии). Выше уже приводилось суждение Мопассана, в котором речевая форма старой «прозы» («благозвучие слов, расположенных в закругленные периоды, фразы со звучным вступлением и мелодическим понижением интонации в конце») противопоставлена новой, собственно прозаической речи, находящей «единственное и точное слово... особый размер и ритм, необходимый в каждом отдельном случае для каждой вещи». Мопассан приводит также высказывание Флобера: «В прозе... необходимо глубокое чувство ритма, ритма изменчивого... прозаик ежеминутно меняет движение, окраску, звук фразы сообразно тому, о чем он говорит»¹¹⁹.

Позднее А. Н. Толстой писал, что каждая фраза прозаика — это «та единственная фраза, с той именно расстановкой слов, с тем именно выбором слов, с той именно ритмикой, которые соответствуют жесту вашего персонажа... его душевному состоянию в данный момент»¹²⁰.

Это значит, что, помимо точности слов, в прозе необходима точность построения фразы — ее протяженности, членения, соотношения частей и т. д. Фраза в настоящей прозе является таким прочным и органическим целым, в котором нельзя ничего изменить. Мы говорили до сих пор о незаменимости слова как такового. Но слово в уже созданной фразе нельзя заменить еще и потому, что ломается целостность: «Зачеркивая слово, — писал Федин, — я меняю строй фразы, ее музыку, ее стопу»¹²¹.

Ритм в прозе, собственно говоря, имеет не менее существенное значение, чем ритм в поэзии; однако его характер и самое его место в системе прозаической речи принципиально иные. Прежде всего это, так сказать, смысловой ритм — т. е. чередование соизмеримых смысловых (а не фонетических, как в стихе) единиц речи. Конечно, в стихе, в поэзии, ритмические единицы (например, строка) также соответствуют определенным смысловым целостностям. Но там связь со смыслом как бы опосредована закономерностями стиховой формы.

¹¹⁹ Ги де Мопассан. Полн. собр. соч., т. XIII, стр. 203.

¹²⁰ «Алексей Толстой о литературе». М., «Сов. писатель», 1956, стр. 331.

¹²¹ Конст. Федин. Писатель. Искусство. Время. М., «Сов. писатель», 1957, стр. 344.

Естественно, самый выбор той или иной стиховой структуры определяется смысловым заданием; однако затем уже сама эта структура диктует членение речи, устанавливает над ней свой закон. И это очень характерно для поэзии, с ее пафосом завершенности, стройности, заранее положенного ограничения, которое определяет, в частности, красоту поэтической речи (важно учесть, что для новейшей стихотворной литературы типичны всякого рода отклонения и перебои ритма, доводящие в так называемом верлибре до прямой близости к прозе).

В прозе дело обстоит противоположным образом: смысловое задание определяет непосредственно форму и строение речи, которые уже и обуславливают характер ритма. А при восприятии прозы происходит, естественно, обратный процесс: ритм является той внешней предметностью речи, которая выступает для нас как самая поверхность образа, осязаемо ставящая перед нами общий характер изображаемого явления или, точнее, движения.

Здесь уместно напомнить то, о чем говорилось еще в главе о сюжете (см. вторую книгу «Теории литературы»): художественная речь изображает движения, жесты людей и вещей, а не неподвижные черты. И ритм речи в прямом смысле изображает ритм изображаемого движения, жеста, устремленности.

Элементарные признаки изобразительности ритма можно обнаружить даже в одном из первых образцов русской прозы — в «Житии» протопопа Аввакума. Он рассказывает, например, о том, как чуть не утонул в реке Хилок во время сибирской ссылки. Короткие, отчетливо расчлененные на мелкие повествовательные единицы фразы осязаемо изображают стремительность событий:

«Барку от берегу оторвало водою, — людские стоят, а мою ухватило, да и понесло! Жена и дети остались на берегу, а меня сам-друг с кормчим помчало. Вода быстрая, переворачивает барку вверх боками и дном. А я на ней ползаю, а сам кричу: «владычице, помози! упование, не утопи!». Иное ноги в воде, а иное выползу наверх. Несло с версту и больше; да люди переняли. Все размыло до крохи!».

Но вот опасность миновала — и ритм рассказа сразу меняется:

«Я, вышед из воды, смеюсь; а люди-те охают, платье мое по кустам развешивая, шубы отласные и тафтяные, и кое-какие безделицы тое много еще было в чемоданах да в сумках; все с тех мест перегибло — наги стали»¹²².

В зрелой прозе создание изобразительного ритма становится сознательной целью художников. Но непосредственная изобразительность — это лишь одна из возможных функций ритма в прозе. В конечном счете, без прочной ритмической организации настоящая проза вообще немыслима, ибо ритм цементирует речевую ткань, выступает как необходимая форма образа.

Огромную роль играет ритм в построении различных форм прозаического повествования. Эти формы неизбежно отличаются своим ритмическим рисунком, что обуславливает осязаемость, чувственную предметность своеобразного движения каждой из них. Об этом интересно писал Федин в связи с проблемой ритма у Достоевского: «У него ритм диктуется рассказчиком, ведущим роман. Значит, соблазнись только таким приемом, передай ведение рассказа своему «я», как сразу перестроится и ритм. «Я» (или автор) приносит с собой всяческие вводные слова, оговорки, скобки, потому что рассказывает за героев от себя открыто, и тут... нельзя не оговаривать, что, мол, тебе, автору, кажется, ты думаешь, ты убежден, но, впрочем, не уверен, хотя догадываешься, и, как потом узнал, это подтверди-

¹²² «Житие протопопа Аввакума...». М., Гослитиздат, 1960, стр. 73.

лось — и пр. и пр. в таком духе. Эта субъективность рассказчика решительно определяет ритм»¹²³.

* * *

Последнее соображение возвращает нас к той проблеме искусства прозы, с которой мы начали разговор о прозе. Теперь уже можно ясно указать на два специфических пласта в прозаической речи: непосредственную изобразительность и, с другой стороны, взаимодействие «голосов» автора и персонажей. Собственно говоря, в зрелой прозе эти пласты очень часто переплетаются, проникая друг друга, или, во всяком случае, тесно связаны между собой.

Однако можно так или иначе разграничить два типа художественной прозы, в каждом из которых господствует одна из этих тенденций. Эти два типа отчетливо выступают уже в творчестве Пушкина. С одной стороны, непосредственно изобразительная проза «Арапа Петра Великого», «Дубровского», «Пиковой дамы»; с другой — двуголосая проза «Повестей Белкина» (особенно «Истории села Горюхина») и отчасти «Капитанской дочки».

В дальнейшей истории русской прозы можно выделить два потока. Лермонтов, Тургенев, Гончаров, Толстой, Гаршин, Бунин развивают в общем и целом линию изобразительной прозы; Гоголь, Достоевский, Щедрин, Лесков, Сологуб, Ремизов — тяготеют к прозе многоголосой; некоторые писатели, например Чехов, — синтезируют обе тенденции.

Это разграничение четко провел Горький в своей ценнейшей статье о Лескове. Он видит отличие Лескова от Тургенева, Гончарова, Толстого в том, что последние «писали пластически, слова у них — точно глина, из которой они богоподобно лепили фигуры и образы людей, живые до обмана, до того, что, когда читаешь их книги, то кажется: все герои... окружают тебя, физически соприкасаясь с тобой...»

Лесков — тоже волшебник слова, но он писал не пластически, а — рассказывал... Люди его рассказов часто говорят сами о себе, но речь их так изумительно жива, так правдива и убедительна, что они встают пред вами столь же таинственно ощутимы, физически ясны, как люди из книг Л. Толстого и других...

Толстой, Тургенев любили создавать вокруг своих людей тот или иной фон, который еще более красиво оживлял их героев, они широко пользовались пейзажем, описаниями хода мысли, игры чувств человека, — Лесков почти всегда избегал этого, достигая тех же результатов искусным плетением нервного кружева разговорной речи»¹²⁴.

Существуют два типа прозы, в первом из которых речь выступает как средство изображения, а во втором — как самый предмет изображения. В творчестве Лескова этот второй тип действительно нашел самое чистое воплощение. Мы уже говорили о том, что речь людей есть неотъемлемая сторона и часть их жизни, их бытия. Поэтому, изображая не что другое, как речь, художник все же схватывает именно жизнь людей и даже их самих. Об этом очень тонко писал Тынянов как раз на примере творчества Лескова: «Русская речь, с огромным разнообразием интонаций, с лукавой народной этимологией доведена у него до иллюзии героя: за речью чувствуются жесты, за жестами облик, почти осязаемый, но эта осязаемость неуловима, она сосредоточена в речевой артикуляции, как бы в концах губ...»¹²⁵.

¹²³ Коност. Федянин. Писатель. Искусство. Время, стр. 387.

¹²⁴ М. Горький. Несобранные литературно-критические статьи. М., Гослитиздат, 1941, стр. 92—93.

¹²⁵ Юрий Тынянов. Архаизмы и новаторы. Л., «Прибой», 1929, стр. 503—504.

Этот тип прозы, выражаясь в наиболее чистой форме у Лескова и его прямых последователей (Сологуб, Ремизов, Замятин, Зошенко, ранний Леонов), вместе с тем очень широко выступает у Гоголя, Щедрина, Достоевского.

Характерны, например, высказывания этих писателей о художественной речи: их прежде всего заботит, так сказать, постановка голосов, индивидуальное своеобразие речи автора, персонажей, рассказчика. Гоголь видит первую задачу писателя в том, чтобы «схватить тот склад речи, который выражается у него в разговоре»¹²⁶.

Достоевский пишет о рассуждениях одного из своих героев: «Я же... если б лично от себя выражал их, то выразил бы их в другой форме и другим языком. Он же не мог ни другим языком, ни в другом духе выразиться, как в том, который я придал ему»¹²⁷. Многоголосая природа прозы Достоевского превосходно раскрыта в труде М. М. Бахтина «Проблемы поэтики Достоевского». Мне остается только отослать читателя к обширному разделу этой книги, посвященному природе слова у Достоевского.

Наиболее остро и сознательно сформулировал законы многоголосой прозы Лесков. Он говорил: «В писателе чрезвычайно ценен его собственный голос, которым он говорит в своих произведениях от себя. Если его нет, то и разрабатывать, стало быть, нечего. Но если этот свой голос есть и поставлен он правильно, то... возможна работа над ним... Но если человек поет не своим голосом...— дело безнадежно... Я вот не знаю, какой голос у Ясинского, хотя, читая его произведения, я стараюсь прислушаться к языку действующих в нем лиц. Все у него говорят одним голосом, одним языком. Все это один и тот же человек, подающий одним и тем же языком различные реплики... Многочисленные его герои расставляются им на равной плоскости, вроде оловянных солдатиков... А сражения-то и нет! Стоят они себе оловянными, мертвыми, безголосыми...»¹²⁸.

Здесь удивительно точно и глубоко раскрыта сущность многоголосой прозы. «Сражения-то и нет!» — говорит Лесков. Это означает, что нет взаимодействия, сопоставления голосов, т. е. нет художественности, ибо она рождается только в этом взаимодействии, условием для которого является, в частности, подлинное своеобразие голоса автора, отличающегося от голосов персонажей.

Впрочем, тут же следует оговорить, что в основу художественной прозы может лечь и иная закономерность — точное изображение действий, движений людей и вещей. В прозе Лермонтова, Тургенева, Гончарова, Толстого, Гаршина, Бундина взаимодействие голосов обычно не играет определяющей, ведущей роли.

Сложнее обстоит дело в прозе Чехова и Горького, где обе тенденции, пожалуй, равно существенны. Правда, в последний период творчества Горький явно тяготеет к изобразительной прозе. Это имеет свои причины, связанные с тем передомным состоянием, которое переживает русская проза в первой четверти XX в.

Однако, прежде чем перейти к прозаической речи XX в., следует сказать несколько слов о проблеме поэзии, стихотворной литературы в эпоху прозы. Нельзя отрицать того факта, что после Пушкина проза решительно занимает первый план в русском искусстве слова. Правда, вначале она с величайшим трудом освобождается от традиций поэтической речи. И характерно, что Белинский уделяет огромное внимание борьбе за подлинную прозу.

Так, разбирая повести Марлинского, он приводит фразу одного из персонажей — «речь правды и природы недоступна душам, воспитанным кро-

¹²⁶ «Русские писатели о языке», стр. 174.

¹²⁷ Там же, стр. 551.

¹²⁸ Там же, стр. 616—617.

завыми предрассудками» — и восклицает: «Скажите, бога ради, кто, когда и где говорит таким языком? Неужели это натура, действительность?».

Дело здесь не в неудачности данной фразы, но в самом принципе поэтической речи, который отвергает Белинский. Он говорит, что для него «нет ничего в мире несноснее, чем читать в повести или драме вместо *разговора — речи*, из которых спивались *поэтическими уродами* классические трагедии. Поэт берется изображать мне людей не на трибуне, не на кафедре, а в домашнем быту их частной жизни, передает мне разговоры, подслушанные им у них в комнате... — и я вместо этого читаю речи, составленные по правилам старинных риторик»¹²⁹.

Белинский совершенно прав в критике современного ему прозаика; но вместе с тем он вдруг словно забывает о том, что на отвергаемом им принципе основана речь величайших поэтов и трагедий прошлого (а не только «уродские» произведения эпигонов классицизма).

Но дело обстоит сложнее. Белинский говорит здесь именно о прозе. Ибо в другой статье он же выступает против Сенковского, который предлагал «совсем изгнать... из языка русского» такие слова, как «сей», «лани-ты», «уста», «чело», «стопы» и т. п. «Увлечшись своею мыслию,— пишет Белинский,— он (Сенковский.— В. К.) не хочет видеть, что слог в самом деле не один», что вполне возможны в искусстве слова образцы «высокого, поэтического красноречия, хотя, между тем, таким языком и никто не говорит». Белинский подчеркивает при этом, что на использование подобных слов «могут решаться только истинные поэты: их поэтический инстинкт всегда и безошибочно покажет им не возможность, но необходимость употребления этих слов там, где есть эта необходимость. Но,— продолжает Белинский,— *сии и оныя*, употребляемые в прозе, хотя бы то было и прозе самого Пушкина,— доказывают или предубеждение... или неумение управиться с языком»¹³⁰.

Белинский раскрывает здесь расстановку сил в литературе в самый период ее становления. Поэзия не отмирает — она просто образует теперь особую, специфическую сферу (ранее она, в сущности, совпадала с понятием искусства слова вообще). И, действительно, мы найдем подлинную поэтическую речь и у Лермонтова, и у Кольцова, и у Тютчева, и у Фета, и в значительной области некрасовского творчества. Причем поэзия теперь не обнимает всю стихотворную литературу: уже в творчестве Пушкина есть целый пласт произведений, которые, в сущности, представляют собою «прозу в стихах». Тем более это уместно сказать в отношении Некрасова.

Наконец, Маяковский уже прямо ставит задачу «ввести разговорный язык в поэзию и... вывести поэзию из этих разговоров»¹³¹. Это очень конкретная характеристика собственного творчества, ибо поэзия Маяковского — особенно зрелая — насквозь разговорна, и ее богатая метафоричность не заглушает присущего ей многоголосия, взаимодействия разных голосов, подчас резко полемизирующих.

Таким образом, свойства прозы глубоко проникают в стихотворную литературу. К этому следует добавить, что к XX в. в стихотворной литературе отходят на второй план или вообще отмирают некоторые характернейшие черты поэзии. Так, по сути дела, не употребляются сложные строфические формы, определявшие ранее стройную завершенность лирических стихотворений (сонет, рондо, октава, триолет, секстина и т. п.); резкий сдвиг происходит в ритме, теряющем классически правильную, количественную организованность (дольник, свободный стих, неравносложность строк и т. д.); речь все более становится почти такой же всеядной, как в прозе; устанавливается невозможная ранее (и подчас даже превышающая прозаическую) свобода синтаксического строения («Мы живем, зажатые

¹²⁹ В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. IV, стр. 42, 41.

¹³⁰ В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. II, 1953, стр. 546, 547.

¹³¹ В. В. Маяковский. Полн. собр. соч., т. 12. М., Гослитиздат, 1959, стр. 84.

железной клятвой. За нее — на крест и пулею чешите. Это — чтобы в мире без России, без Латвии жить единым человеческим общежитьем»).

И все же было бы совсем неверно представить дело таким образом, что в XX в. устанавливается окончательно господство прозы. Если поэтическая речь в общем и целом сближается в это время с прозаической, то, как это ни парадоксально, сама проза движется словно в обратном направлении.

* * *

К концу XIX в. русская литература достигла своего рода крайней прозаизации. Поэзия как бы вовсе перестала существовать, а прозаическая речь Чехова словно начисто освободилась от поэтических элементов. Чехов склонен считать тропы вообще чем-то противоречащим подлинной художественности речи. Он пишет, что выражения «море дышит, небо глядят, степь нежится, природа шепчет, говорит, грустит и т. п.» лишь вносят неясность и останавливают внимание именно и только потому, что не сразу понятно, о чем идет речь, а настоящая «красочность и выразительность в описаниях природы достигаются только простотой, такими простыми фразами, как «зашло солнце», «стало темно», «пошел дождь» и т. д.»¹³².

Но Горький с замечательной чуткостью пишет Чехову в 1900 г.: «Дальше Вас — никто не может идти по сей стезе, никто не может писать так просто о таких простых вещах... Я этому чрезвычайно рад. Будет уж!.. Все хотят возбуждающего, яркого...»¹³³. И в самом деле настает эпоха своеобразной «поэтической» прозы; начинает ее не кто иной, как сам Горький в своих ранних вещах. По этому пути идут также разные и даже подчас противоположные писатели, как Андреев, Пришвин, Сологуб, Серафимович, Андрей Белый, Ремизов, Кузмин, Замятин, Александр Грин и др. Но особенно яркий расцвет переживает эта «поэтическая» проза в первые послереволюционные годы — в творчестве Бабеля, Артема Веселого, Зощенко, Вл. Иванова, Леонова, Малышкина, Пильняка, Федина и др.

И вот через четверть века после цитированного письма Горького Юрий Тынянов говорит, что современная проза сдвигает «русскую речь в экзотику, делая ее персидским ковром. Здесь — пределы прозы. Еще немного — и она станет стихом»¹³⁴.

Впрочем, пора уже выяснить, что мы понимаем под «поэтической» прозой. Существует термин «орнаментальная проза», но он в данном случае был бы слишком узок: орнаментализм в собственном смысле — это, скорее, одна из тенденций эпохи поэтической прозы, так же как, например, ритмическая проза, характерная в чистом виде лишь для отдельных писателей. Между тем явлению, которое мы называем поэтической прозой, так или иначе отдают дань все писатели в первую четверть века (даже Бунин в рассказах 20-х годов).

Основу этого явления составляет возрождение своего рода поэтического языка. В высшей степени характерно, что в этот же период вновь остро встает проблема особого «языка» и в теории искусства слова (см. различное выражение этого в работах последователей Потебни, членов Общества по изучению поэтического языка, приверженцев вульгарно-социологической «теории стилей» и т. п.). Если для Чехова «язык» должен быть прежде всего и последовательно «прост», то теперь вновь складывается убеждение, что язык искусства слова не может быть простым и имеет свои принципиальные особенности.

Вот, например, определение В. Б. Шкловского, данное в 1917 г. Он использует традиционные термины «поэзия» (искусство слова) и «проза»

¹³² «Русские писатели о языке», стр. 663—664.

¹³³ А. М. Горький. Собр. соч., т. 28, стр. 113.

¹³⁴ Ю. Тынянов. Литературное сегодня. Журн. «Русский современник», 1924, № 1, стр. 301.

(пехудожественная речь) и определяет их язык так: «Язык поэзии, язык трудный, затрудненный, заторможенный... Мы приходим к определению поэзии, как речи заторможенной, кривой... Проза же — речь обычная: экономичная, легкая, правильная...»¹³⁵. Для подтверждения этого тезиса В. Б. Шкловский указывает, в частности, что «литература начала проявлять любовь к диалектам... и варваризмам... Наконец, появилась сильная тенденция к созданию нового, специально поэтического языка; во главе этой школы... стал Велимир Хлебников»¹³⁶. Это верно, но именно это как раз и обнаруживает, что концепция, претендующая быть всеобщей теорией художественной речи, на самом деле схватывает всего лишь характерную черту современного ей этапа литературы.

Однако не будем отвлекаться в критику ОПОЯЗа. Итак, поэтическая проза тяготеет к употреблению особого «языка» — широкому использованию особых слов (например, диалектизмов и варваризмов), системы тропов, сложных, необычных синтаксических конструкций, фонетической инструментовки, нередко даже отчетливого ритмического построения и т. д. Вместе с тем все это отнюдь не означает прямого возврата к принципам поэтической речи в собственном смысле; в искусстве не бывает повторений. Так, например, в поэтической прозе XX в. совершенно не наблюдается типичное для поэзии разделение «высокого», «среднего» и «низкого» стилей речи. Еще более важно, что в этой поэтической прозе вовсе нет установки на «прекрасное» слово — слово в ней остается «необычным», не приобретаая орсола «красоты», как это присуще слову в поэзии.

Наконец, поэтическая проза не связана с требованием произнесения, звучащего исполнения (как поэзия). В то же время она вся направлена на то, чтобы создать иллюзию звучащего слова непосредственно при чтении «глазами». Об этом интересно писал Б. М. Эйхенбаум в статье, которая так и называется «Иллюзия сказа» (1918). Он говорит здесь о том, что такие разные художники, как Ремизов и Андрей Белый, каждый по-своему, всеми силами стремятся «сохранить в письменной речи все оттенки устного сказа»¹³⁷.

Можно прийти к выводу, что проза XX в. просто развивает дальше ту линию прозы, которая делает речь предметом изображения. Между тем, хотя многие прозаики клянутся именем Лескова, положение вещей более сложпо. Так, типичное для прозы этого времени нагнетание тропов, ритмизация, инструментовка едва ли способствуют действительному изображению реальной человеческой речи. Подлинная природа поэтической прозы Сологуба, Ремизова, Замятина и, далее, раннего Леонова, Вс. Иванова, Федина — это во многом именно стилизация.

Характерно, например, признание Федина, раскрывающее принципы его работы над речью персонажей (конец 20-х годов): «Легче улавливать особенности языка крестьянина, ремесленника, торговца, игру и оттенки уличного слова... Я записываю счастливое слово... две, три родственных записи дают возможность, по аналогии, составить известный фразеологический набор, который и служит затем основой речевых оборотов какого-нибудь персонажа»¹³⁸. Уместно напомнить, что в свое время Достоевский достаточно резко критиковал такой метод, определяя его как «эссенциозность», как попытку заставить героя говорить «характерностями сплошь»¹³⁹.

Еще более «разоблачительно» признание Замятина: «На согласных я строю внешнюю звуковую характеристику действующих лиц. Это очень последовательно проведено, например, в «Островитянах»: там каждому че-

¹³⁵ В. Б. Шкловский. Поэтика. Пг., 1919, стр. 113.

¹³⁶ Там же.

¹³⁷ Б. Эйхенбаум. Связь литературы, стр. 156.

¹³⁸ «Как мы пишем». Издательство писателей в Ленинграде, 1930, стр. 173.

¹³⁹ «Русские писатели о языке», стр. 548—550.

ловеку соответствует свой лейтмотив, неизменно сопровождающий его появление. Кембл... — в тупых, упрямых б, л, р («громадные, квадратные башмаки, шагающие, как грузовой трактор...»), «Верхняя губа Кембла обиженно, по-ребячьи нависала...»); Викарий Дьюли — в злых з и с («Всякий раз мистер Дьюли с ослепительной золотой улыбкой — у него было восемь коронок на зубах...») ¹⁴⁰ и т. д.

Все это показывает, что проза первой четверти века действительно свойственна особенная «реальность» художественного «языка», которая в известной степени существует даже независимо от содержания. Одной из основных причин возникновения и развития этого особого «языка» является небывалая осознанность работы над речью, характерная для данного времени. Те свойства речи, которые в прозе XIX в. только нащупывались и действительно творились, были плодом целостного созидания произведения, теперь нередко строятся совершенно сознательно, по заданной программе. Невиданное ранее распространение и роль играют разного рода манифесты, в которых совершенно точно указываются «необходимые» для подлинной художественности качества речи — например, сложный параллелизм в семантике и утонченная звукопись (символизм), творчество «зауми», «самовитого слова» (футуризм), сложная и непрерывная цепь тропов (имажинизм), иллюзия сказа и крепкий ритм («Серапионовы братья») и т. п.

Такая осознанность, почти рационалистичность в творчестве (громкие призывы к интуитивизму, забота об «освобождении подсознания» — характерные, например, для Замятина и Пильняка, — только выдают этот рационализм) не могли означать ничего иного, как кризис прозы. Но этот кризис был, вместе с тем, ценнейшей школой прозы. В частности, он учил тому, в чем Толстой видел главное умение художника: «Знать свое — или, скорее, что *не мое*, вот главное искусство» ¹⁴¹.

Искусство слова как бы пробует в эту эпоху все возможные формы речи, и каждый художник может выяснить и уточнить свою позицию в отношении речи, понять, *что не его*.

Кризисное состояние прозы стало очевидным уже к середине 20-х годов. Оно было твердо констатировано на дискуссии о современной литературе в 1924 г. (в Институте истории искусств в Петрограде), участниками которой были видные прозаики (А. Толстой, Замятин, Федин, Эренбург, Каверин) и теоретики (Тынянов, Эйхенбаум, Груздев, Жирмунский, Шкловский). Тут впервые прозвучал вывод о том, что «так называемая «орнаментальная проза» исчерпала себя до отказа» и необходимо искать новых путей ¹⁴².

К концу 20-х годов формируются новые явления прозы, уже свободные от свойств кризисного периода. Здесь можно назвать первоклассную прозу Шолохова, Андрея Платонова, Олеси, зрелого Бабея, о котором А. К. Воронский справедливо писал в 1928 г., что он «освободился от своей пышной пленительной вычурности и стилизации и нашел настоящую чистоту и классичность художественной речи». Да и литература вообще, продолжал критик, «все больше и больше, все чаще и чаще возвращается к простоте и ясности в языке, в стиле, в построении вещи» ¹⁴³.

Замечателен в этой связи крутой поворот Горького к новому пониманию художественной речи. Уже цитировалось его письмо к Чехову, в котором он декларировал необходимость перехода к «яркой, возбуждающей» прозе. Тогда же Чехов критически отзывался о поэтической прозе Горького: «Море смеялось», — продолжал Чехов, нервно покручивая шнурок от пенс-

¹⁴⁰ «Как мы пишем», стр. 39.

¹⁴¹ «Л. Н. Толстой о литературе», стр. 104.

¹⁴² См. отчет в журн. «Русский современник», 1924, № 2, стр. 273.

¹⁴³ А. Воронский. Литературные портреты, т. 1. М., «Федерация», 1928, стр. 13.

не. — ...Море не смеется, не плачет, оно шумит, плещется, сверкает... Самое главное — простота...»¹⁴⁴. И вот в 1928 г. Горький замечает: ««Море смеялось», — писал я и долго верил, что это — хорошо. В погоне за красотой я постоянно грешил против точности описаний...»¹⁴⁵.

Конечно, Горький здесь не вполне прав, ибо поэтическая проза создала свои художественные ценности. Но здесь ярко выразился момент перехода к новой эпохе прозы.

Для лучших явлений прозы конца 20—30-х годов характерно то, что речь, с одной стороны, не подчиняется каким-либо требованиям общего «современного» стиля (т. е. стиля поэтической прозы), а с другой — не возвращается эпигонски к сложившимся формам прозы Толстого, Достоевского, Чехова, Бунина. Она идет вперед, осваивая само движение современной жизни и создавая формы речи как бы непосредственно из форм бытия.

Такова проза Шолохова, в которой вместе с голосами героев звучит голос народа — звучит не рядом, а внутри самих голосов героев, подобно эху¹⁴⁶. Такова еще далеко недооцененная проза Андрея Платонова, где повсюду слышен голос самой природы, ее живых сил — листьев, корней, зерен — и даже дающей всем жизнь темной земли. Такова тончайшая, изящная и в то же время доподлинная, не «поэтическая» проза Олеси, где, быть может, впервые формируется действительно прозаический тип метафоры, представляющей не столько как реализация субъективного восприятия, но прежде всего как удивительно точное изображение предмета: «Голубой и розовый мир комнаты ходит кругом в перламутровом объективе пуговицы»; «Человека окружают маленькие надписи, разбредшийся муравейник маленьких надписей: на вилках, ложках, тарелках, оправе пенсне, карандашах...». В такого рода тропах словно начинает говорить о себе мир мертвых вещей: они обретают «голоса».

Вообще для новейшей прозы характерно стремление к теснейшему взаимодействию «голосов» очень разного плана и происхождения — не только человеческих, но и голосов других живых существ, вещей, земли, целого народа, мира и Вселенной.

В прозе последнего десятилетия мы видим интенсивные поиски формы, подчас даже эксперименты. В этих поисках наметились два разных направления: с одной стороны, во многом искусственные попытки создания так называемого единого современного стиля, с другой — стремление возвратиться к «истокам», к простоте и ясности Чехова и Бунина. Представляется, что оба эти направления сами по себе не могут привести к победе, к созданию новой классической прозы. Верный путь, думается, — это упорное, неизменно трудное и в то же время по-своему плавное, естественное овладение реальными формами бытия, «перевод» этих форм в формы прозаической речи, как бы не опирающейся (во всяком случае, внешне, очевидно) ни на плотный грунт вековой традиции, ни на зыбкое марево «современного стиля».

¹⁴⁴ «Русские писатели о языке», стр. 667.

¹⁴⁵ Там же, стр. 694.

¹⁴⁶ См. об этом статью о стиле Шолохова в настоящем издании.

М. М. Гиршман

Стихотворная речь

Стих — сложная эстетическая структура. Он является формой существования поэтических образов, и художественная мысль, воплощенная в стихе, пронизывает все его составные элементы. Этим определяется, в частности, целостность стиховой организации.

Эстетическая специфика стиха не может поэтому непосредственно соотноситься с каким-нибудь одним, хотя бы и несомненно важным, элементом стиховой структуры. Между тем такое вычленение отдельных компонентов и их последующее изолированное осмысление весьма характерно для многих стиховедческих направлений, особенно в буржуазной науке. Не избежала этой опасности даже популярная школа *Ohrenphilologie*, хотя ее основатель Эд. Сиверс и стремился «принять во внимание все то, что придает звуковой форме поэтической речи художественный характер»¹. По мнению Сиверса и его учеников, сущность поэтических форм прежде всего просматривается в их мелодическом строении, которое «вложено» в текст и непосредственно связано с его художественным содержанием².

Возражая Сиверсу, другой немецкий ученый — В. Мазинг выдвигает на первый план не высоту тона, а качественную характеристику звука, его тембровую окраску. Составленную из тембровых характеристик «музыкально-речевую мелодию» В. Мазинг считает «важнейшим фоническим элементом, непосредственно (курсив мой.— М. Г.) восходящим к поэтическому замыслу»³.

Еще один критик Сиверса, Ю. Теннер, связывает «мелодию стиха» с «эмоциональными тембрами речи», образованными движением лицевых мускулов. Он полагает, что «чувства и настроения в стихе выражаются непосредственно через артикуляционную работу произносительного аппарата и мимические движения лица, а затем уже в тембральной окраске речи»⁴.

¹ Ed. Sievers. Rhythmisch-melodische Studien. Heidelberg, 1912, S. 37.

² Большая часть стиховедческих работ Эд. Сиверса собрана в названной книге. На русском языке см.: Влад. Б. Шкловский. О ритмико-мелодических опытах Эд. Сиверса. «Сборники по теории поэтического языка», вып. 2. Пг., 1917. Н. Коварский. Мелодия стиха — Поэтика. «Временник ГИИИ», IV, Л., 1928. Подробно о работах Сиверса см.: В. Жирмунский. Мелодия стиха. Сб. «Вопросы теории литературы». Л., 1927.

³ W. Masling. Sprachliche Musik in Goethes Lirik. Strassburg, 1910, S. 12.

⁴ См. в указ. статье Н. Коварского, стр. 33—34.

В приведенных суждениях трех теоретиков любопытны прежде всего не различия, а общие методологические принципы: везде специфичность стихового устройства возводится к отдельному акустико-физиологическому элементу звуковой структуры вне связи с целостной стиховой композицией.

Именно такой подход стал основой так называемого акустического метода в стихотворении. Последователь Сиверса Фр. Саран считал, что «теоретик стиха... должен занять по отношению к стиху позицию иностранца, вслушивающегося в стихи, не понимая языка стихов»⁵. То же читаем и у Веррье: «Для метрики стих является исключительно звуко-рядом. Ее занимает только звук, а не смысл»⁶.

Легко обнаружить необоснованность хотя бы последнего противопоставления (звук, а не смысл); ведь и анализ звуков речи оказывается неполным вне смысловых различительных критериев. Слушая стихи на неизвестном языке, мы что-то воспримем, но все дело в том, как мы это что-то воспримем и как мы осмыслим воспринятое. Француз, для которого привычен восходящий ритмический ход речи, воспринимает, подобно Веррье, восходящий ритм как ускоренный по сравнению с медлительным нисходящим ритмом⁷. Немецкий же экспериментатор видит убыстрение в нисходящем ритмическом построении и замедление — в восходящем. Для чешского ученого ямб — меланхоличен, а Веррье противопоставляет живость и веселье восходящего ритма нежности и печали нисходящего. Так по-разному воспринимаются сходные стиховые явления, таков же подход к тем или иным особенностям звучания вообще. Серб легко улавливает музыкальные отличия в русском словесном ударении, а русский не только не слышит их в своей речи, но даже и в сербской с трудом приучается слышать. Все дело в том, что в сербском языке музыкальные отличия являются фонологическим элементом⁸.

Следовательно, абстракция, которую предлагал нам акустический метод, — дурная абстракция, ибо восприятие звучащей речи вообще связано с ее осмыслением, которое всегда происходит на определенной фонологической основе. Тем более бесплоден такой подход по отношению к художественной речи, специфические цели и ценности которой открываются лишь в эстетически-значимых целостных композициях.

Принципиальные пороки акустического метода преодолеваются в русском стиховедении 20—30-х годов, особенно успешно в работах Ю. Н. Тынянова⁹ и Б. В. Томашевского¹⁰, где вместо сочетания изолированных стиховых элементов исследуется целостная структура — конструкция, тесно связанная с языковым материалом. Итоги такого изучения подводятся следующим образом: «Тем самым понятие стиха становится понятием особой речи, которая не подгоняется под ту или иную метрическую форму, сопротивляясь ей и создавая «ритмические отклонения», а целиком участвует в создании стиха»¹¹.

Однако, в связи с общими принципами ОПОЯЗа, эта целостная структура зачастую воспринималась как «чистая форма», и это очень тормозило теоретический анализ, а порой и делало его вовсе бесплодным. Даже в одной из лучших работ того времени — книге Ю. Н. Тынянова «Проблема стихотворного языка» — отражается этот методологиче-

⁵ Fr. Saran. Deutsche Verslehre. München, 1907, S. VIII.

⁶ P. Vergier. Essai sur les principes de la métrique anglaise, v. 1. P., 1909, p. IX.

⁷ Там же, § 188, 190.

⁸ Использую данные из книги Р. Якобсона «О чешском стихе преимущественно в сопоставлении с русским». Берлин, 1923, стр. 22.

⁹ См. Ю. Н. Тынянов. Проблема стихотворного языка. Л., «Academia», 1924.

¹⁰ См. первый сборник стиховедческих работ Б. В. Томашевского «О стихе» (Л., 1929).

¹¹ Б. Эйхенбаум. Теория формального метода. В сб. статей «Литература». Л., 1926, стр. 136.

ский порок. Анализируя стих как конструкцию, «в которой все элементы находятся во взаимном соотношении», выдвигая во главу угла «вопрос о значении и смысле поэтического слова»¹², Ю. Н. Тынянов в то же время следующим образом трактует взаимоотношения между ритмом и семантикой стиха: «Все дело в подчинении одного момента другому, в том деформирующем влиянии, в которое вступает принцип ритма с принципом симультанного воссоединения речевых элементов (словесных групп и слов) в стихе, и наоборот — в прозе»¹³. В соответствии с этим неоднократно говорится о деформации семантики ритмом — и эта деформирующая роль ритма считается одной из важнейших смысловых характеристик стиха.

Но если специфичность стиха выявляется лишь в деформирующем влиянии конструктивно-организующего фактора на смысл слова, то в чем же, спрашивается, смысловыразительные функции самого конструктивного фактора? Необходимо самую конструктивность осмыслить в ее специфической значимости. Иначе, как справедливо заметил Г. Винокур, «если конструкция есть лишь повод для постановки вопроса о значении, а не само значение, — возникает опасность, что мы останемся при прежнем механическом истолковании стиха, и самый стих, вместе с его существенной характеристикой — ритмом, останется висеть в асемантической пустоте»¹⁴.

Представление о стихе как «чистой форме», недостаточность которого частично ощущали уже теоретики ОПОЯЗа, впоследствии было возведено в руководящий принцип исследования в так называемой структурной поэтике. Вот одно из последних «структурных» определений стиха: «Стихотворная речь всегда является ритмически организованной, но не зависящей от содержания, эмоциональной окраски и, если угодно, осмысленности»¹⁵. На основе этих «четких формальных критериев» и проводится описание стиховых структур, причем «существенная характеристика структуры стиха» сводится к выяснению «степени однородности в организации стиха»¹⁶.

Но стиховедение только начинается с этой «степени однородности», оно изучает процесс и многообразные результаты сопоставления сравнительно однородных речевых структур в поэтической композиции и таким образом выясняет их специфическую содержательность. Поэтому для теории стиха важна не однородность сама по себе и не количественно измеряемая степень этой однородности, но ее качественно своеобразные формы — функции поэтических значений.

Конечно, стих легко дается в руки всякого рода «подсчетам» и даже «моделированиям». Но ведь и самый точный учет элементов повторяемости ни на йоту не приблизит нас сам по себе к той эстетической неповторимости, которая составляет существо поэзии.

Так что теория стиха начинается как раз там, где кончат структурная лингвистика, и ставит во главу угла тот фактор содержательности, от которого теоретики-лингвисты предпочитают (или вынуждены) отвлекаться. При осознании этих границ¹⁷, данные структурно-лингвистиче-

¹² Ю. Н. Тынянов. Указ. соч., стр. 6.

¹³ Там же, стр. 42.

¹⁴ Рец. в журн. «Печать и революция», 1924, № 4, стр. 269.

¹⁵ И. Ревалин, В. Голорев. Новое исследование по стиховедению. «Вопросы языкознания», 1962, № 3, стр. 128. Это определение, сформулированное на основе работы М. Янакиева «Българско стихознание» (София, 1960), вместе с тем очень характерно для современной структурной поэтики в целом.

¹⁶ Там же, стр. 131.

¹⁷ Любопытно отметить, что это разграничение осознавалось некоторыми теоретиками 20-х годов, в которых сейчас видят предшественников структурной поэтики. Например: «Вступая в союз с лингвистикой, поэтика должна отстаивать свою самостоятельность. Для лингвиста поэтическое произведение есть явление языка... Поэтический язык, таким образом, рассматривается не в своей специфической деятель-

ского анализа (особенно в фонологии) должны найти свое отражение и в современной теории стиха.

Стих должен быть осознан в его целостной конструктивности и специфической содержательности — таков основной принцип советской теории стиха. В его реализации уже имеются серьезные успехи. Широко известна, например, концепция Л. И. Тимофеева, который соотносит интонационную доминанту стиха с человеческими переживаниями и затем характерами, воплощенными в поэзии¹⁸.

В главе «Художественная речь» уже говорилось о самой общей и отвлеченной содержательности стиховой формы как таковой. Именно в живой и вначале непосредственной связи с духовно-практической деятельностью человека, с миром его формирующегося сознания заключен источник возникновения стиха и вместе с тем первоначальная основа для его жизни и развития.

В связи с этим именно ритм, который в своих истоках непосредственно связан с человеческой деятельностью и ее опредмечиванием в искусстве, именно ритм становится остоном стиховой организации. Среди других особенностей ритм стиха воспринимается в первую очередь, мы непосредственно ощущаем, как своеобразно разделяется речевой поток в стихе на сравнительно равномерные отрезки, которые выделяются интонационно и чаще всего пунктуационно. По свидетельству Г. Шенгели, «рассечение речи на разделенные постоянной паузой смысловые отрезки приблизительно равной величины является общим свойством стихов для всех времен и народов»¹⁹.

Эта заданная равномерность членения стиховой речи является той первичной клеткой, из которой как бы разрастаются другие компоненты стиховой структуры. И отдельные метро-ритмические типы, и система интонационно-синтаксических и звуковых соответствий, и строфические формы возникают в процессе развития и конкретизации этой первичной установки на приравнивание отдельных речевых отрезков. С этим же организующим принципом связана и исходная целостность стиховой структуры, основанной на взаимном соотношении ритмических единиц. Интересно в связи с этим следующее суждение Веррье: «Нужно по меньшей мере три ритмические единицы, чтобы дать нам ощущение ритма: вторая, повторяя первую, заставляет нас предчувствовать ритм, и третья необходима, чтобы подтвердить это предчувствие»²⁰.

Такое сопоставление (своего рода сравнение) всегда нетождественных и тем более неравнозначных стихов внутренне связано и с общими принципами образного строения, о которых говорилось в соответствующей главе. Именно эта связь и позволяла теоретикам стиха говорить о смысловом ритме или ритме образов²¹. Стоит сделать еще один шаг, и смысло-

ности... а в ряду языковых явлений вообще... Поэтика начинается с выделения поэтического языка из ряда языковых явлений вообще, как деятельности, направленной к особой цели... Поэтика строится на основе телеологического принципа и потому исходит из понятия приема; лингвистика же... имеет дело с категорией причинности и потому исходит из понятия явления как такового» (Б. Эйхенбаум, Мелодика стиха. Пг., 1922, стр. 14).

¹⁸ См. последние работы Л. И. Тимофеева «Очерки теории и истории русского стиха» (М., Гослитиздат, 1956) и «Стих — слово — образ» («Вопросы литературы», 1962, № 6).

¹⁹ Г. Шенгели. Техника стиха. М., Гослитиздат, 1960, стр. 33.

²⁰ P. Vergier. Указ. соч., т. II, стр. 3.

²¹ См., например, M. Lidell. An Introduction to the study of English Poetry (L., 1902), где основа стиха усматривается в «более или менее ритмическом порядке чередования смысловых элементов» (стр. 46). Очень интересно говорит о «ритмическом распределении поэтической силы, художественной энергии стиха» С. М. Бонди в своем спецкурсе «Теория и история русского стиха», который читался в 50-х годах на филологическом факультете МГУ, «О ритме образности вместе с ритмом строфичности» писал С. Балухатый — «К вопросу об определении ритма в поэзии». — «Известия Самарского Государственного университета», вып. 3, 1922, стр. 136.

вой ритм превратится в непосредственно осмысленный ритм, в «эмоциональный аккомпанемент жизни человеческой «души»» (Н. В. Недоброво), «осмысленное слияние воедино покоя и движения» (Т. Шерри) или «первичное движение существования» (Э. Штайгер)²². При всей трудности приведенных «определений» в них обнажается реальная проблема стиховедческой проблемы: ритм стиха оказывается в центре многообразной системы связей — от самых общих жизненных явлений до словесных и фразовых ударений. И прежде чем спуститься с неба на землю и отправиться на поиски конкретного знания о стиховом ритме, надо захватить с собой и этот таинственный и неопределенный призрак «ритма вообще».

Все же в первую очередь необходимо выяснить внутреннюю (а не только внешнюю) связь стиха с человеческой речью. Всякая связанная речь членится на отдельные смысловые единства, между которыми существует взаимосвязь и зависимость. В русской синтаксической теории после трудов Л. В. Щербы принято понятие синтагмы — первичной семантико-синтаксической единицы речи, «выражающей единое смысловое целое в процессе «речи-мысли»»²³.

Синтагмы «возникают лишь в процессе речи» и неотрывны от данного, конкретного значения высказывания. Интонационное обособление синтагм, возникающая при этом конкретная взаимосвязь слов и их сочетаний, система словесных, синтагматических, фразовых и логических ударений в сочетании с системой пауз — вот основные из тех средств, которыми закрепляется этот конкретный смысл высказывания.

Хотя всякая речь членится на синтагмы, ни в одном из речевых стилей это деление не является закрепленным или строго нормированным. И только стих имеет постоянно чередующийся, закрепленный синтагматический раздел в конце ритмических единиц. Эта строгая система синтагматических разделов между отдельными стихами не отменяет, конечно, внутрисклонового деления, а лишь усложняет его. Повторяющийся раздел в соотносимых речевых отрезках — стихах — естественно становится доминирующим и вызывает, в частности, «единство и тесноту стихового ряда, а также динамизацию и сукцессивность речи в стихе», о которых писал Ю. Н. Тынянов²⁴.

Таким образом, речевая основа стихового ритма проявляется прежде всего в его внутренней связи с синтаксисом стиха. Каждый отдельный стих — ступень ритмического и синтаксического членения, ритмико-синтаксическое единство.

Живым выражением многообразных ритмико-синтаксических связей и сопоставлений является интонация стиха. Она проясняет выразительную функцию каждого ритмического перебора или вариации, каждого синтагматического раздела. В этом смысле интонация — это выражение ритмико-синтаксических отношений в реальном звучании стиха. С другой стороны, эта эстетически значимая интонационная основа, вложенная в стихотворный текст, выявляется не иначе, как в определенных его ритмико-синтаксических свойствах.

Потому мне кажется более точным говорить не просто о ритмической, а о ритмико-интонационной структуре стиха как о его важнейшем композиционном слое. Доминирующая роль ритмико-интонационного строения обусловлена, в частности, его напряженной двойственной связью: во-первых, с идейно-эмоциональным содержанием стиха²⁵, а во-вторых, с его материальным фундаментом.

²² Цит. по кн.: М. Верли. Общее литературоведение. М., 1957, стр. 133—134.

²³ Л. В. Щерба. Фонетика французского языка. М., 1948, стр. 85.

²⁴ Ю. Н. Тынянов. Указ. соч., стр. 47.

²⁵ Связь интонации с идейно-эмоциональным содержанием стиха обстоятельно доказана в работах Л. И. Тимофеева — см. например, его «Очерки...».

Взаимоотношения стиха с языком нуждаются в специальном анализе, тем более, что имеются работы, где стих лишь внешне соотносится с языком, а ритм рассматривается фактически как чисто звуковое, музыкальное построение. Такова, как мне кажется, тактометрическая теория А. Квятковского²⁶, которая связывает ритмическую организацию стиха лишь с одной отвлеченно рассматриваемой фонетической особенностью — долгой (длительностью) звучания. Проводя широкую аналогию стихового и музыкального ритма, А. Квятковский не разграничивает различных функций сходных звуковых элементов в стихе и музыке.

Между тем если в музыке звук является самостоятельным структурным элементом, то в стихе его значение изменяется. «Ритмизуемый материал стиха, — отмечал Б. В. Томашевский, — слагается не просто из звуков, производимых органами человеческой речи, а из самой речи, со всеми ее выразительными средствами... Художественный материал стиха состоит не из суммы звуков, а из системы человеческой речи, не существующей вне осмысленности»²⁷. Поэтому звук и его свойства имеют значение в стихе лишь постольку, поскольку выполняют определенную семантическую функцию и являются частью значимых стиховых сочетаний: слова и высшего ритмико-синтаксического единства — фразы.

Конечно, уду четырехдольного или какого-либо иного такта, можно накинуть на любой текст, что доказывает, в частности, широкое использование прозаических либретто. Но вопрос заключается в том, насколько внутренне необходимым является это тактовое членение и не вызывается ли оно лишь точкой зрения исследователя, анализирующего стих.

При обсуждении этого вопроса нужно учесть также специфику временного соотношения ритмических единиц стиха. Ведь время в стихе ощущается и измеряется иначе, чем в музыке, и нет основания говорить о принципиальной изохронности стиховых строк. Экспериментаторы и стиховеды в своих работах предлагали различные определения специфики стихотворного времени: артикуляционное время (Руссло), субъективное время (Веррье), — но все они дают основания для вывода: ритмическая приравненность стихов не равнозначна временной приравненности²⁸.

Это различие функций времени в стихе и в музыке весьма ограничивает, в частности, теорию «временных компенсаций», недавно предложенную С. Шервинским²⁹. Автор исходит из идеальной временной нормы четырехстопного ямба, с которой соотносится каждый отдельный стих. Если в этом стихе обнаруживается какое-то отклонение от схемы, то это должно вызвать ту или иную компенсацию (паузу, растяжение и т. п.).

²⁶ А. Квятковский. Русское стихосложение. «Русская литература», 1960, № 1. См. также его раннюю работу: «Тактометр» в сборнике «Бизнес». М., 1929, стр. 197—254.

²⁷ Б. Томашевский. Стих и язык. М.—Л., Гослитиздат, 1959, стр. 27, 28.

²⁸ Ср. «ритм основан не на акустическом времени, а на времени артикуляционном». — «Principes de phonétique expérimentale par Gabbe P.-J. Rousselot», v. II. P. 1902, p. 307. «Объективная длительность слов может отличаться от субъективной, и только последняя играет роль в ритме». — P. Verrier. Указ. соч., т. III, стр. 21. «...Счет слогов создает иллюзию чередования элементов одинаковой временной длительности, а сочетание сильного и слабого слога порождает иллюзию последовательности тактов... на самом же деле временные отличия бывают очень значительными». — E. Landry. La théorie du rythme, et le rythme du français déclamé. P., 1911, p. 77—78. «Необходимо сохранение в стихе известного порядка чередования: вот та роль, которую играет чувство времени в тоническом метре». — L. Abercrombie. Principles of English prosody. L., 1923, p. 137. Об «особой природе стихового ритма и его «динамических», а не «акустических» характеристиках писали также С. И. Бернштейн — «Звучащая речь и ее изучение» («Поэтика», вып. I, Л., 1926) и В. Выше-славцова «Моторные импульсы стиха» («Поэтика», вып. III, Л., 1927). Вот еще «крайний» вывод Ю. Н. Тынянова: «Не акустическое понятие времени, а моторно-энергетическое понятие затраченной работы должно быть поставлено во главу угла при обсуждении вопроса о ритме». — «Проблема стихотворного языка», стр. 130.

²⁹ С Шервинский. Ритм и смысл. М.—Л., 1961 и его же: «Временные компенсации в стихе». — «Известия АН СССР», ОЛЯ, т. XIX, вып. 6, стр. 471—478.

Между данным ритмическим обликом стиха и его «смыслом» ставится в данном случае идеальная музыкально-метрическая схема — канон, и соотношение с этим метрическим «идеалом» является решающим для характеристики фразы. Но чем же обоснована эта многоступенчатая связь? Не вернее ли определять ритмическую природу строки, исходя из ее композиционной функции в данном эстетическом единстве — строфе, стихотворении, поэме?

Другое дело, у массы стихов могут быть отвлечены и канонизированы общие свойства — содержание метрических определений, но они не рожают стих, а рождаются из стихов.

Можно, по-моему, вполне согласиться с Б. В. Томашевским в том, что «следует ограничить всякие аналогии стиха с музыкой... Нельзя изучать ритм стиха, отвлекаясь от материала стиха. А этим материалом является речь в ее выразительной функции»³⁰. Но последовательное утверждение речевой природы стиха возможно лишь с учетом его эстетической специфики, которая пронизывает и в известном смысле преобразует все составляющие его элементы. Это качественное своеобразие зачастую недооценивается языковедами, приступающими к анализу стиха.

Вот один из примеров: «Стихотворение — это произведение со своеобразной языковой композицией, обусловленной приданием определенным языковым элементам, в дополнение к их общеязыковым функциям, новых функций — функций формирования и расчленения текста на чередующиеся... и эквивалентные самим себе единицы (стихотворные строки)»³¹.

В том-то и дело, однако, что эти «новые функции» не просто арифметически добавляются к общеязыковым, но занимают главенствующее положение, и на их основе создаются новые связи и соотношения, действительные лишь в данной системе художественной речи³².

Использование тех или иных речевых категорий для создания художественных ценностей преобразует их, придает им новые функциональные качества, превращает средства речевого общения в средства формирования поэтических образов. «Поэтическая функция языка, — пишет В. В. Виноградов, — опирается на коммуникативную, исходит из нее, но воздвигает над нею подчиненный эстетическим, а также социально-историческим закономерностям искусства новый мир речевых смыслов и соотношений»³³. Именно в этом созданном художественном мире и становятся действительностью те многие выразительные возможности, которые не ощущаются, не осознаются и в этом смысле не существуют в различных речевых стилях.

Качественное своеобразие стиховой речи может быть отмечено на всех уровнях ее: и фонетическом, и морфологическом³⁴, и особенно отчет-

³⁰ Б. В. Томашевский. Указ. соч., стр. 29.

³¹ M. Dłuska. Miejsce nauki o wierszu w językoznawstwie. «Z Polskich Studiów Slawistycznych», t. II. Warszawa, 1958, стр. 284. См. также «IV Международный съезд славистов. Материалы дискуссии», т. I М., 1962, стр. 616.

³² О специфической природе художественной речи подробно говорится в специальной главе.

³³ В. В. Виноградов. О теории поэтической речи. «Вопросы языкознания», 1962, № 2, стр. 14.

³⁴ «Язык... здесь (в стихе.— М. Г.) выступает в своей наиболее напряженной форме, в которой являются звучащими и значимыми малейшие оттенки, которые в речи другого типа практически почти не учитываются. Характер каждого звука, соотношение безударных и ударных слогов и, более того, самые оттенки ударности, ощутимость словораздела, слоговой состав слова, самый темп его произнесения и т. д.— все это в стихотворном языке дано нам крупным планом». — Л. И. Тимофеев. Стих — слово — образ, стр. 87. Характерно, что и в работе М. Янакиева указывается на недостаточность понятия для целей стиховедческого анализа и вводится новое «понятие фемы, понимаемой как совокупность всех различительных признаков». — «Вопросы языкознания», 1961, № 3, стр. 29. Можно думать также, что поня-

ливо синтаксическом. В некоторых стиховедческих работах в связи с конкретным вопросом о переносах (enjambements) говорится о противоречии ритма и синтаксиса отдельных стихов³⁵. Но тут-то и становится ясным, что в стихе нет синтаксиса вообще, а есть синтаксис *sui generis*, специфический, не отделимый от ритмического строения речи. Противоречия же усматриваются при анализе стихового строя с точки зрения типичных синтаксических норм, существующих в языке и отмеченных в грамматике. Значит, следует изначально говорить лишь о специфическом выражении типичных синтаксических связей в пределах данного ритмико-синтаксического единства.

С этим связаны, в частности, пределы формализации стихотворного синтаксиса, который прежде всего нуждается в поправке на «синтаксическую эволюцию», каждый раз приводящую, по удачному выражению А. Сеше, к созданию «нового семантического феномена»³⁶. Та видимая общность, которую фиксируют грамматические схемы и типы, зачастую оказывается менее существенной для стиха, чем внутренние семантико-синтаксические различия в словесном наполнении того или иного типического сочетания.

Интересно вспомнить в связи с этим замечание В. М. Жирмунского о логичности синтаксиса А. Ахматовой³⁷. Оно основывалось как раз на внешней четкости синтаксических построений в ее стихах и, в частности, на широком употреблении различных видов союзной связи. Этот вывод ничем не может быть поколеблен, если мы ограничимся своего рода «синтаксическим разбором» стихов А. Ахматовой. Но переведем взгляд на семантические скачки и несоответствия в конкретном наполнении этих четких и логичных схем. Вот простейший пример противоречивой смысловой связи:

Задыхаясь, я крикнула: «Шутка
Все, что было. Уйдешь, я умру».
Улыбнувшись спокойно и жутко
И сказал мне: «Не стой на ветру».

(«Сжала руки под темной вуалью...»)

Диалог построен вполне логично, и потому здесь обнажается алогизм синтаксического развития, сочетания и сопоставления значимых стиховых единиц. «Уйдешь, я умру...» и «не стой на ветру» ясно и четко, и ритмически и синтаксически приравнены друг к другу, и сквозь это видимое равенство ритмико-синтаксических форм прорывается трагический акцент их сопоставления.

Можно предполагать, что любая фонетическая, морфологическая, синтаксическая и лексическая категория имеет в стихотворной речи особые формы существования в связи с эстетической функцией стиха как целого. И это вызывает их известную неадекватность соответствующим

тие фонемы и дифференциальных признаков не является одинаковым в различных поэтических системах. Та же специфичность может быть найдена и в морфологии. Например, в следующем отрывке Л. Мартынова:

Но позвонил он с площади:
Ты спишь? — Нет, я не сплю. —
Не спишь? А что ты делаешь? —
Ответила: Люблю! —

акцентируется неопознанный в структуре настоящего времени контраст двух значений: сиюминутности действия и его постоянного протекания. В системе этого стиха можно говорить о морфологическом противополжении двух временных форм.

³⁵ Сб. «Изучение стихосложения в школе». М., Учпедгиз, 1960, стр. 87.

³⁶ Alb. S e c h e h a u e. Programme et méthodes de la linguistique théorique. P., 1908, p. 242. См. также В. В. В и н о г р а д о в. О задачах стилистики. «Русская речь», вып. 1. Пг., 1923.

³⁷ В. Ж и р м у н с к и й. В. Брюсов и наследие Пушкина. Пг., 1922, стр. 100.

щим общезыковым элементам³⁸. С другой стороны, именно здесь и таится наиболее чувствительный нерв глубинной, внутренней связи стиха с языком: ведь фонетические и даже грамматические свойства речи функционально преобразуются и оказываются средствами образного формирования. Здесь — источники особенно близкой связи стиха с национальным языком. «Как бы ни был специфичен и своеобразен строй стиха, этот строй принадлежит языку и неповторим за пределами национальных форм речи. В этом причина того, что поэзия остается всегда наиболее национальной формой искусства», — хорошо писал Б. Томашевский³⁹.

Эта связь стиха с национальной языковой основой накладывает определенный отпечаток на процесс его исторического развития и взаимодействия с другими литературными системами. Естественно, что даже при сходных художественных тенденциях, охватывающих литературы разных стран, реакция стиховых форм оказывается все же весьма своеобразной. «Просодические качества языка определяют специфику стихотворных систем и там, где они в сравнительной поэтике носят общее название. Так, например, русский силлабо-тонический стих существенным образом отличается от чешского силлабо-тонического. Причиной этого различия является прежде всего характер ударения в русском и чешском языках. В чешском языке ударение на первом слоге слова, и потому словоразделы неспособны дифференцировать в достаточной мере ритмический ход стиха»⁴⁰. Эту мысль К. Горалека можно продолжить, перечисляя подобные стиховедческие омонимы. Конечно же, ямб и хорей греков, опирающиеся на фонологическую природу длительностей и музыкальный акцент, весьма не похожи на русские и английские двусложные размеры, где фонологической базой ритма является ударение. Но и эти последние два типа существенно различаются меньшей величиной английской акцентной группы по сравнению с русской, что приводит, в частности, к совершенно иным реакциям на смешение ямба и хорей в английской и русской поэзии. Соответственно русские трехсложные размеры оказываются весьма далекими от своих немецких «тезок», хотя близкая связь этих двух систем стихосложения неоспорима. Распространенные у нас «чистые» трехсложники — редкость в немецкой поэзии. «Это объясняется, — по свидетельству исследователя немецкой фонетики, — спецификой немецкого языка, в котором мало многосложных слов с одним ударением. Обилие... сложных слов не меняет дела, так как они обычно состоят из двух или нескольких односложных или двусложных компонентов, имеющих каждый свое самостоятельное ударение на одном из слогов»⁴¹.

Проблема национальной специфики стиховедческих систем неразрывно связана с поисками эквивалентных и, в широком смысле слова, эквивалентных переводов поэтических произведений. Специально исследовавший этот вопрос А. В. Федоров приходит к следующим весьма показательным выводам: «Анализ разных типов соотношения звуковой формы стиха перевода и оригинала... показывает всю несоизмеримость стиховых построений, принадлежащих разным языкам. Попытки найти некую

³⁸ См., например, о специфическом восприятии порядка слов и инверсии в поэтическом языке в кн. Б. М. Эйхенбаума «Мелодика стиха»; о неадекватности поэтической синонимии и омонимии соответственным лексическим категориям в статье Б. А. Ларина «О лирике как разновидности художественной речи». — «Русская речь», новая серия, вып. 1, Л., 1927.

³⁹ Б. В. Томашевский. Указ. соч., стр. 68.

⁴⁰ K. Hořálek. Spojitost různých typů slovanského verše s prosodickými vlastnostmi jazyka. — Československé přednášky pro IV. mezinárodní sjezd slavistů. Praha, 1958, стр. 423. См. также «IV Международный съезд славистов. Материалы дискуссии», т. I, стр. 541—542.

⁴¹ О. Н. Никонова. Фонетика немецкого языка. М., 1958, стр. 142.

общую реальную меру для сравнения просодических систем разных языков вряд ли могут рассчитывать на успех — в силу огромных различий и в самом звуковом материале, подлежащем организации, и в формах этой организации»⁴².

Здесь же уместно сказать и о характере взаимодействия национальных стиховых систем и, в частности, о возможности взаимовлияния. Вначале — один характерный исторический пример. Известно, что дольники, столь широко развившиеся у нас в XX в., задолго до этого существовали в немецкой лирике и были хорошо известны русским поэтам. В XIX в. дольники переводились на русский язык чистыми трехсложниками (чаще, амфибрахиями) с числом стоп соответственно числу ударений оригинала. И только в конце XIX в., в связи с общим процессом ритмической эволюции, о котором еще предстоит разговор, развившиеся русские дольники используются для перевода внешне сходных немецких форм.

Так что анализ процесса внутреннего вызревания любой стиховой формы не может быть заменен указанием на то или иное внешнее воздействие, какие бы бесспорным оно ни было. Во всех этих случаях для теории стиха важно не то, откуда взялось чужое, но почему и как это чужое смогло стать своим, т. е. внутренние предпосылки его осуществления в данной национально-исторической системе.

Связь стиха с национальными языковыми ресурсами не может быть представлена в виде простой линейной зависимости, непосредственно диктующей стиху те или иные формы существования. Язык включает в себе не одну, а несколько просодических возможностей, реализация которых возможна лишь в ходе исторического развития поэзии и зависит от эстетических потребностей и от действующей поэтической традиции. Поэтому конкретные стиховые структуры могут быть осознаны лишь в контексте общего литературного развития.

Итак, ритм стиха неотрывен от языка и от речевого ритма, связанного с естественным синтаксическим строением речи. Но стиховой ритм — это специфическое членение речи, усложненное системой постоянно чередующихся синтагматических разделов. Выделенные таким образом ритмико-синтаксические единства приравниваются в стиховой композиции и сопоставляются в ней как в плане их сходства, так и своими различительными особенностями.

Этот композиционный закон стиха (заданная равномерность отдельных речевых отрезков) находит то или иное подтверждение в материальных свойствах стихотворных строк. В этом смысле и словоразделы, и клаузулы, и системы звуковых повторов и рифм, и синтаксические соответствия предстают как взаимодействующие факторы сложной ритмико-интонационной структуры стиха, и каждый из них выполняет определенную ритмообразующую функцию. Характерно, что многие стиховеды говорят о «различных ритмах» стиха (ритм словесно-ударный, ритм интонационно-фразовый, ритм гармонический — Б. В. Томашевский⁴³; ритм ударности, ритм созвучности, ритм образности вместе с ритмом строфичности — С. Балухатый⁴⁴; о «комплексе ритмов» и полиритмии очень интересно говорит С. М. Бонди в своем спецкурсе «Теория и история русского стиха»).

Основой этой сложной и многосоставной ритмико-интонационной структуры является «ритм ударений», на него прежде всего и опирается «формальная логика» стиховедения — метрика. Функция метрической схемы — обозначить внутреннюю меру ритмических процессов, определить

⁴² А. Федоров. Звуковая форма стихотворного перевода. «Поэтика», вып. IV, Л., 1928, стр. 65—66.

⁴³ В ст. «Проблема стихотворного ритма». Сб. «О стихе». Л., 1929.

⁴⁴ С. Балухатый. Указ. соч., стр. 136.

принцип соизмеримости ритмических форм и в соответствии с этим ограничить пределы колебаний, которые допустимы в ритмических вариациях данного метрического типа. Содержанием метрических определений становится необходимый минимум накапливающихся типовых особенностей отдельных стихов.

Следует особенно подчеркнуть эту ограничительно-обобщающую природу метрических характеристик, которые необходимы и ценны именно в этой своей роли. Это — «мера эквивалентности» (Б. Томашевский), которая отвлекается от индивидуальных особенностей ритмических форм и является абстрактной и односоставной.

Таким образом, если ритм как явление специфической соизмеримости отдельных «стихов» есть всеобщая категория, то метр, определяя принцип такой соизмеримости, является категорией национально-исторической, связанной с определенной языковой системой и определенным этапом в развитии стиха.

Важным свидетельством в пользу такого разграничения является мнение Аристотеля, который утверждал: «...что метры — особые виды ритмов, это очевидно»⁴⁵. А ведь Аристотель использовал опыт богатейшей греческой метрики, создавшей наиболее разветвленную систему метрических обозначений. Об этом этапе развития науки о стихе интересно писал П. Сокальский: «Метр — понятие историческое, выработавшееся у древних греков как внешняя форма, принадлежит уже ко второму периоду развития ритма... Хотя метрика и получила богатое развитие в цветущий период древней Греции, тем не менее мы признаем за ней только местное и историческое значение, тогда как ритм — явление всеобщее, мировое»⁴⁶.

Ритм как композиционный принцип стиха находит свое подтверждение и в отдельных случаях неосуществления равномерности, когда равенство стихов оказывается в значительных пределах нарушенным. Вся история развития вольного стиха и свободного стиха — это пример эстетически оправданного соотношения относительно неравномерных речевых единиц. Интересно в этом смысле замечание Л. В. Щербы о том, что неравенство стихов во французском *vers libre* острее подчеркивает организующий принцип равносложности⁴⁷.

В связи с подобными стихами возникла мысль о том, что «стихи могут быть, а могут и не быть метрическими, но всегда являются ритмическими»⁴⁸. Однако легко опозитивным является недостаточный историзм такого разграничения. Смещение определенных метрических закономерностей не отменяет самого принципа метра, установки на метр как динамический фактор, о чем очень интересно писал Ю. Н. Тынянов⁴⁹. В такого рода «неметрических» стихах часто можно увидеть зерна метрических типов будущего. Потому едва ли приемлемо предложенное А. Квятковским деление всех стихов на метрические и дисметрические⁵⁰. Принцип метра — по существу своему исторический, поэтому любой стих может оказаться и метрическим и дисметрическим в определенном историческом соотношении.

Необходимость опоры на четкие исторические критерии — вот едва ли не самый важный вывод наших предварительных рассуждений о стихе. Именно историзма весьма не хватает современной теории стиха, особенно в формировании наиболее общих, типологических характеристик.

⁴⁵ Аристотель. Об искусстве поэзии. М., Гослитиздат, 1961, стр. 49.

⁴⁶ П. Сокальский. Русская народная музыка. Харьков, 1888, стр. 236.

⁴⁷ Л. В. Щерба. Фонетика французского языка, стр. 178.

⁴⁸ Н. Newbolt. A new study of English poetry. L., 1919, p. 243.

⁴⁹ Ю. Н. Тынянов. Указ. соч., стр. 29—32.

⁵⁰ А. Квятковский. Русское стихосложение. «Русская литература», 1960, № 1, стр. 82.

Вот, например, одна из них, взятая из хорошего пособия по теории стиха В. Холшевникова. «Нет достаточных оснований говорить о различных системах стихосложения в современном русском стихе (силлабо-тонической, дольниках и акцентном стихе)... Все это различные варианты... единой тонической системы стихосложения, органически свойственной русскому языку»⁵¹. Этот весьма важный вывод неизбежно требует в качестве своего продолжения исторического анализа. Без него процесс развития стиховой структуры может быть подменен статической суммой вариантов, общность между которыми присуща не собственно стиху, а языку. В стихе же очень важно учитывать именно историческую изменимость систем, которая приводит, в частности, к тому, что и в каждом отдельном метрическом типе происходят существенные перемены (хотя он и продолжает называться своим старым, например, «силлабо-тоническим» именем).

И если мы говорим сейчас, что та или иная строфа современного стиха написана четырехстопным ямбом, то это не только факт, но и проблема. А какие ритмико-интонационные закономерности лежат в основе ямба? — и самое главное — как изменяются они в историческом развитии стиха? На поиски этих закономерностей мы теперь и отправляемся.

Основной наш материал — русский стих, но следующие разделы ни в коем случае не являются очерками истории русского стиха. В данной главе делается попытка обнаружить лишь некоторые закономерности развития стиховых форм, и эта стержневая проблема определяет как характер привлекаемого поэтического материала, так и направление его историко-теоретического анализа.

* * *

Самые истоки стиха могут быть обнаружены в тех синкретических действиях, которые уже анализировались в главе «Развитие образного сознания». Именно там слово и ритм объединялись в непосредственно возникающих художественных построениях. Однако процесс этого объединения был весьма сложным и сразу же допускал разнокачественные сочетания. Критикуя утверждения Г. Спенсера о недифференцированности древней поэзии, исследователь первобытного искусства Э. Гроссе замечает: «На самой низкой культурной ступени, которая только доступна изучению, мы находим главные виды поэзии столь же ясно определившимися и отделившимися, как в наше время»⁵². В дальнейшем выясняется, что «лирика на первобытной культурной ступени имеет, прежде всего, музыкальное значение, и уже на втором плане — поэтическое». С другой стороны, «вовсе не обязательно, чтобы поэтическое повествование было облечено в стихотворную форму... Эпические произведения австралийцев, минкопов и бушменов, за исключением отдельных ритмических мест, представляют прозаическую речь»⁵³. Непосредственно рождающаяся экспрессия приводит на первых порах к торжеству стихии «чистого ритма», который подчиняет себе слово, трансформирует его, отводит ему лишь роль выразительного сигнала-междометия. С другой стороны, функциональное возвышение слова первоначально связано с усилением изобразительного акцента — эпизацией.

Так у самой колыбели стиха и поэзии мы сталкиваемся с двумя тенденциями поэтического выражения, взаимодействие которых оказывается очень важным в развитии стиха. Историей литературы зарегистрированы интересные формы своего рода арифметического сосуществования этих

⁵¹ В. Холшевников. Основы стиховедения. Русское стихосложение. Изд-во ЛГУ, 1962, стр. 58.

⁵² Э. Гроссе. Происхождение искусства. М., 1899, стр. 217.

⁵³ Там же, стр. 232.

противоположностей. Вот свод соответствующих свидетельств: «Когель в истории древнего периода немецкой литературы, приводя соображения Ольденберга о «смешанной форме» в древнеиндийской литературе и соображения Мюлленгофа о подобном же складе Эдды, пришел к заключению, что смешанная форма, вероятно, единственная форма эпической песни, которую можно назвать прагерманской. Веселовский прибавляет к этому еще известие из Нормандии, где отмечен такой порядок исполнения песни на свадьбе...— после каждого припева они (крестьяне.— М. Г.) наперед говорили, о чем будут петь в следующем куплете. Оба элемента, эпический и лирический, располагаются первоначально, по мнению Веселовского, почти механически соединяясь друг с другом. Мы имеем в песне в виде речитатива запевалы, или прозы рассказчика, или отдельных строф певца «эпическую часть — канву действия», а рядом с этим выражается «лирическое впечатление», вступающее со вторым певцом»⁵⁴. А вот еще более любопытные примеры: «Грузинские ашуги обычно стихотворную часть эпоса (Кер-оглы) поют на тюркском языке, а прозаическое повествование о событиях, случившихся с героями, рассказывают на грузинском языке». А в других случаях «сюжет этих сказок излагается прозой на курдском языке, а отдельные песни, передающие лирические чувства и мысли, личные переживания, радости и печаль героя, его восторг и гнев поются на азербайджанском языке»⁵⁵.

Естественно, такое сочетание — лишь простейшая форма взаимосвязи. Взаимодействие лирической и эпической тенденции необходимо учитывать при обращении к фольклорному стиху, обслуживающему довольно сложную систему жанрово-стилистических разновидностей. Это разграничение оказывается, в частности, очень важным при обсуждении так называемой «музыкально-речевой» природы фольклорного стиха. Еще Востоков удивлялся тому, что «природа, единственная учительница русских стихосложений, умела согласить независимое существование в русском стихе двух разных мер, т. е. пенья и чтенья»⁵⁶. И подмечена здесь действительная сложность народного стиха, которая и до сих пор получает отнюдь не однозначные толкования⁵⁷. «Склад» и «лад» действительно сосуществуют, правда, они не вполне независимы друг от друга, и потому можно выделить разные формы их взаимодействия в связи с жанровой дифференциацией фольклора.

В частности, мы легко выделим плясовые песни, формы бытования и функции которых определяют доминирующую роль оркестрического и музыкального ритма, подчиняющих себе словесный текст. Само существование того вида деятельности⁵⁸, который непосредственно воспроизводится в этом жанре, приводит к строгой упорядоченности всех его композиционных уровней. С этим связана четкая тактовая организация плясовых песен и соответствующая ей строгая ритмическая упорядоченность сло-

⁵⁴ См. сб. «Вопросы теории и психологии творчества», т. I. Харьков, 1911, стр. 118—119.

⁵⁵ Цит. по ст. П. Г. Богатырева «О языке славянских народных песен в его отношении к диалектной речи». — «Вопросы языкознания», 1962, № 3, стр. 75.

⁵⁶ «Опыт о русском стихосложении, соч. А. Востоковым». Изд. 2. СПб., 1817, стр. 156—157.

⁵⁷ Подробное изложение различных точек зрения и библиографию см. в книге М. П. Штокмара «Исследования в области русского народного стихосложения» (М., 1952).

⁵⁸ Определяющую роль деятельности для природы и характера народной поэзии подчеркивает В. Казанский: «Существо устной словесности не в том, что она слышима, что она звучит. Существо устной словесности в том, что она произносится, исполняется, разыгрывается. Синкретическая примитивная, древняя и народная поэзия... прежде всего главным образом есть деятельность, а не продукт ее, как новейшая литературная поэзия, в которой творческие и производственные моменты уже не даны непосредственно, а остаются скрытыми, как и личность художника, за формальными данными произведения». — «Идея исторической поэтики». В сб. «Поэтика», вып. I, стр. 20—21.

весного текста. По замечанию фольклориста, «так как ритм плясовой песни при отсутствии музыки является организующим началом всего танца, плясовая песня бывает обычно очень выдержана метрически — в отличие от остальных»⁵⁹. С этой первичной метрической упорядоченностью рука об руку идут звуковые и строфические соответствия. В. М. Сидельников, в частности, отмечает, что «рифма... больше всего свойственна шуточным и плясовым песням». То же самое говорится и о строфах, причем следует оговорка: «...эта строфичность в большинстве случаев музыкально-ритмическая, она всецело зависит от сообразования песенного текста с ритмом мелодии»⁶⁰.

Уже это последнее замечание удерживает нас от того, чтобы на основании внешних признаков увидеть в плясовых песнях наиболее четкие и развитые формы стиха. Там действительно можно отыскать и метр, и рифму, и строфы, но дело в том, что они полностью зависят от музыкально-ритмической доминанты и поэтому функционально еще не являются ни метром, ни рифмой, ни строфой речевого стиха.

С другой стороны, было бы столь же поспешно выводить словесный текст плясовых песен за пределы стиховых форм на основании господства в нем музыкально-организующего начала. Сама по себе упорядоченность звукового и интонационного материала оказывает воздействие и на собственно речевые формы, но только тогда, когда в саморазвитии речевого стиха возникают внутренние предпосылки для такого обогащающего воздействия. В этом отношении очень характерна история строфики. «Музыка и танец, — определено заявляет Веррье, — играли важную, определяющую роль в создании и эволюции строф» — и прослеживает связь разнообразных строфических форм французской поэзии со строгими формами плясовых и шуточных песен⁶¹. Но сама возможность такой связи возникла и во французской и в русской поэзии лишь в связи с вызреванием целостной выразительной системы ритмико-интонационного развития, причем системы собственно речевой как в смысле материальной базы стиха, так и его функционирования. А до этого строфические формы плясовых песен были своего рода «вещью в себе».

Можно указать и на возможность трансформации ритмико-интонационных построений этого жанра в связи с развитием профессионального скоморошьяго стиля⁶². Плясовая песня тесно связана с шуточной, а из нес в свою очередь развиваются прибаутки, приговоры, пародии и т. п. «Шутливая» природа этих форм вызывает сосредоточенность уже на собственно речевом построении, в котором содержится соль шутки. Музыкально-ритмическая доминанта ступеньвается, и собственно речевым элементам приходится держать на своих плечах все художественное здание. Особенно «фундаментальная» роль выпадает на долю рифмы, которая приобретает совершенно новые и ритмические (конец ряда) и смысловые (каламбур) функции. Интересно, что в «Великорусе» Шейна (вып. I, 1898) в разделе «Юмористических, сатирических, скоморошних и пародий» все 164 песни имеют рифму. Так что можно вполне согласиться с Л. И. Тимофеевым в том, что «именно у скоморохов складывались основы для возникновения сказового раешного стиха, непосредственно связанного вместе с тем с традицией народного напевного стихосложения»⁶³.

Своего рода антиподом рассмотренному жанру является героический эпос с преобладанием изобразительно-речевой стихии. Склад и лад со-

⁵⁹ Н. П. Колпакова. Песня на Шуньгском полуострове. Сб. «Крестьянское искусство СССР», т. I. Л., 1927, стр. 122.

⁶⁰ В. М. Сидельников. Поэтика русской народной лирики. М., 1959, стр. 123, 126.

⁶¹ Цит. по кн.: Л. И. Тимофеев. Очерки..., стр. 142.

⁶² См. В. Перетц. Скоморошья вирши. СПб., 1898.

⁶³ Л. И. Тимофеев. Очерки..., стр. 196.

существуют и здесь, но функции напева здесь уже существенно иные. Детально исследовав былины и формы их бытования, А. М. Астахова пришла к следующему выводу: «Напев в былинном сказительстве — лишь особый способ подачи текста, одно из основных средств сосредоточения внимания слушателя на содержании произведения, средство отрыва аудитории от окружающей обстановки»⁶⁴. Это подтверждается многими замечаниями фольклористов об однообразии напевов разных былил у одного и того же сказителя⁶⁵. То же замечает и исследователь «музыки былил»: «Мелодия их (былин.— М. Г.) большей частью проста и довольно однообразна, ибо как певец, так и слушатели главное внимание сосредоточивают на содержании былил»⁶⁶.

Между этими полюсами можно отметить своего рода промежуточные формы, например, в протяжной (я отчасти, обрядовой) лирической песни. При несомненной лирической заданности в ней весьма сильной является ориентация на собственно сообщение и соответствующая избирательная направленность. «Народный певец сказывает песню, т. е. столько же ее поет, сколько и говорит», — писал во введении к своему сборнику народных песен И. М. Лопатин⁶⁷. О том же говорит и Е. Линева: «Народ сказывает песню в протяжной музыкальной речи»⁶⁸. Нам важна не только эта синтезирующая природа жанра, но и связанный с нею интерес к собственно речевому построению, в котором должно проявиться взаимодействие этих двух художественных стремлений.

Важно подчеркнуть в связи с этим, что разграничение эпической и лирической тенденции не вполне совпадает с традиционным делением фольклора на эпос и лирику. Со взаимодействием этих же тенденций приходится сталкиваться и внутри фольклорной лирики. Это наблюдение подтверждают выводы интересной работы А. Мелихерчика о специфике поэтического образа в фольклоре: «Лирический образ в фольклоре создается двумя путями. Этому соответствуют два типа лирических произведений: песни, в которых чувства и мысли изображаются в связи с определенными жизненными событиями, и песни, в которых внутренний мир человека изображается в непосредственном переживании»⁶⁹.

Для дальнейшего рассмотрения интерес будут представлять прежде всего те жанры, в которых текст представляет собой самостоятельное речевое построение. Именно там развивающиеся стиховые структуры привлекали к себе внимание исследователей своей сложностью и своеобразными отличиями от литературного стиха. Вот довольно подробный свод этих отличий, сделанный в свое время Классовским: «Между нынешними «литературными» стихами и «народными» есть существенное различие, именно: последние 1) совершенно своеобразно избылируют неударяемыми слогами, 2) они не знакомы ни с инверсией, ни с переносами..., они до

⁶⁴ А. М. Астахова. Былины Севера, т. 2. М.—Л., 1951, стр. 682.

⁶⁵ См. об этом в указ. книге М. П. Штокмара, стр. 146, 147.

⁶⁶ Н. Янчук. О музыке былил в связи с историей их изучения. В кн. «Русская устная словесность», т. 2. М., 1919, стр. 546.

⁶⁷ И. М. Лопатин и В. П. Прокунин. Сборник русских народных песен, ч. I. М., 1889, стр. III.

⁶⁸ «Великорусские песни в народной гармонизации. Записаны Е. Линева», вып. I. СПб., 1904, стр. XXIV.

⁶⁹ A. Melicherčik. K problematice specifčnosti umoleckého obrazu vo folklóre. «Československé přednášky». Praha, 1958, стр. 396. См. также «IV Международный съезд славистов. Материалы дискуссии», т. I, стр. 519—520. Интересно, как воспринимаются формальные отличия двух типов лирики исполнительницами народных песен А. О. Калачковой: «Складные строчки у нас бывают в плясовых песнях, да в тех, которые выпучивают кого-нибудь. Там всегда склад да лад. А нескладно-то и не высмывать. В плясовой песне склад нужен. Он пляску держит. А долгая песня и так хороша. Она сама тянется из души. Склады ей не нужны». — Цит. по указ. книге Сидельникова, стр. 124.

того непостоянны в отношении к ритму, что трудно найти песню сплошь одинаковую в стопослагательном отношении»⁷⁰.

Необходимо, однако, эту сумму отличий осознать как единство взаимосвязанных признаков. Начнем с увеличенных безударных промежутков, которые своим существованием намекают на особую ритмическую и смысловую значимость ударения. Не зря многие чуткие исследователи, попытавшиеся наложить на ритмику фольклора привычную метрическую сетку, вынуждены были пойти на кардинальный пересмотр понятия стопы. Так рождаются «прозодический период» (Востоков)⁷¹, «смысловая стопа» (Голохвастов)⁷², «синтаксическая стопа» (Потебня)⁷³ и т. п. Суть различий наиболее точно сформулировал И. Срезневский: «Каждая стопа, т. е. каждая часть стиха, отмеченная отдельным ударением и заключающая в себе количество слогов, должна была быть и по содержанию отдельной частью мысли или фразы, с окончанием стопы должно было оканчиваться и слово»⁷⁴.

Стопа, следовательно, является не условным измерителем, но реально существующей ритмико-смысловой единицей отдельного стиха. Это, фактически, стопа-синтагма, являющаяся первичным единством и ритмического, и семантико-синтаксического, и шире — образного строения.

Вспоминается в связи с этим оригинальная метрическая теория В. Брюсова, который так определял природу былинного стиха: «Мера стиха — образ. Величина стиха определяется количеством заключенных в нем образов; то есть вообще важных значущих выражений... Те стихи равновелики, которые равны по количеству образов... Стихи в былинах обычно равны между собой. За стопу (за образ) считается не непременно слово, а вообще целостное понятие, таковы сложные слова «Океан-море», «Тугой лук», «по утру рано», таковы и соединения совершенно самостоятельных слов, если они только связаны по мысли»⁷⁵.

Этот вид ритмико-смысловой взаимосвязи, по-видимому, имеет и более общий характер, о чем можно судить по следующему замечанию Веррье: «В народной поэзии, в песнях, единство ритмических делений... основано на единстве смысла, на смысловой группировке слов... в них нет переносов и все стихи заключают в себе полный смысл»⁷⁶. Об этом же пишет Л. И. Тимофеев: «В стихе сравнительно ранних периодов развития культуры стихотворной речи наблюдается ярко выраженная тенденция к сохранению единства смыслового и ритмико-синтаксического членения строки»⁷⁷. С точки зрения такого единства следует взглянуть на многочисленные энклитики и проклитики фольклорного стиха. Например, Ф. Корш, разграничивая разные степени ритмических ударений, писал: «Хотя несомненно, что главное ритмическое ударение не может падать на слог, не имеющий ударения прозаического, тем не менее сплошь и рядом мы находим случаи подчинения логического распорядка ударений требованиям ритма... Например, главное ритмическое ударение на определении, поставленном впереди определяемого»⁷⁸. Таким образом, в наличии сильного ударения на эпитете за счет определяемого существи-

⁷⁰ В. К л а с с о в с к и й. Версификация. СПб., 1883, стр. 40.

⁷¹ «Опыт о русском стихосложении, соч. А. Востоковым», стр. 105—106.

⁷² П. Д. Голохвастов. Законы стиха русского народного и нашего литературного. СПб., 1883, стр. 45—47.

⁷³ А. А. Потебня. Обзор поэтических мотивов колядок и щедровок. «Русский филологический вестник». Варшава, 1884, т. XI, № 1, стр. 19—21.

⁷⁴ И. Срезневский. Мысли об истории русского языка. СПб., 1850, стр. 105.

⁷⁵ В. Брюсов. О русском стихосложении. В кн.: А. Добролюбов. Собр. стихов. М., 1900, стр. 9—10.

⁷⁶ Цит. по кн.: Л. Тимофеев. Очерки..., стр. 103.

⁷⁷ Л. И. Тимофеев. Ритмика «Слова о полку Игореве». — «Русская литература», 1963, № 1, стр. 91. Там же приведены свидетельства других теоретиков.

⁷⁸ Ф. Е. Корш. О русском народном стихосложении. «ИРЯС Российской АН», 1896, т. I, стр. 14.

тельного Ф. Корш видит «противоречия ритмики и логики». Сопоставим с этим суждение другого исследователя народного стиха, Ф. Голохвастова, о том же явлении: «Ведь эпитетом предмет оживотворяется, становится видим (белы ручки, желты пески), становится слышим (тиха река), становится опутим (сыра земля, горяча земля), одухотворяется (ретиво сердце, ясны очи) и т. д. Снимать ударение с этого великого слова, с эпитета, и через то подчинять эпитет слову, самому по себе безжизненному предмету, решительно не логично бы, а потому и не любо народу таково, что он всеми возможными способами старается избегать беззвучия эпитета»⁷⁹. Итак, то, что один автор считает насилием ритма над логикой, другой объясняет этой же самой логикой, связывая ее с особенностями народного мировосприятия. Этот пример весьма отчетливо демонстрирует нецелесообразность суждений о всяческих «насилиях» ритма над логическим смыслом. В этих случаях имеется в виду какой-то недоступный пониманию «смысл вообще». Поэзия же живет конкретным смыслом, материальной базой формирования которого и является ритмический строй стиха.

Так что весьма трудно определить, что чему подчиняется в подобных сочетаниях с одним сильным ударением, тем более, что во многих случаях с успехом сосуществуют и «красна девица» и «молодѣ жена», которые могут толкнуть к прямо противоположным выводам. По-видимому, гораздо точнее видеть здесь единое целое ритмическую и смысловую группу с одним, общим ударением. Это неразложимая в пределах данного поэтического контекста первичная образная клетка народного стиха.

Само по себе совпадение смысловых и ритмических членений не является достаточной характеристикой фольклорного стиха. Термины «смысловая стопа», «стопа-синтагма» и т. п. — неопределенны прежде всего потому, что в них совершенно не учитывается строение этих «стоп», в частности их слоговая и акцентная структура. Тем самым ступеньками являются границы между народным стихом и прозой, которая всегда расчленяется на качественно разнообразные синтагмы. Необходимо, таким образом, ответить на два следующих вопроса: 1) каковы закономерности внутреннего строения первичных ритмических единиц народного стиха; 2) на какой основе воссоединяются они в более сложное ритмико-синтаксическое единство — стих.

Ответ на первый вопрос дает заслуживающая самого пристального внимания гипотеза И. Срезневского о древнейшей форме славянского стиха: «Древнейший и у всех славян одинаково распространенный эпический стих заключает в себе десять слогов с двумя ударениями, так что или к каждому слогу, обозначенному ударением, относится одинаково по четыре слога без ударений (например, уж как пал туман на сине море), или же к одному из слогов с ударением относится три, а к другому пять слогов без ударения... Место для слога с ударением сначала едва ли было определенное: ударение не могло быть только на первом и на последнем слоге стопы. Впрочем, к древним чертам развития славянского стиха должно отнести старание поместить ударение как можно ближе к середине стопы: так в русском эпическом стихе слог с ударением издавна ставится в середине между двумя парами слогов без ударений»⁸⁰. Эта распространенность пятисложной ритмической группы с центральным ударением и расходящимися безударными волнами была давно замечена исследователями народного стиха, и на этой основе даже был создан Д. Самсоновым новый метрический тип — «сугубый амфибрахий»⁸¹.

⁷⁹ П. Д. Голохвастов. Указ. соч., стр. 114.

⁸⁰ И. Срезневский и др. Мысли об истории русского языка. СПб., 1850, стр. 105—106.

⁸¹ Д. Самсонов. Краткое рассуждение о русском стихосложении. «Вестник Европы», 1817, ч. XCIV, № 15—16, август, стр. 250—251.

Тенденцию к гармонической пятисложности можно признать руководящей метрической тенденцией в строении народно-стиховых синтагм. Действительное существование «динамической гармонии» в народном стихе и отчасти в его просодической основе весьма энергично и многосторонне доказал М. П. Штокмар в «Исследованиях в области русского народного стихосложения».

Еще более важен и сложен вопрос о принципах воссоединения ритмико-синтаксических единиц в пределах народного стиха. Легко обнаружить, что в фольклорном (а также древнерусском) синтаксисе редко встречаются сложные и разветвленные построения и преобладает непосредственное сопоставление самостоятельных словесных сочетаний. С этим связан возникающий синтаксический параллелизм, в котором некоторые исследователи видели даже замену стихотворного ритма⁸². Однако такая подмена едва ли правомерна, и здесь вполне можно сослаться на мнение Вундта о древнееврейской поэзии, которую считали (и сейчас иногда считают) основанной на синтаксическом параллелизме: «Здесь, как и везде, *parallelismus membrorum* вовсе не заменяет ритма, как ранее полагали, но сопровождает его как усиление, которое развивается на его основе и уже предполагает его наличие»⁸³. А следовательно, встает вопрос о ритмической соизмеримости народных стихов.

И здесь-то оказывается очень важным отмеченное вначале разграничение эпической и лирической тенденции или, применительно к фольклорным жанрам, разграничение «чистого» эпоса и лирических жанров с эпическими склонностями. Чуткий ритмист Востоков услышал возникающее здесь различие и разделил все стихи на лирические (песенные) и эпические (сказочные). «Главное свойство тех и других есть равночисленность ударений, но песенные стихи бывают притом по большей части равносложными и имеют порядок ударений неизменяющийся... в сказочных же изменяется число как слогов, так и порядок ударений... Песенные стихи во всяком языке бывают правильнее или, лучше сказать, *единомернее* (курсив мой.— М. Г.) повествовательных»⁸⁴.

Это разделение обнаруживает принципиальную особенность, очень важную для истории стиха. Развитие лирической тенденции оказывается прямо связанным с типизацией форм ритмического развития. Подобной ритмической обобщенности соответствуют похожие нормативы, возникающие на других уровнях образной структуры: повторы стилистических формул, рефренов, концовок и т. п. Лирический произвол требует строгой формы своего обобщенного осуществления.

И действительно, тенденции к ритмической типизации мы находим в лирических народных песнях и во внутреннем строении «стоп-синтагм» и в формах их воссоединения. По свидетельству М. П. Штокмара, «пятисложник с ударением посередине... является широко распространенной формой народной лирики и принадлежит по преимуществу протяжным или прогolosным песням»⁸⁵. Вот простейшие примеры двухчастных стихов со строгой пятидольностью:

- а) Уж как пал туман на сине море,
А злодей-тоска в ретиво сердце...
- б) Как у ласточки, у касаточки
На лету крылья примахалися.
Как у душечки красной девицы
На ходу ноги подломилися...

⁸² См., например, С. Ш а ф р а н о в. О складе народно-русской песенной речи, рассматриваемой в связи с напевами. ЖМНП, 1879, апрель, стр. 248.

⁸³ Цит. по: Ю. Т ы н я н о в. Указ. соч., стр. 31.

⁸⁴ «Опыт о русском стихосложении, соч., А. Востоковым», стр. 107—108.

⁸⁵ М. П. Ш т о к м а р. Указ. соч., стр. 395.

в) Ты рябинушка, ты кудрявая,
Ты когда взошла, когда выросла?

Ритмическое сопоставление стихов приводит в лирических песнях к выработке типовых форм расположения опорных словесных ударений, действенных в пределах данного композиционного единства. Вот пример двухчастного стиха с опорными ударениями на 3-м и 7-м слогах и дактилической клаузулой (именно эта распространенная форма была канонизирована Карамзиным в качестве «русского размера»)

Не в саду я загулялася,
Не на вишни засмотрелася,
Засмотрелася я, девица,
Загляделася я, красная,
Что на вас, мои подруженьки,
Что на вас, мои голубушки.

(Полный текст — Шеш, № 2184)

Несколько более сложный вариант представляет следующая песня:

Ходила младшенька по борочку,
Брала, брала ягодку земляничку.
Наколола ноженьку на тресочку,
Болит, болит ноженька да не больно,
Любит меня милый друг да не ложно,
Не ложно, душа моя, не парошно.

(Полный текст — Штокмар.
Указ. соч., стр. 173)

Осуществление типовой формы (○—○○—○○○○—○) с опорными ударениями на 2, 5 и 10-м слогах сочетается здесь с эпизодическими вариациями с переносом одного опорного ударения на соседний слог. При этом характерно композиционное использование этих вариаций в отграничении психологических параллелей (см. третья и особенно пятая строка с введением тематического перехода). Таким образом, наличие типовых форм ритмического развития естественно сочетается с расширяющимися на их основе возможностями ритмико-интонационного варьирования.

В эпосе не обнаруживаются следов подобной ритмической типизации. И внутреннее строение ритмико-синтаксических единиц и формы их объединения отличаются скорее «многомерностью», которую не зря многие исследователи возводили в решающую характеристику былинного эпоса. Попытка Голохвастова отыскать «большие ударения» в эпическом стихе не принесла успеха. Его вывод: «Создавая схему, народ прежде всего определяет в ней места этому большому ударению. Например, из 13-ти мест былинной схемы места 3-е, 7-е и 11-е. По этим ударениям отбиваются стопы русского стиха»⁸⁶, — вызвал сейчас же характерное возражение Ф. Истомина: «...В былинном 13-тисложном стихе смысловые ударения становятся не только на 3-м, 7-м и 11-м, но на 1-м, 3-м, 5-м, 7-м, 9-м и 11-м слогах; один стих указывает даже постановку его на 2-м, 6-м и 10-м слогах... Несомненно, что соблюдается постановка ударений, предлагаемая автором, но рядом с этим соблюдается и другая постановка, которая, не исключая первой, придает ей лишь характер частного случая при более общем явлении»⁸⁷. Правда, большинство исследователей отмечают преимущественную ударность нечетных слогов, что находится, по-видимому, в связи с общим принципом динамической гар-

⁸⁶ П. Д. Голохвастов. Указ. соч., стр. 45—46.

⁸⁷ Ф. Истомин. Рецензия в ЖМНП (СПб., 1885, апрель, стр. 353).

монии. Поэтому былинный тип стиха всего охотнее сопоставляется с хореем⁸⁸. Однако попытки найти в былинах чистый хорей тем более не могут увенчаться успехом, т. к. «многомерность» былинного стиха никак не укладывается в схему допустимых «отклонений» от метра. Востоков отмечал в «сказовых» стихах «равночисленность ударений» в смысле совпадения количества прозодических периодов. Но и здесь можно говорить лишь о тенденции к такому выравниванию, а самое главное, это равенство само по себе мало что решает без учета расположения «прозодических» или, точнее, синтагматических ударений и интервалов между ними.

В связи с этим представляется возможным сформулировать принцип структурной изменчивости и ввести его как существенную характеристику ритмического повествования вообще. Эта многомерность эпоса часто осознавалась исследователями, да и не только применительно к русскому былину. Вот интересный факт, сообщенный в старинном учебнике: «В скандинавской поэзии, по сказанию, употреблялось 186 различных мер»⁸⁹. Очень интересна также мысль Аристотеля о том, что «эпическая поэзия... отличается от трагедии тем, что имеет простой размер и представляет собой повествование»⁹⁰. Повествование связывается именно с простым размером, он имеет лишь подсобную функцию и не должен быть предметом специальной заботы, так же как и вообще «слог» в особо важных местах эпоса, ибо «чересчур блестящий слог делает незаметными как характеры, так и мысли»⁹¹.

Итак, основным принципом ритмически организованного повествования является свободное варьирование стихов со сходным ритмическим окончанием (клаузулой) и с примерно одинаковым количеством, но различным размещением опорных словесных ударений. И очень характерно, что внутри этого разнообразия встречаются композиционные участки с преобладанием сходных форм и даже возникающей эмбриональной рифмой. Но где они возникают? В типичных, повторяющихся местах былины и на ее драматических вершинах — т. е. именно в тех эпизодах, которые так или иначе связаны с лирической стихией. Именно в связи с ней и создаются те былинные «строфемы», которые анализирует В. М. Жирмунский, говоря о происхождении рифмы⁹². Вот, например, одна из них:

А то свищет Соловей да по-соловьему,
 Ем кричит злодей-равбойник по-звериному,
 И от него ли то от посвисту соловьего,
 И от него ли то от покрику звериного,
 То все травушки-муравы ушлетаются,
 Все лазоревы цветочки отсыпаются,
 Темны лесушки к земли все приклоняются...

Четкость размещения опорных ударений (3-й, 7-й, 11-й слоги) —

⁸⁸ Наиболее отчетливо у Гильфердинга: «Олонецкая губерния и ее народные расказы». — «Онежские былины, записанные А. Ф. Гильфердингом летом 1871 года», т. I, СПб., 1894, стр. 42. Однако, как показывает Штокмар, Гильфердинг имеет в виду лишь особый пеонический вариант хорей. И. Н. Голенищев-Кутузов считает хорей древнейшим размером «общеевропейского происхождения» («IV Международный съезд славистов. Материалы дискуссии», т. I, стр. 44—45).

⁸⁹ «Рассуждение о древней русской словесности И. Грамматина». М., 1809, стр. 29. А вот что он же пишет о ритме былин: «Особливо большое затруднение в чтении их делает множество различных мер... Едва слух успеваеет привыкнуть к одной из них, как другая тотчас его поражает; и чтобы узнать какой меры стих, должно каждой мерять» (стр. 25).

⁹⁰ Аристотель. Указ. соч., стр. 54.

⁹¹ Там же, стр. 126.

⁹² В. М. Жирмунский. Рифма, ее история и теория. Л., «Academia», 1923, стр. 281 и далее.

удивительная, и в сочетании с параллелизмом и рифмой создается чрезвычайно выразительная стиховая структура, своего рода лирический эмбрион в эпосе.

В заключение надо сказать о характере взаимодействия фольклорных и литературных форм, тем более что народное стихосложение всегда так или иначе предшествует «книжному». В интересной книге Г. Туденова о бурятском стихосложении сделана попытка выявить эти закономерности и выделить «переходный период от фольклорного стихосложения к чисто речевому». Считая, что «только взаимодействие всех метрических компонентов создает ощущение ритма в стихах устного народного творчества», Г. Туденов пишет: «Идет длительный процесс отбора и приспособления одного какого-нибудь метрического средства (длинные и краткие, ударные и безударные слоги, равностопность, ударение и т. д.) для выполнения ритмообразующей основы письменной поэзии. Это совершается либо путем усиления ритмообразующей функции одного из наиболее подходящих метрических средств фольклорного стихосложения (у англичан, немцев и пр.), либо заимствованием нового метрического средства и принципа ритмизации у других народов с более развитой письменной поэзией (заимствование русскими силлабической системы у поляков и т. д.). Следовательно, развитие стихосложения в переходный период характеризуется тенденцией к переходу на единое ритмообразующее начало»⁹³.

Эта общая формулировка (быть может, и справедливая по отношению к истории бурятского стиха) требует, по-моему, серьезных уточнений. Связь фольклорной и «письменной» поэзии предстает здесь как однократная зависимость, когда фольклорная традиция снимается на высшем литературном уровне. Но фольклор не только оказывает влияние на вызревание литературного стиха, но и часто вступает с ним во взаимодействия, что приводит к различным формам оживления фольклорной традиции на разных этапах истории стиха (Некрасов, Маяковский, например) и, с другой стороны, к обратному воздействию на ритмику фольклора (например, метро-ритмическая эволюция народной лирической песни).

Что касается возникновения собственно литературного стиха, то следует, по-моему, отказаться от предлагаемого Г. Туденовым разграничения ритмообразующих средств на исконные, связанные с фольклором, и заимствованные из других литератур. Любое заимствование, а особенно в стихе, становится возможным лишь при наличии внутренних структурных предпосылок, которые и решают дело. Литературный стих возникает и развивается только в литературе, он как бы заново рождается в ней даже тогда, когда кажется, что мы имеем дело с повторением уже существующих форм. Но формы-то эти существуют в другой системе, и это главное.

Наконец, едва ли целесообразно противопоставлять единое ритмообразующее начало «книжного» стиха метрической сложности народного. Конечно, заключения о метрической природе народного стиха осложняются спецификой его бытования, возможностью сосуществования разных исторических пластов, разными формами миграции, ритмической контаминации и т. п. Но все-таки такое противопоставление не является внутренне присущим этим двум типам стиха. Стоит перевести взгляд на литературный стих, и мы обнаружим в нем ту же множественность взаимодействующих ритмических факторов, подчиняющихся каждый раз исторически определенным закономерностям.

Системность ритмической структуры — общее свойство и фольклорного и литературного стиха, на нем и основывается возможность их взаимодействия. И, в частности, уже на самых первых этапах развития

⁹³ Г. Туденов. Бурятское стихосложение. Улан-Уде, 1958, стр. 85.

русской литературы мы столкнемся в ней с формированием речевых построений, связанных с богатой фольклорной традицией ритмического повествования.

* * *

Склад ритмического повествования доминирует в древнерусской литературе, и в этом смысле она вполне включается в ту «эпоху поэзии», о которой идет речь в главе о художественной речи. Классический пример в этом отношении — «Слово о полку Игореве». Отмечая «несостоятельность попыток найти в «Слове» какую-либо определенную стихотворную «систему», Д. С. Лихачев пишет: «И вместе с тем ритмичность «Слова» ощущается очень сильно. Это происходит потому, что, не составляя никакой системы, «Слово», тем не менее, все же ритмично. Ритм «Слова» все время меняется. «Слово» с ритмической стороны «многосистемно». Но переходы от одной системы к другой, от одного ритма к другому не составляют для читателя особых затруднений. Читатель верно угадывает и внутренне принимает каждый новый переход ритма, так как все изменения в ритмике «Слова» самым точным образом подчинены смыслу»⁹⁴. В таком ритмическом «скольжении» и проявляется связь «Слова» с былинной поэтикой, связь, отнюдь не предполагающая повторения тех или иных конкретных стиховых форм. Соотнесенность ритмики «Слова» с народно-поэтической традицией убедительно показана Л. И. Тимофеевым, который проделал интересный эксперимент по ритмической реконструкции древнего текста⁹⁵.

Интересно отметить, что автор «Слова» осознает своеобразие своей манеры и считает необходимым самоопределиться на общем литературном фоне: «Начати же ся тѣи пѣсни по былинамъ сего времени, а не по замышлению Бояню. Боян бо вещей, аще кому хотяще пѣснь творити, то растѣкашется мыслію по древу, сѣрымъ вѣлкомъ по земли, шизымъ орломъ под облакы». Ориентация на исторический сказ подчеркнута и отделена от стихии лирического «замышления» — вымысла. В этом намеке на возможность иных речевых построений слышится нам отзвук сосуществующих и взаимодействующих эпической и лирической тенденций поэтического выражения.

Трудно указать, однако, в древнерусской литературе конкретные произведения, в которых бы прежде всего закреплялась стихия лирической одушевленности. Конечно, песни «по замышлению Бояню», ориентированные прежде всего на устное воспроизведение, по-видимому, не переписывались, а потому часто исчезали. Однако предположения такого рода являются хотя и вполне вероятными, но малопродуктивными, и приходится считать, прежде всего, с наличным материалом. В связи с ним и возникает точка зрения, наиболее отчетливо сформулированная Р. Ягодичем: «Древнерусская литература до XVII в. не выработала поэтического жанра и в связи с этим не знает собственно лирических форм. Древнерусское литературное творчество осуществлялось исключительно в рамках прозы»⁹⁶. В этих выводах не учитывается, однако, структурная сложность тех речевых форм, которые ограничиваются «рамками прозы».

Сложность же замечается, например, в том, что следы «замышления Бояна» можно найти не только вне, но и внутри «Слова о полку Игореве», что проявляется, в частности, и в неоднородности его ритмической структуры, как бы подразделенной на несколько пластов. Автор специального исследования о ритме «Слова», В. И. Стеллецкий, предлагает следующее разграничение: «Ритмическая проза «Слова» состоит из трех

⁹⁴ Д. С. Лихачев. Слово о полку Игореве. М.—Л., 1955, стр. 135—136.

⁹⁵ Л. И. Тимофеев. Ритмика «Слова о полку Игореве». — «Русская литература», 1963, № 1, стр. 88—104.

⁹⁶ «IV Международный съезд славистов. Материалы дискуссии», т. I, стр. 33.

основных ритмических компонентов: 1) из сравнительно слаборитмической прозы, 2) из ритмической прозы с напевной риторической интонацией и 3) из высокоорганизованной речи, подобной стихам, и частично несомненно стихов, хотя бы генетически (припевки, величания, вариации причитаний и т. п.), искусно вкрапленных в ткань ритмической прозы текста. Живой, свободный ритм формирует эти стихи»⁹⁷. Следовательно, внутри ритмического повествования возникают участки с более строгой, затвердевшей организацией, и поэтому вполне реальной и очень важной является осознанная Э. Георгиевым необходимость «разыскать стихотворные произведения, которые написаны в прозаических рядах»⁹⁸.

Ритмическая проза древнерусского повествования — это еще и не стих и не проза (в силу ощутимой ритмичности, даже, пожалуй, скорее стих, чем проза); в ней лишь возникают и развиваются элементы этих двух систем художественной речи.

Возникновение стиховых форм связано с семантико-синтаксическим расчленением речевого потока в эмоционально-окрашенных отрывках повествования, где отчетливее выявляется душевная активность повествователя и закрепляющий ее ритм.

И рече князь великий ко брату своему,
князю Владимиру Андреевичу,
и ко всѣм княземъ рускимъ и воеводамъ:
пойдемъ противу нечестиваго и окаяннаго
сего безбожнаго и темнаго сыроядца Маман
За православную вѣру христіанскую
И за святыя церкви и за вся христіаны,
За старцы и за младенцы⁹⁹.

Нагнетание семантических параллелей в этом отрывке из «Задонщины» приводит к первичной ритмико-синтаксической упорядоченности и, главное, взаимодействию отдельных речевых единиц. Ряды сравниваются между собой, и так возникает установка на соразмерность, предшествующая самой соразмерности. Центр тяжести при этом первоначальном расчленении естественно приходится на начало и конец каждого ряда, отмечающих границы ритмико-синтаксических единиц. Именно здесь и проявляет себя тенденция к взаимному сопоставлению и, в частности, звуковому приравниванию. Так возникает эмбриональная анафора и, что еще более важно, эмбриональная рифма. (Примеры такого рода см. также в главе В. Кожина «Художественная речь».)

В специальной работе В. Н. Перетца подробно говорится о происхождении этого строя речи: «Общей основой такого рода ритмической речи, снабженной рифмой, могло служить синтаксическое расположение предложений, в которых сказуемые или же вообще наиболее значащие, с точки зрения автора, слова выдвигались вперед или ставились в конце предложения. Естественное замедление перед новым предложением — мыслью породило уже вполне последовательно известного рода ритмичность»¹⁰⁰. Важно только подчеркнуть, что это звуковое подобие, имевшее естественные речевые предпосылки (созвучие глагольных окончаний, например), становится ощутимым, лишь приобретая определенную композиционную функцию — функцию сопряжения выделяющихся речевых отрезков. Так что ритмичность не столько следует за рифмой, сколько предшествует ей, вызывает ее и развивается на ее основе. В связи с этим представляется

⁹⁷ «IV Международный съезд славистов. Материалы дискуссии», т. I, стр. 584.

⁹⁸ См. там же, стр. 85.

⁹⁹ «Задонщина». Цит. по кн.: В. Н. П е р е т ц. Историико-литературные исследования и материалы, т. III. СПб., 1902, стр. 7.

¹⁰⁰ Там же, стр. 14.

вполне достоверной гипотеза В. М. Жирмунского: «Рифма возникает путем канонизации случайного звукового повтора в постоянной композиционной функции»¹⁰¹.

Таким образом возникает новый ранг стиховой речи, отличия которого весьма ощутимы; достаточно сравнить с первым отрывком из «Задонщины», второй, скрепленный глагольной рифмой.

...Но еже к Богу вброю вооружився,
И креста честного сялю укрѣпився,
И молитвами пречистыя Богородицы защитився,
И предстательством небесных сил оградився,
И Богу помолвився, глаголя...

В последней работе Л. И. Тимофеева обстоятельно доказано массовое возникновение подобных ритмических форм в недрах деловой и бытовой письменности, которая в рассматриваемый период во многом внедряется в литературный ряд. Эти стиховые отрезки появляются опять-таки в эмоциональных центрах посланий и особенно часто в устойчивых стилистических формулах, переходящих из грамоты в грамоту как самоценные речевые построения¹⁰². Так что и здесь возникающие стиховые формы неотрывны от развития лиризма и связанных с ним тенденций обобщенного выражения человеческих переживаний.

Так в структуре ритмического повествования возникают и развиваются вплоть до XVII в. «старшие русские стихи» (термин А. Соболевского), основанные на первичной соизмеримости ритмико-синтаксических единиц, которые чаще всего скреплены рифмой.

Осознанное в них приравнивание отдельных речевых членов делает ощутимой их величину и вызывает стремление и здесь закрепить определенную равномерность. Расширяющаяся структурно-ритмическая упорядоченность охватывает теперь и размер стиховых рядов, скрепленных рифмой, и прежде всего наиболее доступный взгляду их слоговой объем. И снова эта ритмическая тенденция предшествует формам изосиллабизма, проявляя себя вначале именно в сравнительно неравносложных стихах:

В толику убо гордость король он, Христианус, произыде,
Яко же и сатана на северные горы мыслию възде:
Горе убо устроив двоекратную палату,
Долу же под нею двоимянную ропату,
И по-лютерски нарицают их две кирки,
По-русски же видим их: отворены лютором во ад две дирки¹⁰³.

В этом отрывке, относящемся к началу XVII в., стихи группируются на основе двух опорных силлабических форм (18—19 слогов и 13—14 слогов), объем которых становится ощутимым на общем фоне ритмического сопоставления.

Вот тут-то, внутри этих старших русских стихов, и возникают предпосылки внедрения силлабического стиха, который так часто объявляется попросту польским заимствованием. Интересно, что возникновение польского силлабического стиха позволяет обнаружить процесс, аналогичный только что описанному. По свидетельству В. Жирмунского, в Польше «сначала появились стихи неравносложные, только с приблизительно сходным числом слогов, снабженные рифмой. Такие стихи господствуют

¹⁰¹ В. М. Жирмунский. Рифма, ее история и теория, стр. 19—20.

¹⁰² См. Л. И. Тимофеев. Очерки..., стр. 209—210, 215—216 и далее.

¹⁰³ См. Л. Майков. О начале русских виршей. ЖМНП, июнь, 1891, стр. 448.

до конца XVI в., но после Кохановского — мы уже не встречаем у известных поэтов хромающих стихов»¹⁰⁴. Вот это-то сходство действительно очень важно для теории стиха. Оказывается, осознанию метрического типа предшествует обилие ритмических вариаций с накопляющимися элементами единства, и они (эти вариации) подготавливают метрический закон, а не являются «отклонениями» от него.

Таким образом, опыты Симеона Полоцкого по обогащению русского стиха завоеваниями польской силлабики опирались на вполне определенную структурную основу. И в этом смысле вполне прав Л. Майков, считавший, что «первые опыты рифмованных стихов явились у нас, так сказать, сами собою, и во всяком случае не как подражание западноевропейским силлабическим стихам с рифмами, да притом явились раньше, чем стали сочинять вирши западно- и южнорусские ученые»¹⁰⁵.

Вместе с тем, говоря об естественности и исторической обоснованности возникновения русского силлабического стиха, необходимо учитывать формы бытования чистой силлабики и связь ее с определенными стилями произношения¹⁰⁶. В частности, «повествование назидательно-аскетического и назидательно-церковного характера» Симеона Полоцкого¹⁰⁷ связано с церковным стилем произношения, который и до сих пор сохранил свои особенности. Присущие ему распев гласных, четкое слоговое членение при ступеванном акценте придавали живительную силу силлабическому метру.

Однако связь с церковной манерой произнесения присуща не всем формам силлабического стиха. Более общим его свойством является соотнесенность с книжно-письменной речью и, особенно, с книжным стилем произношения. Изосиллабизм использует не только графическую выделенность слога, но и акустическую его ощутимость при чтении «по книжным складам». Стихи возникают теперь даже в сугубо «письменных» формах, и венцом этой книжной ориентации является создание своеобразных графических строф: акростихов, мезостихов, хроностихов и т. п. (Их примеры — в сборнике «Вирши», «Советский писатель», 1935.) В этих несколько условных формах обнаруживается развитие художественных функций стиха. Выполняя определенное художественное задание, овладевая весьма строгой формой, поэт одновременно завоевывает содержание и утверждает свои творческие способности. С этим же самоутверждением связано распространение стиховых форм в сугубо деловой и научной письменности. И здесь возможность «выражения стихом», по-видимому, осознается как высшая форма овладения данным содержанием.

Отмеченную связь с книжным стилем произношения сохраняет и силлабический стих А. Кантемира, где вместе с тем проявляются линии его дальнейших превращений.

* * *

Книжная ориентация стиха А. Кантемира особенно проявляется в его синтаксисе, осложненность и неупорядоченность которого отражает типичное качество письменной речи того времени. «Пестрота и неорганизованность господствовали в сфере синтаксических форм... приемы сочинения и подчинения предложений не были дифференцированы», — пишет

¹⁰⁴ В. М. Жирмунский. Рифма, ее история и теория, стр. 260.

¹⁰⁵ Л. Майков. Указ. соч., стр. 445.

¹⁰⁶ О связи стиховых метров с разными стилями произношения писал Б. В. Томашевский — см. «Стих и язык», стр. 9—68.

¹⁰⁷ См. А. И. Белецкий. Повествовательный элемент в «Вертограде» Симеона Полоцкого. «Сб. статей к 40-летию акад. А. С. Орлова». М., Изд-во АН СССР, 1934, стр. 330.

об этом периоде В. В. Виноградов¹⁰⁸. И размер типичного для Кантемира тринадцатисложника и его внутреннее строение с обилием «переносов» из стиха в стих отражают в конечном счете интонационную неорганизованность отдельного стиха.

Но расширяющиеся в начале XVIII в. функции стиха, большая ориентация на реальное звучание (а не на чтение) с необходимостью приковывали внимание именно к интонационной характеристике стиховой фразы, т. е. к ее внутреннему строю.

Размещение словесных ударений в пределах отдельных силлабических стихов варьировалось по-разному и приводило иногда к созданию гармонических форм с закрепленным порядком следования акцентов. Но возможности, заложенные в этих эпизодических случаях, осознаются лишь в 30—40-х годах XVIII в., в связи с распространением ритмообразующих тенденций на интонационную структуру отдельного стиха. В этот период и развивается особенно отчетливо процесс «тонизации» силлабического стиха, о предпосылках которой очень хорошо писал В. Н. Петц¹⁰⁹.

Опорные точки этой тонизации опять-таки возникают в местах ритмических разделов и прежде всего там, где находились цезурные сечения. Характерно, что Кантемир, не соглашаясь признавать стопы Тредиаковского, в то же время настаивал на закреплении цезурного ударения на 7-м и 5-м слоге при постоянстве конечного ударения на 12-м слоге¹¹⁰. Следовательно, оставаясь на позициях силлабики, Кантемир считает необходимым ввести, по крайней мере, два опорных ударения в каждый стих.

Еще более важно, что закрепление этих опорных ударений связано с интонационным обособлением полуступищ. В этом отношении В. М. Жирмунский прав, считая «II полуступище в смысле ритмических конфигураций независимым от первого»¹¹¹.

Интонационное выделение полуступищ — первый шаг к их внутренней ритмизации. Обследовав различные формы 13-сложника А. Кантемира, Л. И. Тимофеев пришел к выводу о том, что этот тип стиха «располагает небольшим числом форм как для первого, так и для второго полуступища, с определенным числом и определенным местом ударений»¹¹². Развиваясь, силлабический стих выделяет типовые формы расположения ударений, которые могут охватывать уже значительные группы стихов.

Фактически именно на этих типовых формах, уже существующих в стихе, и основывается реформа Тредиаковского (я имею в виду его первый трактат 1735 г.). Закрепляя конечные ударения полуступищ на 7-м и 12-м слогах, Тредиаковский говорит о желательности для гладкого и приятного стиха хорейского каданса (падения); т. е. расположения опорных ударений на нечетных слогах каждого полуступища. Допуская совмещение самых разнообразных стоп в пределах 13-сложника, он замечает: «Однако тот стих всеми числами (ритмом.— М. Г.) совершен и лучше, который состоит только из хореев или из большей части оных»¹¹³. При этом Тредиаковский особенно настаивает на синтаксической самостоятельности каждого полуступища, в связи с чем вводятся специальные правила цезурного расчленения. Речь идет, следовательно, об интона-

¹⁰⁸ В. Виноградов. Очерки по истории русского литературного языка XVII—XIX вв. М., 1938, стр. 57 и далее.

¹⁰⁹ В. Н. Петц. Историко-литературные исследования и материалы, т. III, стр. 16—33.

¹¹⁰ А. Кантемир. Собр. сочинений. Л., «Сов. писатель», 1956, стр. 415.

¹¹¹ В. Жирмунский. Введение в метрику. Л., 1925, стр. 78.

¹¹² Л. И. Тимофеев. Очерки..., стр. 303.

¹¹³ Цит. по кн.: Б. Томашевский. Стилистика и стихосложение. Л., 1959, стр. 318.

ционном обособлении полуступищ и предпочтении в них из многих возможных лишь некоторых форм расположения словесных ударений.

Показательно то исключение, которое делает Тредиаковский для коротких стихов, где интонационная четкость каждого не нуждается в подтверждении. Он считает возможным писать эти стихи «без стоп», ибо они «для краткости своей падают по стиховному и довольно гладко и сладко поются»¹¹⁴.

Существо реформы Тредиаковского состоит, таким образом, в осознании интонационно-синтаксического единства полуступищ силлабического стиха и типовых форм размещения словесных ударений. Унификация же этих типовых форм проводится Тредиаковским весьма скромно и ограничено.

Шире ставится вопрос о структурной перестройке стиха М. В. Ломоносовым, который отказывается хорею в преимуществе и описывает разные виды размещения словесных ударений. Но и здесь остается ощутимая связь с типовыми формами силлабического стиха. Ломоносов допускает, например, стихи, сложенные из разных стоп: дактилей и хореев:

Бревна катайте на верх, камня и горы валите,
Лес бросайте, живучей выжав дух, задавите...—

или из анапестов и ямбов:

На восходе солнце как зардится,
Вылетает вспльзливо хищный восток...¹¹⁵

Решающим оказывается, следовательно, не повторение однородных стоп, но определенный порядок размещения словесных ударений.

И только в поэтической практике эта тенденция к внутренней акцентной упорядоченности приводит к созданию определенных ритмических типов стиха — ямба и хореев — с закрепленными особенностями внутреннего строения.

Предпосылкой возникновения силлабо-тонического стиха явилось интонационное обособление полуступищ, в результате которого выдвигалось на первый план внутреннее строение каждой строки и, в частности, размещение словесных ударений. Здесь отразился и более общий процесс ритмической эволюции — происходит постепенная ритмизация каждого стиха, уточняется его акцентная характеристика, тем самым отдельному стиху придается интонационная определенность и расширяются его выразительные возможности.

Можно сказать, что в расширении вариационных возможностей силлабического стиха, в интонационном многообразии его форм проявляются и кристаллизуются те особенности, которые позже осознаются как метрические характеристики силлабо-тонического стиха. Так что и здесь мет-

¹¹⁴ Там же, стр. 325. Эту гладкость демонстрируют короткие стихи самого Тредиаковского:

Ах! я не знаю,
Так умираю,
Что за причина
Тебе одна
Любовь уносит?
А сердце просит:
Люби, драгая,
Мя поминная.

(«Песенка любовная»)

А вот в «длинных» стихах Тредиаковский не мог добиться подобной «гладкости», несмотря на свои несомненные теоретические достижения.

¹¹⁵ М. Ломоносов. Письмо о правилах Российского стихотворства. Стихотворения. Л., «Сов. писатель», 1935, стр. 263—265.

рическое единство рождается из факторов ритмического разнообразия, а лишь затем возникает разговор об «отклонениях от метра».

Этот процесс интонационного уточнения (и вместе с тем усложнения) в организации стиха последовательно приводит к выростанию строфических форм — типов ритмико-интонационного развития. После выделения силлабических полустихий система ритмических связей усложняется, и, кроме смежной рифмовки, возникают новые способы объединения стихов в высшие единства.

На общий характер такого усложнения указывает В. Жирмунский: «Исторически наиболее древним способом рифмовки является объединение созвучной концовкой двух или нескольких смежных ритмических рядов... Перекрестная рифма возникает при распадении длинного ритмического периода, связанного с соседним периодом смежной рифмой, на два самостоятельных коротких отрезка: на месте постоянной цезуры появляется рифма, и полустихии обособляются в самостоятельный стих»¹¹⁶.

Открывающееся разнообразие рифм и связанные с ним вариационные возможности приводят в средневековой поэзии к массовому строфическому изобретательству. «Во времена трубадуров, — пишет В. А. Никонов, — строфа была собственностью. Каждый изобретал новую схему рифмовки, неизвестную другим, и считалось зазорным заимствовать ее»¹¹⁷. Здесь обнажается непосредственная содержательность различных форм ритмического развития¹¹⁸. И кажущаяся бедность мысли в изощренных строфических сооружениях лишь подтверждает эту содержательность самого «искусного построения» (Буало), в котором опредмечиваются творческие силы поэта. По свидетельству Мартинона, «почти все формы новой лирической поэзии, по крайней мере, все возможные расположения рифмы, если не размеров, были уже осуществлены средними веками либо в народной поэзии, либо в поэзии куртуазной и ученой»¹¹⁹. И это — отнюдь не только формальное богатство.

Лишь впоследствии, теряя эту непосредственную связь с утверждающей себя творческой личностью, возникают строгие строфические формы — уже не виды, а типы ритмико-интонационного развития. Их содержательность уже более общая, она сводится лишь к некоторому эмоциональному эквиваленту. На нем основана, например, классификация строф, предложенная в стихотворном трактате Лопе де Вега:

Размер стихов искусно приспособлен
Быть должен к содержанию всегда.
Для жалоб децимы всегда пригодны,
Надежду лучше выразит сонет,
Повествованье требует романсов,
Особенно ж идут ему октавы;
Уместны для высоких тем терцины,
Для нежных и любовных редондильи.

(«Новое руководство к сочинению комедий»)

Теперь уже почти не изобретают строф, а подключаются к определенному ритмическому типу, в котором как бы аккумулярованы содержательные поиски многих поэтов. Личностный творческий мир утверждается в соотношении с уже утвержденными, так или иначе смеющая их.

¹¹⁶ В. Жирмунский. Рифма, ее история и теория, стр. 43.

¹¹⁷ В. Никонов. Строфика. Изучение стихосложения в школе. Учпедгиз, М., 1960, стр. 142.

¹¹⁸ О содержательности строгих лирических форм см. в главе «Лирика» в «Теории литературы», книга вторая (1964).

¹¹⁹ Ph. Martinon. Les strophes. P., 1912, p. 3.

Ритмическая типизация, охватывающая и внутреннее строение стихов, и формы их объединений, является важной особенностью поэтического развития. Самый ход его объясняет некоторые существенные черты смыслового строения стиха. В частности, процесс воссоздания строфических форм делает вполне понятным их функциональную значимость. Строфа — это и ритмико-интонационный и в то же время своеобразный «сюжетный тип», и здесь не внешнее «соответствие формы и содержания», а внутреннее взаимопроникновение. В стихе ритмический ход или интонационная вариация аналогичны поступку героя или любому другому сюжетному элементу. Каждая структурная частица строгой стиховой формы должна быть проанализирована в единстве композиционной и смысловыразительной функций.

Путь к осознанному художественному тексту идет по ступеням анализа содержательной формы стиха. Цель подъема — вершина понимания.

Итак, совершившаяся ритмическая перестройка русского стиха делает возможным и его строфическое обогащение. Восприятие тех или иных готовых строф опять-таки совершается лишь после того, как развился и был осознан принцип строфического сопряжения ритмических членов в высшие единства. Что касается обобщенной содержательности строфических типов, то она естественно соотносится со строгой жанровой дифференциацией классицизма, где, по словам Г. Гуковского, «характерно однообразие внутри жанра при разнообразии, осуществляемом различием самих жанров»¹²⁰. Обратимся к одному из ведущих классических жанров — к оде, с которой связана, в частности, деятельность «первого основателя русской поэзии»¹²¹ М. В. Ломоносова.

«Вид оды, — справедливо писал Ю. Н. Тынянов, — был создаваем высшим стилем лирики... понятие оды стало как бы синонимом понятия лирики»¹²². А в то же время этот классический образец лирики XVIII в. в современном сознании легко отделяется от собственно лирических жанров, и на фоне происшедшего переосмысления проясняется эволюция стиховых форм.

Обширная и многоплановая сюжетно-тематическая структура оды и ее не менее богатая интонационно-ритмическая структура сосуществуют как параллельные плоскости, внутренне не связанные друг с другом. В этой новой и более сложной форме сочетания эпической и лирической тенденций уже существуют и поэзия и стих, но существуют как бы отдельно друг от друга, и для рождения собственно лирики не хватает лишь их взаимопроникновения.

В стихе Ломоносова внешне совмещены слово как знак вещи и слово как звуко-ритмовой, произносительный комплекс. Причем ни одной из сторон не отдается предпочтения (ведь они еще даже не расчленены, т. е. внутренне не связаны). Каждая используется в своей роли и с максимальной нагрузкой.

Этой двухсторонностью, может быть, и объясняется то богатство открываемых перед поэзией возможностей, которое позволяет увидеть в Ломоносове предшественника и романтиков, и Пушкина, и даже Маяковского¹²³. Нужно учитывать только, что возможности эти возникают лишь в процессе поэтического развития, которое, хотя и устремлено к будущему, но всегда включает в себя по-новому увиденное и освещенное прошлое.

¹²⁰ Г. Гуковский. О русском классицизме. «Поэтика», V, стр. 51.

¹²¹ В. Г. Белинский. Собр. соч. в трех томах, т. 3, М., 1948, стр. 182.

¹²² Ю. Н. Тынянов. Ода как ораторский жанр. «Архаисты и новаторы». Л., 1929, стр. 52.

¹²³ Например, И. Серман в интересной статье «Поэтика Ломоносова» отмечает те «черты ломоносовского стиля, которые позволяют видеть в нем зачинателя и предшественника романтической поэзии 1800—1810-х годов». Сб. «Литературное творчество Ломоносова». М.—Л., 1962.

У Ломоносова внутренние связи «ритма» и «смысла» еще не осознаны; самостоятельные и в этом смысле самоценные ритмико-интонационные факторы соотносятся прежде всего со служебной, декламационной функцией и подвергаются на этой основе изолированному осмыслению. Здесь источник прямой семасиологизации всех структурных элементов стиха. Ямб противопоставляется хорею, как «восходящий» размер «падающему», и при этом отмечается, что «ямбические стихи... поднимаясь тихо вверх, материю благородство, великолепие и высоту умножают... Оных ни где не можно лучше употреблять, как в торжественных одах»¹²⁴. Такое же конкретно-декламационное значение придается всем синтаксическим элементам, и даже отдельные звуки, гласные и согласные, подвергаются столь же непосредственному осмыслению¹²⁵.

Те же декламационные функции объясняют выбор и предпочтение конкретных ритмических вариантов в одах Ломоносова. С. М. Бонди пишет об этом: «Принесенной Ломоносовым в поэзию стихии торжественности, взволнованной восторженности прекрасно соответствовали замедленные, заторможенные обилием ударных слогов чистые ямбические стихи с их максимальным уплотнением значащих слогов... Точно так же к этому «высокому штилю» вполне подходили и стихи с безударным четвертым слогом»¹²⁶. И действительно, отмеченное А. Белым преобладание в ямбе XVIII в. пиррихия на 2-й стопе связано с особой ораторской выразительностью стихов типа: «Возлюбленная тишина...», «Изводила Елисавет...», — где сильные ударения в начале и в конце фразы являются своего рода декламационными вершинами.

И десятистрочная одическая строфа с перемежающейся системой рифмовки используется Ломоносовым прежде всего для построения ораторского периода:

О божеской залог! О племя!
 Чем наша жизнь обновлена,
 Возвращено Петрово время.
 О вы любезны имена!
 О твердь небесного завета,
 Великая Елисавета,
 Екатерина, Павел, Петр,
 О новая нам радость Анна,
 России свыше дарованна,
 Божественных порода недр!

(Ода на день рождения
 Анны Петровны 1757 г.)

В этом сочетании «восклицаний» и «истолкований» каждая ритмико-интонационная форма оценивается прежде всего с точки зрения «наибольшего действия в каждое данное мгновение», наисильнейшего ораторского эффекта. Для него и создается своего рода декламационная симметрия: после двух восклицаний следуют две повествовательные строки, а двукратное повторение таких групп подготавливает ритмический центр строфы — последнее восклицание, захватывающее три строки с характерным ритмическим повтором любимой формы ямба (— — — — —). Стиховые средства используются здесь для организованного выражения витийственного жара безотносительно к конкретным адресам и темам этой восторженности. Эта установка на витийство, на декламацию является внутренней характеристикой ломоносовской оды, ее организующим, эстетически значимым фактором.

¹²⁴ М. Ломоносов. Указ. соч., стр. 263.

¹²⁵ См. подробнее об этом в ст.: Ю. Н. Тынянов. Ода как ораторский жанр.

¹²⁶ С. М. Бонди. Тредиаковский, Ломоносов, Сумароков. — Вступит. статья к кн.: В. К. Тредиаковский. Стихотворения. М.—Л., «Сов. писатель», 1935, стр. 107—108.

Подобное служебно-прикладное осмысление стиховых форм характерно для всего ученического периода поэзии XVIII в. И смещая принципы метафоризации и сугубо декламационную ориентацию ломоносовского стиха, Сумароков, например, еще более подчеркнул эту чисто внешнюю связь строгой стиховой формы и предметного содержания в пределах жанра. Отсутствие специальных декламационных заданий обнажает чисто конструктивные цели поэта, создающего «ясное и благозвучное» построение. И потому вялость, однообразие стиха — это естественное, даже необходимое свойство Сумарокова, ибо оно идет рука об руку с разнообразием ритмических и, прежде всего, строфических форм, впервые строящихся в русской поэзии. Здесь отражается общий принцип классицизма: разнообразие жанров при однообразии внутри жанра.

Именно в первичном овладении этими различными литературными формами и было основное художественное задание эпохи. Лишь после этих завоеваний возникают возможности функционального переосмысления стиховых форм и воссоздания в них индивидуально неповторимых человеческих переживаний. Пионером такого переосмысления, конечно, является Державин. По удачному выражению Г. Гукковского, он «заменял принцип согласованности художественных элементов произведения друг с другом и с категорией жанра и «высоты» — принципом выведения всех элементов произведения, хотя бы и разнородных, из индивидуального авторского намерения и авторской воли»¹²⁷.

И очень характерно, что это проявление поэтической индивидуальности на первом этапе выявилось именно в смещении жанрово-стилистических норм, в акценте на разнородность, в соединении, например, «самых высоких слов с самыми низкими» (Гоголь). Установка на индивидуальное выражение предшествует выработке его гармонических форм. Поэт первоначально утверждает свое право на смешение разнородных элементов, не поднимаясь до создания на этих обломках новой целостной художественной системы.

Державин ощущал потребность в создании новых лирических форм и пытался теоретически осознать их специфику в рамках привычных жанровых противопоставлений. Он сравнивает оду и «песню»: «Песня держится всегда одного прямого направления, а ода извивчиво удаляется к отличным и побочным идеям... Песня изъясняет одну какую-либо страсть, а ода перелетает и к другим. Песня имеет один напев или мелодию, в рассуждении единообразного ее куплетов расположения и меры стихов... а ода по неровным своим строфам и разносильным выражениям в рассуждении своих предметов разною гармониею препровождаться долженствует...»¹²⁸. Но параллелизм тематических и структурных характеристик лирического жанра остается непреодоленным, и вследствие этого «единообразие мелодии и меры стихов» только декларируются, а содержательные функции и связь их с «изъяснением одной какой-либо страсти» все еще остаются скрытыми. И очень интересно, что в приведенной в качестве примера пасторальной песне Державин не соблюдает того самого единообразия, которое только что провозгласил.

Но направление ритмической эволюции уловлено здесь удивительно верно. Открывшаяся нам еще в фольклорном стихе типизация форм и способов ритмического развития все более властно заявляет о себе в связи с поисками новых путей лирического выражения. С момента рождения стиховых форм на них лежит отпечаток глубинной связи с лиризмом, лирической тенденцией. Хотя территориально стих весьма обширно представлен в эпических произведениях (ритмическое повествование), но и там развитие его связано именно с кристаллизацией лирики. И лишь на определен-

¹²⁷ Г. Гукковский. О русском классицизме, стр. 64.

¹²⁸ Г. Державин. Сочинения, т. 7. С объяснительными примечаниями Я. Грота. СПб., 1872, стр. 609—610.

ной и довольно высокой степени литературного развития (в русской литературе — это начало XIX в.) стих и лирика окончательно «находят друг друга», чтобы более не разлучаться.

Романтики и более всех Жуковский открыли собственную содержательность тех самых формальных элементов стиха, которые раньше осмыслились лишь в их декламационных или строительно-конструктивных функциях. Общая «восторженность» поэтического выражения заменяется поисками языка для конкретных душевных движений, которые хотят изъясняться «каждое своим голосом. Это-то открытие, что «одна какая-либо страсть» должна иметь «свой голос», и в этом голосе — сердцевина лирического стиха — это открытие было недоступным для Державина, а в XIX в. оно становится общим достоянием. Приведем, например, суждение М. Н. Муравьева: «Есть множество голосов, которые природа сама влагает для сообщения мыслей наших и состояния душевного. Иначе мы подтверждаем, иначе сомневаемся. Вопрос отличен от ответа. Все чувствования, радость, печаль, надежда, страх, желание, зависть, человеколюбие имеют свой особый язык»¹²⁹.

Открывающееся таким образом свойство интонации выражать жизнь человеческой души определяет ее главенствующее положение в стихе и вызывает, в частности, представление о мелодичности как общем свойстве поэзии. Использование музыкальной терминологии лишь оттеняет своеобразие речевой мелодии, в основе которой определенная система интонирования, охватывающая все стихотворение. «Мы здесь наблюдаем, — пишет о напевной лирике Б. Эйхенбаум, — не простую смену речевых интонаций, а развернутую систему интонирования, которой композиция стихотворения определяется гораздо больше, чем словесными темами»¹³⁰. Стих вовсе не наполняется музыкой без слов, но само слово как бы становится музыкальным. В интересной работе Г. Гуковского обстоятельно доказывается эта «музыкальная» природа слова Жуковского: «Слово теряет свою общезначимую терминологичность, свойственную ему в классицизме. Слово должно звучать как музыка, и в нем должны выступать вперед его эмоциональные обертоны, отгесняя его предметный, объективный смысл... это словесные ноты, организованные музыкально, а не синтаксически»¹³¹.

Все эти скрытые до поры возможности слова пробудились лишь в целостных интонационных периодах, воссоздающих определенное эмоциональное состояние и настроение поэта. Душевный строй непосредственно соотносится с интонацией стиха, и каждое слово играет, прежде всего, эту «настраивающую» роль. Неожиданно обнаруженное содержание души-интонации выступает у романтиков на первых порах единственным содержанием, и на этой основе отрицается предметно-тематическая структура слова и стиха в целом. Наиболее типические формы интонационного мотива представлены в поэзии Жуковского:

В тени дерев, над чистыми водами
Дерновый холм вы видите ль, друзья?
Чуть слышно там плескает в брег струя;
Чуть ветерок там дышит меж листьями;
На ветвях лира и венец...
Увы! друзья, сей холм — могила,
Здесь прах певца земля сокрыла;
Бедный певец!
Он сердцем прост, он нежен был душою —
Но в мире он минутный странник был;

¹²⁹ М. Н. Муравьев. Сочинения, т. II. СПб., 1847, стр. 262.

¹³⁰ Б. Эйхенбаум. Мелодика стиха, стр. 9.

¹³¹ Г. Гуковский. Пушкин и русские романтики. Саратов, 1946, стр. 32, 35.

Едва расцвет — и жизнь уж разлюбил
 И ждал конца с волнением и тоскою;
 И рано встретил он конец,
 Заснул желанным сном могилы...
 Твой век был миг, но миг унылый,
 Бедный певец!

(«Певец»)

Примененная здесь строфическая форма является по существу закрепленной системой интонационного развития: от предваряющего вступления 4 стихов пятистопного ямба к результативным трем стихам четырехстопника и в заключение повторяющийся двухстопный рефрен. Этот повтор обнажает основной эмоциональный тон стиха, разветвленно выражающийся в шести его строфах — синонимах. Присмотримся подробнее ко второй строфе — одной из конкретных вариаций заданного эмоционального типа. Ее организует принцип трехкратного интонационного движения с внутренними словесными и ритмическими повторами. Объем интонационных периодов последовательно увеличивается (он сердцем прост — он нежен был душою — но в мире он минутный странник был... и жизнь уж разлюбил — и ждал конца с волнением и тоскою — и рано встретил он конец, заснул желанным сном могилы), и между ними возникает своеобразная ритмическая преемственность, каждый следующий как бы повторяет ритмическую форму предыдущего, варьируя ее (см., например, первые две строки (○—○—'○—○—'○—○|○—○—'○—○—'○—|)). Такая же интонационная трехчленность с ритмическим повтором возникает и в конце стиха (твой век был миг — но миг унылый — бедный певец), и на фоне общего подобия каждый элемент ритмической структуры значим в своей интонационно-выразительной функции. Так ритмический перебой в последней строке закрепляет интонационный акцент на эпитете-лейттеме стиха (бедный певец).

Внутри отдельных интонационных периодов можно отметить и другие, например звуковые, соответствия; все они возникают на основе отмеченного интонационного подобия и в свою очередь усиливают его эмоциональную действительность.

Новая содержательность стиховых форм и прежде всего интонации — души смысла — приводит к открытию смысловыразительной интонационной целостности как отдельного стиха (строки), так и высших композиционных единиц. Тем самым открывается дорога для новых переосмыслений и, в частности, для преодоления субъективной замкнутости и односторонности, которыми оплачивались эти завоевания.

И вот ученик Жуковского пишет стихотворение, которое легко может быть воспринято как вариация на тему только что приведенного «Певца»:

Слыхали ль вы за рощей глас ночной
 Певца любви, певца своей печали?
 Когда поля в час утренний молчали,
 Свирели звук унылый и простой
 Слыхали ль вы?
 Встречали ль вы в пустынной тьме лесной
 Певца любви, певца своей печали?
 Следы ли слез, улыбку ль замечали,
 Иль тихий взор, исполненный тоской,
 Встречали ль вы?
 Вздохнули ль вы, внимая тихий глас
 Певца любви, певца своей печали?
 Когда в лесах вы юношу видали,
 Встречая взор его потухших глаз,
 Вздохнули ль вы?

(А. С. Пушкин. «Певец»)

Перед нами похожие интонационные периоды с внутренними повторами, укороченные рефрены и другие следы явной ориентации на систему интонирования Жуковского. И на фоне этой несомненной соотносительности выявляются новые направления ритмического развития. Обращение к «друзьям», оставшееся во 2-й строке Жуковского всего лишь эмоционально-действенным призывом, здесь приобретает организующую функцию и становится основой объединения стиховых единиц. И в этом объединении появляется вдруг совершенно непривычная для Жуковского смысловая четкость и логическая последовательность.

Первая строфа в целом отличается от второй тем, что обращается к слуховым ощущениям, тогда как вторая говорит о зрительных. Кроме того, в пределах каждой из этих строф легко уловима последовательность вопросов: от общего к конкретным признакам. В результате кольцевой повтор ощущается не только как усиление эмоционального тона фразы, но и как следующая логическая ступень вопроса. В соответствии с этим и третья строфа четко делится на две части, каждая из которых как бы синтезирует впечатление предшествующих строф. Первое двустопище третьей строфы обобщает слуховое восприятие, а три последних — зрительное. И снова повтор «вздохнули ль вы» не только усиливает эмоциональный тон, подчеркивает настроение, но и осуществляет последовательные фазы ритмико-логического развития мысли-чувства и подчеркивает общность выводов.

А за этими различиями стиховых форм проглядывают новые принципы лирического выражения. У Жуковского автор и певец отождествлены, и переход в последующих строфах к стихам «певца» не требует никаких интонационных изменений, автор не только единственный герой, но и единственный объект, включенный в сферу лирического выражения. Пушкинское «Я» отделено от певца строгой системой обращения к читателю, и в этом смысле лирическое впечатление объективируется и вступает уже в более сложную систему соответствий.

Отринутый Жуковским предметный мир как бы заново включается в лирику, но существует в стихе он теперь не сам по себе, а лишь в постоянном и напряженном взаимодействии с миром человеческой души, охватывающей и завоевывающей любой внешний объект. У этих истоков и рождается реалистическая лирика, законом строения которой является постоянная внутренняя связь и динамическое взаимодействие ритмико-интонационной и предметно-тематической структур стиха в его целостной композиции. И человеческое переживание, как и любая «художественная идея» стиха, рождается в нем в процессе этого непрерывного взаимодействия, а не просто «воспевается» как заранее заданное.

Пушкинский стих не только не ограничивает конструктивных и смысло-выразительных функций ритмико-интонационной сферы стиха, но, наоборот, увеличивает и усложняет их. Принцип однозначной содержательной связи с миром человеческой души разветвляется в неисчислимо многообразии содержательных функций в зависимости от различных жизненных объектов, осваиваемых поэтом. Белинский очень точно сказал, что Жуковский «дал возможность содержания для русской поэзии»¹³². Пушкин же превратил эту открытую возможность в действительность, и содержательное богатство его поэзии формируется в сложных и в то же время гармонически-целесообразных стиховых структурах.

Опираясь преимущественно на двустопные размеры (особенно ямба), Пушкин достигает удивительного многообразия в формах и средствах ритмико-интонационного варьирования и содержательного сопоставления различных вариаций. Открытые Ломоносовым и Тредиаковским ямба и хорей

¹³² В. Г. Белинский. Собр. соч. в 3 томах, т. 3, стр. 239.

действительно достигают у Пушкина «такой выразительности, глубины, свободы и разнообразия ритма, какой они не достигали ни у кого из русских писателей ни до него, ни после»¹³³. Это — своего рода классический период развития двусложных размеров, и потому именно здесь уместно дать обобщающую характеристику этого метрического типа русского стиха.

Ритм ямба и хорей основан на последовательном чередовании ритмически сильных и слабых слогов, взаимное положение которых и определяет природу размера (хорей начинается с сильной доли, ямба со слабой). В стихотворной строке противопоставляются ритмически сильные и слабые доли, но маленькие двусложные группы не получают ритмической самостоятельности. Поэтому сильный слог (кроме последнего) является лишь потенциально ударным, и превращение этой возможности в действительность зависит всякий раз от поэта, строящего определенное ритмико-интонационное единство.

Последовательное противопоставление потенциально-ударных и безударных слогов может ощущаться лишь при крепкой интонационной спаянности строки или полустипии (при цезуре). Поэтому ритмической единицей в ямбе и хорею выступает четкое интонационное единство с явной взаимозависимостью словесных ударений, тяготеющих к постоянному фразовому ударению в конце стиха.

Таким образом, ритмическая структура двусложных размеров отнюдь не предполагает упорядоченного чередования словесных ударений через один слог. Отсутствие отдельных «схемных» ударений является не отступлением от размера, а его естественным ритмическим свойством. Противоречие между потенциальным и реальным ударением определяет жизнедеятельность размера и получает в каждом отдельном стихе особенное разрешение, поэтому различие в расположении словесных ударений внутри строки является не только закономерной возможностью, но и необходимым средством ритмико-интонационного варьирования.

Здесь следует еще раз сказать о соотношении единства и разнообразия в ритмическом строе стиха. Неверно связывать ритм лишь со сходством речевых элементов. Ритм не только членит речь на равные доли, но и сопоставляет их в целостной композиции стиха. А сравнение невозможно при тождестве строения. Потому в ритмическом развитии существенно важным оказывается не только единство речевых элементов, но и их многообразие в пределах ритмико-интонационного единства¹³⁴.

Каждый ритмический элемент стиха может и должен рассматриваться в этих двух планах: как он обеспечивает единство речевых элементов и вместе с тем варьирует их в пределах единства.

Вернемся к ударениям в двусложных размерах. От их расположения и взаимосвязи зависит ритмическая природа каждой строки, и любое изменение в акцентной структуре фразы дает новую интонационную вариацию. А это очень важно для ритмического и в целом композиционного сравнения и выделения того или иного стиха.

Но человека человек
Послал к анчару властным взглядом...

Мы хорошо помним этот тематический поворот в «Анчаре», и очень важно, что в его начале стоит двухударная вариация ямба. Увеличенный безударный промежуток вызывает естественное усиление словесных уда-

¹³³ С. М. Бонди, Тредиаковский, Ломоносов, Сумароков.— В. К. Тредиаковский. Стихотворения, стр. 108.

¹³⁴ О соотношении ритмического единства и многообразия в несколько ином плане писал М. П. Штокмар в статье «О стиховой системе Маяковского». См. сб. статей «Творчество Маяковского». М., 1952.

рений, оба слова выделяются. В сочетании с инверсией это приводит к необходимому синтагматическому разделу посередине строки.

В этом разделе своеобразный интонационный намек, предсказание того трагического контраста, конфликта между людьми, который развернется в следующем описании. В стихе рождается живое интонационно-тематическое противоречие: разные люди называются своим общим родовым именем — человека, это слово повторяется и сопоставляется дважды в тесном ритмическом единстве, и вместе с тем эти одинаковые слова явно отчленены друг от друга.

Противоречие требует разрешения, оно охватывает следующие стихи, и вот, наконец, — кульминация:

И умер бедный раб у ног
Непобедимого владыки.

Перед нами — снова сочетание четырехударной и двухударной фразы¹³⁵, и это заставляет вернуться к только что разобранным вступлению и ощутить выраженный контраст. Исчезло родовое имя человека, человечность разрушена, отменена и заменена трагической противопоставленностью раба и владыки, убийцы и жертвы. Здесь снова встречается двухударная вариация ямба, но звучит она уже иначе. И дело не только в различии словоразделов и клаузул, но, прежде всего, в композиционной функции. Это — не интонационное введение, а, напротив, развернутое завершение периода. Нет уже резкого внутреннего раздела, вместо него — общая выделенность всей строки.

Итак, различие в расположении ударений используется как важное средство интонационного варьирования и композиционного выделения того или иного стиха. Причем решает дело именно композиционная функция. При различной роли сходные ритмические конструкции получают совершенно иное звучание и значение.

Легко заметить искусственность вычленения того или иного отдельного ритмического свойства (расположение ударений, клаузулы, словоразделы и т. п.). Структурные закономерности пушкинских стихов требуют, чтобы их характеристика была комплексной и учитывала связь разнообразных ритмико-синтаксических особенностей. Рассмотрим эти особенности еще в одной строфе:

Я вас любил безмолвно, безнадежно,
То робостью, то ревностью томим;
Я вас любил так искренно, так нежно,
Как дай вам бог любимой быть другим.

(«Я вас любил: любовь еще быть может...»)

Строфа делится на двустопия, синтаксически и ритмически спаянные между собою, в них — женская клаузула — знак интонационной незаконченности, мужская — сигнал завершения. Двустопия связаны анафорическим повтором главных слов стиха.

Инверсия первой строки выделяет два чрезвычайно выразительных наречных обстоятельства, их же выделяет и пиррихий: увеличивается безударный интервал, ударения на этих словах усиливаются, а безударная часть слова «безнадежно» как бы растягивается. Действительны и звуковые связи этих слов, гармонирующих начальными и конечными звуками и контрастирующих ударным вокализмом. Это — своеобразное звуковое уточнение эмоциональных характеристик переживания.

¹³⁵ Характерен также и обратный порядок сочетания, его «перевернутость».

Вторая строка выделяется переносом опорного ударения с 4-го на 2-й слог и вместе с тем является чрезвычайно гармоническим заключением двустопия в силу внутренних ритмических повторов (—○○'—○○'—○○'—○○'). Изменяется и синтаксис: зависимые слова помещены в начале строки и притягиваются к концу — синтаксическому центру. Эти важные эмоциональные характеристики опять-таки выделяются системой штрихов и звуковыми соответствиями, охватывающими все слова строки (*то ревностью — толим*).

После этого контрастирующего сочетания двух строк ритмико-синтаксический параллелизм третьего и первого стихов является вместе с тем своеобразным интонационным усилителем: так центральная интонационная тема, пробившись через отрицающую ее вариацию, звучит с новой силой и убедительностью. Усиление подтверждается дополнительными анафорическими повторами внутри строки и расширением звуковых соответствий, а также сильными семантико-синтаксическим тяготением этой строки к следующей — концевой.

Это — вершина развивающегося авторского чувства, композиционный центр строфы, и после него следует гармоническое завершение и разрешение поэтического переживания, которое обрело в стихе новый возвышающий смысл.

Последняя строка — типическая форма пятистопного ямба, но ее ритмическая характеристика была бы неполной, если бы мы не учли воздействия предшествующих стихов, которые определяют ее фразировку. В первых, синтагма: «как дай вам бог» — соотносится с «я вас любил» и получает ту же интонацию с сильным ударением на 4-м слоге, а остальная часть строки по аналогии с членением 2-й и 3-й строк («то ревностью|толим»); «так искренно|так нежно») неизбежно получает синтагматический раздел перед последним словом; этому содействует и инверсия внутри строки.

Так закрепляется в тексте эта выразительная лирическая пауза перед последним словом стиха. Высокий духовный порыв пронизывает каждую частицу этого великолепного поэтического здания, с первого слова мы уже захвачены этим порывом, он пронизывает в нас и развивается вместе с развитием интонации, гениально «вложенной» в текст.

На материале рассмотренных отрывков можно обобщить некоторые ритмические закономерности двусложных размеров. Ритмическую природу отдельного стиха — интонационного единства — определяет целый комплекс факторов, среди которых наиболее важными являются:

- 1) различное размещение ударений в пределах строки, на ее «сильных» слогах;
- 2) различное положение словоразделов и цезур;
- 3) различный синтаксический и синтагматический строй фразы и связанная с этим взаимозависимость словесных, синтагматических и логических ударений стиха;
- 4) различный характер клаузул, рифм и звуковых повторов.

Для полной характеристики стиха в единстве этих многообразных свойств необходимо учесть ритмический контекст и композиционные функции стиха в целостной структуре поэтического произведения.

* * *

А. С. Пушкин создал на основе двусложных размеров одну из самых богатых поэтических систем, показал, какое богатство переходов, какую гибкость поэтической интонации таит в себе этот стих.

Новая стиховая система в силу своей эстетической завершенности смогла стать путеводной звездой для русской поэзии, указателем путей объек-

тивированного выражения поэтического чувства. Пушкинские стихи именно указывали путь, а не подсказывали подходящие стиховые формы. Открытые Пушкиным содержательные богатства этих стиховых форм обязывали грядущих поэтов к новаторству, к поискам новых средств поэтической выразительности.

В своих эстетических поисках русские поэты, естественно, обращаются к трехсложным размерам, представленным в XVIII и первых десятилетиях XIX в., но весьма не типичным для пушкинского стиха.

Двусложные и трехсложные стихи часто объединяются в теории под общим именем классического стиха. При этом иногда остаются в тени серьезные ритмико-интонационные различия этих двух метрических типов русской поэзии.

В трехсложных размерах определяющим является чередование ударных слогов через определенный безударный промежуток. В связи с этим закрепляется место и значение каждого словесного ударения — опоры ритма. Это чередование последовательных ритмических ударов вызывает тенденцию к взаимному усилению и приравненности словесных ударений в строке, а сама строка в целом получает большую интонационную законченность.

Выравнивание словесных ударений (вместо их явной взаимоподчиненности в двусложных размерах) является поводом для существования той «отраженной мелодики», о которой писали исследователи русского стиха¹³⁶. В ее основе — особенности речевой интонации: приравненность отдельных ударений, вместо установления их сложной иерархии и системы зависимостей. А общая выделенность слов при плавном течении речи всегда вызывает известную напевность.

Это свойство не отвечало пушкинским принципам интонационного варьирования, и потому первоначальной сферой применения трехсложников явилась область ритмически-организованного сказа:

Как ныне собирается вещей Олег
Отмстить неразумным хозарам:
Их села и нивы, за буйный набег,
Обрек он мечам и пожарам.

(«Песнь о вещем Олеге»)

Плавно и значительно ведется рассказ, здесь нет гибких и подвижных модуляций разговорной интонации. Напротив, следует говорить об известной интонационной монотонии — единстве, которое связано с образом сказителя.

Но ближайший наследник Пушкина — Лермонтов ищет уже новых путей использования трехсложных размеров в собственно лирических жанрах, и функциональное переосмысление требует новых форм ритмико-интонационного варьирования. В стихе Лермонтов хочет непосредственно выразить пламенную, мятущуюся страсть поэта. Вместо пушкинской лирической гармонии рождается поэзия акцентированных противоречий, интонационных контрастов, мотивировкой которых является поэтический «дух отрицанья, дух сомненья». Для него есть только одна непреходящая ценность — борьба.

В поисках новых ритмико-интонационных форм Лермонтов использует как естественные мелодические свойства трехсложных размеров, так и заложенные в них новые вариационные возможности. Вот один из таких образцов:

¹³⁶ Б. М. Эйхенбаум. Мелодика стиха, стр. 95—96; Б. Томашевский. Стих и язык, стр. 57.

Я видал иногда, как ночная звезда
В зеркальном заливе блестит;
Как трепещет в струях, и серебряный прах
От нее, рассыпаясь, бежит.

Но поймать ты не лъстись и ловить не берись:
Обманчивы луч и волна.
Мрак тени твоей только ляжет на ней —
Отойди ж — и заблещет она.

(«Еврейская мелодия»)

Традиционный распев анапеста осложняется, во-первых, систематическим делением нечетных строк на полустиптия, скрепленные внутренним звуковым повтором. Получается интонационное противоречие: с одной стороны, синтаксическая спайка требует последовательной связи обеих частей стиха, с другой стороны, цезура в сочетании с повтором настаивает на интонационном параллелизме. Эта двучастность особенно заметна на фоне укороченных четных строк.

Легко отметить и еще одно средство ритмико-интонационного варьирования: смещение ударений по строкам, изменение их местоположения. Строка в трехсложных размерах является значительно более интонационно расчлененной, чем в ямбе и хоре. Для двусложных размеров определяющей является последовательность сильных и слабых долей в интонационном единстве, поэтому смещение ямба и хорея — не типично для русской поэзии. В трехсложных размерах важна систематичность чередования словесных ударений, а не их местонахождение, поэтому перемещение ударных долей в ритмических группах используется как одно из средств ритмико-интонационного варьирования. Так, вторые строки и первой и второй строфы выделяются перемещением ударений с третьего на второй слог и соответствующим перебивом анапестической мелодии. Характерна и третья строка второй строфы, которая подхватывает перемещение ударений и усложняет его обилием сверхсхемных акцентов, нарушающих четкую последовательность ритмических ударов через два слога. И как разрешающий контраст — четвертая строка, возвращающая плавный анапестический порядок.

Естественные вариационные свойства трехсложных размеров использованы здесь для построения системы интонаций, прихотливо изменяющихся от строки к строке. Причем очень затруднительно дать реальный комментарий к каждой новой вариации, а можно лишь говорить о тех переживаниях поэтического чувства, которые здесь выражены. Мерцание далекого счастья, неистребимая мечта о нем и вместе с тем грустное неверие в его реальность пронизывают все стихотворение и, наконец, ясно выговариваются в третьей строфе — «рационалистической» в сравнении с двумя предыдущими:

Светлой радости так беспокойный призрак
Нас манит под хладною мглой;
Ты схватить — он шутя убежит от тебя! —
Ты обманут — он вновь пред тобой.

Приведем еще два примера использования трехсложных ритмов в дермонтовской лирике:

1. И скучно и грустно! — и некому руку подать
В минуту душевной невзгоды...
Желанья... что пользы напрасно и вечно желать?
А годы проходят — все лучшие годы!

(«И скучно и грустно...»)

2. Есть речи — значение
Темно иль ничтожно! —
Но им без волнения
Внимать невозможно.

(«Есть речи — значение...»)

В первом стихотворении амфибрахий выдержан с удивительной последовательностью и четкостью. Возникает однообразно-повторяющаяся мелодическая линия, основанная на строгой симметрии ритмических ударов. Эта особенность ритмико-интонационной структуры стиха вступает в естественное противоречие с другой стороной — элементами риторического синтаксиса с вопросами, эмфазами и другими формами синтаксического усложнения. Такая система риторических вопросов и перебивов характерна для всего стиха, в котором формируется напряженная, ищущая выхода мысль поэта. И в то же время все стихотворение словно бы охвачено сеткой интонационной монотонии, которая объединяет сцепляющиеся мысли поэта — одинаково безотрадные.

По-иному строится второе стихотворение. Его характерная особенность — в малом объеме строки. Одной из ритмико-интонационных закономерностей трехсложных размеров является тенденция к интонационной законченности строки. В структуре стиха возникает противоречие между этой тенденцией к широкому интонационному распаху и постоянной синтаксической прерывностью в сочетании с интонационными разделами. Так, вместо ожидаемой монотонии амфибрахия возникает усиленная пульсация, передающая постоянную интонационную напряженность и страстность авторской речи.

Приведенные наблюдения выявляют некоторые общие особенности трехсложных размеров, помимо отмеченных в начале данного раздела.

В трехсложниках обнаруживается внутреннее противоречие между естественным для речевого потока разноударным строением фразы и ритмическим выравниванием ударений в интонационно-мелодическую линию.

Разрешение этого противоречия является источником развития и обогащения трехсложных размеров. Вот основные пути ритмико-интонационного варьирования:

- 1) использование сверхсхемных ударений;
- 2) перемещение места ударения в строках;
- 3) синтаксическое усложнение и другие формы синтаксического противодействия интонационной монотонии;
- 4) сокращение объема строки и употребление цезур для деления стиха на полустихия.

Использование трехсложных размеров в русской поэзии XIX в. позволяет отметить два стилистических полюса: декламационный и напевно-лирический стих¹³⁷. Приведенные определения, конечно, условны и их терминологическое значение весьма относительно. Нам они необходимы для того, чтобы отделить лирические стили, которые по-разному используют потенциальные свойства трехсложных ритмов. В чем конкретно проявляется это отличие, видно из примеров:

Когда я был отроком тихим и нежным,
Когда я был юношей страстно мятежным,
И в возрасте зрелом, со старостью смежным,—

¹³⁷ Ср. предлагаемое Б. Эйхенбаумом в «Мелодике стиха» разграничение трех лирических стилей: декламационного (риторического), напевного и говорного (стр. 8, 9). Это разделение развивает дальше В. Холшевников в статье «О типах интонации русского стиха». — «Ученые записки ЛГУ», серия филологических наук, вып. 58, 1961.

Всю жизнь мне все снова, и снова, и снова
Звучало одно неизменное слово:
Свобода! Свобода!

(Н. Огарев. «Свобода»)

Ночь холодная мутно глядит
Под рогожу кибитки моей,
Под полозьями поле скрипит,
Под дугой колокольчик звенит,
А ямщик погоняет коней.

(Я. Полонский. «Зимний путь»)

В стихотворении Огарева перед нами — строгий риторический период с параллелизмом, повторами и эмфатическим заключением. Естественная мелодическая линия строгого амфибрахия используется здесь для декламационной размеренности и выделения каждого слова, что вообще характерно для интонаций риторического стиля речи.

У Полонского столь же строгий анапест и та же мерность чередования словесных ударений. Но функция этих явлений здесь уже совершенно иная. Интонация стиха далека от декламационного пафоса, она воссоздает грустное «зимнее» настроение поэта, его мерцающие мечты, стоящие на границе яви и сна. И одним из средств создания этой интонационной монотонии, охватывающей единством настроения все разнообразные элементы зимнего пейзажа, служит как раз естественная ритмико-мелодическая линия анапеста.

Эти два пути функционально-различного употребления трехсложных структур могут быть использованы для сравнения даже целых поэтических систем. В частности, с этой точки зрения можно типологически противопоставлять лирику Некрасова и Фета, которые широко применяют этот метрический тип русского стиха.

Обращение Некрасова к трехсложным размерам связано с интонационным обогащением лирического стиха, введением в его структуру сказово-повествовательной, повествовательной интонации. Речь идет именно о повествовательной, а не о разговорной интонации. Создается новый жанр лирического повествования с элементами сюжета (в прозаическом смысле этого слова), с широким включением описания и изображения различных фактов действительности. Но все это подается именно в лирическом ключе и объединяется сказовой интонацией поэта-повествователя:

Однако же речь о крестьянке
Затеяли мы, чтоб сказать,
Что тип величавой славянки
Возможно и ныне сыскать.

Есть женщины в русских селеньях
С спокойною важностью лиц,
С красивой силой в движениях,
С походкой, со взглядом цариц...

(«Морог, Красный нос»)

Размеренное плавное повествование не допускает той интонационной изменчивости, которая характерна для разговорной речи. В этом легко убедиться, проанализировав диалог, который включается в повествовательный стих:

Здравствуй, родная.—«Как можется, кумушка?
Все еще плачешь никак?
Ходит, звать, по сердцу горькая думушка,
Словно хозяин — большак?»
Как же не плакать? Пропала я, грешная!
Душенька ноет, болит...
Умер, Касьяновна, умер, сердешная,
Умер, и в землю зарыт!

(«В деревне»)

Перед нами — не собственно диалог, а его своеобразное изложение в авторском сказе, и доминирующая сказовая интонация своеобразно отражает общие свойства народной речи — ту «широту чисто-народной медлительной дикции», о которой писал исследователь мастерства Некрасова К. Чуковский¹³⁸.

Вполне понятно, насколько ценными оказались для Некрасова естественные свойства трехсложных размеров и прежде всего их речевая мелодия для воспроизведения различных видов повествования. Трехсложные размеры позволяли также совершить плавный переход от повествования к патетике, когда авторская речь становится страстным лирическим призывом, обращением, лозунгом: вспомним финал некрасовского «Размышления у парадного подъезда». Это настоящий риторический возглас со всеми элементами риторического синтаксиса (параллелизм, анафоры и т. п.). И вместе с тем риторика не нарушает единства лирического стиха, так как в структуре лирического повествования совершается постепенное «накопление» страсти, внутреннего горения, которые и разрешаются в патетическом финале.

С именем Некрасова связаны многие завоевания русского стиха. В его поэзии широко представлены и двусложные размеры, но они также включаются в общую стихию лирического повествования и не остаются неизменными. Припомним стихи из поэмы «Кому на Руси жить хорошо»:

В каком году — рассчитывай,
В какой земле — угадывай,
На столбовой дороженьке
Сошлись семь мужиков.

Сохраняя богатство вариаций, строка трехстопного ямба становится вместе с тем более интонационно-расчлененной. Намечается как бы известное приближение некрасовского ямба к характерному для трехсложников равномерному чередованию словесных ударений, и в этом особенно отчетливо видна главенствующая роль трехсложных ритмов в поэзии Некрасова. Таким изменениям во многом способствуют отдельные элементы фольклорной ритмики: двухчастность строки, дактилические клаузулы, — которые обогащают классический размер и расширяют его выразительные возможности.

Совершенно иное звучание трехсложных ритмов в лирике А. Фета. Лирическое повествование ему чуждо, так как его поэзия ищет непосредственного выражения тончайших оттенков душевной жизни, соответственно и интонационная структура предстает как точное отражение меняющихся настроений. Поэтому и естественная мелодичность трехсложных метров используется здесь для построения развернутой интонационной системы в напевном лирическом стиле.

¹³⁸ К. Чуковский. Мастерство Некрасова. М., 1955, стр. 402.

Сад весь в цвету,
Вечер в огне,
Так освежительно-радостно мне!
Вот я стою,
Вот я иду,
Словно таинственной речи я жду...

(«Сад весь в цвету...»)

Перед нами — закономерное ритмико-мелодическое построение, каждая единица которого состоит из трех строк. Об употреблении малых форм строки мы уже говорили, и здесь это сочетание укороченных параллельных строк придает интонации взволнованный, напряженный характер. А последняя строка — четырехстопный дактиль — звучит как интонационное разрешение этого двухчастного движения¹³⁹. В стихах этого типа доминирующую роль играет система интонирования, непосредственно связанная с душевным порывом героя. Только услышав эту интонацию, мы проникнем в смысл стиха и поймем конкретное значение его отдельных тематических мотивов.

Лирика Фета позволит нам указать на еще одно средство ритмико-интонационного варьирования в трехсложных размерах, — средство, которому было суждено большое будущее. Речь идет о стихах типа:

Измучен жизнью, коварством надежды,
Когда им в битве порой уступаю,
И днем и ночью смежаю я вежды
И как-то странно порой прозреваю.

(«Измучен жизнью, коварством надежды...»)

Здесь используется сокращение безударного интервала между словесными ударениями, который компенсируется введением интонационного раздела внутрь стиха. Такие ритмические формы встречались изредка в XVIII и XIX вв., а впоследствии настолько развились, что пришлось говорить о создании нового вида ритмической организации стиха.

Не случайным, конечно, является использование подобных ритмических ходов в лирике Фета, который усиленно искал новые средства интонационной выразительности. Построение развернутой интонационной системы не только предполагало объединение отдельных строк в интонационные группы, но усложняло также интонационное строение каждой отдельной строки, требовало введения дополнительных ритмических пауз.

Очень важно отметить, что аналогичные попытки интонационного усложнения предпринимались и в двусложных размерах. Приведем очень интересное стихотворение современника А. Фета — Тютчева, стихотворение, написанное ямбом с систематическим внутрискоточным делением:

О, как на склоне наших лет
Нежней мы любим и суеверней...
Сияй, сияй, прощальный свет
Любви последней, зари вечерней!
Поднеба обхватила тень,
Лишь там, на западе, бродит сиянье, —
Помедли, помедли, вечерний день,
Продлись, продлись, очарованье!

(«Последняя любовь»)

¹³⁹ Подробно мелодику Фета исследовал Б. Эйхенбаум («Мелодика стиха», стр. 119—195), об этом стихотворении писал также Б. Томашевский в кн. «Стих и язык» (стр. 22—24).

Уже вторая строка интонационно членится на два полустишия, причем первое из них приобретает собственное ритмическое окончание — женскую клаузулу, и цезура между полустишиями естественно углубляется (○—○—○|○○○—○). Возникает синтагматический раздел между однородными обстоятельствами, он интонационно отчленяет и подчеркивает различие этих характеристик авторского чувства.

Так же строится и четвертая строка, только ритмическое обособление полустиший поддерживается еще и синтаксическим параллелизмом. И снова синтагматический раздел подчеркивает симметричную параллель и сопоставление метафорического пейзажа и психологического состояния героя.

В следующей строфе вторая строка опять повторяет членение на полустишия. Но структура этой строки еще более усложняется, во-первых, дактилическим окончанием первого полустишия, во-вторых, дополнительным синтаксическим разделом в начале стиха (○—'○—○○|—○○—○). Интонационная двучленность начинает перерастать в трехчленность.

Так готовится кульминационная следующая строка, которая делится на три ямбических доли (○—○|○—○|○—○). И эти закреплённые ритмико-интонационные разделы выделяют стих на общем ритмическом фоне и придают ему неповторимое звучание страстного призыва и мольбы.

В финале — снова знакомое членение на ритмически самостоятельные полустишия:

О ты, последняя любовь!
Ты и блаженство и безнадежность!

И снова синтагматический раздел интонационно выражает противоречие авторского чувства, противоположности соединены в пределах одного стиха и разнесены по разным синтагмам.

Какова же общая функция этих усложненных форм, что является стимулом для поисков этих необычных и порой неожиданных ритмико-интонационных ходов? Все они понадобились для уточненного выражения авторской мысли — чувства, во всех изменяющихся и развивающихся оттенках.

Метрическая природа этого редкого для своего времени стиха затрудняла исследователей. Некоторые склонны были видеть в нем сочетание двусложного и трехсложного ритма¹⁴¹. И действительно, если исходить из схемы, шестой и седьмой стих вполне могут быть отнесены к амфибрахию. Но подобный вывод был бы поспешным, так как надо учесть общий ритмический контекст стиха, основанного на различных вариациях четырехсложного ямба. Именно на этом общем ритмическом фоне достигаются нужные в каждом отдельном случае интонационные эффекты. А попробуем перенести кульминационную фразу этого стиха в искусственную амфибрахическую среду:

Вечерняя неба надвинулась тень,
Помедли, помедли, вечерний день.

Исчезла взволнованность, страстность звучания, их заменила размеренная плавность.

Подобные стихи — редкие и нетипичные для своего времени, очень интересны для исторического и теоретического исследования. Ведь пройдет несколько десятков лет — и эпизодические явления, которые рассматриваются в этих стихах, как исключительные, получат массовое распространение и станут типическими средствами ритмико-интонационного варьирования.

¹⁴⁰ Г. Шенгели. Техника стиха, стр. 216—217.

Двадцатый век открывает эпоху великих социальных преобразований. Дух революционных изменений проникает во все формы общественного сознания и, конечно, в искусство. Так что если в начале XX в. происходит мощный валет в развитии поэзии, то и его источники следует искать в общем «революционном ритме» времени.

Мы говорим о поэтическом рассвете в первых десятилетиях XX в., отчетливо сознавая, насколько разнородные, многообразные и порою совсем не «светлые» явления включает в себя этот общий рассвет. Революционная эпоха предполагает ожесточенную борьбу и размежевание, и это общее свойство опять-таки своеобразно отражается в поэзии. Исторически вполне объяснимо возникновение и развитие декадентских поэтических течений в революционную эпоху, так как эта эпоха обязательно содержит в себе и контрреволюционную реакцию. Но, говоря об этом принципиальном поэтическом водоразделе, нельзя сбрасывать со счета реальной сложности в идейно-эстетической оценке творчества того или иного отдельного поэта. Когда речь идет об индивидуальном поэтическом таланте, будь это А. Блок или А. Белый, В. Брюсов или А. Ахматова, В. Хлебников или С. Есенин, нам приходится учитывать всю сложность и противоречивость их поэтических стремлений и созданий, которые совсем не укладываются в рамки тех теоретических манифестов, где, может быть, стоят подписи этих поэтов.

Но самое главное — черты, характерные для некоторых декадентских группировок, не могут возводиться в общие характеристики поэтического развития 10—20-х годов XX в. Это годы усиленных поэтических поисков, и было бы обидной несправедливостью утверждать, что все эти поиски шли по неверному следу. Да, многие поэты этой сложной поры искали и ошп-бались, и тем более необходима всесторонняя характеристика их наследия, чтобы тщательно учесть те крупницы истинных поэтических находок, которые обогащали русскую и советскую поэзию.

Этот принцип особенно важен при анализе поэтических форм, которые подвергаются в рассматриваемый период качественному обновлению. Спрашивается, что же являлось стимулирующим толчком этой перестройки формообразующих элементов стиха?

В стихе поэт стремится сказать о самом заветном, трудновыразимом, поэтому так остро возникает вопрос о понимании.

Как сердцу высказать себя?
Другому как понять тебя?

(Ф. И. Тютчев. «Silentium»)

Это мучительно важные вопросы для всех истинных поэтов, хотя, конечно, они не всегда решаются так грустно, как в цитируемом стихотворении. Нельзя «высказать себя» без слов, значит, нужно найти такие слова и так сказать их, чтобы прояснился глубинный, единственный смысл поэтического высказывания.

А жизнь становится все сложнее и сложнее, и поэты в изменяющемся мире напряженно ищут новых слов и новых форм их художественного соединения.

Происходит массовая перестройка привычных поэтических сооружений, ограничивающих свободное течение поэтической речи. Поэты применяют новые средства ритмико-интонационного варьирования, расширяют область ритмической свободы для более точной передачи необходимой интонации и необходимого смысла. Каковы же эти новые средства?

В первую очередь, приходится вспомнить вариационные возможности трехсложных ритмов, связанные с изменением безударных интервалов.

Отдельные намеки разрастаются в преобладающее средство ритмико-интонационного варьирования. Изменение безударных интервалов и введение ритмических пауз во внутрь стиха становится массовым фактором, и на основе трехсложных размеров развивается новый вид ритмической организации¹⁴¹. Помимо сокращения безударных интервалов, широко используется и их увеличение, а также и пропуск ударного слога, что усиливает остающиеся словесные ударения и усложняет интонационную структуру фразы.

Например, в следующей строфе Блока:

И опушками отдаленными
Месяц ходит с легким хрустом и глядит,
Но, запутана узлами зелеными,
Не дышит она и не спит —

(«Осень поздняя, Небо открыто...»)

анапест с усилением просматривается среди разнообразных ритмико-интонационных узоров.

В первой строке пропущено ударение и введен синтагматический раздел между двумя ритмически-сходными полустипциями; во второй строке, наоборот, уменьшаются безударные интервалы и вводятся дополнительные словесные акценты, в третьей — снова увеличивается расстояние между ударениями и вводится внутрискоточный раздел, аналогичный 1-му стиху, и, наконец, в последней строке происходит перемещение словесного ударения с третьего на второй и соответственно на 5-й и 8-й слоги.

Аналогичный процесс происходит и в двусложных размерах. И там интонационно-фразовое единство ямбической или хорейской строки усложняется, подвергаясь значительному внутреннему расчленению:

Так древни мы,
Так древен мира
Бег,
И лира
Поет нам снег
Седой зимы,
Поет нам снег седой зимы.

(«Поет, поет...»)

Перед нами классический ямб, но нельзя не заметить, что в стих введена система дополнительных интонационных разделов — выразителей непосредственного хода бурной авторской речи. Ритмические разрезы нарушают привычный строй речи, проникают в самые тесно связанные синтаксические единства, отчленяют даже отдельные слова — и все это, конечно, не для деформации «нормального» разговорного языка, а лишь для точного выражения данного поэтического высказывания.

Если говорить о предьстории подобных ритмических построений, придется вспомнить вольный стих. Исследователь вольного стиха XIX в. М. П. Штокмар пишет: «Если о равностопном стихе нельзя сказать, что

¹⁴¹ Название стихов этого типа «паузликами» (С. Бобров) едва ли целесообразно из-за неадекватности ритмической паузы и паузы декламационной. Г. А. Шенгели называл этот стих леймическим («Техника стиха») — и стремился отыскать в каждом случае столько «лейм», сколько не доставало безударных слогов. А это, конечно, далеко не всегда возможно. Наиболее признанным в настоящее время является термин: дольник. Иное, чем в данной главе, истолкование структуры дольников предлагает С. М. Бонди в своем спецкурсе, см. ст.: Е. Ермилова. О ритмическом новаторстве советской поэзии. «Вопросы литературы», 1961, № 2, стр. 74—88. Однако и он считает необходимым говорить об «интонационной пунктуации» в дольниках.

интонационный его период той или иной величины подвергается детальной пунктуации посредством ритмического членения (на стихи, полустихия), то неурегулированный вольный стих дает именно картину такой пунктуации.

Крупные речевые периоды, в строгом соответствии со сказово-смысловыми требованиями, членятся на drobные ритмические отрезки, пунктируются ими...»¹⁴². В поэзии XIX в. вольные ритмические формы преимущественно употребляются в басенных или драматических жанрах, а XX век решительно расширяет и сферу применения подобных форм и, главным образом, их функции.

Усложнение внутрискоточных отношений захватывает и двусложные и трехсложные размеры, и в связи с этим граница между ними становится менее резкой. Именно поэтому в рассматриваемый период и возродилось понятие логзодических стихов¹⁴³. Исследователи видели в логзодах смешение разных метрических типов. Например, ритмический строй стихотворения В. Брюсова «В Дамаск» определяется как сочетание дактиля в нечетных строках с ямбом в четных:

Губы мои приближаются
К твоим губам,
Таинства снова свершаются,
И мир, как храм.

Но вопрос о сочетании разных размеров в пределах стиха слишком сложен, чтобы его можно было разрешить простой схемой расположения ударений. Стоит вслушаться в интонационный строй этих стихов — и нам придется серьезно задуматься над тем, возможно ли относить четные строки к двухсложному размеру — ямбу. Ведь в этих стихах проявляются отмеченные выше принципиальные свойства трехсложных размеров.

На фоне упорядоченного размещения и чередования ударений в нечетных строках четные дают резкую ритмическую вариацию с одновременным перемещением ударения и сокращением безударного промежутка. От этого происходит углубление словораздела, эти стихи интонационно распадаются и приобретают усиленное звучание в соответствии с их эмоциональным весом и композиционными функциями в строфе.

Стало быть, определение действительной ритмико-интонационной природы стиха невозможно без учета ритмического контекста — общего ритмического фона стиха. Причем, интонационное усложнение отдельных стихов с особенной остротой ставит проблему выяснения общего ритмического закона, который воплощается в том или ином сочетании.

Разнообразие вызывает изменчивость самого ритмического фона стиха, который, порой, уже не может быть определен одним именем того или иного метра.

Рассмотрим с этой точки зрения стихотворение А. Блока «Вспомнил я старую сказку» из лирического цикла «О чем поет ветер». После восьми четких дактилических строф происходит резкий ритмико-интонационный и тематический поворот.

Старик, терпи
Тяжкий недуг,
И ты, мой друг,
Терпи и спи,
Спи, спи,

¹⁴² М. П. Штокмар. Вольный стих XIX в. «Ars Poetica», сб. Пр.—М., 1928, стр. 127.

¹⁴³ См., например, Г. Шенгели. Техника стиха, стр. 150—154.

Не забудешь никогда
 Старика.
 Провспоминаешь ты года,
 Провспоминаешь ты века,
 И средь растущей темноты
 Припомнишь ты
 И то и се,
 Все, что было,
 Что манило,
 Что цвело,
 Что прошло,—
 Все, все.

Схемы многих стихов совпадают здесь со схемами двусложных размеров, но этого слишком мало для их реальной характеристики. Начальные стихи испытывают явное воздействие предшествующего ритмико-интонационного движения.

Это влияние четкого такта в сочетании с системой интонационных разделов между отдельными синтагмами вызывает усиленное звучание каждого отдельного слова вплоть до заключительного двухударного заключения в пятой строке.

Далее сохраняется та же выделенность звучания каждого слова, но изменяется местонахождение словесных ударений, в соотносящихся словах. Три ритмические доли (не забудешь никогда старика) соотносятся опорным ударением на 3-м слоге.

После этих стихов происходит новый интонационный перебив, и два следующих стиха соотносятся опорными ударениями на 4-м и 8-м слогах, а затем после двух укороченных строк вновь изменяется местонахождение ударения и заключительные 4 ритмические группы объединяются общим ударением на 3-м слоге. И в самом конце — вновь, как и в 5-й строке, двухударная вариация. Между отдельными ритмическими группами действуют силы синтаксического притяжения, а также развернутая система звуковых повторов.

Таким образом, перед нами усложненная ритмическая структура с системой последовательных взаимосвязей. Отдельные слова и синтаксически-самостоятельные сочетания интонационно выделяются, и словесные ударения не просто подчиняются друг другу, а стремятся приобрести характер самостоятельных опорных ударений, связанных единством местонахождения.

Рассмотренное ритмическое построение интересно тем, что заложенные в нем тенденции опять-таки освещают путь дальнейшей ритмической эволюции.

Поисками новых путей поэтической выразительности занято абсолютное большинство талантливых поэтов первых десятилетий XX в.

Для того чтобы понять общий характер и направленность этих поисков, мы, помимо приведенных примеров, рассмотрим еще отдельные стихи из поэтических сборников М. Цветаевой и В. Хлебникова, интересных и очень разных поэтов, оказавших известное влияние на нашу лирику. Они, конечно, стоят в стороне от классического ряда русской поэзии. И тем не менее обращение к ним все же уместно в данном разделе. Дело в том, что их поиски позволяют яснее увидеть и направление ритмической эволюции и новые поэтические завоевания.

Стихия М. Цветаевой — лирический монолог, страстный и напряженный. Бурное течение авторской речи не терпит никаких преград, ищет свободного выражения и подчиняет себе структуру стиха. Вот один из примеров:

В огромном городе моем — ночь,
 Из дома сонного иду — прочь,
 И люди думают: жена, дочь,
 А я запомнила одно: ночь.

(«Бессонница»)

Хорошо знакомый четырехстопный ямб осложняется добавлением односложных рифмующихся слов. Ритмический раздел отделяет их от предшествующей части фразы и выносит в новую синтагму. Плавное течение ямба нарушается неожиданным ритмическим ударом, а их четкое и последовательное повторение рождает первую пульсирующую интонацию.

Если в первых стихах эти ритмические разделы подтверждаются и естественным грамматическим строением фразы, то в последующих строфах ритмико-синтаксические связи становятся более противоречивыми:

Огни — как нити золотых бус,
 Ночного листика во рту — вкус,
 Освободите от дневных уз,
 Друзья, поймите, что я вам — сиюсь.

Здесь уже ритмический раздел попадает в самую сердцевину тесных синтаксических единств, разъединение которых мотивируется только индивидуальным состоянием «высказывающей себя» героини. Самый синтаксис обретает черты этой индивидуальности, и поэтесса пользуется всеми доступными ей средствами пунктуации (дополнительные знаки препинания, тире, обозначение логических ударений, переносы и т. п.), чтобы обозначить это свое членение.

Примененные в этом и в других стихах средства динамического синтаксиса: непосредственный параллелизм сочетаний, отсутствие связочных звеньев, неожиданность синтаксических разделов, скачкообразные изменения глагольных форм и др. — характерны вообще для поэтических традиций этого времени.

Рассмотрим еще одну строфу М. Цветаевой, демонстрирующую ее ритмико-интонационные поиски в области трехсложных ритмов:

Счастье или грусть —
 Ничего не зная наизусть,
 В пышной тальме катать бобровой,
 Сердце Пушкина теребить в руках,
 И прослыть в веках —
 Длиннобровой,
 Ни к кому не суровой —
 Гончаровой.

(«Счастье или грусть...»)

Снова перед нами свободное течение лирического монолога — взволнованного размышления. Первая строка представляет собой сложную ритмическую вариацию с двумя расходящимися ритмико-интонационными волнами (—○○'○○—), такое строение очень обостряет интонационное противопоставление синтагм. Лишь в двух последующих строках (синтаксических-параллельное перечисление) проявляется метрическая природа стиха — анапеста с эпизодическими стяжениями. Эти две строки, нагнетая параллелизм перечисления, готовят нас к интонационному центру — 4-й строке (сердце Пушкина теребить в руках), где снова возвращается волнообразное расхождение двух синтагм (—○○—○○'○○—○○—). Синтагма-

тический раздел выражает заложенный в стихе семантический контраст. Высшая точка — центр перечисления требует после себя интонационного завершения — и оно вроде бы появляется в пятой строке, которая по своим структурным признакам (укороченный вариант, рифма) вполне годится для заключения. Но эта заключительность оказывается обманчивой, и нас поджидает неожиданный интонационный удар: мысль продолжается дальше, и само это продолжение кажется столь же странным и неожиданным, как и его появление (теребить в руках сердце Пушкина, и прослыть — длиннобровой). И в то же время это продолжение — естественно, ибо оно развивает противоречие, заложенное в 4-й строке. Эти последние строки выполнены в четком анапестическом ритме, но именно этот классический анапест выглядит явным «отклонением» от размера этого стиха, использующего стяженные вариации. Интонационно-тематическое несоответствие этих строк выявляет заложенное в стихе противоречие и дает ответ на исходный вопрос стиха. В этом интонационном ответе — грусть за обидное непонимание поэта и поэзии.

Опять перед нами изменчивый ритмический фон стиха, в него вводятся дополнительные ритмико-синтаксические разделы — и все эти явления своеобразно используются для формирования неповторимого поэтического высказывания, которое стремится понять и выразить мир.

По-своему стремится разгадать и выразить свое бурное и сложное время и другой поэт начала XX в. — В. Хлебников. Он непосредственно ощущал глубокую противоположность своего времени. В его поэтическом сознании отражается мир, разъятый на противоречия, — и эта обнаженная противоречивость становится доминирующим фактором всех слоев его поэзии.

«Сопряжение далековатых» идей делается основным принципом образного строения. Метафора Хлебникова в лучших образцах строится на неожиданном сопоставлении сходных признаков далеко отстоящих друг от друга явлений, потому она всегда нуждается в развитии — додумывании. Такой же затрудненной и отдаленной метафорой хочет сделать В. Хлебников и каждое слово, и в этом — один из основных источников его словотворчества.

«Сопряжение далековатых идей» проникает и в ритмико-интонационную структуру стиха, выражаясь здесь в обнаженной и немотивированной ритмической противоречивости.

В. Хлебников пытается включить в стих одновременно различные формы и стили народного говора и воспроизвести многоплановый и разнохарактерный голос улицы. Ритмическая организация и призвана сохранить этот голос во всей его бурной текучести, как, например, в следующем отрывке из поэмы «Прачка»:

Во дворцах мы не жили,
Нас никто не нежил,
Нас, чернорабочих,
Росли, как щенята.
— Наш нож!
— Нате!
Гож нож!
Эй, толпы людей!
Нож гож:
Знайте,
В мозгу
Зарубите,
А меня чернявую,
А меня деву милую
Полюбите!

Он, красавец, длинный нож
 В сердце барина хорош!
 Ножом вас потчую,
 Простая девка:
 Я прачка, чернорабочая!
 Ай хорош, ай хорош
 Нож!

Легко отметить здесь ритмическую раскованность, использование разнородных ритмических структур и, в частности, частушечных и других народно-речевых ритмов. Различные средства ритмико-интонационной связи находятся в подчеркнутом противоречии. Первые две строки, например, замкнуты рифмой, но разомкнуты синтаксически и к ним анафорически присоединена инородная третья строка. Разбираясь в этих разнородных сочетаниях, можно отметить и те элементы общности, которые подтверждают объединяющую функцию ритма. Первые четыре строки, например, объединяются ударением на 5-м слоге и попарно различаются местонахождением второго ударения (1-я, 2-я строка — 3-й слог; 3-я, 4-я строка — 2-й слог). И в последующих стихах можно отметить эту последовательную взаимосвязь отдельных строк по принципу сходства и контраста — взаимосвязь, которая заменяет в данном случае внутреннюю меру стиха. Но даже лучшие стихи Хлебникова производят впечатление потока разнородных ритмических тел, не объединенных в эстетическое единство.

Совсем разные поэты — В. Хлебников и М. Цветаева. Но разве не ощущается общность основного направления их творческих поисков, их стремлений расширить область поэтических завоеваний, ввести в поэзию новые слова и ритмы, рожденные временем, и заставить ее как можно точнее и глубже высказывать человеческие мысли и переживания.

Но была и другая общность. И у М. Цветаевой и у В. Хлебникова эти творческие поиски тормозились той самой бесперспективностью модернизма, которая оставляла трагически разъединенными дороги поэта и мира¹⁴⁴.

Но должен был появиться поэт с ясным видением и пониманием мира, чтобы обобщить этот разнообразный поэтический опыт и создать новую систему стиха. Это и сделал первый поэт социалистического реализма — Владимир Маяковский.

* * *

Маяковский потому и явился первооткрывателем социалистического реализма в поэзии, что с наибольшей силой и убедительностью разрешил художественные задачи своего времени. Ясное осознание новых художественных задач является исходным пунктом и толчком для перестройки стиха, обновления его художественной структуры. Для Маяковского особенно необходимо «вбить ритм безошибочно», чтобы миллионный читатель слышал поэта, интонировал так же, как он, чтобы сердца поэта и читателя бились в унисон.

И Маяковский использует многообразный опыт русской поэзии, в частности, — опыт интонационного уточнения в строении отдельных стихов, и превращает их расчленение в ритмический закон. Стих перестает быть простым ритмическим единством, в него вносятся новые ступени интонационного членения, которые и передают интонационную изменчивость и прерывистость эмоционально-убеждающей речи поэта. Нарушая синтаксическую иерархию, поэт увеличивает самостоятельность отдельных слов и

¹⁴⁴ О бесперспективности поэтического выражения в модернизме см. главу «Лрика».

и ритмико-интонационного объединения, и своеобразного семантического сравнения, которое обогащает смысл сходнозвучных слов. Такова же в принципе и рифма В. Маяковского.

Таким образом, рифмующаяся строка В. Маяковского представляет собой сложное ритмико-синтаксическое единство, ступени интонационного членения которого отражает специфическая графика поэта. Эта сложность и порождает ритмическую подвижность, широкую возможность ритмических модификаций, скачков, перебоев в пределах композиционного единства.

Поэтому и осложняется вопрос о метрических характеристиках этого типа стиха. Конечно, не следует думать, что «полифонический» ритм В. Маяковского не признает над собой законов. Но стоит попытаться открыть эти законы с помощью привычной номенклатуры размеров, и нам тут же придется говорить об их свободном сочетании. В приведенном отрывке легко отметить хорейский порядок в расположении словесных ударений, но можно ли без оговорок отнести его к классическому размеру — хорю?

Выделенность слов и словосочетаний совершенно изменяет функции словесных ударений, усиливает их самостоятельность и делает строку этого стиха совершенно непохожей на интонационное единство классического хоря. Здесь можно говорить лишь о хорейской *канве* в расположении словесных ударений, которая служит одним из средств ритмико-интонационного объединения.

Таким образом, смещается само понятие размера и в закон стиха водится ритмическая подвижность и изменчивость. Эта полеритмия регулируется соразмерным количеством ударений в пределах рифмующихся строк, а также относительно постоянными в группе стихов опорными метрическими ударениями.

Закон ритмической подвижности стиха переносит поиски закономерностей, которым подчиняются эти различные вариации, в область отдельных эстетических единств — стихотворений, поэм и т. д. Только выяснив композиционную функцию отдельных ритмических структур, мы сможем уловить те общие, существенные свойства, которые так или иначе объединяют их в пределах художественного единства. Такой путь анализа тем более важен, что в стихе В. Маяковского ритмические разделы и сравнения проникают внутрь строки, и это усиливает ее самостоятельность в общей образной структуре. Так что образная суть всего лирического произведения рождается в результате многочисленных сопоставлений, притяжений и отталкиваний более мелких образных клеток, объединенных в композиционное единство. Связи между предметно-тематической и ритмико-интонационной структурой стиха становятся разнообразнее и вместе с тем теснее.

Рассмотрим в этом плане «Письмо к Татьяне Яковлевой»:

В поцелуе рук ли,
 губ ли,
В дрожи тела
 бликих мне
красный
 цвет
 моих республик
тоже
 должен
 пламенеть.
Я не люблю
 парижскую любовь:
любую самочку
 шелками разукрасьте,

потягиваясь, задремлю,

сказав —

туго —

собакам

озверевшей страсти.

Вот она — ритмическая подвижность в действии. Две строфы, и с ними две разные интонационные темы. Они различаются, во-первых, канвой расположения ударений (1-я строфа — хорейский тип, 2-я строфа — ямбический). Не менее различен их синтаксис. В первой строфе синтаксические параллели энергично притягиваются к концевой части, где сосредоточен и семантический и грамматический центр фразы. А в следующей строфе совсем иной синтаксический ход: от ясного утверждения в начальной строке идет неторопливое синтаксическое разворачивание сложного предложения с обособленными оборотами.

Так рождается противоречие — интонационное, тематическое, образное. А затем возвращается интонационный тип первой строфы с хорейским порядком ударений и энергичным синтаксическим параллелизмом:

Ты одна мне

ростом вровень

стань же рядом

с бровью брови,

дай

про этот

важный вечер

рассказать

по-человечьи.

Женщина выделяется из чуждого мира, с ней поэт говорит по-человечески, в той же интонации, которой он утверждал советскую любовь, говорит так потому, что зовет ее под советский, под красный флаг. Все последующие строфы озаарены этой борьбой, продолжают ее и доводят до кульминационной точки:

Ты не думай,

шурясь просто

из-под выпрямленных дуг.

Иди сюда,

иди на перекресток

моих больших

и неуклюжих рук.

И в тот момент, когда убеждение достигает своей наивысшей силы, строфа разламывается надвое. Привычный хорейский порядок размещения ударений вновь заменяется ямбическим. Вновь появляется ритмический тип второй строфы в ином интонационном преломлении. Страстный призыв поэта вызывает в памяти интонацию «парижской любви», интонацию, связанную с описанием враждебного мира.

Это интонационное столкновение проясняет богатейшую метафору поэта. Вот он где — тот перекресток — перекресток двух миров, перекресток двух любовей, вот откуда зовет свою любимую поэт. Интонационный возврат не просто напоминает о начале, но заставляет заново пережить всю мучительную и бескомпромиссную борьбу поэта за любовь. И эту напряженную «борьбу противоположностей» разрешает последняя строфа, поднимая образное противоречие на новую ступень:

Не хочешь?

Оставайся и зимой,

и это

оскорбление

на общий счет напишем.

Я все равно
тебя
когда-нибудь возьму —
одну
или вдвоем с Парижем.

Интонация «парижской любви» звучит здесь еще яснее и отрицается и преодолевается в ней самой. Поражение принимается как зерно будущей победы. Так рождается новое звучание и смысл стиха. Пусть «парижская любовь» останется парижской, но Париж станет другим и воспламенит красным цветом республики новую жизнь и новую любовь.

Конечно же, бесплоден вопрос: ямбом или хореем написано это стихотворение. Мы слышим в нем борьбу и переплетение двух ритмико-интонационных тем, и только в целостной композиции проявляется и звучание, и значение той или иной ритмической вариации.

А все стихи в свою очередь объединяются тенденцией к нормированию количества ударений по строкам внутри четверостиший¹⁴⁶.

Индивидуально-неповторимый стиль В. Маяковского несет в себе возможность всеобщего поэтического воздействия. Он оказал и оказывает многообразное влияние на образную структуру советской поэзии в ее различных стилях. Это влияние проявляется прежде всего в восприятии художественного принципа все более непосредственной связи образной структуры стиха с авторским ходом мысли-чувства.

Это, конечно, не означает ритмической нивелировки стиха «под Маяковского»; подлинное воздействие художественных принципов может осуществляться лишь на основе поэтического своеобразия.

С совершенно иной художественной организацией речи мы сталкиваемся, например, у Сергея Есенина.

Сад полышет, как ценный пожар,
И луна, напрягая все силы,
Хочет так, чтобы каждый дрожал
От щемящего слова «мидый».

(«Синий май. Заревая теплынь...»)

Основное здесь — целостная система интонирования с разветвленным и развивающимся подобием (не тождеством!) отдельных стихов — первичных интонационных единиц. Соответственными особенностями отличается и синтаксис.

Во-первых, каждый стих — это первичная сравнительно самостоятельная синтаксическая единица стиха.

Во-вторых, интонационное объединение сопряжено с взаимозависимостью и подчиненностью отдельных стихов, входящих в сложную синтаксическую конструкцию. Наконец, и звуковое строение соответствует

¹⁴⁶ В появившихся недавно описаниях ритмики В. Маяковского (А. Н. Колмогоров и А. М. Кондратов. Ритмика поэм В. Маяковского. «Вопросы языкознания», 1962, № 5) справедливо утверждается метрическая сложность поэзии В. Маяковского, совмещение в ней разных «размеров и не размеров». Но при этом не ставится вопрос о взаимодействии и взаимосвязи этих форм в пределах композиционных единиц. Таким образом ступеньвается структурная целостность ритмических композиций Маяковского, которые предстают в этих описаниях как простое сочетание разнородных типов ритмической организации.

Кроме разграничения различных метров поэзии Маяковского, необходимо говорить о переплетении разнообразных ритмууправляющих тенденций и об особенных (для каждой поэтической композиции) закономерностях их взаимодействия и сочетания. Во всяком случае, изучение ритмических закономерностей, действующих в «четверостишиях» В. Маяковского, позволило В. Никонову выявить некоторые строфические тенденции новой системы стиха — см. В. Никонов. Ритмика Маяковского. «Вопросы литературы», 1958, № 7.

этой интонационной системе. Стихи схватываются сетью звуковых повторов.

Эти перекрещивающиеся звуковые волны обретают силу в связи и во взаимодействии с повторяющимися интонационными волнами и воссоздают вместе с ними эмоциональный тон стиха.

Совокупность этих особенностей связана с поэтической традицией песенной, напевной лирики. Это, конечно, песенность речевая, а не музыкальная, не распевное воспроизведение эмоций независимо от лексико-семантического значения стихов. Интонационное воссоздание поэтических эмоций не разрывает связи между ритмической и предметно-тематической сторонами стиха, но вызывает к жизни специфические виды этой связи: широкое использование поэтической синонимии (вспомним Жуковского), развернутых метафор и т. п.

Очень легко заметить расхождение поэтических манер В. Маяковского и С. Есенина. Действительно: резкое ритмическое расчленение отдельного стиха — и его явное интонационное единство; параллелизм синтаксических построений — и развернутая система синтаксического подчинения; своеобразное «звуковое сравнение» целых слов — и цепь звуковых повторов в интонационных единствах. Но и на фоне специфических есенинских особенностей мы отмечаем в его последних произведениях своеобразные элементы новизны. В «Анне Снегиной», например, возникает своеобразное многоголосие, необычное для лирической поэмы¹⁴⁷. Структура авторской речи заметно усложняется, так как включает в себя голоса других героев поэмы, для формирования которых используются ритмические вариации трехударного дольника. Повествование возницы, взволнованный крестьянский говорок с обилием эмоциональных восклицаний — мельника, отрывистая четкость речей Прона — все это перемежается с речью лирического героя. И в ней можно отметить различные градации: от лирического повествования до эмоциональных кульминаций. В то же время во всем этом многообразии звучит постоянная устойчивая общность. Все вариации трехударного дольника легко приводятся к общему интонационному знаменателю — тому самому интонационному подобию, которое вообще характерно для песенной лирики.

Эта своего рода традиционная доминанта поэмы — очень содержательна. Отражаясь в различных лирических голосах, снова и снова возвращаясь в тематических повторах, она словно подтверждает вечность тех незабываемых жизненных начал, которые питают есенинскую лирику и в конце концов всегда утверждаются в ней:

...По-прежнему с пубой овчинной
Иду я на свой сеновал.
Иду я разросшимся садом,
Лицо задевает сирень.
Так мил моим вспыхнувшим взглядам
Погорбившийся плетень.
Когда-то у той вон калитки
Мне было шестнадцать лет.
И девушка в белой накидке
Сказала мне ласково: «Нет»!

Далекie милые были!..
Тот образ во мне не угас.

Мы все в эти годы любили,
Но, значит,

Любили и нас.

¹⁴⁷ Недаром С. Есенин называл эту поэму «лиро-эпической». Интересно, что написанная раньше лирическая драма «Пугачев» гораздо более одноголосна.

В последних стихах и поэмах Есенина могут быть отмечены некоторые новые ритмико-интонационные свойства: ритмическое усложнение стиха, более свободные вариации безударных интервалов, рассечение строки, увеличение ее синтаксической емкости. И само по себе сочетание этих эпизодических особенностей с устойчивой традиционностью является своеобразной характеристикой общего направления ритмической эволюции.

Гораздо более очевидны возникающие новшества в творчестве другого советского поэта, опять-таки очень своеобразного, Э. Багрицкого. В его стихах часто используется сопоставление различных интонационных тем.

Простейший пример — «Весна, ветеринар и я» — стихотворение, содержание которого формируется в столкновении двух интонационных планов:

Над вывеской лечебницы сный пар,
Щупает корову ветеринар.
Марганцем окрашенная рука
Обхаживает вымя и репицы плеть,
Нынче корове из-под быка
Мычать и, вытягиваясь, млеть.
Расчищен лопатами брачный круг,
Венчальную песню поет скворец,
Знаки Зодиака сопли на луг:
Рыбы в пруду и в траве Телец.
(Всеенная в мокрых ветках
Топорщится в небеса.
Шаманит в сырых беседках
Оранжевая роса,
И жаворонки в клетках
Пробуют голоса).

В стихе как бы сосуществуют и развиваются два голоса, два утверждения всеильного торжества жизни: сюжетно-прозаическое и отвлеченно-поэтическое. Этому соответствуют и две разновидности ритмической речи: раскованные вариации четырех- и трехударного дольника и гораздо более строгий трехударный дольник (характерно, что и здесь «чистый» лиризм связан с более строгой стиховой формой).

Однако эти две темы не просто идут рука об руку, они, развиваясь, воздействуют друг на друга и, наконец, сливаются в единое целое:

Скворец распинается на шесте,
Земля — как из бани. И ветра нет.
Над мелкими птицами
В пустоте
Постукивание булыжных планет,
И гуси летят к водяной стране;
И в город уходят служителя,
С громадными звездами наедине
Семенем истекает земля.

В финале проза как бы «обращается» в поэзию, и строфа обретает ритмическую устойчивость. На смену разнообразным вариациям приходит строгий порядок опорных ударений (2-й, 5-й, 10-й слоги), выдержанный во всех стихах, кроме последнего, который выделяется своеобразным ритмико-интонационным строением. Близкий к этому ритмический рисунок был характерен и для поэтического комментария. Так смыкаются эти две ритмико-интонационные разновидности — соединяются в прославлении живого, вечно обновляющегося мира.

Эта поэтическая здравница жизни очень характерна для Э. Багрицкого, тесно связанного с традициями романтического стиха и, в частности, различными видами нагнетания лирической экспрессии. В его лучших стихах эти традиции обогащаются сопоставлением с иными формами ритмического развития. Вот, например, заключительные строки одного из стихотворений:

И вся любовь,
Бегущая навстречу,
И все кликушество
Моях отцов,
И все светила,
Строящее вечер,
И все деревья,
Рвущие лицо,—
Все это встало поперек дороги,
Больными бронхами свистя в груди:
— Отверженный! Возьми свой скарб убогий.
Проклятье и презренье!
Уходи!—
Я покидаю старую кровать:
— Уйти?
Уйду!
Тем лучше!
Наплевать!

(«Происхождение»)

Столь характерный для Багрицкого экспрессивный параллелизм стихов, скрепленных анафорой, ритмическими и звуковыми повторами, приводит к кульминации, после которой идут заключительные две строчки, звучащие совсем по-иному. В этих отчетливых и коротких фразах, расчлененных ощутимыми ритмико-синтаксическими разделами, воплощается авторское действие, которое и служит развязкой лирического сюжета. Противоречия авторской мысли — чувства стремятся найти действенные разрешения, и в этом — один из источников развития и обогащения стиховых форм.

Здесь отчетливо видны также и происходящие усложнения ритмико-интонационной структуры стиха. Каждая частица ее обретает содержательность, и усиливающаяся на этой основе взаимодействие отдельных звеньев стиха открывает новые смысловыразительные возможности. В столкновении различных, порой противоречивых ритмико-интонационных тем обретаются новые поэтические решения.

* * *

Ритмическая революция В. Маяковского, конечно, не отменяла классического стиха. Она основывалась на существующей стихотворной традиции, а затем в свою очередь обогатила классические стихотворные формы. В данном случае особый интерес представляют те элементы новизны, которые возникают при несомненной соотнесенности с классической традицией. Чем более «привычный» перед нами стих, тем интереснее рассмотреть его в историческом контексте. Богатый материал в этом смысле дает, например, поэзия А. Твардовского.

И тематика, и жанрово-стилистические особенности первой значительной поэмы А. Твардовского «Страна Муравия» говорят о ее несомненной связи с творчеством Некрасова и прежде всего с поэмой «Кому на Руси жить хорошо». Некрасовская традиция лирического повествования очень действенна в поэтике Твардовского, что находит свое отражение в некоторых общих ритмико-интонационных свойствах этих поэм.

Но у Некрасова доминирует повествовательная авторская интонация с довольно строгим порядком развития в закреплённых сочетаниях трехстопных ямбов с дактилическими и мужскими окончаниями. Многообразие лексико-семантических оттенков служит в стихах Некрасова и для социальной характеристики, и для сюжетной конкретизации, но не приводит к интонационным перебоим, а, наоборот, как бы присваивается, поглощается в монолитном авторском сказе, который в этом смысле можно назвать многообъектным, многоплановым, но одноголосым.

Это-то одноголосие и смещается в лирическом повествовании «Страны Муравии», в котором делается акцент на воспроизведении разговорной интонации в ее различных разновидностях, меняющихся в зависимости от субъекта и объекта повествования. Когда Некрасову нужно показать смену субъектов повествования, то он просто «цитирует» рассказы или песни другого лица, отделяя их от постоянной авторской интонации и полностью меняя стиховой строй. Так же «цитируются» и народные песни, хотя некоторые из них не воспроизводятся, а сочиняются Некрасовым. Иначе — у Твардовского, где ритмический рисунок песни или высказывания непосредственно проникает в структуру авторского рассказа, каждый раз изменяя его.

Сопоставим, например, 18-ю главу поэмы Твардовского, где преобладают, как и у Некрасова, сочетания трехстопного ямба, с прологом «Кому на Руси...». Сходство в них распространяется даже на отдельные ритмические детали. Как и в прологе поэмы Некрасова, в этой главе важную композиционную роль ритмического зачина играет форма полноударного трехстопника с симметричными сечениями и дактилической клаузулой:

Стоят столы кленовые,
хозяйка, нагружай!..

Появившись в начале, эта ритмическая форма повторяется в таком же положении еще в 12 строфах, всякий раз возвращая нас к сюжету главы. Но вот уже в 4-й строфе эмоциональный тон и интонация рассказа меняются: симметричные полустипхи с внутренними рифмами подготавливают имитацию народного плача:

Притихшая, усталая,
Заголосила старая...

После этой имитации возвращается ритмический зачин главы:

Гармонь, гармонь, бубенчики.
Тпру, коня! Стой, стой!..

Но вторая строка уже предупреждает нас об интонационном переходе, так как эта ритмическая форма повторяется в идущем следом воспроизведении частушек:

Эх, Настя нас обидела,
Кого взяла — не выдела...
У твоего миленочка
Худая кобыленочка.
Он не доехал до горы,
Ее заели комары.

Последние две строчки частушек опять готовят интонационно-тематический переход, закреплённый появлением 4-стопных стихов. Именно так отмечается важный сюжетный мотив главы — приход Фроловых на свадьбу. А следующее за этим подробное описание их «хода» выделяется излюб-

ленной у Твардовского вариацией ритмических окончаний — появлением женских клаузул в трехстопнике:

И вот за стол кленовый
Идут, идут Фроловы,
Идут, идут — брат в брата,
Грудь в грудь, плечо в плечо,
Седьмой, восьмой, девятый.
А там, еще! Еще!
Стоят середь избы —
Богатыри!
Дубы!

Настойчивый повтор ритмических форм и симметрично располагающихся словоразделов делает эту зарисовку очень выразительной, а пропуск опорного ударения на 2-м слоге особенно усиливает заключительные характеристики.

Рассказ о старшем Фролове снова выделяется увеличением ямбической строки и построением более сложного ритмико-синтаксического периода с тройным повтором одной из рифм:

Идет, торжествен и суров,
Как в светлый день одет,
Ста восемнадцати годов,
Мирон Васильевич Фролов —
Белоголовый дед.

Новым ритмико-интонационным изменением отмечается речь Андрея Фролова, в которой возвращается женский трехстопник, впервые появившийся в описании прихода Фроловых на свадьбу. А вот как осуществляется затем переход к судьбе главного героя поэмы:

...Постойте, пьет ли с нами
Товарищ Моргунок?..

Встает Никита над столом
И утирает бороду.
Один поклон,
Другой поклон —
На ту, на эту сторону.

— Раз надо, не стою:
Пью. Откровенно пью!..

— Пей, друг, и ешь досыта,
С людьми гуляй и пей!

— Да я ж, — кричит Никита, —
Не хуже всех людей!

В трехстопную стихию внедряется очень распространенная в поэме форма четырехстопника (—'—'—'—'), ритмико-синтаксические свойства которой часто повторяются при переходе к основной теме повествования — скитаниям Моргунка. А затем типичная форма рассказа о Моргунке переходит в очень выразительный повтор ритмических единиц, характерных именно для данной главы (—'—'—'—'). Эта ритмико-интонационная связь как бы сцепляет повествование о судьбе Моргунка с картиной всеобщего людского счастья. И как финальный взлет этого бурного веселья звучат в главе имитации частушек, песен и плясок с использованием типических форм этой разновидности народного стиха.

Так от мотива к мотиву варьируется интонация рассказа о событиях, составляющих сюжетную основу поэмы Твардовского. И в основе этих содержательных переходов — меняющиеся сочетания ритмико-синтаксических форм, скрепленных в различные композиционные единства.

Эта интонационная подвижность, контрастирующая с некрасовским постоянством, несомненно связана с новыми поэтическими признаками советской поэзии и прежде всего полноритмией стиха, о которой шла речь в предыдущем разделе. Общая для советской поэзии тенденция к углублению внутренних связей между ритмической и тематической структурами стиха и вызываемая этим изменчивость интонационного рисунка своеобразно отражаются в поэтике А. Твардовского и приводят, в частности, к известному переосмыслению некрасовской традиции.

Еще более интересный материал для анализа классических метров и их развития в современной поэзии дает другая поэма А. Твардовского — «За далью — даль». В ней продемонстрирована удивительная живучесть четырехстопного ямба, традиции которого по богатству и разнообразию поистине не имеют себе равных. Подключение к этим традициям особенно естественно в крупной лирической форме — поэме, романе в стихах и т. п. Сложность идейно-тематического строения требует интонационной гибкости, богатства нюансов и переходов в пределах четкого ритмико-интонационного единства. И здесь незаменимыми являются вариационные возможности двусложного размера в передаче различных оттенков разговорной интонации, — те возможности, о которых говорилось выше в связи с пушкинским стихом.

Ритмико-интонационная структура поэмы «За далью — даль» определяется ее ведущей жанровой особенностью: вся поэма развивается в форме задушевной беседы с читателем. В ее свободном течении осваиваются и раскрываются поэтические дали, пространственные, временные, литературные. И хоть немало событий и людей проходит через главы этой поэмы-путешествия, в ней:

Всего героев —
ты, да я,
Да мы с тобой.
Так песня спелась.

Автор — главный герой поэмы, а не просто рассказчик, ведущий сюжет и так или иначе перебивающий повествование. Каждый элемент тематической композиции «За далью — даль» рассматривается одновременно и как самозначимый жизненный факт и как деталь поэтической биографии, воссоздаваемой в поэме. И в ее ритмико-интонационной структуре мы наблюдаем то же совмещение разговорного разнообразия с усиленным акцентом на единство авторского высказывания. Подвижные и гибкие интонации многоплановой беседы, разговора или размышления органично включают в себя и развернутые описания, и раздумья, и диалоги. Вполне естественно соотношение этого жанра «лирического разговора» с традицией классического ямба и прежде всего с традицией пушкинской стиховой культуры. Огромное ритмическое богатство четырехстопного ямба сочетается с ясно обозначенными пределами интонационного варьирования внутри метрического типа. Именно внутреннее разнообразие интонационных форм при отсутствии резких метро-ритмических переходов выдвигается на первый план и в поэме А. Твардовского.

Пушкинская традиция отчетливо проявляется в синтаксической форме объединения сцепляющихся мыслей поэта, в композиционном строе поэмы. Абсолютно преобладающими являются присоединительные союзные и бессоюзные синтаксические конструкции (особенно часто с союзом и):

И подо мной опять гудела
В пути оставленная сталь.
И до обратного предела
Располагалась та же даль.

И от вокзала до вокзала
Я снова в грудь ее вбирал:
И тьму тайги, и плес Байкала,
И степь, и дымчатый Урал.
И к Волге-матушке с востока
Я приближался в должный срок,
И, стоя с другом локоть в локоть,
Ее заранее стерег.

Присоединительное значение союзов как бы накладывается на их собственно соединительные функции. В той же объединяющей роли используются и однородные синтаксические формы, скрепленные часто единоначатием. При бессоюзной связи, да и при наличии союзов объединение отдельных синтагм в сложное синтаксическое целое осуществляется прежде всего «ритмическим переплетением»¹⁴⁸ строк. В целом система присоединительных конструкций выступает одним из основных факторов композиционно-синтаксического оформления поэмы и разграничения отдельных ее участков.

Пушкинская традиция вспоминается и в связи с усложнением композиционных группировок «За далью — даль». Хотя ее отдельные стихи часто объединяются в четверостишия с перекрестной и реже другими видами рифмовки, но это — лишь первая композиционная инстанция. Большая часть четверостиший входит в новую, более сложную конструктивную единицу — абзац, и каждая глава разделяется на такие тематически законченные отрывки, в которых действуют разнообразные силы ритмико-синтаксического притяжения:

Она (беда. — М. Г.) придет в ясную пору,
Когда он некий перевал
Преодолеет, вошел на гору
И отовсюду виден стал.
Когда он всеми шумно встречен,
Сами Фадеевым отмечен,
Пшеном в избытке обеспечен,
Друзьями в классики намечен,
Почти уже увековечен,
И хватать писать — пропал запал!

Пропал запал. По всем приметам
Твой горький день вступил в прага.
Все — звоном, запахом и цветом —
Нехороши тебе слова.
Недоверны мысли, чувства,
Ты строго взвесил их — не те...
И все вокруг мертво и пусто,
И тошно в этой пустоте.

Вот один из композиционно и графически выделенных абзацев поэмы. Это сложное высказывание, состоящее из 18 строк, может быть разделено на три части (1—4, 5—10, 11—18 строки). Первые четыре стиха, объединенные перекрестными рифмами, включают сложноподчиненное предложение с усложненным придаточным. Однородные формы глагольных ска-

¹⁴⁸ См. об этом работу Н. С. Поспелова «Синтаксический строй стихотворных произведений Пушкина» (Изд-во АН СССР, 1960). В ней высказаны плодотворные соображения о специфике стихового синтаксиса.

зуемых, в которых концентрируется смысл этих стихов, отнесены в последние строки и выделены синтаксически и ритмически. Перенос в сочетании с инверсией дополнения и «пиррихией» в начале 3-го стиха интонационно выделяет первое сказуемое «преодолею» и воздействует на всю систему перечисления. Синтаксическое присоединение этих глагольных форм имеет непосредственно выразительное значение: оно развертывает происходящие действия в их временной последовательности.

Вторая часть скрепляется с предыдущей анафорическим повтором союза *когда*, причем этот союз имеет здесь прежде всего присоединительное и композиционно-скрепляющее значение. Эти фразы получают значительную самостоятельность и лишь с большой долей условности могут быть рассмотрены как придаточные. Перед нами — именно система присоединительных связей в сложном высказывании. Первые пять стихов (5—9) объединены сплошными рифмами, единством форм сказуемых, вынесенных в рифму, и нарастающим сходством ритмического строя отдельных стихов (6-й, 7-й, 8-й, 9-й стихи повторяют вариацию $\cup - \cup - \cup \cup \cup -$ с отдельными совпадениями словоразделов). И после ритмического называния этих однородных конструкций чрезвычайно сильным результативным заключением звучит 10-я строка, использующая формы экспрессивно-просторечной лексики и синтаксиса и внутренний звуковой повтор.

Эта строка — кульминационная, она фокусирует смысл абзаца и его эмоциональный тон. Потому-то она так заботливо подготовлена и выделена. Потому-то последнее полустипише этой строки повторяется еще раз — и тем скрепляются вторая и третья части отрывка.

Конец абзаца имеет уже иную систему клаузул и рифм, иной синтаксический строй, иное значение временных форм сказуемых. Синтаксически самостоятельные двустипиши ритмически воссоединяются друг с другом. Их объединяют общность эмоционального тона, синонимические повторы («нехороши тебе слова» — «недостоверны мысли, чувства»), а также уже знакомая нам система союзного присоединения. Присоединительные формы используются в последних строках прежде всего в экспрессивной функции и содействуют эмоциональному магнетизму, что отражается и в лексической окраске слов («мертво... и пусто... и тошно»), и в звуковых сопоставлениях («пусто — пустота»).

Мы отметили далеко не все особенности ритмико-интонационного строения этого отрывка, но и сказанного достаточно, чтобы сделать заключение о многослойности этой структуры. Современный поэт наследует богатейшую культуру стиха, и потому он может добиться гармоничной стройности и целесообразного взаимодействия многообразных средств интонационной выразительности (ритмическое строение отдельных стихов, переносы, система звуковых связей, синтаксические связи, сопоставления лексических тональностей и т. д.). И в основе рождающейся простоты звучания стиха лежит эта целесообразная сложность взаимодействующих ритмико-синтаксических факторов.

Обращаясь к обширной и многообразной традиции русского классического ямба, А. Твардовский использует и необходимые ему новые средства ритмико-интонационной выразительности. Это всего слышнее в звучании эмоциональных кульминаций поэмы, где разговорная интонация обретает черты ораторского пафоса:

Нет выше долга, жарче страсти
Стоять на том
В труде любом!
Спасибо, Родина, за счастье
С тобою быть в пути твоём.
За новым трудным перевалом —
Вздохнуть
С тобою заодно.

И dalje в путь —
 Большим или малым,
 Ах, самым малым —
 Все равно:
 Она моя — твоя победа,
 Она моя — твоя печаль,
 Как твой призыв:
 Со мною следуй,
 И обретай в пути, и ведай
 За далью — даль.
 За далью — даль!

Патетика составляет глубинное и до времени скрытое зерно разговорно-поэтической интонации. Потому непосредственная беседа с читателем столь естественно перерастает в прямое обращение к Родине. И появляющаяся в результате торжественная интонация изменяет функции отдельных стилевых элементов.

На фоне этих изменений мы наблюдаем элементы новизны в звучании старого, верного четырехстопного ямба. Обращает на себя внимание прежде всего систематическое расчленение стихотворных строк, уточнение их интонационного строения. Как характерен, например, синтагматический раздел в стихе («вздохнуть | с тобою заодно»). Эта ритмическая пауза имеет и выразительное и даже непосредственно изобразительное значение.

Вспомним, что А. С. Пушкин, остро чувствуя целостность стиха, критиковал стихи Батюшкова: «Холодный ум не победит | любви холодными словами» — за резкое ритмико-синтаксическое противоречие. Поэтическое сознание нашего современника легко воспринимает в пределах единого рифмующегося стиха такие сложные объединения, как «И дальше в путь — большим или малым...»; «Как твой призыв — со мною следуй...» и т. п. В силу того же интонационного расчленения мы не только не ощущаем неблагозвучия в сочетании: «Она моя — твоя победа...», но эти полустигии даже гармонизируют своим параллелизмом.

Происшедшее усложнение интонационной структуры отдельного стиха определяет и большую его синтаксическую емкость, введение различных экспрессивных форм разговорного и даже просторечного синтаксиса. Функцию связочных звеньев начинает выполнять само ритмическое сопоставление словосочетаний в пределах одного стиха.

Итак, обогащение двусложных размеров касается прежде всего внутристрочных отношений. В советской поэзии широко используется интонационное расчленение строки, причем степень и цели этого членения бывают самыми разнообразными в индивидуальных поэтических системах. Современные поэты проясняют не только междустрочные, но и внутристрочные синтагматические разделы. Интонационная пунктуация отражается и в своеобразной графике классического стиха в наши дни.

Получив известную долю самостоятельности, эти отрезки стихов — синтагмы — подвергаются различным ритмическим воздействиям. И расчленение становится особенно ощутимым, когда различные линии ритмических связей вступают между собой в противоречие. Вот пример несоответствий рифмических и синтаксических связей синтагм — из стихотворения Л. Мартынова.

Ей
 Не хватало быть волнистой,
 Ей не хватало течь везде.
 Ей жизни не хватало —
 Чистой,
 Дистиллированной
 Воде!

(«Вода»)

В третьей строке происходит интонационный раздел перед последним словом. Причем, в остающейся части — женская клаузула, и это еще усиливает впечатление разрыва. Следующая малая ритмическая доля находится под двумя воздействиями: рифма тянет ее к третьей строке, а явная синтаксическая связь — к четвертой. В результате — интонационно выделяются последние ритмические члены, очень важные в композиции стиха.

Элементы внутрисклонового членения осложняют и ритмико-интонационную и в целом композиционную структуру стиха. В нем происходит содержательное сопоставление расчлененных и нерасчлененных форм. Ведь синтагматические разделы являются важным смысловыразительным средством в стихе.

Рассмотрим с этой точки зрения еще одно стихотворение Л. Мартынова:

Ночные звуки —
вороватый свист,
щелчок железа,
краткий выхлоп газа —
Вдруг перекрыло шелестенье вяза...
(«Ночные звуки»)

Первые две строки, занятые описанием «ночных звуков», сильно расчленены, и ритмическая расчлененность подтверждается интонационным параллелизмом отдельных ступеней членения. Вместе с тем эти «беспокойные» строки характеризуются краткостью безударных интервалов и многударностью (на две строки всего один «ширихий»); третья строка, вводящая новую тему, построена уже совершенно по-иному. Это — объемное интонационно-фразовое единство, состоящее из многосложных слов со значительными междуударными промежутками (2 «ширихия» на одну строку). Это придает ей размеренную неторопливость и плавность звучания, что находится в прямом соответствии с «успокаивающим» содержанием этой строки.

Впоследствии эта конкретная природная зарисовка переводится в общеподлинный план, и намеченный тематический контраст, как и связанные с ним ритмико-интонационные соответствия, получают дальнейшее развитие:

Пришел,
Пришел он,
Долгожданный срок.
На миг
Все успокоилось в природе,
Как будто тихий ангел на порог —
Как говорили некогда в народе —
Вступил...
И еле слышный ветерок
Чуть зазвенел
И замер,
Как курок...
Вот точно так же,
Как курок
На взводе.

Строение как будто повторяется, интонационная прерывность начальных строк разрешается в плавных интонационно-фразовых единствах. И вдруг эти «ангельские», спокойные строки завершаются резким интонационным обрывом. Сила обрыва тем более велика, что мужское окончание малой интонационной доли — синтагмы «вступил» — соответствует ожидаемой в этой строке мужской клаузуле. Этот неожиданный интонацион-

ный поворот внутренне связан с поворотом тематическим. Слова спокойная плавность уступает место подвижной прерывистости мелких интонационных долей с отрывистым окончанием в первой строке («как курок») и более устойчивым женским в финале («как курок на взводе»).

Таковы в данном стихе конкретные формы ритмико-интонационного развития и противоборства двух тематических планов: покоя и движения, вечного как сам мир и потому побеждающего. Мы видим целесообразную систему расчлененных и нерасчлененных ямбических форм, взаимодействующих между собой.

Таким образом, изменения в первичной ритмической единице — строке — современного ямба отражают весьма важные процессы стиховой эволюции. И дело не только в том, что тем самым расширяются выразительные возможности двусложных размеров в передаче различных типов интонации. Еще важнее, что внутрискрипная пунктуация позволяет уточнить те принципиальные особенности стиха, которые неотъемлемы от авторского замысла и без которых не может быть полностью воссоздан смысл поэтического высказывания.

Внутрискрипные разделы укрупняют смысловыразительную и композиционную роль каждой структурной ячейки в многослойной ритмико-интонационной фактуре. А это в свою очередь делает традиционную метрическую структуру очень восприимчивой к новым тенденциям в области синтаксического и фонического ритмов. В частности, во многих произведениях современного ямба (например, у Е. Евтушенко) традиционная синтаксическая связь сочетается с новыми формами звукового параллелизма и нетрадиционной рифмой, центр которой переносится на предупредительную часть слов, а размеры созвучия расширяются и охватывают порой целый стих. Идущие от традиции Маяковского, новые элементы фонического ритма попадают при этом в совершенно иную, чем у Маяковского, акцентную и синтаксическую среду.

Аналогичные процессы наблюдаются и в другом двусложном размере — хорее, который также обогащается новыми средствами интонационной выразительности. Как и в ямбе, усложнившаяся ритмическая форма строки соответственно влияет и на поэтическую композицию в целом, расширяя возможности ритмико-интонационного варьирования. Обратимся, например, к творчеству большого мастера хорейских ритмов А. Прокофьева:

Новоселы входят в новый дом,
И тогда, как в бубен, грянул гром.
Гром всю гремит,
Первый дым дымит,
Широко деревню
Дождь идет серебряный!

А потом на луга
встала радуга-дуга.
Встал мост
Выше звезд,
В семь цветов,
С тыщу верст!

(«Новоселье»)

Интонационная раскованность этих стихов делает возможным включение в общую хорейскую структуру и такой строки: «А потом на луга» (○○—'○○—) с интонационным делением ее на два полустипа. Затем такие трехсложные группы повторяются и в двух следующих стихах.

А в конце стиха эта интонационная форма с ударением на 3-м и 6-м слогах повторяется вновь уже без членения на полустипа, опираясь лишь на предшествующие ей ритмические вариации:

Частый дождь
На колхозную рожь,
На колхозный лен,
На заречный клен.
На колхозное жито
Просто ливнем пошел...
Хорошо на свете жить,
Хорошо!

Таким образом, ритмическая перестройка структуры отдельного стиха расширяет область ритмической свободы, основанной на последовательной взаимосвязи интонационных вариаций в поэтической композиции. Даже избегавшиеся в классической поэзии сочетания ямба и хорea употребляются теперь гораздо чаще, — и это опять-таки является следствием усиливающейся полиритмии и внутрискрочного деления.

Новые полиритмические тенденции и внутреннее членение стиха приводят и к другим перестройкам в ямбо-хорейских структурах. Среди таких вторичных изменений следует отметить, прежде всего:

1. Увеличение безударных интервалов и соответственное уменьшение количества ударений в рифмующихся строках.
2. Свободное соединение разностопных сочетаний.
3. Произвольное чередование разнотипных клаузул и широкое применение неравносложных рифм.
4. Выделение опорных синтагматических ударений, устойчиво повторяющихся в группе стихов.

Внутрискрочное членение не имеет самостоятельной эстетической ценности. Оно обретает такую ценность лишь в соотношении с ходом поэтической мысли-чувства, материальной базой формирования и уточнения которых и является ритмическая структура стиха.

Система внутрискрочной пунктуации закрепляет важнейшие синтагматические разделы современного стиха и делает их эстетически необходимыми.

Могут возразить, что и в пушкинском ямбе использовалось внутреннее членение отдельных стихов, как, например, в следующем отрывке:

Но ей нельзя. Нельзя? Но что же?
Да Ольга слово уж дала
Онегину. О боже, боже!
Что слышит он? Она могла?
Возможно ль? —

(«Евгений Онегин»)

Однако именно в сопоставлении с подобными примерами отчетливее выясняется специфика происшедших изменений.

Ритмический закон пушкинского ямба; строка — это ритмико-интонационное единство. Когда с этим единством сравниваются синтаксически сложные сочетания, возникает интонационное противоречие, разрешающееся в увеличении интонационного «пульса» стиха по сравнению с типической строкой данного композиционного целого. Эмоциональная сила этих стихов как раз и основана на их соотносительности с типовым единством ямбической строки.

В современной поэзии в связи с систематическим внутренним членением уже нельзя говорить, что сами по себе внутренние разделы выделяют группу стихов. Само членение сделалось типическим. И лишь конкретный анализ может выяснить взаимосвязь и композиционную функцию расчлененных и нерасчлененных ритмических форм.

В общем же виде интонационное расчленение используется не только и не столько для эмоционального выделения стиха или группы стихов на общем фоне, а прежде всего — для выявления особенностей интонационной организации, звучания, а значит и смысла каждого стиха в общей композиционной структуре.

Ритмико-интонационное обогащение классических двусложников является важной приметой современного стиха. В нем ямб и хорей, не теряя своих метрических признаков, тем не менее вступают в новый этап исторического развития и воспринимают новые художественные принципы, новаторская сущность которых выявилась в поэзии первых десятилетий XX в. В истории советской поэзии вполне подтверждается высказанная еще в 1931 г. мысль А. М. Горького о том, что «в наши дни — нельзя писать стихи, не опираясь на тот язык, ...который выработал... поэтами 90—900 гг.»¹⁴⁹.

Однако было бы крайне поспешно сводить весь современный стих к этой обогащенной метрической классике. Полиритмический принцип не только воздействует на классические метры, но и непосредственно отражается в полиметрии современного стиха. Новая жизнь традиционных размеров сочетается в нем с развитием и иных метрических систем, более откровенно расширяющих область ритмической свободы. Стоит от ямба и хорей обратиться к не менее классическим трехсложникам, и мы немедленно убедимся в этом.

Система внутрискорочных разделов вводится и в трехсложные ритмы в самых разных поэтических стилях, и подобные примеры мы во множестве найдем у самых различных поэтов. Однако в трактовке этих примеров пришлось бы повторить многое из того, что уже сказано. Поэтому, минуя подробный анализ вполне классических трехсложников, мы хотим сосредоточиться на вопросе: а как же отзывается ритмическая структура трехсложного стиха на происходящее интонационное усложнение? Или иначе: какие изменения во внутренней структуре трехсложных стихов вызывает общая тенденция уточнить интонационное строение стиховой фразы?

В связи с этим следует вспомнить, что уже в начале нашего века выявился один из наиболее эффективных путей интонационного варьирования трехсложных ритмов. Речь идет об изменениях междуударных промежутков, которые так или иначе компенсировались дополнительными синтагматическими разделами. Естественно, что опыт этот был максимально использован советскими поэтами.

Ведущим путем ритмико-интонационной перестройки трехсложных структур и явилось массовое изменение безударных интервалов и свободное сочетание стяженных и нестяженных форм с различным местоположением словесных ударений. Приведем несколько примеров:

Ловкая, маленькая
Бежит вода —
Купцым источником
Туда — сюда...
А я —
скалою на склоне дна —
Хочу разгадать секрет:
Почему
Этот неодушевленный предмет
Живет быстрее меня?

(М. Светлов. «Источники»)

В первом четверостишии четкий дактиль нечетных строк переходит в усложненную вариацию амфибрахия со стяжением и внутрискорочным син-

¹⁴⁹ Письмо А. М. Горького к Л. Барышевой. Цит. по кн.: «Летопись жизни и творчества А. М. Горького», вып. 4. М., Изд-во АН СССР, 1960, стр. 144—145.

ного осложнения трехсложников позволяет соединить их естественную напевность с системой меняющихся интонационных разделов, уточняющих строение и смысл поэтической речи. Ведь именно общее выделение словесных акцентов и их напряженное выравнивание (напряженное из-за колебаний безударных промежутков) является одной из ритмических предпосылок той напевной интонации, которая столь часто воссоздается в современных дольниках. Вот один из подобных примеров — отрывок из стихотворения А. Межирова «Эшелон»:

— В чем же перед войной и миром
Так заведомо виноват
Этот ставший вдруг дезертиром,
Чуть отставший от всех солдат?
— Если так вот поступит каждый,
Мы не выиграем войны,—
И поэтому жизнь отдашь ты
В искушение невинны.
Невинны... Но непоправимо
Ты отстал уже навсегда.
И холодные ключья дыма
Оседают на провода.

Мы много говорили о ритмической подвижности и изменчивости. Но поэзия не терпит абсолютов. Не следует абсолютизировать и эти ритмические тенденции. Перед нами — трехударный дольник с предельно строгой сеткой опорных ударений и даже сравнительно устойчивым порядком интонационного развития, завершающегося двухударной вариацией. И право же, эта ритмическая общность ничуть не менее содержательна, чем система ритмических переходов. Разные голоса, разные взгляды объединяются здесь в сложном ритмико-интонационном единстве, и поэт заботится не о ритмической пунктуации, а именно о соединении, сопряжении всех этих «частных» истин в поисках новой, более глубокой жизненной правды, которую «нельзя выразить непосредственно словами», не подключившись к ритмико-интонационному пульсу стиха.

Напевность не является, однако, родовым свойством дольников: в этом убеждает, например, своеобразная и весьма влиятельная в современной поэзии манера Б. Слуцкого. Для его дольников характерны постоянные ритмические колебания в поисках наиболее точного интонационного жеста в прямом и предельно откровенном разговоре с читателем:

Хлеба — мало. Комнаты — мало.
Даже обеда с квартирой — мало.
Надо, чтоб было куда пойти,
Надо, чтоб было с кем не стесняться,
С кем на семейной карточке сняться,
Кому телеграмму отбить в пути.
Надо не мало. Надо — много.

Плохо, если живем неплохо.
Давайте будем жить блестяще.
Логика хлеба и воды,
Логика беды и еды
Все настойчивее, все чаще
Вытесняется логикой счастья.
Наша замученная земля
Заработала у вечности,
Чтобы счастье отсчитывалось
от бесконечности.

А не от абсолютного нуля.

(«Хлеба — мало. Комнаты — мало»)

Ритмическая раскованность основывается здесь на последовательной взаимосвязи отдельных строк стиха — взаимосвязи, позволяющей расширить возможности интонационного варьирования. Каждая строка опирается на предшествующую и получает черты своеобразия. Связи эти — большие или меньшие, но они постоянно существуют и развиваются, и система меняющихся опорных ударений скрепляет строки в ритмическое единство. В нем постоянно проявляются те закономерности, на которых держится эта сложная композиция. Вот они: 1) упорядоченное движение количества ударений по строкам: пятиударный стих сменяется шестиударным и семиударным, а затем это движение повторяется в обратном порядке; 2) в еще более строгом порядке чередуются разные формы анакрузы: мужская сменяется женской, а потом на основе того же принципа стихи сопоставляются попарно; 3) во всех стихах проявляются опорные акцентные центры в начале и конце длинных строк: это ударения на 4—5, 13 и 15—16 слогах.

Часто многоударные дольки являются по существу переходной формой к новой метрической разновидности — чисто тоническому или акцентному стиху, который измеряется лишь количеством словесных ударений в сопоставляемых строках. Впрочем, граница между этими ритмическими системами вообще-то является очень зыбкой и неотчетливой, так как каким бы чисто тоническим ни был стих, он далеко не безразличен к внутренней акцентной структуре.

Прочитаем, например, стихотворение Н. Асеева «Двое идут»:

Крутится, мчится Земшар
в зоне огня;
возле меня бег пар,
возле меня,
возле меня блеск глаз,
губ зов,
жизнь начинает свой сказ
с азов.
Двое идут — шаг в шаг,
дух в дух;
трепет в сердцах, лепет в ушах
их двух!
Этот мальчонка был год назад
безус;
нынче глаза его жаром горят
безумств.
Эта девчурка играла вчера
с мячом,
нынче плечо ей равнять пора
с плечом.

Индивидуальный ритмический рисунок этого стиха не определишь как простое сочетание четырехударных и двухударных строк (да это и не совсем точно). Решающую роль здесь играет внутренняя структура строк, их расчлененность на отдельные словесные единицы, ритмическое строение которых или совпадает, или (чаще) симметрично противопоставляется (—○|○— — это тоже своего рода «зеркальное» совпадение). Взаимное противопоставление синтагм охватывает и пары односложных слов, которые, не признавая взаимной подчиненности, образуют явные интонационные двучлены. Больше того. Эта стихия захватывает и отдельные дву-

сложные слова, морфологическая структура которых вдруг обретает зримую ошутимость, будто слово заново рождается перед нами.

Единый принцип ритмико-интонационного сопоставления проявляется в самых разнообразных по внутреннему строению синтагмах — постоянными остаются лишь взаимоотношения между ними. Двусложные группы в нечетных строках заменяются в конце стиха пятисложными с постоянным ударением на 4-м слоге:

...— Не зазнобила бы без привычки
ты рук!—
Их, согрелая без рукавички,
сжал друг.
— Ну и тыловя, ну и чудила,
тем -- люб!
Как бы с тобою не застудила
Я губ!

Двухчастность остается в силе, а ритмические контрасты — внутри строк и особенно между ними — звучат еще рельефнее. Рождающаяся на основе этих контрастов интонация стиха великолепно воссоздает вечное движение жизни, и мы вместе с поэтом переживаем бурную радость бытия.

В этом маленьком примере отчетливо проявляются общие закономерности тонического стиха: если вообще он регулируется соразмерным количеством ударений в рифмующихся строках, то в каждой отдельной стиховой композиции могут быть отмечены опорные ударения и словоразделы, а также известный порядок в расположении безударных интервалов. И все эти факторы являются важнейшими ритмическими определителями тонического стиха, без учета которых нельзя понять его своеобразия.

Итак, современный стих предстает перед нами в виде сложной системы различных метро-ритмических типов. Причем они не просто сосуществуют в разных произведениях, но часто вступают во взаимодействие в пределах единой композиции¹⁵¹. Подчеркнутое сопоставление различных типов современного стиха является одним из общих принципов поэтической практики наших дней.

В то же время нельзя снимать со счета вопрос об общности ритмических форм, объединенных в композиционное единство. Не следует увлечься констатацией ритмических различий, делая акцент лишь на сочетании разных размеров, разных форм и т. п. Ведь законом стихового ритма остается взаимная приравненность отдельных речевых единиц, которые сопоставляются и объединяются в высшие ритмические единства. Следовательно, ритмическая дифференциация никак не снимает вопроса об общих закономерностях, которые проявляются в различных формах. И, в частности, заданное равенство отдельных ритмических единиц должно получить материальное подтверждение в тех или иных общих свойствах их строения.

Попробуем отметить подобную общность в наиболее свободной из всех рассмотренных выше ритмической структуре белого стиха Е. Вишкурлова:

Отрочество — это предисловие к жизни...
Отрочество -- это тот возраст,
Когда тебе кажется, что мир тебе
Только кажется.

¹⁵¹ О чередовании разнообразных ритмических форм внутри стиха пишет Е. Ермлова в статье «О ритмическом новаторстве советской поэзии». — «Вопросы литературы», 1961, № 2.

Когда действительность похожа
 На дрожащий пейзажик,
 Отраженный в подмосковном пруду.
 Она как будто составлена из спичек,—
 Дунь — рассыплется...

(«Отрочество»)

Чем меньше мы ощущаем здесь метрическую норму, тем сильнее становится взаимосвязь и взаимозависимость строк между собой. Эта соотнесенность и не дает стиху «рассыпаться» и превратиться в причудливо написанную грозу.

Прежде всего в этой ритмической композиции повышается значимость синтаксических связей. Синтаксическое объединение организует группы стихов, и если эти группы не соотносятся рифмой, то ее в известной степени «заменяет» система начальных анафорических повторов. Кроме того, отсутствие рифм не отменяет, а даже усиливает объединяющие функции ритмических окончаний — клаузул, которые образуют сложную систему (Ж.Ж.М.Д./Ж.Ж.М.(Ж)Д). Характерно закрепленное построение строки, заключающей ритмико-синтаксический период (укороченная форма с дактилическим окончанием и опорными ударениями на 1-м и 3-м слогах). Наконец, все стихи объединяются сложной системой опорных ударений, особенно опутимых в начале взаимосвязанных строк. Это можно увидеть из схемы местоположения ударений в стихах:

- 1 стих — 1, 5, 9, 12 слоги
- 2 стих — 1, 5, 7, 8
- 3 стих — 2, 4, 5, 9, 11
- 4 стих — 1, 3
- 5 стих — 2, 4, 8
- 6 стих — 3, 6
- 7 стих — 3, 7, 12
- 8 стих — 2, 4, 7, 11
- 9 стих — 1, 3

Что касается безударных интервалов, то они свободно варьируются, и можно говорить лишь об отдельных моментах «настройки» стиха на определенный интервал между словесными ударениями (3-сложный в начальных строках, двусложный в 4-м, 5-м, 6-м стихах).

Конечно, по отношению к таким структурам неуместен вопрос: каким размером это написано? — вопрос, ожидающий односложного ответа. Метрические закономерности этого стиха может выявить лишь последовательное описание элементов общности в ритмической композиции.

Вполне очевидна громадная разница между подобными стихами и «строгими» ритмами, например, А. Твардовского, но, ощущая эти различия, не следует только абсолютизировать их в метафизическом противопоставлении «старого» и «нового» стиха. Внимательный анализ обнаруживает несомненные элементы новизны и в так называемом классическом стихе, а как раз эти новые принципы при своем развитии и дают основу для существования свободных ритмических структур.

Любое сравнение свободных и строго нормированных стиховых форм должно иметь в виду, во-первых, относительный характер их противопоставления в рамках определенной исторической системы — современного стиха. А во-вторых, любые ритмические структуры не имеют самостоятельной эстетической ценности вне их функциональных целей и свойств в пределах поэтического высказывания. Новые пути ритмико-интонационного варьирования обогащают выразительные средства и возможности современной поэзии — в этом основа и их появления, и их существования.

Стих — явление исторически развивающееся; на новые художественные задачи он откликается внутренними структурными изменениями. Одной из основных линий ритмической эволюции стиха является последовательное интонационное усложнение его структуры, которое приводит, в частности, к ритмическому многообразию и введению внутристроичной синтагматической пунктуации. Это внутреннее членение позволяет обозначать непосредственные изменения поэтической интонации и вносить те или иные смысловые коррективы. В связи с этим естественно увеличивается смысловая емкость стиха, и вместе с тем он становится более гибким и ритмически подвижным.

Расширяется сфера ритмико-интонационного варьирования классических размеров. Вместе с тем получают массовое распространение свободные ритмические формы, в которых традиционные размеры теряют свое нормирующее значение (а значит, и перестают быть размерами в собственном смысле слова) и используются в качестве изменяющейся казны для размещения самостоятельных словесных ударений. Ритмический закон этих свободных форм может быть полностью выяснен лишь в пределах данного композиционного единства с обязательным учетом взаимодействия и взаимовлияния отдельных ритмических элементов в целостной структуре.

В связи с общим усложнением стиховой структуры особенно опутимой становится ее целостность, взаимозависимость всех ее компонентов. Так внутреннее членение строки, ее акцентная сложность связывается с повышенной значимостью рифм и вообще звуковых повторов, ритмические функции которых теперь увеличиваются. А это приводит в свою очередь к расширению объема звуковых совпадений, стремящихся превратиться в звуковые сравнения целых слов. Это же ритмическое усложнение каждого отдельного стиха укрепляет внутренние связи между взаимодействующими строками в строфах. Поэтому объем их в современной поэзии уменьшается за счет значительных внутренних усложнений.

Происходящее ритмико-интонационное обогащение расширяет смысловыразительные возможности современной поэзии. Но этот процесс поисков уточненного поэтического выражения отнюдь не однолинейен, наоборот, в нем можно отыскать сколько угодно кругов и спиралей. Можно, например, расчлененное интонационное строение стиха представить как возврат на высшем уровне к фольклорной ритмике или даже сопоставить современных авторов стихов-песен с древнегреческими аэдами и ралсодами. Усложнение ритмической структуры приводит и к своему отрицанию, и вот уже некоторые поэты ищут выхода из словесно-ритмической изопренности в сопряжении ее с музыкальной мелодией, непосредственно адресующей к глубинным эмоциональным истокам переживания. С литературных высот стих будто бы низвергается к простоте, едва-едва отделимой от банальности. Простота, конечно, обманчивая, ибо все дело в совещении вершин и низин (или глубин?) в пределах обновляющегося поэтического зренья.

Вот это-то обновление вечно и бесконечно, и стих, живой, как жизнь, неистощим в утверждении своей неистребимой и неформализуемой жизненной содержательности. В накапливающейся содержательности — огромная ценность бывших, настоящих и будущих стиховых форм.

Нужно только не забывать специфику этой содержательности. Это не некоторая постоянная смысловая «нагрузка», которая навечно закрепляется за той или иной вариацией. Нет, смысловыразительные возможности каждой поэтической формы чрезвычайно многогранны и — главное — изменчивы; настолько изменчивы, что каждая попытка «остановить прекрасное мгновенье» и закрепить определенный тип содержательных связей приводит лишь к выработке теоретического и практического шаблона, который поэзия неизменно сокрушает. С другой стороны, бесконечное множе-

ство различных смысловых решений, которые можно получить на внешне сходном формальном материале, лежит в основе поэтической новизны, без которой не существует истинного художника.

Творчество многих советских поэтов прекрасно показывает, что для поэтической новизны совсем не обязательны небывалые рифмы и ритмы. Традиционность формы не равнозначна традиционности ее применения, и все дело — в динамике, в конкретном взаимодействии элементов поэтической структуры. Смысловая энергия стиха не рождается из ничего и не исчезает бесследно. Всякая традиционная форма содержит в себе эту накопленную веками энергию. И разница между истинным поэтом и виршеплетом не в том, «каким стихом» они пишут, «новым» или «старым». Разница в том, что виршеплет просто эксплуатирует, использует эту накопленную содержательность. А истинный поэт находит новые отношения привычных стиховых структур и тем самым превращает их в форму для выражения нового, своего содержания и своего взгляда на мир, который является первоисточником и первоосновой творческих поисков.

Но удивляясь неисчислимому содержательному многообразию поэзии, нельзя забывать и о той сравнительно устойчивой основе, на которой развивается это богатство.

Все дальше уходит стих от тех простейших форм связи с миром формирующегося человеческого самосознания, которые фиксируются при его рождении. Но связь эта остается и неизменно просвечивает сквозь тьму опосредствований на всем пути исторического развития стиховых форм вплоть до сегодняшнего полиритмического богатства.

Мало сказать, что полиритмия органически связана с общей тенденцией к уточненному воспроизведению душевных движений в их взаимопереходах и взаимопревращениях. В полиритмической структуре материализуется новый тип «свободного и раскованного» лирического переживания, устремленного к неисчерпаемым жизненным глубинам. А за ним встает и новый характер поэта, принимающего на себя все заботы мира и вместе с тем неукротимого в своем стремлении добраться до настоящей правды и найти наиболее действенные пути для ее утверждения. Слова поэта суть дела его, и новая мера поэтической ответственности неразрывно связана с особой «поэтической отвагой», т. е. со все возрастающей художественной активностью, без которой невозможны современные представления «о месте поэта в рабочем строю». Отсюда особая напряженность самоутверждения, когда необходимо «вбить ритм безошибочно», когда каждое слово, каждый жест, каждая интонационная модуляция должны быть тщательно выверены и неотрывны от «общей идеи», ведь они воплощают развертывающийся процесс поисков истины и гармонии.

В этом — стимул для развития полиритмических структур. Но с другой стороны, только в ней, в новой форме, и живет адекватно эта безграничная «душа» новой поэзии. Поэтому мы и считаем полиритмию, вместе с внутри-ритмическим усложнением, структурной основой современного многообразия ритмических композиций. Это не просто формально общие признаки, присутствующие всем стилям, а именно всеобщая основа, на которой разрастается огромное богатство разнообразных поэтических форм.

Их специфическую содержательность и должен открыть стиховедческий анализ. Поэтому особенно неразумно превращать стиховедение в узкотехнологическую дисциплину, оно может и должно развиваться в общем русле поэтики и анализировать стиховые формы, открывая осуществленные в них поэтические ценности. Стиховедение может открыть путь к овладению этими поэтическими ценностями. И в этом — его большая общественная роль.

Я. Е. Эльсберг

Творческая индивидуальность писателя и литературное развитие

I

Творческая индивидуальность писателя и ее удельный вес и роль в литературном развитии, ее связи с общественной народной жизнью эпохи, с действительностью и теми или иными ее сторонами и пластами — явления, исторически изменяющиеся и требующие в каждом отдельном случае специального конкретно-исторического анализа.

Здесь же речь пойдет лишь о некоторых основных аспектах этой проблемы, существенных для ее историко-теоретической разработки.

Формирование творческой индивидуальности писателя неразрывно связано с процессами исторического формирования самого искусства.

Как писал Энгельс в «Анти-Дюринге», «пока человеческий труд был еще так малопроизводителен, что давал только ничтожный избыток над необходимыми жизненными средствами, до тех пор рост производительных сил, расширение обмена, развитие государства и права, создание искусства и науки — все это было возможно лишь при помощи усиленного разделения труда, имевшего своей основой крупное разделение труда между массой, занятой простым физическим трудом, и немногими привилегированными, которые руководят работами, занимаются торговлей, государственными делами, а позднее также искусством и наукой. Простейшей, наиболее стихийно сложившейся формой этого разделения труда и было как раз рабство». По словам Энгельса, «без рабства не было бы греческого государства, греческого искусства и греческой науки; без рабства не было бы и Римской империи»¹.

Такова была, естественно, и основа формирования творческой индивидуальности художника, хотя, конечно, те или иные способности и склонности к художественной деятельности могли проявляться и проявлялись и гораздо раньше, в первобытнообщинном строе, и притом в различной степени у разных представителей одного и того же племени. Но то, что мы знаем об искусстве этого строя, менее всего позволяет говорить об индивидуально неповторимом художественном мире (понятие этой неповторимости мы уточняем в дальнейшем), об индивидуальном стиле. Это — понятия, возникшие на иной ступени общественного развития. В «Происхождении семьи, частной собственности и государства» мы читаем: «Как ни импозантно выглядят в наших глазах люди этой эпохи,

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 20, стр. 186, 185.

они неотличимы друг от друга, они не оторвались еще, по выражению Маркса, от пуповины первобытной общности»².

Для искусства первобытнообщинного строя характерен художественный мир, охватывающий целый ряд творений. Что касается фольклора, то в известном смысле можно говорить о едином художественном мире сказок данной народности; тем более это может быть отнесено к художественному миру русских былин, например.

Существенно следующее замечание Д. А. Ольдерогге: «Рисунки бушменов по своему характеру, стилю и манере изображения, а также по их содержанию нередко и не без основания сравнивают с наскальными росписями Восточной Испании. Рисунки эти относятся к эпохе мезолита и, следовательно, отделены от бушменских тысячелетиями. Сходство обеих групп наскальных росписей поразительно и может объясняться только тем, что эти изображения делали люди, жившие в одинаковых, или по меньшей мере весьма сходных, условиях и стоявшие по своему культурному развитию примерно на одном уровне»³.

О каком-либо индивидуальном стиле здесь, таким образом, говорить, очевидно, не приходится. Не найдем мы тут и чего-либо подобного общности стилей одной народности.

Искусство той эпохи должно рассматриваться как проявление коллективного творчества, и в этой связи мы подходим к вновь и вновь дебатированной проблеме о роли индивидуальности в фольклоре.

За последнее время в нашей фольклористике обозначилась плодотворная, на наш взгляд, тенденция критики той модернизации фольклора, которая вела к «уравнению» народно-поэтического творчества и художественной литературы с точки зрения удельного веса в том и другом творческой индивидуальности⁴.

Стремление Ю. М. Соколова и М. К. Азадовского сделать упор на «творческой индивидуальности» (выражение первого) создателей фольклорных произведений вытекало из демократического по своему духу стремления подчеркнуть одаренность и сласти от забвения людей из народа, внесших свой вклад в сокровищницу народного творчества (это было подмечено и положительно оценено Д. Коккьяра в его «Истории фольклористики в Европе». М., ИЛ, 1960).

Однако при этом необоснованно делались далеко идущие обобщения и механически отождествлялись черты творческой одаренности, свойственные соавторам-исполнителям фольклорных произведений, с творческой индивидуальностью художника.

Настоящий писатель именно в силу своей творческой индивидуальности стремится (и обладает соответствующим «правом») к тому, чтобы с наибольшей полнотой и определенностью наложить отпечаток своей личности на создаваемое им художественное произведение. Его жизнь и личность отданы художественному творчеству и в известном смысле сводятся к последнему. Опираясь на предшествующее художественное развитие, он ощущает себя новатором в познании жизни, в ее художественном воспроизведении и в воздействии на нее, в понимании, воссоздании и воспитании человека, в выработке своего стиля.

Творческая деятельность художника, писал Гегель, «предполагает, как свое условие, прежде всего дар и склонность к *схватыванию действительности* и ее форм, благодаря которым обладающий ими человек, внимательно вслушиваясь и всматриваясь, запечатлевает в своем духе много-

² К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 21, стр. 99.

³ Из предисловия к кн.: В. Эллиенбергер. Трагический конец бушменов. М., ИЛ, 1956, стр. 17—18.

⁴ См. статью В. П. Аникина «Коллективность как сущность творческого процесса в фольклоре», содержащую такую критику («Русский фольклор. Материалы и исследования», V. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1960).

различнейшие образы *существующего*, а также и цепкую память, сохраняющую в себе пестрый мир этих многообразных форм»⁵. Этот «пестрый мир», закрепленный памятью, освещенный художественной мыслью и воображением, проникнутый чувством и переживанием писателя, и является основой и объектом приложения его творческой силы.

Гегель подчеркивал неразрывность объективного содержания, данного действительностью и вдохновившего поэта, и созданной им индивидуальной художественной формы: «Истинная объективность, рассматриваемая со стороны субъективного высказывания, состоит в том, что ничего из вдохновляющего художника подлинного содержания не должно удерживаться в субъективном внутреннем переживании, а все это содержание должно быть развернуто и притом развернуто таким образом, что будут столь же явственно показаны общая душа и субстанция избранного предмета, сколь будет завершено в себе индивидуальное оформление, и по всему этому характеру изображения данная индивидуальная форма будет проникнута данной душой и субстанцией изображаемого предмета»⁶.

Подлинная оригинальность творческой индивидуальности поэта «тождественна, — по убеждению Гегеля, — с истинной объективностью и соединяет в себе то, что проистекает из требований субъективности художника, и то, что вытекает из требований самого предмета, *таким* образом, что ни в одном из этих двух аспектов художественного творчества не остается ничего чуждого другому. Она поэтому, с одной стороны, открывает нам подлиннейшую душу художника и, с другой стороны, не дает нам ничего другого, кроме как природы предмета, так что художественное своеобразие выступает как своеобразие самого предмета, и мы с одинаковым правом можем утверждать, что первое вытекает из второго, как и наоборот, что своеобразие предмета порождено творческой личностью художника»⁷.

Вырабатываемый художником, обладающим подлинной оригинальностью, индивидуальный стиль как объединяющее начало содержательной формы соответствует и тем *сторонам жизни*, на которых писатель сосредоточивает свое внимание, ибо именно их воспроизведение и закрепление в искусстве выражает внутреннюю потребность его творческой личности и неповторимые *индивидуальные особенности* этой последней.

Во всех этих отношениях народно-поэтическое творчество отличается от творчества художника. Создаваемое коллективно, претерпевая в устах соавторов-исполнителей многообразные изменения, оно выражает в первую очередь те или иные стороны векового отстоявшегося опыта народа, его традиционные верования, чувствования и взгляды.

И в области содержания, и в области формы традиция, традиционные образы и приемы играют в фольклоре такую огромную роль, которая не может принадлежать им в художественной литературе. Создатели фольклорного произведения не ощущают себя художниками-новаторами, хотя и вносят нечто свое в интерпретируемое ими произведение, выступающее тем самым в каких-то своих частях и элементах в новом варианте. Но не только понятие индивидуального стиля, но и понятие *индивидуального проявления* творческого метода⁸ остаются при этом чуждыми фольклору.

Тематика и сюжеты фольклора изменяются чрезвычайно медленно.

Так, несмотря на противоречивое сосуществование в волшебной сказке различных по времени возникновения слоев, она сохраняет архаиче-

⁵ Гегель. Сочинения, т. XII, стр. 289.

⁶ Там же, стр. 299.

⁷ Там же, стр. 303.

⁸ Но, конечно, поиски определения творческого метода фольклора, которые ведутся В. Е. Гусевым, П. Г. Богатыревым и другими учеными, несомненно плодотворны.

ский колорит⁹. Поэтому столь искусственны и фальшивы попытки навязывания традиционным фольклорным образам и приемам совершенно с ним не связанного современного, особенно политического, содержания. Конечно, таким путем некоторых сказителей и сказочников «превращали» в профессиональных писателей, но это были очень плохие, занимающиеся бесплодной стилизацией литераторы, липовые, в сущности, творческой индивидуальности.

В отличие от художественной литературы участие в создании фольклорного произведения не требует всего человека, всей его жизни, хотя и встречались и встречаются отдельные исполнители фольклора, становящиеся профессиональными артистами. Создание и исполнение фольклорных произведений во все времена не выступают, как правило, в виде результата разделения труда, в виде осознанного занятия особым видом искусства; наоборот, оно сливается со всем бытом соавтора-исполнителя, это — сторона бытового уклада. Об этом свидетельствуют, например, картины крестьянского быта Исландии в произведениях Халлдора Лакснеса, картины страны, где фольклорные традиции по сей час обладают особой живучестью. Вспомним Бьяртура и односельчан Розы из «Самостоятельных людей».

Особый вопрос, значение которого мы можем здесь лишь отметить, это вопрос о соотношении коллективного и индивидуального творчества в социалистическом и особенно в будущем коммунистическом обществе в связи с постоянным ростом художественной самодеятельности народных масс, связанным с формированием нового, всесторонне развитого, гармонического человека.

На этой основе вероятно возникновение новых форм взаимодействия коллективного и индивидуального творчества, способных оказать свое влияние на характер развития творческой индивидуальности.

Выше мы рассматривали проблему творческой индивидуальности, останавливаясь на соотношениях фольклора с художественной литературой, имея в виду, в сущности, литературу и писателя нового времени. Но гораздо сложнее вопрос этот ставился в такие переходные периоды, когда фольклорные корни, мифология были непосредственным фундаментом художественного творчества. Так обстояло дело в раннюю пору античности, и с этим связана в первую очередь трудность так называемого «гомеровского вопроса».

Однако историческое развитие творческой индивидуальности писателя не шло, начиная с античности, в неуклонно восходящем направлении. Касаясь некоторых черт этого сложного исторического процесса, нам приходится сослаться и на примеры, относящиеся к живописи, где эта проблема в определенные периоды по целому ряду причин выступала более отчетливо и резко, нежели в литературе.

В этой связи представляет известный интерес и мнение современного американского ученого Б. Роуланда-младшего, полагающего, что «как искусство Востока, так и Запада можно разделить по типу выражения на два вида: «связанное традицией и не связанное ею». Роулэнд далее конкретизирует свою мысль следующим образом: «Если в искусстве, связанном традицией и почти неизменно являющемся безымянным, живописец или скульптор был всего лишь присяжным ремесленником, художник в искусстве, не связанном традицией, — это уже личность, использующая искусство для выражения своих мыслей или для демонстрации собственной виртуозности техники. В периоды, не связанные традицией, художники будут пользоваться реалистическим языком, ибо вся их вера и опыт обращены к материальному миру. Термин «искусство,

⁹ Ср. Е. М. Мелетинский. Герой волшебной сказки. М., Изд-во восточной лит., 1958.

не связанное с традицией» применяется обычно ко всему искусству, начиная от европейского Ренессанса, когда художник стремится запечатлеть внешние черты натуры, а не дух, действующий за реальной оболочкой»¹⁰.

Разумеется, тезис, предлагаемый Роулендом, достаточно схематичен и во многом условен, как условно данное употребление и самого термина «традиция». Но думается, что тезис этот помогает лучше понять существенный характер стоящей перед нами проблемы и исторические изменения в ее постановке.

«Традиция» в данном ее понимании не может быть сведена к фольклорным источникам, к мифологии. Крайне жесткие каноны ограничивали творческую индивидуальность в средневековой литературе и искусстве.

Но и такое ограничение нельзя рассматривать как общее правило, а как определенная закономерность оно проявлялось в конкретно-историческом своеобразии.

По словам М. В. Алпатова, ремесленное прошлое, цеховая рутинная оказывали свое влияние даже на творчество итальянских живописцев XIII в. Лишь постепенно складывается сознательное самоутверждение художественной индивидуальности. Однако иным было положение итальянских поэтов той поры, более свободных от такого рода давления¹¹.

Рельефный материал дает в интересующей нас области русская литература средневековья.

В своей работе о «литературном этикете» Д. С. Лихачев следующим образом характеризует элементы, из которых последний складывался: «1) из представлений о том, как должен был совершаться тот или иной ход событий, 2) из представлений о том, как должно было вести себя действующее лицо сообразно своему положению, и 3) из представлений о том, какими словами должен описывать писатель совершающееся. Перед нами, следовательно, этикет миропорядка, этикет поведения и этикет словесный. Все вместе сливается в единую нормативную систему, как бы предустановленную, стоящую над автором и не отличающуюся внутренней целостностью, поскольку она определяется извне — предметами изображения, а не внутренними требованиями литературного произведения». Однако, подчеркивает исследователь, литературное произведение того времени не являлось «механическим подбором трафаретов», это творчество, обусловленное и ограниченное жесткой нормативной системой¹².

Под интересующим нас углом зрения мы вправе говорить о своеобразии проявления творческой индивидуальности в русской средневековой литературе и об исторически обусловленных ограничениях, ей положенных. Происходят, как отмечает Д. С. Лихачев в другой работе, сложные столкновения между «стереотипом в изображении человека» и «личными впечатлениями» писателя¹³.

По мере раскрытия и углубления творческой индивидуальности, что было связано с «бунтом» против литературного этикета, происходила и все более отчетливая кристаллизация индивидуальных стилей. Так, с разной степенью последовательности и оригинальности этот процесс проявлялся в житиях Епифания и Аввакума, хотя, конечно, и у последнего протест литературный поглощается протестом жизненным. Но связанная с этим протестом ломка Аввакумом житийной традиции дала возможность выработки индивидуального стиля несравненно более мощного, нежели стиль Епифания, во многом еще сохраняющий житийные схемы,

¹⁰ В. Роуленд. Искусство Запада и Востока. М., ИЛ, 1958, стр. 7, 9.

¹¹ См. М. В. Алпатов. Итальянское искусство эпохи Данте и Джотто. М., «Искусство», 1939, стр. 66—67.

¹² «Труды Отдела древнерусской литературы», т. XVII. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1961, стр. 11.

¹³ «Труды Отдела древнерусской литературы», т. X, 1954, стр. 31.

хотя в определенной мере и наполняющий их новым психологическим содержанием¹⁴.

Выше мы на некоторых примерах коснулись взаимосвязей между развитием творческой индивидуальности писателя и развитием литературы. Но проблема исторических судеб творческой индивидуальности обладает еще и другим и гораздо более широким аспектом, хотя и неотрывным от вопросов, о которых речь шла выше.

История творческой индивидуальности отражает полные драматизма соотношения общества и личности в целом, причем отражает с крайней напряженностью и силой. Так, художник нового времени и особенно XIX—XX вв. сосредоточен в своих произведениях на этой проблеме и вместе с тем сам, в своей жизни, внутреннем мире и творчестве вынужден решить ее для себя практически. Борясь с отчуждением человека, стремясь (от Гете до Томаса Манна, от Гоголя до Блока, от Бальзака до Франса и т. д.) воспитывать яркого, духовно богатого и гармонического человека, писатель вместе с тем с горечью ощущает те или иные проявления своей — отнюдь не случайно — биографической отчужденности от полноты жизни. Он сознает последствия закономерно обусловленной ограниченности своего участия в общественной практике, а поэтому и своей профессиональной «узости» и ощущает все это тем более болезненно, чем яснее сознает мощь своей художественной мысли, своего видения и восприятия жизни, своей воспитательной роли. И в этом смысле драма и уход Толстого являются драмой не только общественно-правственной и тем более не только семейно-личной, но и драмой, характерной для исканий и мук его как писателя.

Рассматриваемая под этим углом зрения историческая судьба творческой индивидуальности писателя сама по себе могла бы послужить предметом специального исследования, а здесь, разумеется, мы можем лишь коснуться лишь некоторых моментов этой судьбы и то в самых общих и приблизительных чертах.

В Древней Греции творческая индивидуальность поэта выступала в органическом единстве с демократией, с обществом свободных граждан. Поэт-воин, поэт — политический деятель видели в своем искусстве форму непосредственного и практического участия в общественной, религиозно-духовной жизни полиса; театральное представление как часть поэтических состязаний в честь Диониса, как элемент его культа превращало трагедию в мощное и признанное средство гражданского воспитания и должно было давать режиссеру-поэту необыкновенное чувство близости к аудитории, а поэтому и глубочайшее удовлетворение.

Однако постепенно, по мере разложения афинской демократии, такое единство оказывалось глубоко противоречивым, вело и к концу греческой трагедии, и к разладу поэта с обществом. Еврипида И. М. Тронский характеризует как «уединенного поэта и мыслителя», двойственно относящегося к афинской демократии¹⁵.

В эпоху Возрождения творческая индивидуальность писателя выступает в гордом сознании своей силы и красоты как отражение и воплощение нового человека своего времени, идеала, выработанного эпохой, и это сознание не может быть разрушено ни материальной зависимостью художника, ни ощущением приближающегося общественного упадка, хотя противоречия эти уже откладывают свой отпечаток на мироощущение художника.

¹⁴ См. А. Н. Робинсон. Принципы автобиографизма у Аввакума и Епифания. Сб. ст. «Славянская филология». М., 1958, Изд-во АН СССР, и В. Е. Гусев. «Протопоп Аввакум Петров — выдающийся русский писатель XVII века». Вступительная статья к изд. «Жития». М., Гослитиздат, 1960.

¹⁵ И. М. Тронский. История античной литературы. М.—Л., Учпедгиз, 1947, стр. 139.

Но противоречия такого рода, конечно, невиданно обострились в пору зрелости буржуазного общества. Этому способствовали профессионализация литературного труда, появление книжного и литературного рынка, все большее уменьшение удельного веса непосредственных связей между писателем и читателем.

В России первой половины XIX в. во главе литературы стояла дворянская интеллигенция, органически близкая революционерам своего поколения и еще непосредственно связанная с этой — пусть еще очень узкой, но активной и дарующей мощную поддержку — аудиторией. Это вдохновляло, а с другой стороны, настораживало против всех и всяких посягательств, враждебных передовой идейной роли и духовной самостоятельности литературы.

В известном письме А. А. Бестужеву (1825) Пушкин заявлял: «У нас писатели взяты из высшего класса общества — аристократическая гордость сливается у них с авторским самолюбием. Мы не хотим быть покровительствуемы равными. Вот чего подлец Воронцов не понимает. Он воображает, что русский поэт явится в его передней с посвящением или с одою, — а тот является с требованием на уважение, как шестисотлетний дворянин, — дьявольская разница!»¹⁶.

Но вместе с тем уже в 1824 г. Пушкин в «Разговоре книгопродавца с поэтом» гениально выразил враждебность внутреннего поэтического мира художника той общественно-литературной обстановке, на которую постепенно все большее влияние оказывали складывавшиеся буржуазные общественные отношения. В заключительной *прозаической* фразе поэт соглашается на продажу рукописи, однако самая эта прозаическая форма как бы отвергает по самому существу и успокоительные заверения книгопродавца с его дешевыми утешениями и наивной апологетикой буржуазности, а главное, и самое его право пользоваться поэтическим языком.

«Вы совершенно правы» — это заявление поэта проникнуто глубокой иронией и вместе с тем как бы выводит отношения между книгопродавцем и поэтом за пределы поэзии, остро сознающей противоречие между «вдохновением» и «платой», предлагаемой буржуазным обществом, какой бы необходимой и «разумной» она ни была при данном общественном устройстве.

Осуществляемое в этом обществе уравнивание «стишков» и «рублей», приспособление к требованиям чистогана — «А деньги все ведь платят равно!» (Лермонтов, «Журналист, читатель и писатель») — разоблачает и отражает тенденции обезличивания писателя и противоречия его положения в буржуазном обществе.

В Западной Европе поэт в гораздо большей степени, чем в России, вынужден был считаться с буржуазными общественными отношениями, как с чем-то вполне сложившимся и господствующим.

Бальзак, понимая, что «никогда художник лично так мало не значил», призывал писателей защищать свои «материальные интересы», свою «литературную собственность». Он надеялся в такой защите увидеть путь к признанию властью и господствующими общественными группами «прав и величия мысли»¹⁷.

Но Бальзак был слишком проницателен для того, чтобы не почувствовать утопический характер этих своих надежд на коренное (не только материальное) улучшение положения писателей в буржуазном обществе. Поэтому он здесь же в этом своем обращении к писателям (1834) говорит, что такого рода объединение художников для защиты своей

¹⁶ «Пушкин-критик». М., Гослитиздат, 1959, стр. 94.

¹⁷ «Бальзак об искусстве». М., «Искусство», 1941, стр. 299, 314, 315, 317.

литературной собственности — «позор для нашего времени», ибо по сути «вся Франция должна быть нашим опекуном»¹⁸.

Пушкин же не предавался такого рода надеждам и иллюзиям. В рублях он не находил то обещание свободы, какую ему сулил книгопродавец. Но он видел в «плате», в защите литературной собственности нечто с неизбежностью вытекающее из данной общественной литературной обстановки.

Конфликты и противоречия буржуазного общества вызывали подлинно мощные творческие индивидуальности на борьбу и приводили к отступлению и подчинению более слабых.

В новое время в ряде стран бывали периоды, когда складывались общественные условия, способствовавшие возрастанию удельного веса стертости, безличности в литературе, в самом облике художников той поры.

Такие тенденции характерны, например, для наиболее «мирных» десятилетий господства буржуазии во второй половине XIX в. в Западной Европе. Герцен писал в «Конец и началах» (1862—1863): «Заработавшая себе копейку толпа одолела и по-своему жуирует и владеет миром. В сильно обозначенных личностях, в оригинальных умах ей никакой необходимости... Фотография, эта шарманка живописи, заменяет артиста; хорошо, если явится художник с творчеством, но вопиющей нужды и в нем нет...»¹⁹.

Следует, в частности, иметь в виду и то, что натурализм со свойственной ему описательностью, игравший в те десятилетия столь крупную роль в литературной жизни Франции и Германии, в силу самой сути своей не требовал от художника полного, до конца раскрытия себя, а помогал ему ступеньваться, «прятаться».

В России во второй половине XIX в. большая литература приобретает все более резкую антикрепостническую и антибуржуазную направленность, вдохновленную демократическими и социалистическими идеями. Теперь «убежденного писателя» особенно мучает и ограничивает то, что, по определению Щедрина, «не существует непосредственного общения между читателем и писателем»²⁰.

«Убежденного писателя» «грызут» не только «читатель-ненавистник» и «солидный читатель» (крепостник и бюрократ), но и «читатель-простец», ибо духовная ограниченность последнего определяет собою потребности книжного и журнального рынка, «улицы».

Щедрин выразил мучительное сознание и чувство разрыва между общественной практикой и литературой.

В этих условиях то обстоятельство, что писатель отдает себя своей специальности, соответствующей его природе (Щедрин говорит о «писателе по природе»²¹), оказывается глубоко противоречивым. Ибо отчужденная от общественной практики специализация в области духовной деятельности, даже доставляя истинное наслаждение достигнутым совершенством выражения и воплощения дум и образов, вместе с тем заставляет усомниться в конечной действительности большого и самоотверженного труда. «Могучий — он бессилен», — говорит Щедрин о писателе, лишенном общения и поддержки «читателя-друза», он «не может считать себя исполнившим свое призвание»²².

В наше время кризис и крах культуры и литературы в буржуазном обществе ведет к невиданно резкому и широкому обезличиванию писателя и ограничению его неповторимого своеобразия, своеобразия его

¹⁸ «Бальзак об искусстве», стр. 315.

¹⁹ А. И. Герцен. Сочинения в 30 томах, т. XVI. М., Изд-во АН СССР, стр. 138.

²⁰ Н. Щедрина (М. Е. Салтыков). Полн. собр. соч., т. XVI. М., Гослитиздат, 1937, стр. 566.

²¹ Там же, стр. 715.

²² Там же, стр. 536.

стиля. Мы уж не говорим о бульварной, в особенности детективной литературе, изготовляемой «механизированными», массовыми методами

Но вот что Рене Клер пишет об американском киноискусстве (точнее кинопромышленности), в котором, естественно, литератор играет важную роль: «Сколько фильмов из четырехсот или пятисот, ежегодно выпускаемых в Калифорнии, обладают индивидуальным стилем и являются произведениями оригинальных художников или профессионалов? Только в силу привычки продолжают еще упоминать имена режиссеров и авторов американских фильмов. За немногими исключениями их имена значат не больше, чем подпись кассира, стоящая на банковских билетах, от замены которой стоимость билета не меняется. И несмотря на броский шрифт и громкие фанфары, сопровождающие перечень создателей фильма, имена, которые мы читаем, — это чаще всего имена служащих, подчиненных безымянному, но всемогущему концерну»²³.

Конечно, крупнейшие творческие индивидуальности способны бороться с таким обезличиванием, и все же вместе с тем в чем-то они ему подчиняются и во всяком случае от него глубоко страдают. Этому, в частности, способствуют *духовные моды* буржуазного общества.

Такова в особенности современная мода на дешевую психологизацию в духе фрейдизма и экзистенциализма, что ведет к выпячиванию состояний страха и ужаса, аффектов, всего подсознательного, т. е. именно тех состояний, охваченный которыми человек как бы теряет самого себя, искажаясь и обезличиваясь в духовных гримасах и судорогах. Это не только лишает изображаемые характеры подлинного индивидуального своеобразия, но и раскрывает внутреннюю духовную бедность и ограниченность самого писателя.

Разумеется, не каждый писатель, находящийся под такими влияниями, лишен творческой индивидуальности. Ее никак нельзя отрицать, например, у Камю, хотя и он склонен был тенденциозно иллюстрировать экзистенциалистские тезисы и его талант находился в колодцах предвзятой и ограниченной концепции.

Когда писатель, исходя не из действительности, а из заданных положений реакционной философии, наполняет свое творчество отвлеченно конструированными психологическими состояниями, долженствующими доказать истинность последней, тогда он лишается подлинной творческой индивидуальности именно потому, что оказывается не способным познать «сущность изображаемого предмета» (если использовать вышеприведенное выражение Гегеля), правду жизни и не в состоянии следовать за ней.

Основу для коренного изменения в положении и развитии творческой индивидуальности писателя, для преодоления отчуждения и выхода за пределы ограничивающей человека узкой специализации (что, однако, ни в чем не должно сделать менее интенсивным совершенство воплощения, менее ярким артистизм художественного выражения) дает лишь социалистическое переустройство общества и в особенности будущий коммунистический строй.

Перспектив развития творческой индивидуальности мы коснемся в заключении этого раздела.

II

Выше мы для характеристики творческой индивидуальности художника использовали определения Гегеля, которые, однако, касаются почти исключительно вопроса о своеобразии художественного таланта. Но ведь этим отнюдь не исчерпывается круг встающих перед нами в дан-

²³ Р. Клер. Размышления о киноискусстве. М., «Искусство», 1959, стр. 176.

ной связи проблем. И прежде всего необходимо коснуться той из них, которая условно может быть обозначена как «человек и писатель».

Упрощенное разграничение «человека» и «писателя» — давняя традиция буржуазной критики, в частности русской. «Писатель как человек и писатель как художник — это разные личности», — писал Ю. И. Айхенвальд, противопоставлявший «благоговейного жертвоприносителя Аполлону» (т. е. писателя) — «ничтожному из ничтожных детей мира»²⁴.

Аналогичная позиция характерна и в наше время для многих буржуазных эстетических и литературоведческих концепций.

В этом смысле показательна та точка зрения, которую, ссылаясь на Кроче, защищает В. Кайзер в своем «Введении в литературоведение». Он считает необходимым творческую индивидуальность точно и строго отделить от человеческого «я» писателя. Призыв Кроче не «отождествлять «поэтическую личность» с данным индивидуумом кажется нам достойным внимания». «Могут возразить, — продолжает Кайзер, — что такого рода мысли о сверхличной деятельности ведут к тому, что в науку вторгается нечто метафизическое, иррациональное или субъективно мировоззренческое, вызывающее аналогию с верой. Но поэзия и творения ее сами по себе возвышаются до иррационального, и поэтому нас не должно удивлять, что наука о литературе, которая стремится свою мысль вперед, сама достигает границ рационального. А с другой стороны, и убеждение в том, что в творчестве участвует вся личность и только она (хотя бы с включением тех или иных социальных, биологических и духовных сил) также является верой, мировоззрением. Результаты исследования на такой основе сами вызывают сомнения в своей общезначительности»²⁵.

Думается, что такое противопоставление Кайзером человека и писателя по сути и внутренней логике своей связано с учениями современных (в особенности западногерманских) философов-идеалистов. Ведь именно в этическом учении неотомизма дается такое противопоставление «индивидуальности» и «личности», которое особенность последней видит в постижении сущности бога; в этом постижении и заключается, с точки зрения неотомистов, достоинство и самостоятельность «личности», в отличие от «индивидуальности». Аналогично приближение к иррациональному является, по мнению Кайзера, отличительным качеством «поэтической личности» в сопоставлении с человеческим индивидуумом.

В очень существенном отношении близкие к этим воззрениям взгляды проповедают такие видные теоретики литературы США, как Уэллек и Уорреп, но в соответствии со всем «стилем» американской культуры они гораздо более откровенно раскрывают *политический* смысл такого рода концепций и меньше увлекаются философскими абстракциями.

Давая в своей «Теории литературы» характеристику и критику «биографического метода» (нам еще придется коснуться значения и смысла этой критики в целом), авторы специально останавливаются на вопросе о соотношении личности писателя и его творения. Они пишут: «Биографический подход игнорирует самые простые психологические факты. Произведение искусства скорее воплощает «грезу» автора, нежели его действительную жизнь, или же оно может быть «маской», «анти-я», за которым скрывается его подлинная личность, или же оно может явиться изображением жизни, от которой автор стремится убежать... Часто используемый в качестве доказательства критерий «искренности» совершенно ложен, если он судит литературу в понятиях биографической правдивости, в соответствии с опытом или чувствованиями автора, как

²⁴ Цит. по кн.: П. Н. Сакулин. Социологический метод в литературоведении. М., изд. «Мир», 1925, стр. 129.

²⁵ Wolfgang Kayser. Das sprachliche Kunstwerk. Bern, 1956, S. 288.

они засвидетельствованы фактами, находящимися за пределами произведения. Не существует связи между «искренностью» и художественной ценностью»²⁶.

Таким образом, в отличие от Кайзера, Уэллек и Уоррен непосредственно писателя и человека не противопоставляют, но для них, при оценке художественного произведения, писатель как человек, как личность просто-напросто несуществен, ибо, с их точки зрения, проблема «искренности», т. е. мировоззрения, идейности писателя, его партийности, а также и его метода никакого отношения к художественному творчеству не имеет; писатель для них идейно, морально безответствен.

Так обнаруживаются идейно-политические выводы, которые влечет за собою противопоставление писателя и человека. Аналогичные положения содержатся в вышедшей в 1960 г. в США книге Джерома Штольнитца «Эстетика и философия художественной критики». Автор заявляет: «Знание «личности» ничего не прибавляет к нашему пониманию искусства»²⁷. И он ссылается на то, что гуманистические симпатии, ощущаемые в драматургии Шекспира, вовсе не позволяют сделать вывод, что такого рода воззрения действительно были ему присущи,— об искренности взглядов писателя судить по его произведениям, мол, невозможно, да это и несущественно.

Здесь стремление вытеснить из литературы писателя как думающего и убежденного человека становится совершенно очевидным.

Во всем этом сказывается характерное для буржуазной литературной науки стремление, не касаясь исторических закономерностей развития литературы, сосредоточиться на вырванном из исторического контекста художественном произведении и на его «интерпретации», что дает неограниченный простор всякого рода субъективистским, извращающим действительные факты взглядам.

Следует отметить, что к аналогичным выводам толкает ревизионистская концепция, принижающая роль идейности, мировоззрения писателя, партийности его художественного творчества, отрывающая последнее от убеждений и взглядов художника.

Так, в статье «К вопросу о конкретизации особенного как категории эстетики»²⁸ Лукач утверждает, что результат творческого процесса «может быть художественно зафиксирован в произведении в противоречии с предрассудками и даже мирозерпанием художника».

Для буржуазной модернистской трактовки проблемы творческой индивидуальности очень характерна позиция такого крупного поэта-модерниста, как Готфрид Бенн, творчество которого получило в ФРГ столь широкое признание буржуазной общественности.

Исходя из своего жизненного опыта, из совмещения им литературного труда с профессией врача, притом в течение ряда лет врача германской армии, Бенн провозглашает своим девизом «жизнь двойника» (Doppelleben).

Видя в любой идеологической позиции писателя только ограничение и осложнение поэтического кругозора, Бенн, правда, склонен был констатировать тем, что порой в своем кабинете в гитлеровском военном министерстве в Берлине сочинял сатирические стихи, направленные против властителей Третьего рейха. Но это были весьма слабые, не имевшие никакой связи с жизнью стихшки, по существу не затрагивавшие военную машину фашизма, которой Бенн служил верой и правдой.

Именно отказ от человеческой цельности и идейной целеустремленности обеднил и сузил творчество Бенна, придал его поэзии характер.

²⁶ R. Wellek and A. Warren. Theory of Literature. New York, 1956, p. 67, 68.

²⁷ Jerome Stolnitz. Aesthetics and Philosophy of Art critic, p. 163.

²⁸ Статья опубликована в журн. «Zeitschrift für Philosophie», 1956, № 4.

модернистского изыска, привел его к нигилистической оценке себя как творческой индивидуальности.

Опыт же писателей социалистического реализма показывает, что партийность художника, понимаемая, разумеется, не как готовая и заранее данная догма, а как творческое, самостоятельное участие в борьбе за ленинские идеалы партии, в поисках наиболее верного пути к социализму и коммунизму, оплодотворяет индивидуальность художника. Чем более самостоятельны художественные искания такого писателя, чем более они соответствуют глубинным устремлениям его творческой индивидуальности, тем более органичным становится для него принцип партийности, срастающийся с его творческим методом, с эстетическими основами его творчества. Лучшее тому доказательство — жизненный и литературный путь Горького, Шолохова, Бехера.

Разумеется, было бы схематизмом утверждать, что все буржуазные концепции основываются на противопоставлении или резком разграничении человека и художника.

В середине второй половины XIX в. широкое распространение получил очерк-эссе как жанр литературно-критического изучения писателя и его творчества, причем биографический подход играл здесь очень значительную роль.

Достаточно сослаться на столь многочисленные очерки-портреты Сен-Бева, нередко использовавшего для характеристики творчества того или иного писателя даже случайные биографические факты анекдотического характера.

Так, например, Сен-Бев пытается охарактеризовать творчество Бальзака и его самого (при его жизни притом) посредством «пикантной истории», слышанной от Латуша. Последний рассказывал, что автор «Поисков абсолюта» «за маленькие литературные услуги, советы, касавшиеся его романов, его стиля», посулил Латушу подарить арабского коня, но не выполнил своего обещания. Сен-Бев и считает, что Бальзак аналогичным образом и в своих произведениях дает обещания, которые не выполняет, разочаровывая тем самым читателей.

И хотя, конечно, в целом биографизм Сен-Бева при всех недостатках вовсе не сводится к такого рода приемам, тем не менее нам в данной связи важно отметить, что знаменитый французский критик пытался связать художественное творчество с индивидуальностью писателя, рассматриваемой, однако, эмпирически, в полноте и «равноправии» самых различных — больших и маленьких — черт и особенностей.

Однако чем дальше буржуазные общественные науки в целом отходили от позитивизма и эмпиризма в сторону различных форм иррационализма, тем все уменьшался и удельный вес биографизма в литературоведении (игравшего, разумеется, в последнем отнюдь не только положительную роль). Разумеется, специально-биографические исследования жизни писателей сохраняются, однако сами авторы этих работ считают их относящимися скорее к области истории культуры, нежели литературы; впрочем, как отмечает М. Верли (сам во многом разделяющий позицию Кайзера), и в наше время встречаются попытки подражания Сен-Беву²⁹, не имеющие, однако, серьезного значения с точки зрения тенденций, характерных для буржуазной литературной науки в целом. Другое дело — критические эссе, биографические очерки и интервью, посвященные современным писателям, печатающиеся в литературных еженедельниках Франции, например.

Постепенно индивидуальность писателя стала рассматриваться все более отвлеченно и идеализированно, как «чистое» проявление «духа», а большое влияние, оказанное на литературную науку фрейдизмом, при-

²⁹ М. Верли. Общее литературоведение. М., ИЛ, 1957, стр. 158—161.

вело к обезличивающей классификации писательских индивидуальностей, что особенно уродливо выступило в «Трагической истории литературы» Вальтера Мушге. Последний делит все писательские индивидуальности на магов, провидцев и певцов или же в более низких формах этих категорий соответственно на фигляров, священников и поэтов.

При всех колебаниях буржуазной литературной науки между эмпирически-недифференцированным «натуралистическим» восприятием личности писателя и более или менее резким разграничением человека и художника как представителя иррационального и асоциального творческого начала, для всех этих концепций характерен антиисторизм и не только в понимании связей творческой индивидуальности с народной жизнью, но и в отношении самой этой личности.

Ведь сама по себе проблема соотношения человека и художника, точнее вопрос о том, в какой мере все «личное», «бытовое» входит в понятие творческой индивидуальности, — вопрос не праздный, но могущий быть решенным лишь на основе конкретно-исторического изучения личности художника, его творчества и его эпохи.

Напомним данное В. В. Виноградовым определение того, как в литературоведческом исследовании следует понимать личность писателя: «историка искусства, в том числе и историка литературных стилей, историка литературно-словесного искусства личность автора интересует совсем не в плоскости истории семейных нравов, быта, индивидуальных физиолого-патологических качеств личности и т. п., но только — в плане истории тех событий, переживаний, изменений в личной жизни автора, которые находятся в связи с развитием национальной культуры, общественной мысли, общественно-идеологической борьбы и ее специфических отражений в атмосфере разных видов искусства, в плане развития творческой деятельности этого автора, стиля его социального поведения, его мировоззрения, характера и содержания его переживаний, его жизненного опыта и т. п.»³⁰

Однако при исследовании каждой данной творческой индивидуальности по-особому, глубоко своеобразно встает вопрос о факторах ее становления и развития.

Даже «семейные нравы», патриархальный барски-московский быт, который тщательно поддерживался в доме С. Т. Аксакова, помогает лучше уяснить себе не только склад автора «Семейной хроники» как творческой индивидуальности, но и стиль его произведений. С другой стороны, нравы, дух родительского дома были одним из источников сатирического юда, питавшего перо Щедрина.

Вспомним также следующие слова Горького из одного его письма 1903 г., относящиеся к Леониду Андрееву: «Видел Леонида пьяным — это отвратительное зрелище и ужасно, но помогает многое понять в его литературе»³¹.

Больше того. Даже индивидуальные «физиолого-патологические качества личности» должны быть приняты во внимание для уяснения творческих индивидуальностей некоторых писателей и их стилей. Об этом с несомненностью свидетельствуют, например, дневники Кафки, ибо «принцип» болезненно-кошмарных сповидений, здесь зафиксированных и коренящихся именно в «физиолого-патологических качествах» автора «Процесса», несомненно переносился им в свое творчество.

Разумеется, при этом аналогичные бытовые обстоятельства могут иметь совершенно различное значение для творчества того или иного писателя.

Служба имела громадное значение для Щедрина, ибо научила его узнать и возненавидеть, высмеивать и пародировать злейшего врага —

³⁰ В. В. Виноградов. Проблема авторства и теория стилей. М., Гослитиздат, 1961, стр. 34.

³¹ «Архив Горького», т. IV, стр. 120.

царскую бюрократию, ее политику, повадки и язык. Формулировки служебных бумаг Салтыкова уже предвещают его сатирические гиперболы.

Служба Тютчева по дипломатическому ведомству и по комитету иностранной цензуры сама по себе, конечно, могла отразиться лишь в его тенденциозно-политических стихотворениях, хотя жизненные встречи и литературные интересы, так или иначе с этой деятельностью связанные, помогали собирать впечатления, поднятые им в поэзии до величественных и трагических обобщений.

С другой стороны, чувство любви, страсть, личные переживания были одним из тех могущественных жизненных импульсов, которые определили собою интенсивность и напряженность тютчевской поэзии.

Чувство же Салтыкова к жене и отношения с ней вошли в творчество Щедрина (если не считать одного раннего упоминания) лишь теми своими чертами, которые могли быть использованы для сатирической типологии бездушно-светских «куколок».

А в творчестве Герцена любовь к Наталье Александровне превратилась в одну из центральных тем его классической автобиографии, в то время как отношения с Н. А. Огаревой вовсе не нашли отражения в «Былом и думах».

Все эти примеры говорят о сложнейших соотношениях всего личного, бытового, «человеческого» и творческого, общественного и художественного. Из этого совсем не следует, что творческая индивидуальность может быть определена лишь на основе эмпирически-детализированного изучения биографии, личности писателя. Но вместе с тем нет таких сторон в этой биографии и личности, которые догматически могут быть отброшены с порога.

Все дело в том, что подлинно значительная творческая индивидуальность есть высокоорганизованное и в высшей степени целеустремленно направленное явление общественного сознания, духовного развития страны, отражающее и возбуждающее идеи и стремления целых социальных групп (нередко в сложном их сплетении), состояние тех или иных сторон и пластов народной жизни, национальной культуры. Отражаются же все эти общественные силы в творческой индивидуальности в неповторимом своеобразии, ибо отражение это осуществляется через ее индивидуальный жизненный и художественный опыт. Притом это отражение является не чем-то автоматическим, фаталистическим, не результатом «диктата действительности» (если бы дело обстояло так, то перед нами было бы лишь безлично-покорное послушание художника обстоятельствам), а могучим субъективным творческим восприятием и действием.

На вопросе о детерминированности творческой индивидуальности и создаваемого ею художественного мира нам придется остановиться в дальнейшем, сейчас же необходимо подчеркнуть следующее.

Переживая свой жизненный и литературный опыт и тем самым организуя его, творческая индивидуальность отбирает в этом опыте, в запасах той цепкой памяти художника, о которой писал Гегель (см. выше), все то, что соответствует ее стремлениям, интересам, идеалу, жажде художественного воплощения и закрепления действительности, все то, что пригодно для построения — при помощи художественного воображения и обобщения — неповторимого художественного мира.

Но этот процесс построения художественного мира является одновременно процессом самовоспитания, самоформирования творческой индивидуальности в неразрывной связи с познанием жизни, стремлением к идеалу и кристаллизацией индивидуального стиля.

Творческая индивидуальность берет из своего опыта, из своей жизни, из своего «я» как человека именно и только то, что ей нужно для поставленных себе задач, объективно (а нередко и осознанно) соответ-

ствующих определенным сторонам и моментам жизни народа и общества, преломляющимся в творениях писателя.

Но из всего этого совсем не следует, что позволительно противопоставлять человека и художника. Наоборот.

Подлинно великая творческая индивидуальность в своем развитии и росте как бы полностью овладевает своим «я», «человеком» (очевидна условность самого этого деления), в ней живет стремление всю жизнь свою перестроить таким образом, чтобы она чаиболее полно соответствовала потребностям творчества. Можно сказать, что подлинно большой и зрелый писатель не только строит тот или иной художественный мир, но и повседневно живет в нем, как будто все более сужая ту область своей жизни, которая не нужна творчеству, не связана с его индивидуальностью как художника.

В известном смысле можно сказать, что он стремится всю свою жизнь превратить в творчество, что, однако, само по себе отнюдь не замыкает его в «башне из слоновой кости», ибо, например, общественная деятельность может стать мощным стимулом и материалом творчества.

Большой писатель внутренне живет в мире своих героев и как бы живет ради своего творчества, которое для него, конечно, не такая башня, а отражение подлинно существенных сторон и явлений народной жизни, духовных движений своего времени.

Ведь для каждого большого писателя, сознающего общественное, национальное значение своего творчества, создаваемый им художественный мир является подобием всего народного национального мира, хотя бы и взятого «с одного боку» (если использовать выражение Гоголя). Так, округ Джефферсон, созданный Фолкнером, является подобием всего национального мира США.

Большой писатель не прописывает себе художочную духовную диету, заставляющую его насильно воздерживаться от всего того, что ему как художнику не является необходимым.

Процесс этот гораздо сложнее. В таком самоограничении заключено стремление к величайшей цельности и полноте существования, поскольку творчество является наиболее мощным источником и средством достижения такой цельности. Если эти условия кладут предел стремлению стать всесторонне развитым человеком, то вместе с тем само художественное творчество является средством завоевания такой всесторонности и гармоничности, если не для себя, то для человечества.

Отвечая на письмо М. К. Рейхель по поводу «Былого и дум», Герцен писал, шутливо преувеличивая по форме, но всерьез по существу: «Очень уж хвалите — да я ведь эдак и еще томов пять напишу, а потом «записки о записках», да уж мне кажется, что я жил-то для записок, — а то, если б я не жил, ну и записок бы не было»³².

Герцен действительно жил для «записок», и последняя цитированная нами фраза вовсе не трюизм, ибо для того, чтобы написать «Былое и думы», нужно было не вообще существовать, а жить именно так, как сумел жить Герцен, т. е. как русский революционер, как представитель революционной России и создатель вольной печати за ее рубежом.

И в этом смысле именно потому, что Искандер жил для русской революции, т. е. получал наибольшее удовлетворение в действенном приложении своих сил и дарований ради этой громадной цели, он, будучи и великим революционером и великим художником, жил тем самым и для создания «Былого и дум». Под этим двуединым углом зрения Герцен отбирал жизненный материал для своей вошедшей в классическую литературу автобиографии. И отношения с Н. А. Огаревой не вошли не только в «Былое и думы», но по-настоящему и во внутреннюю жизнь Герцена.

³² А. И. Герцен. Сочинения в 30 томах, т. XXVI, стр. 71.

В этом значении следующих очень горьких по своему подтексту строк из письма к сыну (1860): «Я очень ясно и очень хорошо понял, что личная жизнь моя окончилась — бурями и ударами 1852 года (т. е. смертью жены. — Я. Э.). Ты помнишь, я тебе читал в моих записках (т. е. в «Былом и думах». — Я. Э.), как много просила меня Мамаша спасти вас, брошенных политическими обстоятельствами в совершенно чужой мир. Я дал обет — и сдержал его. Для меня остались в мире две задачи: моя русская деятельность и ваше развитие. Одна — удалась вполне, и работа, жертвы, — все вознаградилось успехом. От вашего развития я жду много; но тут я не умел сделать то, что хотел»³³.

Не случайно также Герцен в своем потаенном дневнике 60-х годов предъявлял самому себе жестокие обвинения за тот разброд в семье, который во многом объяснялся взаимоотношениями с Н. А. Огаревой. И, в сущности, критикуя и себя Герцен именно с позиций русского революционера — героя «Былого и дум».

Мы видим на примере Герцена неразрывное, но сложное единство человека и художника, единство только и формирующее истинную творческую индивидуальность, единство, в котором политика, философия, этика и искусство сплетаются неразсторжимо, единство отнюдь не механическое, а изменяющееся и противоречивое, неизменно требующее конкретно-исторического изучения, не ограничивающегося личностью писателя. Понять закономерно обусловленное своеобразие творческой индивидуальности Герцена возможно лишь имея в виду историческую перспективу и обстановку его жизни и деятельности, преемственные связи его творчества.

Великое удовлетворение доставляло Герцену то, что ему удалось найти и узнать своего читателя, связать свое творчество с жизнью и революционной практикой, прерратить себя — русского революционера — в героя «Былого и дум». Эти черты духовного облика Искандера, а с другой стороны, общий светлый колорит художественного мира этого великого произведения, особенно ясно выступающий в первых частях автобиографии, воссоздающих атмосферу 30—40-х годов, а затем омрачаемый трагическими тенями поражения революции 1848 года и противоречиями русского революционного движения 60-х годов, колорит, естественно отражающийся в стиле автобиографии, — все это при специальном исследовании приводит и к поколению русских дворянских революционеров, и к стилевым традициям пушкинской поэзии и эпистолярной прозы, и к стилю Гейне.

Могут возразить, что единство человека и художника, которое столь рельефно выступает у Герцена, объясняется совершенно исключительным и необычайно гармоническим сочетанием таких столь различных и столь редко переплетающихся склонностей и призваний (именно призваний!), как дарования политика и художника. Ведь измышления реакционной публицистики — этим взглядам отдал дань даже Достоевский, сводившиеся к тому, что Герцен был всего лишь дилетантом от политики, давно опровергнуты историей.

Легко, однако привести другие примеры, рисующие аналогичное сложное, органическое и полное противоречий, но совершенно своеобразное в каждом отдельном случае единство, сказывающееся в жизни и творчестве писателей совсем иного склада.

В 1876 г. Щедрин писал тяжело больному Некрасову: «Мы до того отождествились с нашей специальностью, литературным трудом, что сделались вне ее почти негодными для существования. В этом отношении наша жизнь может быть названа даже проклятою. У меня не раз бывали порывы выбиться из нее, но я убежден, что как только настала бы мину-

³³ А. И. Герцен. Сочинения в 30 томах, т. XXVII, кн. 1, стр. 59—60.

та освобождения, так тотчас же убедился бы, что мне ничего больше не остается, как сложиться из угла в угол без дела»³⁴.

Отождествление человека со своей специальностью и как проклятие, и как неизбежность, и как источник удовлетворения, даже, в сущности, как источник единственно доступного в данных общественных условиях счастья (прямо об этом Щедрин здесь не говорит, но достаточно вспомнить его горячую и горькую любовь к литературе для того, чтобы не усомниться в полной законности такого вскрытия заключенного здесь подтекста) — таков смысл этих строк.

И это не слова. «Отождествление» человека и писателя — это *действие*, творимое Щедриным над самим собою и проявляющееся в большом и малом, то трагически-возвышенном, а то и комически-анекдотическом.

Здесь и превращение своих писем к приятелям и знакомым в полные юмора памфлетные и пародийные миниатюры, и запись (чем-то напоминающая бывшее зачисление дворянских сынов, чуть ли не со дня рождения, в гвардейские полки) своего первенца Кости еще мальчиком в члены Литературного фонда, и все более частое сатирическое использование бездушно-«кукольных» черт Е. А. Салтыковой, и, наконец, и в особенности в «Имярек» в сказке о Крамольникове напряженнейшие раздумья именно в последние годы жизни над общественной ролью и судьбами писателя.

Нельзя не видеть в заключительных, полных неизбывной горечи строках «Имярек» трагического обобщения собственного духовного и литературного опыта — здесь великий сатирик говорит словами, заставляющими вспомнить библейских пророков, — недаром Щедрин казался таким пророком столь трезвому и проницательному художнику, как А. Н. Островский.

«Он чувствует, что сердце его горит и что он пришел к цели поисков всей жизни, что только теперь его мысли установились на стезе правды... Он простирает руки, ищет отклика, он жаждет идти, возглашать... И знает, что сзади у него повис ворох крох и мелочей, а впереди — ничего, кроме одиночества и обреченности...»³⁵

Конечно, личное, биографическое, «человеческое» поднято здесь, в крайнем напряжении, до самых резких обобщений в трагическом раскрытии всех внутренних противоречий и «готовностей», если использовать выражение самого Щедрина. Но это отнюдь не «литературщина». В жизни Щедрина творчество, вдохновленное революционно-демократической идейностью и последовательностью, все более овладевает человеком, говорит об его мощном духовном росте, ставит перед ним высочайшие цели («возглашать!»). И даже указывая на недостижимость этих целей (с точки зрения максимально высоких требований — но именно таковы критерии, применяемые к себе каждым подлинно большим художником) и воплощая трагическое поражение, щедринское творчество утверждает величие и самоотверженность борца, стремившегося стряхнуть с ног своих всяческий прах крох и мелочей. Страшную боль должна была вызывать в Щедрине такая оценка положения русского писателя и до известного предела самого себя... В такой неустранимости заключалась подлинная самоотверженность.

Остановимся еще на одном примере. Томас Манн очень далек от героической борьбы революционной мысли, от борьбы, с которой навсегда связали себя Герцен и Щедрин, вместе с тем шедшие в жизни и литературе совершенно различными путями. Томас Манн живет прежде всего в таком мире духовной культуры, в котором конфликты эпохи отражаются хотя и чрезвычайно интенсивно, но опосредствованно и «надстроечно»,

³⁴ Н. Щедрин (М. Е. Салтыков). Полн. собр. соч., т. XIX, стр. 77.

³⁵ Там же, т. XVI, стр. 720.

в известном отдалении от практики политической борьбы, что ведет писателя к снисходительности по отношению к *идейным* противникам (другое дело такой враг, как фашизм), к участникам спора идей.

И тем не менее и для Томаса Манна вопрос о разрыве между общественной практикой и литературой был очень существен; правда, он пессимистически ощущал этот разрыв прежде всего как исторический и, быть может, даже неистребимый национальный порок Германии, оказавшейся не способной на настоящую революцию; сам же он пытался преодолеть этот разрыв духовно: сочетанием художественного творчества и эссеистских выступлений на злободневные — отчасти и непосредственно политические — темы, никогда, однако, не ставя эту проблему и отдаленно с той остротой, которая характерна для русских писателей, чью священную гуманистическую борьбу он так высоко ценил.

Но Томас Манн отличался удивительной (особенно имея в виду черты буржуазной ограниченности, присущие его мировоззрению) чуткостью и восприимчивостью к идейным требованиям эпохи, выдвинутым ее движущими силами. Нельзя сказать, что он всегда сам за этими требованиями шел, но их неизменно и без всякой предвзятости понимал, если даже прямо сознавался в своем к ним несочувствии.

Поэтому перед автором «Доктора Фаустуса» по-своему и встала центральная проблема искусства XX в., проблема, все более пристально разрабатывавшаяся в течение нескольких веков, но никогда еще не приобретающая такого практического, актуального и массового значения.

Это — проблема формирования и воспитания нового всесторонне развитого человека, яркой личности, выражающей требования народной жизни, проблема, наиболее глубоко и остро воплощенная в творчестве Горького, где она непосредственно, по-социалистически связывается с задачей коренного практического изменения общественных условий.

У Манна эта проблема ставится прежде всего в разрезе художественном, эстетическом, как проблема искусства, способного воспитать такого человека, и ставится, естественно, прежде всего на основе национальной духовной жизни Германии с наибольшей целеустремленностью и полнотой в «Докторе Фаустусе».

Если для Горького проблема всесторонне развитого человека вставала прежде всего как проблема гармонического синтеза в нем силы и красоты мысли с мощью инстинктивных стремлений, причем эта проблема ставилась практически и лично через самого художника, прежде всего как героя автобиографической трилогии и многих так или иначе связанных с нею произведений, то у Томаса Манна, понимавшего эту проблему аналогично, но не тождественно и отмечавшего притом, что автобиографизм ему был, в сущности, чужд, эта проблема разрабатывается гораздо более «теоретически» (кавычки эти обозначают совершенно условный характер этого термина в применении к художественному творчеству) и эстетически.

В лице и образе Леверкюна проблема всестороннего и гармонического развития поднимается через воплощение трагедии художника, в которой отразилась трагедия нации. Поражение Леверкюна явилось следствием ложного, «дьявольского» синтеза в его творчестве «бескровной интеллектуальности» и «кровавого варварства»³⁶. Сам же Томас Манн борется именно за сочетание в искусстве полнокровного, овечьего страстью интеллектуализма с чуткой близостью к «стихийным, иррациональным, демоническим силам, т. е. к истинным источникам жизни»³⁷, и видит

³⁶ Томас Манн. Собр. соч., т. IX. М., Гослитиздат, 1960, стр. 308.

³⁷ Там же, т. X, стр. 321.

в Леверкюне отсутствие «души» — «посреднической инстанции, примиряющей ум и инстинкт»³⁸.

В данной связи необязательно, да и невозможно рассмотреть вопрос о том, в какой мере и как этот синтез выступает в творчестве самого создателя «Доктора Фаустуса». Для нас важно другое.

Именно создавая этот роман, Томас Манн с небывалой еще силой почувствовал то единство жизни и литературы, человеческого и творческого в художнике, которое он не только воплотил в образе Леверкюна, но как бы «строил», завоевывал в самом себе, изменяя и обновляя тем самым свою жизнь.

«Роман о романе» — «История доктора Фаустуса» — это именно история того, как вся жизнь, все личное и семейное, литературное и политическое «организуется» вокруг романа и как самый роман этот становится жизнью. Недаром в «истории мучительной и греховной жизни художника» Манн видел «роман моей эпохи»³⁹, отражение трагических судеб Германии, ибо ее парод для него «народ романтического протеста против философского интеллектуализма и рационализма просветителей, народ, у которого музыка взбунтовалась против литературы, мистика против ясности»⁴⁰.

И хотя, применяя к «роману о романе» критерии самоотверженного духовного и практического героизма, свойственного большой русской литературе и передовой мысли, мы найдем здесь оттенок изысканного любования дарами культуры и самим собою как носителем ее, тем не менее нельзя не признать, что в пределах возможного и доступного писатель отдавал роману, синтезировавшему его творчество и жизнь, всего себя.

Еще в более раннем (1930) «Очерке моей жизни» Т. Манн признавался: «Правду сказать, всякая работа представляет собой хоть и фрагментарную, но законченную в себе реализацию нашей сущности, познавать которую мы можем лишь трудным путем такого опыта, и не удивительно, что дело не обходится без неожиданностей». Эта «реализация нашей сущности» и достигла в «Докторе Фаустусе» своей высшей степени. Поэтому в рассказе о создании этого произведения Т. Манн и писал: «Есть такое мудрое изречение: тот, кто отдает жизнь, ее обретает. Это изречение обладает в сфере искусства и поэзии не меньшими правами гражданства, чем в сфере религиозной. Жертвоприношение жизни никогда не совершалось из недостатка в жизненной силе, и это отнюдь не свидетельство недостатка в таковой, если человек в семьдесят лет — странная вещь! — пишет свою «самую сумасшедшую» книгу. Не свидетельствовала о таком недостатке и легкость, с которой я, отмеченный шрамом, протягивающимся от груди к спине, на радость врачам оправился от операции, чтобы все-таки завершить *это...*»⁴¹.

Пример Томаса Манна — равно как и Герцена и Щедрина — говорит о том, что завоевание творческой индивидуальностью (ею и в себе) единства человека и писателя осуществляется в конечном счете именно *художественно*, т. е. в объективированных образах (притом отнюдь не узко и не буквально биографических), а тем самым оказывается и *жизненно*.

Проблема формирования и роста творческой индивидуальности в ее цельности и силе — одна из центральных гуманистических проблем мирового литературного развития, обладающая своими глубочайшими противоречиями. Объективная и субъективная стороны художественного твор-

³⁸ Там же, т. IX, стр. 260.

³⁹ Там же, стр. 224.

⁴⁰ Там же, т. X, стр. 321.

⁴¹ Там же, т. IX, стр. 121, 202.

чества вступают здесь в напряженное единство в той или иной связи с проблемой всесторонне развитого гармонического человека.

Только через воплощение самых заветных образов, заложенных и растущих в художественной памяти и властно требующих своего «выхода» и осуществления, добывается писатель истинно жизненного и эстетического единства творческой индивидуальности, какие бы противоречия ни продолжали мучить его и в дальнейшем.

Таково то *органическое и развивающееся единство человека и художника, которое, как нам представляется, и определяет собою творческую индивидуальность* писателя в ее высших формах⁴². Хочется еще только сослаться на следующее.

Образ Льва Толстого, созданный Горьким, не только гениален, но не имеет себе равных в мировой литературе, ибо нет другого «литературного портрета» (здесь этот термин совершенно не подходит), который мог бы соревноваться с ним по степени проникновения в самую суть и по рельефности воссоздания облика национального писателя.

Здесь самое важное для нас заключается в том, что хотя в этом произведении литературные творения Толстого (и то очень немногие) лишь бегло упоминаются, тем не менее образ этого «сказочного человека» дает бесконечно и неисчерпаемо много для понимания его творчества, которое как бы просвечивает через человеческие качества величайшего художника. Это и свидетельствует о том, что *гениально-мудрое* познание и воплощение образа писателя как человека способно раскрыть его как художника. Горький нашел в Толстом-человеке объяснение его творчества, но, оставаясь в пределах поставленных себе специфических задач, непосредственно не коснулся последнего, опосредствованно и пластически воплотив в человеческом художественное, т. е. великую творческую индивидуальность в ее сложнейшей целостности.

Конечно, во многих случаях наши сведения о писателе как человеке крайне бедны и даже спорны (достаточно сослаться на столь остро дискутировавшийся в свое время вопрос о личности Шекспира). Но серьезный пробыл в наших знаниях не следует выдавать за достоинство. Ученый *вынужден* в таком случае ограничиться изучением творчества, но нет сомнений в том, что, если бы он имел возможность глубоко и ясно узнать художника как человека, его исследование стало бы более богатым и разносторонним.

Из всего сказанного выше с очевидностью следует, что в конечном счете удельный вес творческой индивидуальности в литературном развитии определяется силой, многосторонностью, многообразием, широтой ее жизненных и художественных связей, связей с народной жизнью, с теми или иными сторонами и пластами действительности и всемирной эпохи, с традициями национальной и мировой культуры и литературы. Все это не даруется художнику, а в борьбе и самовоспитании завоевывается им.

Можно привести такой пример. В записной книжке Блока 1909 г. читаем: «Рядом с нами все время существует иная стихия — народная, о которой мы не знаем ничего — даже того, мертвая она, или живая, что нас дразнит и мучает в ней — живой ли ритм, или только предание о ритме.

Ритм (мировой оркестр), музыка дышит, где хочет: в страсти и в творчестве, в народном мятеже и в научном труде [в революции]...

Современный художник — искатель утраченной музыки (ритма) — тороплив и тревожен; он чувствует, что ему осталось немного времени, в течение которого он должен или найти нечто или погибнуть.

⁴² Ср. Б. И. Бурсов. Писатель как творческая индивидуальность. Сб. «Проблемы социалистического реализма». М., «Сов. писатель», 1961.

Современная жизнь есть кощунство перед искусством; современное искусство — кощунство перед жизнью»⁴³.

А года на два раньше в статье «О реалистах» Блок писал: «Если и есть реальное понятие «Россия», или, лучше — «Русь», — помимо территории, государственной власти, государственной церкви, сословий и пр., то есть если есть это великое, необозримое, проторное, тоскливое и обетованное, что мы привыкли объединять под именем *Руси*, — то выразителем его приходится считать в громадной степени — Горького»⁴⁴.

Как бы ни был Блок в своей записи строг к себе и к своему творчеству, ясно, что суровая самооценка эта вытекала прежде всего из глубочайшей неудовлетворенности той степенью связи, которая существовала между его поэзией и национальной народной жизнью (только «Скифы» и «Двенадцать» ознаменовали тут невиданный валет), и ясно также все громадное значение заключающегося в цитированной статье осознания Горького — писателем подлинно национального масштаба.

Творческая индивидуальность основоположника социалистического реализма дает великий пример непосредственной связи с народной жизнью, с русской революцией, способности всю свою жизнь отдать творчеству и революционной борьбе в их неразрывном единстве, пример необъятной художественной памяти, сохранившей и художественно осмыслившей во всем их многообразии, красочности, бурлении, во всех их противоречиях сотни оригинальных ярких русских людей, пример неустанно обновляющегося новаторства, опирающегося на традиции и критического реализма XIX в., и романтизма, и реализма Просвещения.

Горький создал подлинную историю русского человека, примерно за 60 лет, начиная с пореформенного времени и кончая первыми послереволюционными годами. Он дал великий пример единства человека и писателя, сумевшего как истинный художник сопережить со своими героями самые трудные этапы внутренней борьбы и духовного идейного роста, самые острые столкновения между высшими устремлениями и победами разума, передовой мысли во всей их силе и красоте и бурными противоречиями инстинктивных влечений, сопережить и страшные и смешные человеческие падения⁴⁵. В своем творчестве, оказавшем мощное воздействие на миллионы, Горький выступил как человек и художник, в борьбе

⁴³ Александр Блок. Записные книжки. М., «Художественная литература», 1965, стр. 132.

⁴⁴ Александр Блок. Собр. соч., т. 5. М., Гослитиздат, 1962, стр. 103.

⁴⁵ Вспомним, что Ленин, имея в виду интеллигенцию, пошедшую после 1905 г. на службу к буржуазии, сказал в разговоре с Горьким, касаясь именно «формы» художественного сознания: «Дураком вообразить я себя не имею права, а вы должны — иначе не покажете дурака» («В. И. Ленин и А. М. Горький». М., Изд-во АН СССР, 1958, стр. 295).

Для характеристики того, как писатель входит «внутри» даже реакко отрицательных (и именно так им и оцениваемых) персонажей, когда он анализирует, сопереживает и воссоздает их психологию, можно привести выразительные строки из переписки Л. Н. Толстого с А. А. Фетом. Последний рассказал своему корреспонденту о некоем генерале князе Енгальчеве — «никакая лошадь не может быть тупее». В ответ Л. Н. Толстой пишет: «Ваш генерал хорош, но я там видел пару генералов — орловских, так жутко делается, точно между двух путей стоишь, и товарные поезда проходят. И чтобы перенестись в душу этих генералов, я должен вспоминать редкие в моей жизни пьянства или (время) самого первого детства» («Л. Н. Толстой. Переписка с русскими писателями». М., Гослитиздат, 1962, стр. 359, 360).

Конечно, в данном случае речь идет не о персонажах непосредственно, а о жизненном материале, который, однако, мог быть, а быть может и был впоследствии использован Л. Н. Толстым в его творчестве, например в «Воскресении».

Строки эти показывают, что писатель строит внутренний мир своих персонажей не умозрительно, а отправляясь прежде всего от каких-то сторон своего духовного психологического опыта, закрепленного в памяти, причем могут быть использованы и самые неожиданные и, казалось бы, «непригодные» для творчества элементы этого опыта и этой памяти, что опять-таки говорит о человеческой целостности творческой индивидуальности писателя.

преодолевавший отчуждение и воспитывающий себя и других. Недаром Стасов писал о Горьком: «Он великий писатель, но еще более великая душа!.. Он великий писатель, но вдобавок и такой большой человек! Этакую историю не часто встретишь...»⁴⁶

Совершив основополагающие для формирования нового творческого метода художественные открытия интернационального значения, Горький с непревзойденной и в наше время пронизательностью и беспощадностью сопоставил и столкнул самые жестокие противоречия русской жизни, души и мысли русокого человека так, что конфликты эти раскрывали побеждающую мощь и красоту этой жизни, этой мысли и души в их движении к революции и социализму, оказавшим влияние на все человечество.

III

Вопрос о том, какую роль творческая индивидуальность художника играет в развитии искусства, давно дебатруется в эстетике и в теории литературы. Достаточно указать на две наиболее категорические, противостоящие друг другу точки зрения в буржуазной науке.

Первая из них еще на заре становления империалистической Германии была высказана Вильгельмом Дильтеем и несомненно связана с надеждой увидеть творцом и хозяином литературы аристократического индивидуалиста, выражающего в искусстве свои переживания, стремления и волю.

Поэзия для Дильтея выражает прежде всего «демоническое могущество» такого человека, «энергию переживания», свойственную «мощной, наполненной реальностью душе», поэтому он и выступает против аристотелевского понятия «подражания», против понимания поэзии как познавательной деятельности и поисков истины.

Исходя из таких положений, Дильтеем естественно приходит к отрицанию историзма в изучении литературы, являющейся якобы плодом спонтанной деятельности отдельных индивидуальностей, творчество которых не связано с народной жизнью какими-либо закономерностями. Правда, Дильтеем признается, что «поэтическая техника обусловлена исторически»⁴⁷, но и ее он на деле сводит к чисто психологическому явлению.

Аристократически-субъективистская концепция Дильтея, сформулированная им еще в изданной в 1887 г. книге «Сила воображения художника. Основы поэтики», оказывает, как отмечает Верли, и в настоящее время влияние на немецкое буржуазное литературоведение⁴⁸. Можно сослаться, в частности, на книгу последователя Дильтея, философа и эстетика Г. Ноль, вышедшую в 1961 г. третьим изданием (первое вышло в 1935 г.). Ноль заявляет: «Художественное произведение, как оно возникает из всего человека, представляет именно этого человека и не обладает какой-либо иной динамикой, кроме динамики энергий его характера и их состояния»⁴⁹. Очевидно, что такая постановка вопроса делает поиски исторических закономерностей развития искусства и литературы более или менее беспредметными, если не считать «историческое» прослеживание круговорота «переживания» в дильтеевском смысле слова.

Прямо противоположная точка зрения была развита концепцией «истории искусства без имен», т. е. развития искусства по внутренним имманентным законам изменения «общих форм выражения» (Вельфлин). Конечно, определение «без имен» является заострением, ибо сам Вельфлин, считающийся основоположником этой концепции, отнюдь не игнорировал своеобразия отдельных художников, но подчинял это своеобразие закономерностям развития художественных форм.

⁴⁶ Цит. по газете «Известия», 20 сентября 1962 г.

⁴⁷ W. Dilthey's. Gesammte Schriften, Bd. VI, S. 129, 130, 132.

⁴⁸ М. Верли. Общее литературоведение, стр. 18—19.

⁴⁹ H. Nohl. Die ästhetische Wirklichkeit. 1961, S. 24.

Можно даже сказать, что по своей целевой установке концепция эта направлена в первую очередь не столько против «имен», сколько против общественных связей и корней искусства, а пренебрежение художником-человеком, творческой индивидуальностью вытекает именно из этой основной тенденции.

Выше цитированная книга Уэллека и Уоррена, хотя во многом и эклектичная, но более всего склоняющаяся к формализму, книга, отрицающая, как мы видели, человеческую цельность художника, значение его идейности, его мировоззрения и связанная с концепцией «истории искусства без имен», занимает в этом отношении последовательные и ясные позиции: «социальная литература является лишь одним из видов литературы и не стоит в центре теории литературы, если мы не встанем на ту точку зрения, что литература является прежде всего «подражанием» жизни, как она есть, и, в частности, общественной жизни. Но литература не является суррогатом социологии или политики. Она обладает своим собственным правом на существование и своей собственной целью»⁵⁰.

Если Дильтей и его последователи субъективистски возводили на пьедестал писателя как «аристократа духа», для того, чтобы таким путем оторвать литературу от закономерностей общественного развития, то к этой же цели идут современные формалисты США, отвергая писателя как общественного человека и тем самым страшно обедняя самое представление о творческой индивидуальности.

Очевидна враждебность обеих этих точек зрения марксистско-ленинской литературной науке. Вместе с тем следует признать, что «концепция истории искусства без имен» была близка некоторым советским литературоведам, притом не только формалистам и лефовцам 20-х годов.

Б. М. Энгельгардт был несомненно прав, когда писал, что «определение поэтического произведения как системы самоназначимых приемов уже само по себе обеспечивает его изучение в качестве внеположной сознанию данности или — выражаясь иначе и методологически более осторожно — исключает всякую возможность его соотнесения с творческой и восприимчивой личностью». И Энгельгардт приходил к следующему выводу: «Так называемая формальная школа в разработке истории литературы является одним из разветвлений того широкого и относительно мощного течения в современном искусствознании, которое под лозунгом... история искусства без имен имеет сейчас немало сторонников среди европейских ученых»⁵¹.

Для крайностей, до каких в 20-х годах доходили некоторые представители лефовского и литературного лагеря, показательное утверждение О. М. Брига, так формулировавшего свое понимание взглядов ОПОЯЗа: «Нет поэтов и литераторов, — есть поэзия и литература. Все, что пишет поэт, значимо, как часть его работы в общем деле, — и совершенно бесценно, как выявление его «я»... Социальная роль поэта не может быть понята из анализа его индивидуальных качеств и навыков. Необходимо массовое изучение приемов поэтического ремесла, их отличия от смежных областей человеческого труда, законы их исторического развития: Пушкин — не создатель школы, а только ее глава. Не будь Пушкина, «Евгений Онегин» все равно был бы написан. Америка была бы открыта и без Колумба. У нас нет истории литературы. Есть история «генералов» от литературы. «ОПОЯЗ» даст возможность эту историю написать»⁵².

Отметим, что в цитированных положениях содержится и тенденции, перекликающиеся с вулгарным социологизмом, как и вообще такого рода «готовности» были заложены в некоторых лефовских теориях (в этом

⁵⁰ R. Wellek and A. Warren. *Theory of Literature*, p. 98.

⁵¹ Б. М. Энгельгардт. *Формальный метод в истории литературы*. М.—Л., «Academia», 1927, стр. 96, 97.

⁵² Цит. по кн.: П. Н. Сакулин. *Социологический метод в литературоведении*, стр. 128—129.

смысле не случайным было и появление так называемых «форсоцов»). Показательны и следующие строки из «Литературы этих лет» П. С. Когана (1924): «Литературное произведение — явление общественное, а не индивидуальное. Оно возникает с неизбежной необходимостью, как возникает в процессе борьбы всякое другое орудие на известной стадии развития, когда является в нем необходимость. Искать в художественном произведении его автора это значит говорить о второстепенном. Это все равно, что объяснить появление железной дороги или моста в данном месте вдохновением инженера, а не совокупностью экономических условий. Художник — участник общего дела, независимо от того, сознает ли он себя таковым, или все еще ему чудится: «ты — царь, живи один» и т. д.»⁵³.

Вопрос о своеобразии и закономерностях литературного процесса в связи с ролью творческой индивидуальности писателя стоит сейчас в центре интересов марксистско-ленинской литературной науки. Что же касается буржуазного литературоведения, то тут серьезный (уж не говоря о правильном) подход к этому кругу вопросов встречается довольно редко.

В этом отношении заслуживает внимания труд Арнольда Хаузера «Философия истории искусства»⁵⁴, стремящегося стоять на позициях «социологического метода», если использовать его собственное определение своего метода⁵⁵.

Хаузер уделяет много внимания вопросу об индивидуальности художника в ее соотношениях с общими проблемами исторического развития искусства и общества, подчеркивая односторонность взглядов Дильтея и его последователей, с одной стороны, Вельфлина и его сторонников — с другой. Но когда Хаузер пытается сформулировать свою позитивную концепцию, он терпит поражение.

Хаузер заявляет, что «совершенно недостаточно признать существование индивидуума, нужно увидеть в нем источник неисчерпаемой и постоянно обновляемой спонтанности». Признать же существование общественного источника этой творческой «спонтанности» автор «Философии истории искусства» все же не решается. Объясняя возникновение явлений искусства деятельностью индивидуумов, поведение которых определяется взаимодействием их способностей и «историко-социальной ситуации», Хаузер, в конечном счете, все же противопоставляет «личную инициативу» — «анонимным силам», якобы в соответствии с учением марксизма «оседлавшим» личность⁵⁶.

Так Хаузер все же склоняется к субъективизму, заявляя, что «индивидуум является единственно видимой движущей силой истории», хотя тут же признает несостоятельность утверждения о том, что «индивидуум действует, думает и творит лишь по собственному побуждению».

Источником постоянных теоретических колебаний и неуверенности Хаузера является непонимание им детерминизма, как он разработан марксизмом-ленинизмом, неспособность увидеть в народе творца истории, в народной жизни, — источник и вдохновителя искусства. Свой скептицизм Хаузер обосновывает бесплодными рассуждениями такого рода: «без Рафаэля не было бы Возрождения»⁵⁷.

Вспомним известную ленинскую критику вульгарного истолкования Михайловским и вообще народнической субъективной социологией идеи исторической необходимости.

По словам Ленина, «идея детерминизма, устанавливая необходимость человеческих поступков, отвергая вздорную побасенку о свободе воли, нимало не уничтожает ни разума, ни совести человека, ни оценки его дей-

⁵³ Цит. по кн.: П. Н. Сакулин, Указ. соч., стр. 128.

⁵⁴ Arnold Hauser, Philosophie der Kunstgeschichte. München, 1938.

⁵⁵ Указ. соч., стр. VIII.

⁵⁶ Там же, стр. 219.

⁵⁷ Там же, стр. 217, 219, 222.

ствий. Совсем напротив, только при детерминистическом взгляде и возможна строгая и правильная оценка, а не сваливание чего угодно на свободную волю. Равным образом и идея исторической необходимости ничуть не подрывает роли личности в истории: история вся складывается именно из действий личностей, представляющих из себя несомненно деятелей. Действительный вопрос, возникающий при оценке общественной деятельности личности, состоит в том, при каких условиях этой деятельности обеспечен успех? в чем состоят гарантии того, что деятельность эта не останется одиночным актом, тонущим в море актов противоположных?»⁵⁸

Эти ленинские слова имеют очень важное значение и для вопроса о роли художественного произведения в общественной жизни. Отвечая на вопрос, почему усилия данной творческой индивидуальности и созданное ею произведение не остались «одиночным актом, тонущим в море актов противоположных», оказали серьезное общественное влияние, мы и должны исследовать связи, соединяющие деятельность этой индивидуальности с общими закономерностями общественного и литературного развития.

Марксистско-ленинское учение о детерминизме принципиально отличается от представлений метафизического материализма о фатальной предопределенности исторического хода событий. Развитие общественной жизни на каждом данном историческом этапе открывает много возможностей, и то, как они будут использованы и реализованы, зависит от классов, партий, индивидуумов, от сложнейшего взаимодействия их.

В искусстве творческое использование возможностей, открывающихся благодаря данному состоянию народной жизни, благодаря невиданным ранее чертам новой всемирно-исторической эпохи и требованиям, назревшим в преемственном развитии самого искусства и его средств, зависит в первую очередь от мощи, зоркости, мудрости, энергии, веры в себя подлинно больших творческих индивидуальностей, хотя, разумеется, те или иные, притом самые различные условия способны благоприятствовать осуществлению тех или иных из этих возможностей.

Последние могут быть осуществлены лишь через индивидуальные и поэтому неповторимые гениальные художественные открытия и решения. В отличие от естественных наук, в искусстве не может быть и не было случая, когда два больших писателя, не зная о замыслах друг друга, шли к идентичным решениям, воплощенным в более или менее похожих одно на другое художественных творениях.

Б. М. Кедров пишет следующее об особенностях «художественного творчества того или иного писателя, поэта, скульптора, музыканта, живописца и т. д.»: «Появление каждого из них было вызвано главным образом потребностями общественного развития; если бы по какой-либо причине не появился именно данный поэт, то появился бы какой-либо другой. Но, разумеется, творчество этого другого поэта никогда не могло бы стать точным повторением того, что создал данный поэт со всем индивидуальным своеобразием своего творчества. Повторилась бы лишь общая тенденция в развитии художественного творчества, выражающая некоторую общую закономерность общественного развития»⁵⁹. Хотя в целом здесь высказана вполне правильная и ценная мысль, нельзя согласиться с утверждением, что если бы не появился «именно данный поэт, то появился какой-либо другой». Как раз относительно искусства такое представление об адекватной и едва ли не «автоматической» «замене» его деятелей менее всего состоятельно.

Можно лишь быть уверенным в том, что в таком случае, в конечном счете, но неизвестно как, когда и где аналогичные художественные задачи, решенные тем, чье «исчезновение» мы гипотетически допускаем, были бы

⁵⁸ В. И. Ленин. Сочинения, т. 4, стр. 142.

⁵⁹ Б. М. Кедров. О повторяемости в процессе развития. М., Госполитиздат, 1961, стр. 28.

решены другими и в чем-то очень существенном *по-другому*. Больше мы ничего о таком предполагаемом случае сказать не можем, да и это было бы совершенно бесцельно.

Однако необходимо уточнить понятие *неповторимости* каждой творческой индивидуальности. Исследователь места принципа причинности в современной науке Марио Бунге совершенно прав, когда, касаясь утверждения о том, что «исторические события не являются повторяющимися», пишет: «если они окажутся *совершенно* уникальными, если они будут единственными во *всех* отношениях, то, конечно, они не будут находиться в согласии ни с одним общим законом, как причинным, так и непричинным, ибо утверждения о законе могут быть сделаны лишь по отношению к родам или классам объектов, а не по отношению к единичным объектам, единственным во всех отношениях... Утверждать полную неповторимость — значит подходить столь же поверхностно к явлениям, как и в случае утверждения о том, что история повторяется, а это ведет к отрицанию существования видов на том основании, что не встречается двух полностью сходных индивидуумов — последнее означает точку зрения номинализма (и нигилизма), давно раскритикованную Кантом. Поэтому подчеркивание лишь различия между общественно-историческими событиями означало бы их незакономерность, что сделало бы применение к ним научного метода бесплодным»⁶⁰.

Признать, что каждое литературное произведение является уникальным и неповторимым во всех отношениях, т. е. абсолютно *несравнимым* с другими, значило бы отказаться от всякого изучения закономерностей литературного развития, признать каждое произведение творением лишь интуитивно постигаемого «свободного духа». В конечном счете это значило бы заявить, что не существует *единства художественного сознания* человечества и *единства той действительности*, которой это сознание порождено и на которую оно воздействует.

Можно сказать, что подобно тому, как в искусстве не существует абсолютной неповторимости, понимаемой как несравнимость, так в нем не может проявляться и абсолютная повторяемость.

Следует помнить, что, как совершенно правильно отмечает Б. М. Кедров, процесс мышления, рассмотренный с познавательной стороны, «оказывается столь же диалектичным, как и любой процесс, совершающийся в природе и обществе согласно закону отрицания отрицания, где имеет место не полная, не абсолютная, а только частичная, относительная повторяемость» (курсив мой. — Я. Э.)⁶¹.

Именно через представление о неповторимости творческой индивидуальности в ее личностной целостности мы приходим к пониманию закономерностей развития методов и стилей, родов и жанров и других элементов, черты которых, разумеется, повторяются. Мы видим в этом развитии не только нечто создаваемое и обогащаемое индивидуальностями, но нечто порожденное жизнью человечества и народов, обладающее самодвижением и открывающее перед творческими индивидуальностями новые возможности и как бы требующее от них новых решений, своего вклада в это движение.

Творческие индивидуальности находят эти решения и совершают эти открытия, опираясь на действительность, на преемственность литературного развития, на опыт художников прошлого и настоящего.

Можно привести в качестве примера высказывания М. М. Пришвина, ясно выражающие сознание такой своей двусторонней опоры. Характеризуя в «Осударевой дороге» свою «домашнюю теорию творчества», Пришвин говорит о связи своего творчества с действительностью: «...Мой герой в этой повести, мальчик Зук, должен выйти из того самого, что больше

⁶⁰ М. Бунге. Причинность. М., ИЛ, 1962, стр. 301—302, 305.

⁶¹ Б. М. Кедров. О повторяемости в процессе развития, стр. 71.

меня, и в то же самое время присутствовать в моем чувстве жизни как возможность... Из себя самого я буду выводить Зуйка и в то же время буду смотреть туда, на хорошо знакомый мне берег, где поморы ловят рыбу сетями. Чайки-зуйки носятся там, как снег на ветру, и мальчишки-зуйки всюду спуют, и среди них мой Зук. Думаю о себе, а гляжу на него. Думаю о нем — и себя самого раскрываю»⁶².

А в своих дневниках М. М. Пришвин замечает: «Я получил свое мастерство как понимание законов родного языка от своей матери, няньки, от школы и от всякого народа даром, как все. Не в мастерстве моя заслуга, а в поведении, в том, как страстно, как жадно метался я по родной земле в поисках друга, и когда нашел его, то этот друг, оказалось, и был мой родной язык»⁶³.

Какой общий вывод можно сделать из всего выше сказанного? В свое время П. Н. Сакулин, имеющий серьезные заслуги в разработке данной проблематики, предложил такое решение вопроса: «Нисколько не поступаясь основными принципами своей методологии, историк-социолог должен признать, что творческой индивидуальности принадлежит существенная роль, что она служит литературным фактором первостепенной важности, что писатель — не простое, механическое орудие, а живой, сознательный творец. Социологически определяя большие линии (течения) литературы, мы вычертим ее основной узор. К этому узору нужно присоединить те индивидуальные краски, какие привносят своим творчеством отдельные, особенно наиболее крупные писатели. Мы будем изучать процесс литературного развития, но наше представление о нем будет неполным, даже просто неверным, если мы пренебрежем творческими индивидуальностями»⁶⁴.

Думается, что с этим согласиться невозможно. То, что П. Н. Сакулин называет «основным узором», т. е. литературный процесс, не существует вне творческих индивидуальностей. Понять, как этот процесс развивается через творческие индивидуальности и в них, — такова задача истории литературы нового времени. Вполне прав М. Б. Храпченко, полемизируя против тенденций, выражающих склонность не считать с ролью творческой индивидуальности в литературе: «Сколько бы ни говорили при этом защитники «внеличной» истории литературы о своем желании «сохранить» писателя, его индивидуальность, главенствующую роль в такого рода исследовательском труде неизбежно будет занимать выяснение сходства, а не своеобразия; основным здесь будет то действие, которое в математике называется приведением к общему знаменателю».

Однако, приводя к общему знаменателю, нивелируя писателей, невозможно раскрыть литературный процесс, невозможно понять эволюцию реалистического метода, его различные формы»⁶⁵.

Действительно, один из коренных недостатков наших историко-литературных работ заключается в том, что при рассмотрении литературного процесса творческая индивидуальность оказывается порою чем-то то ли само собою разумеющимся, но не нуждающимся в анализе, то ли второстепенным или даже вовсе несущественным, или же, с другой стороны — что встречается гораздо чаще — индивидуальность писателя изучается в отрыве от литературного процесса в целом.

Конечно, из всего сказанного никак нельзя сделать вывода, что позволительно «нормировать» удельный вес проблемы творческой индивидуальности в том или ином историческом и тем более теоретическом труде. Соотношение конкретного исследования творческих индивидуальностей

⁶² М. М. Пришвин. Собр. соч., т. VI. М., Гослитиздат, 1957, стр. 86—87.

⁶³ Там же, стр. 670.

⁶⁴ П. Н. Сакулин. Социологический метод в литературоведении, стр. 138.

⁶⁵ Сб. «Проблемы реализма в мировой литературе». М., Гослитиздат, 1959, стр. 175—176.

писателей и теоретического анализа закономерностей литературного развития в данный исторический период может быть в том или ином исследовании весьма различным, но необходимо, чтобы и анализ этих общих закономерностей обобщал художественный опыт именно творческих индивидуальностей в их неповторимости (пусть называя даже немногих из них), а не некий абстрактный и обезличенный процесс.

В этом отношении замечательным примером является знаменитая мысль Энгельса о будущем драмы. Энгельс дает гениальный прогноз, совершенно чуждый мелочной регламентации и именно проникающий в будущее, схватывающий истинные тенденции развития и действительно получивший осуществление в художественной практике социалистического реализма (в особенности у Горького и Брехта), а вместе с тем основывающийся как раз на глубочайшем понимании самой сути индивидуального художественного опыта великих писателей: «Полное слияние большой идейной глубины, осознанного исторического смысла, которые Вы не без основания приписываете немецкой драме, с шекспировской живостью и действительностью будет достигнуто, вероятно, только в будущем, да, пожалуй, и не немцами. Во всяком случае, именно в этом слиянии я вижу будущее драмы»⁶⁶.

Это подлинное научное пророчество, если использовать выражение Ленина.

Итак, закономерности развития литературы определяются тенденциями развития и художественного сознания человечества и потребностями действительности и реализуются в том неповторимом, что в это развитие вкладывает каждая подлинно творческая индивидуальность. Творческая индивидуальность большого писателя всегда отражает и выражает народную жизнь, ее потребности и стремления, обогащая ее духовные ценности, познавая и воспитывая человека.

По мере того как на наших глазах растет сознание морально-политической ответственности писателя, необходимости выработки им подлинной духовной творческой самостоятельности, будет возрастать и значение его творческой индивидуальности. Если задача литературы — помогать воспитывать нового всесторонне развитого гармонического человека, то, естественно, что в ходе строительства коммунистического общества сам писатель будет становиться примером и образцом такого человека.

Было бы наивно предугадывать все пути и возможности духовного обогащения, открытые перед творческой индивидуальностью в коммунистическом обществе, обогащения, основанного прежде всего на неразрывной и активной связи литературы с подлинно человеческой и целиком созидательной общественной практикой. Укажу лишь на один возможный аспект этого обогащения.

Небывалое развитие массовой художественной деятельности изменит в будущем облик читателя, его вкусы и требовательность. Но, разумеется, это не понизит, а повысит роль таланта и гения в общественной художественной жизни, ибо, конечно же, в этом обществе художник не станет дилетантом, а, наоборот, естественно освободится от всех черт дилетантизма, которые будут вызывать всеобщую нетерпимость.

Художественное дарование способно в новых условиях достигнуть небывалой синтетичности.

В коммунистическом обществе, отмечали Маркс и Энгельс, «отпадает подчинение художника местной и национальной ограниченности, целиком вытекающее из разделения труда, а также замыкание художника в рамках какого-нибудь определенного искусства, благодаря чему он является исключительно живописцем, скульптором и т. д., так что уже одно назва-

⁶⁶ «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. 1. М., «Искусство», 1957, стр. 29.

ние его деятельности достаточно ясно выражает ограниченность его профессионального развития и его зависимость от разделения труда»⁶⁷.

А возможности такого разностороннего проявления творческой индивидуальности заложены в ней самой уже в период интенсивного разделения труда. Об этом пишет психолог Б. М. Теплов: «Достаточно просмотреть со вниманием биографии крупных деятелей в различных областях творчества, чтобы убедиться в том, что положение «талант, как таковой, односторонен» не соответствует действительности. Такие примеры, как актерский талант Гоголя, музыкальный талант Грибоедова, живописный и музыкальный талант Шевченко, легко приходят в голову всякому. Но эти примеры говорят вовсе не о каких-то исключительных случаях: случаи полной односторонности таланта представляют собой, вероятно, исключение»⁶⁸.

Снятие всех ограничений развития открывает широчайшие и еще неизведанные просторы перед творческой индивидуальностью художника.

⁶⁷ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 3, стр. 393.

⁶⁸ Б. М. Теплов. Проблемы индивидуальных различий. М., Изд-во АПН РСФСР, 1961, стр. 32—33.

П. В. Палиевский

Художественное произведение

Мы рассматривали до сих пор общие принципы построения художественной мысли на примере разных категорий образа. Возникает вопрос: нет ли такой категории, которая объединяла бы все другие — без потери их особенного смысла? Нет ли такой действительной единицы искусства, которая бы отделялась в нем сама собой, без помощи теоретика? Довольно поставить этот вопрос, чтобы сразу же ответить: конечно, есть, это — художественное произведение.

К нему неизбежно возвращается каждое обозрение основных проблем теории образа. Художественное произведение сводит их в одно; с него собственно — с созерцания, чтения, знакомства с ним — поднимаются все вопросы, которые теоретик или просто интересующийся искусством человек может задать; но к нему же — разрешенные или неразрешенные — эти вопросы и возвращаются, соединяя свое далекое, раскрытое анализом содержание с тем же общим, правда, теперь уже обогащенным впечатлением. Нам предстоит, следовательно, рассмотреть, как в художественном произведении все эти категории теряются друг в друге — ради чего-то нового и всегда более содержательного, чем они сами. Иными словами, нужно постараться увидеть, как с их помощью живет законченное в себе, но бесконечно развернутое в мир художественное целое.

Оно отделяется от всего того, о чем мы раньше говорили, на довольно простом основании. «Законченное в себе» остается, хотя и старым, но, пожалуй, наиболее точным для этого отличия определением. Дело в том, что сюжет, характер, обстоятельства, жанры, стили и пр., — это все еще лишь языки искусства, сам образ — тоже язык; произведение — это высказывание. Оно творит эти «языки» частями, лишь в тех качествах, которые необходимы для полноты его мысли. Произведение не может повторяться, как повторяются его элементы. Они — лишь исторически меняющиеся средства, содержательная форма; произведение — это оформленное и не подлежащее изменению содержание. В нем уравниваются и пропадают любые средства, потому что они взяты здесь для доказательства чего-то нового, не поддававшегося иному выражению. Когда это новое возьмет и пересоздаст ровно столько «элементов», сколько нужно для его обоснования, тогда и родится произведение. Оно вырастет на различных сторонах образа и с помощью его главного принципа строения; здесь начнется искусство и прекратится конечное, обособленное существование разных средств, которое так выгодно и удобно для теоретического анализа.

Надо согласиться с тем, что и сама теория должна будет пойти в этих условиях на некоторые переключения. То есть, раз художественное произведение прежде всего неповторимо, ей придется обобщать, уступив искусству, в не свойственной себе манере, внутри одного целого. Рассуждать о произведении вообще, как мы рассуждали вообще о структуре образа, означало бы, наверное, лишь ускользание от его особой темы и места среди теоретических проблем — во что-нибудь другое, например в отношении разных сторон этой структуры между собой. Произведение единственно по своему заданию; чтобы это задание, роль его среди других категорий искусства понять, очевидно, нужно взять среди всех произведений какое-то одно.

Что же выбрать? Произведений тысячи — совершенных и художественных, и большинство их любому отдельному читателю даже неизвестно. Каждое из них, подобно человеку, несет в себе корневое родство со всеми другими, изначальное «знание», которым не обладает машина и которое «запрограммировано» всей саморазвивающейся природой. Поэтому мы уверенно можем взять любое — и распознать в нем это неповторяемое единство, лишь постепенно раскрывающееся в повторении научных, доказуемых величин.

Мы предлагаем просмотреть с этой целью повесть Л. Толстого «Хаджи-Мурат». Помимо того, что мы уже не раз касались ее в главе о структуре образа¹, так что накопилось какое-то стремящееся к целому частичное содержание, — есть еще несколько причин, почему нам стоит взять именно это произведение.

Во-первых, мы имеем здесь дело с неоспоримой высшей художественностью. Толстой известен среди других писателей как художник, прежде всего обладающий ни с чем не сравнимой материально-образной, телесной мощью, т. е. умением уловить любую подробность «духа» во внешнем движении природы (см., например, Достоевского, который больше склонен, как хорошо сказал один критик, к «урагану идей»).

Во-вторых, художественность эта наиболее современна; она не столь отдалена от нас по построению, как системы Шекспира, Рабле, Софокла или Гомера, и после нее не было создано еще ничего равноценного.

В-третьих, повесть эта написана в конце пути и, как часто при этом бывает, несет в себе сжатое завершение, итог, — с одновременным выходом в будущее искусство. Толстой не хотел ее публиковать, между прочим, и потому, что, как он говорил, «надо же, чтобы что-нибудь осталось после моей смерти». Она готовилась как художественное завещание и оказалась необычайно компактной, заключающей, как в капле, все грандиозные открытия «прошлого» Толстого; это конспективная эпопея, дайджест, изготовленный самим писателем, — обстоятельство, очень выгодное для теории.

Наконец, случилось так, что в небольшом вступлении, у входа в собственное здание Толстой как бы нарочно разбросал несколько камней — материал, из которого оно было нерушимо сдвинуто. Странно сказать, но тут действительно лежат все начала искусства, и читатель может их свободно обозреть: пожалуйста, секрет раскрыт, может быть, для того, чтобы видеть, как велик он на самом деле. Но все-таки они названы и показаны; и зарождающаяся идея, и первый маленький образ, которому предстоит разрастись, и способ мысли, по которому он будет развиваться, и все три главных источника питания, снабжения, откуда он будет набираться сил; словом, все то, что начнет двигаться к единству произведения.

Вот они, эти начала.

I. Идея.

¹ См. «Теория литературы». М., Изд-во АН СССР, 1962.

«Я возвращался домой полями. Была самая середина лета. Луга убрали и только что собирались косить рожь»².

Таковы первые три предложения; их мог бы написать Пушкин — простота, ритм, гармония, — и это уже не случайно. Это действительно идущая в русской литературе от Пушкина идея прекрасного (у Толстого она, понятно, возникает стихийно, и лишь как начало его идеи); но здесь, в этой повести, она подвергнется страшному испытанию. «Есть прелестный подбор цветов этого времени года, — продолжает Толстой, — красные, белые, розовые, душистые, пушистые кашки» и пр. Следует захватывающее описание цветов — и вдруг: образ черного «мертвого поля», поднятый пар, все это должно погибнуть. «Экое разрушительное существо человек, сколько уничтожил разнообразных живых существ, растений для поддержания своей жизни». Это уже не Пушкин — «И пусть у гробового входа младая будет жизнь играть» — нет, Толстой не согласен, он, как и Достоевский с его «единственной слезинкой ребенка», и Белинский, который возвращал Егору Федоровичу Гегелю его «философский колпак», не желает покупать прогресс ценой гибели и смерти прекрасного. Он считает, что человек с этим смириться не может, призван это во что бы то ни стало преодолеть. Сквозь цветы и поле сразу же поднимается его собственная идея — проблема, которая звучит в «Воскресении» («Как ни старались люди...») и в «Живом трупе» («Живут три человека...»).

И вот эта идея встречается с не замеченным ранее цветком, единственным, который все же выстоял перед человеком — читай: перед разрушительными силами цивилизации — кустом «татарина» у дороги. «Какая однако энергия и сила жизни!» — и в дневнике: «Отстаивает жизнь до последнего! Хочется написать» (т. 35, стр. 585). В этот момент «общая» идея и становится особой, новой, индивидуальной идеей будущего произведения.

II. В процессе своего зарождения она, следовательно, сразу же и художественна, т. е. выступает в форме первоначального образа. Этот образ, на котором мы останавливались³, есть сравнение известной Толстому судьбы Хаджи-Мурата с кустом «татарина» у дороги. С этого момента идея получает социальное направление и уже готова с характерной для позднего Толстого страстью обрушиться на весь господствующий аппарат угнетения человека. Она берет своей главной художественной проблемой наиболее острое из всех возможных положений своего времени — судьбу цельной личности в борьбе против отчужденных от нее систем, иначе говоря, ту проблему, которая в самых разных изменениях прошла затем через литературу XX в. в ее высших образцах. Однако здесь она еще только проблема в зародыше; стать полной и убеждающей ей поможет произведение. Кроме того, чтобы развиться в искусство, а не логический тезис, ей необходимы разные другие «вещества»; какие же?

III. «...И мне вспомнилась одна давнишняя кавказская история, часть которой я видел, часть слышал от очевидцев, а часть вообразил себе. Эта история, как она сложилась в моем воспоминании и воображении, вот какая».

Итак, они выделены, и нужно поставить лишь знаки, чтобы разграничить эти обособленные истоки искусства: а) жизнь, действительность, факт — то, что Толстой называет «слышал от очевидцев», т. е. сюда включаются, конечно, и книги — письма, документы и сохранившиеся предметы, которые он перечитал и просмотрел; б) материал сознания — «воспоминание», который уже объединен по своему внутреннему личному принципу,

² Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч., т. 35. М., Гослитиздат, 1950, стр. 5. Далее текст повести цитируется по указанному изданию. Все ссылки на материалы, относящиеся к «Хаджи-Мурату», даются в тексте с указанием тома и страницы.

³ См. «Теория литературы», 1962, стр. 77—78.

а не каким-то дисциплинам — военной, дипломатической и т. п.; в) «воображение» — способ мысли, который поведет накопленные ценности к новым, еще неведомым.

Нам остается только взглянуть в последний раз на эти истоки и попрощаться с ними, потому что больше мы их не увидим. Следующей строкой — и первой главой — начинается уже собственно произведение, где нет и следов отдельного воспоминания, или ссылок на очевидца, или воображения — «мне кажется, что могло быть так», а просто едет холодным ноябрьским вечером на лошади какой-то человек, с которым нам предстоит познакомиться, который не подозревает, что мы за ним следим и что он открывает для нас своим поведением великие проблемы человеческого существования. И автор, выглянувший было вначале, тоже исчез, ушло даже — парадоксально — и произведение, которое мы взяли в руки; осталось окно в жизнь, распахнутое единым усилием идеи, факта и воображения.

Переступив порог произведения, мы, таким образом, оказываемся внутри целостности, которая настолько враждебна расчленению, что даже в самом факте рассуждения о ней заключено противоречие: чтобы разъяснить это единство, правильной было бы его переписать, а не рассуждать и расследовать, что только вновь возвращает нас к разбросанным, хотя и нацеленным к сопряжению, «элементам».

Правда, тут есть один естественный выход.

Ведь целостность произведения не есть какая-то абсолютная точка, лишенная измерений; произведение имеет протяженность, свое художественное время, порядок в чередовании и переходе из одного «языка» в другой (фабула, характер, обстоятельства и пр.) — а чаще в движении тех слитных единиц, которые эти «языки» совместили. Взаиморасположение и связь внутри произведения, конечно, пролагает и очерчивает множество естественных дорог к его единству; ими может пройти и аналитик. Они, вдобавок, как общее явление давно обследованы и называются композицией.

Композиция — это дисциплинирующая сила и организатор произведения. Ей поручено следить за тем, чтобы ничто не вырвалось в сторону, в собственный закон, а именно сопрягалось в целое и поворачивалось в положение его мысли; она контролирует художественность во всех сочленениях и общем плане. Поэтому она не принимает обычно ни логической выводимости и соподчинения, ни простой жизненной последовательности, хотя и бывает на нее очень похожа; ее цель — расположить все куски так, чтобы они замыкались в полное выражение идеи.

Построение «Хаджи-Мурата», классически ясное и прочное, сделанное «на века», выросло из многолетних наблюдений Толстого над собственным и чужим творчеством, хотя сам писатель всячески противился этой далекой от нравственного самоусовершенствования работе. Кропотливо и не спеша переворачивал и перекладывал он главы своего «репеш», стараясь найти совершенный каркас произведения. «Буду делать от себя потихоньку», — говорит он в письме к М. Л. Оболенской, сообщив предварительно, что стоит «на краю гроба» (стр. 620) и что поэтому совестно заниматься такими пустяками. В конце концов, он умел все-таки добиться редкой упорядоченности и гармонии в огромном плане этой повести.

Благодаря своей оригинальности, Толстой долгое время был несравним с большими реалистами Запада. Он один проходил путь целых поколений от эпического размаха русской «Илиады» к новому, остро конфликтному роману и компактной повести. Вследствие этого, если посмотреть на его романы в общем течении реалистической литературы, то, например, «Война и мир», выделяющийся как одно из высших достижений XIX в., может показаться анахронизмом со стороны чисто литературной техники. В этом произведении Толстой, по словам Б. Эйхенбаума, который бесспорно преувеличивает, но в чем-то тут прав, относится «с полным презрением к

стройной архитектонике»⁴. Классики западного реализма, а в России Тургенев и другие писатели успели к тому времени создать особый драматизированный роман с одним центральным героем и четко ограниченной композицией.

Программные замечания Бальзака на «Пармский монастырь» — сочинение, очень любимое Толстым, — дают почувствовать разницу профессионального литератора и таких, по видимости «стихийных» художников, как Стендаль или Толстой первой половины творческого пути. Бальзак критикует рыхлость и распадение композиции. По его мнению, события в Парме и Фабрицио развиты в две самостоятельные темы романа. Аббат Бланес совсем выпадает из действия. Против этого Бальзак решительно возражает: «Главенствующий закон — это единство композиции; единство может быть в общей идее или плане, но без него воцарится неясность»⁵. Можно предположить, что, будь перед ним «Война и мир», глава французских реалистов, выразив восхищение, может быть, большее, чем романом Стендаля, не преминул бы сделать аналогичные оговорки.

Известно, однако, что к концу жизни Бальзак начинает отступать от своих жестких принципов. Тому свидетельством, например, его книга «Крестьяне», которая теряет в соразмерности за счет психологических и прочих отступлений. Исследователь его творчества Б. Г. Рейзов пишет: «Психология, как своего рода комментарий к действию, переносит внимание с события на его причину, подтачивает могучую драматическую структуру бальзаковского романа»⁶. Известно также, что в дальнейшем критические реалисты Запада постепенно разлагают четкие формы романа, наполняя их изоцированным психологизмом (Флобер, поздние книги Мопассана), подчиняя документальные материалы действию биологических законов (Золя) и т. д. Тем временем Толстой, как хорошо сказала Роза Люксембург, «идя равнодушно против течения»⁷, укреплял и очищал свое искусство.

Поэтому, пока — как общий закон — произведения западных романистов конца XIX — начала XX в. все дальше отходят от стройного сюжета, распыляются в дробных психологических деталях, — Толстой, наоборот, забавляет свою «диалектику души» от бесконтрольной щедрости в отступлениях и сводит былую многотемность к единой фабуле. В то же время он драматизирует действие своих больших произведений, избирает с каждым разом все сильнее взрывающийся конфликт и делает это на тех же глубинах психологии, что и прежде.

Происходят большие общие перемены в формальном строении его творений.

Драматическая смена картин группируется вокруг все меньшего количества основных образов, любящие герои сокращаются до двух линий Анны — Бронского, Кити — Левина, одной — Нехлюдова — Катюши и, наконец, в «Хаджи-Мурате» пропадают совсем, так что известный некрасовский упрек «Анне Карениной» в излишнем внимании адюльтеру, и сам по себе несправедливый, уже никак не мог быть адресован такой насквозь социальной повести, как «Хаджи-Мурат». В центре внимания этой эпической драмы ставится один человек, одно крупное событие, которое сплачивает вокруг себя все остальное (такова тенденция его пути от «Войны и мира» к «Анне Карениной», «Смерти Ивана Ильича», «Живому трупу» и «Хаджи-Мурату»). При этом масштабы поднятых проблем не падают и не у малывается объем захваченной в художественные сцены жизни, — благодаря тому, что повышена значительность каждого лица и сильнее подчеркнута внутренняя связь отношений их друг к другу — как единиц общей мысли.

⁴ Б. Эйхенбаум. Молодой Толстой. М., 1922, стр. 40.

⁵ «Бальзак об искусстве». М., 1941, стр. 66.

⁶ Б. Г. Рейзов. Творчество Бальзака. Л., 1939, стр. 376.

⁷ «О Толстом». Сб. под редакцией В. М. Фриче. М.—Л., 1928, стр. 124.

В главе первой книги «Развитие образного сознания в литературе» говорилось о том, как полярности русской жизни в XIX в. повлияли на русское художественное сознание, выдвинув новый тип художественного освоения противоречий и обогатив формы мышления вообще⁸. Выводы этой работы нам представляются правильными. Опираясь на них, мы должны здесь добавить, что самый принцип полярности новаторски раздвинул у Толстого к концу его пути формы композиции. Можно сказать, что благодаря ему в «Воскресении», «Хаджи-Мурате» и других поздних сочинениях Толстого обнажились и заострились общие законы искусства по использованию возможностей образа внутри произведений. Отражающиеся друг в друге величины лишились посредствующих звеньев, отошли друг от друга на громадные расстояния — но каждое из них стало служить тут как бы смысловым центром для всех других!

Возьмем любое из них — самое мелкое событие повести и тут же увидим, что оно все углубляется и просветляется в значении при знакомстве с каждой далекой от него подробностью; в то же время каждая такая подробность получает новый смысл и оценку через центр этого события.

Например, смерть Авдеева — убит в случайной перестрелке солдат. Что значит его гибель для разных людских психологий, законов и общественных институтов и что все они значат для него, крестьянского сына, — раскладывается веером подробностей, так же «случайно» мелькнувших, как и его смерть.

«Только стал ружье заряжать, слышу — чикнуло... Смотрю, а он ружье выпустил», — повторяет солдат, бывший с ним в паре, очевидно, потрясенный обыкновенностью того, что могло случиться и с ним.

«Те-те, — поцелкал языком Полторацкий (его ротный командир. — П. П.), — что же, больно, Авдеев?..» (фельдфебелю): «Ну ладно, распорядись ты», — добавил он и, «взмахнув плетью, поехал большой рысью навстречу Воронцову».

Журя Полторацкого за устроенную перестрелку (она была спровоцирована, чтобы представить к ордену разжалованного за дуэль барона Фрезе), мимоходом осведомляется о событии князь Воронцов.

«— Я слышал, солдата ранили?»

— Да, очень жаль. Солдат хороший.

— Тяжело?

— Кажется тяжело, — в живот.

— А я, вы знаете, куда еду?»

И разговор переходит на более важный предмет; Воронцов едет встречать Хаджи-Мурата.

«Кому что назначено!» — говорят больные в госпитале, куда принесли Петруху.

Тут же «доктор долго ковырял зондом в животе и нащупал пулю, но не мог достать ее. Перевязав рану и заклеив ее липким пластырем, доктор ушел».

Военный писарь сообщает родным о смерти Авдеева в формулировке, которую пишет по традиции, едва ли задумываясь над ее содержанием: убит «защищая царя, отечество и веру православную».

Между тем, где-то в глухой русской деревне эти родные, хотя и стараются его забыть («солдат — отрезанный ломоть»), все-таки о нем вспоминают, и старуха, его мать, даже решилась как-то послать ему рубль с письмом: «А еще милое мое дитяtko, — голубчик ты мой Петрушенька, выплакала я свои глазунки»... Старик, ее муж, отвозивший письмо в город, «велел дворнику прочесть себе письмо и внимательно и одобрительно слушал его». Но получив известие о смерти, старуха «повыла покуда было время, а потом взялась за работу».

⁸ См. «Теория литературы», 1962.

А жена Авдеева, Аксинья, которая оплакивала на людях «русые кудри Петра Михайловича», — «в глубине души была рада смерти Петра. Она была вновь брюхата от приказчика, у которого она жила».

Впечатление довершает великолепная военная реляция, где смерть Авдеева превращается уже в какой-то канцелярский миф:

«23 ноября две роты Куринского полка выступили из крепости для рубки леса. В середине дня значительное скопище горцев внезапно атаковало рубщиков. Цепь начала отступать, и в это время вторая рота ударила в штыки и опрокинула горцев. В деле легко ранены два рядовых и убит один. Горцы же потеряли около ста человек убитыми и ранеными».

Эти удивительные мелочи разбросаны в разных местах произведения и стоят каждая в естественном продолжении своего, иного события; но, как видим, они сочинены Толстым так, что между ними замыкается то одно, то другое целое: мы взяли только одно!

Другой пример — набег на аул.

Жизнерадостный, только что вырвавшийся из Петербурга Бутлер жадно впитывает в себя новые впечатления от близости горцев и опасности. «То ли дело, то ли дело егеря, егеря!» — пели его песенники. Лошадь его веселым шагом шагала под эту музыку. Ротный, мохнатый, серый Трезорка, точно начальник, закрутив хвост, с озабоченным видом бежал перед ротой Бутлера. На душе было бодро, спокойно и весело.

Его начальник, пьяный и добродушный майор Петров, рассматривает эту зверскую экспедицию как привычное, повседневное дело: «Так вот как-с, батюшка, — говорит майор в промежутке песни. — Не так-с, как у вас в Питере: равнение направо, равнение налево. А вот погрудилась и домой».

Над чем они «потрудились», видно из следующей главы, где рассказывается о жертвах набега.

Старик, который радовался, когда Хаджи-Мурат ел его мед, теперь только что вернулся с своего пчельника. «Бывшие там два стожка сена были сожжены... сожжены все ульи с дчелами».

Внук его, «тот красивый с блестящими глазами мальчик, который восторженно смотрел на Хаджи-Мурата (когда Хаджи-Мурат посетил их дом), был привезен мертвым к мечети на покрытой буркой лошади. Он был проткнут штыком в спину... О ненависти к русским никто и не говорил. Чувство, которое испытывали все чеченцы, от мала до велика, было сильнее ненависти. Это была не ненависть, а непризнание этих русских собак людьми» и пр. и пр.

Опять восстановлено целое событие, но через какое противоречие! Где правда, кто виноват, а если да, то насколько, — например, бездумный служака Петров, который не может быть другим, и юный Бутлер, и чеченцы, уверенные в том, что русские непохожи на людей. Почему же непохожи? Разве Бутлер не человек и не люди его песенники? Вопросы исторгаются тут сами собой — в направлении идеи, но ни один из них не находит лобового, одностороннего ответа, наталкиваясь на другой. Даже в одном «местном» единстве сложность художественной мысли ставит все в зависимость друг от друга — но в то же время как бы разгоняет и разжигает потребность, эту сложность в целой истине обнять, понять, уравновесить. Ощущая эту неполноту, все «местные» единства и движутся к тому целому, которое представляет произведение.

Они пересекаются по всем направлениям в тысячах точек, складываются в неожиданные комбинации и тяготеют к выражению одного центра и одной идеи — без потери своей «самости». Так ведут себя и все большие категории образа, например характеры. Они, конечно, тоже участвуют в этом пересечении, причем главный композиционный принцип проникает и в собственную их сердцевину.

Л. Мышковская, касаясь характеров «Хаджи-Мурата», видит их особенность в стремлении Толстого «выразить лицо и человека, главным образом,

через одну внешнюю, особенную индивидуальную деталь...», которая «очень часто повторяется в повести (и не только в повести — вспомним чуть косившие глаза Катюши Масловой, приподнятую губку княгини Болконской, неуклюже торчащие уши Каренина и т. д.). Явно делается упор на одну (реже — две) деталь... и через нее больше всего выдвигается образ»⁹.

Это правильно, но это еще чисто внешнее, классификаторское наблюдение. Кроме того, Мышковская очевидно не принимает во внимание различие художественной системы Толстого до и после нравственного «переворота». Между тем, это различие сказалось. Если в начале творческого пути Толстой задумывает описать один день, но во всех деталях (их сила была в индивидуальности, раскрепощении от «общего»), если впоследствии он выделяет в характеристике человека один-два ведущих признака, то в завершающий период творчества почти каждая деталь образа доводится им до степени главной, каждая выглядит ценной «находкой», а самый образ строится на вариациях нескольких таких деталей (почти исключительно из них), подчиненных общим композиционным линиям.

Толстой сплетает образ из некоторого количества таких сквозных вариаций, повторяя то одну, то другую из них в разных положениях. Важно также заметить, что это относится не только к чертам лица и фигуры, внешности вообще. И внутренний мир, главные моменты психического склада ведутся Толстым также через ряд варьируемых лейтмотивов.

Это лейтмотивное развитие Толстой применяет в создании подавляющего большинства образов книги, вплоть до эпизодических, наделяя каждого известной цепью внешних и внутренних признаков. При помощи этой цепи Толстой достигает того, что, несмотря на разбросанность и разорванность замечаний, впечатление цельности характера не покидает читателя.

Во внешности Элдара, например, настойчиво выделяются «красивые бараньи глаза» и «оттопыренная, как у детей... губа», «сильные, молодые члены» и др. В разных вариациях Толстой проводит их через всю повесть, и когда пуля попала в Элдара, то его «бараньи прекрасные глаза пристально и серьезно смотрели на Хаджи-Мурата. Рот, с выдающейся, как у детей, верхней губой, дергался, не раскрываясь». Так же проходят через все произведение и его основные внутренние черты: твердость («сильный и твердый», «молод, а тверд, как железный»), аскетизм (облегченно вздыхает, когда из сакли уходят женщины, и др.), преданность мюршиду (см. подражание во всем Хаджи-Мурату, которое Толстой замечает даже косвенно: «Хаджи-Мурат, очевидно, полюбил Бутлера. Это видно было по отношению к Бутлеру Элдара. Когда Бутлер входил в комнату Хаджи-Мурата, Элдар встречал Бутлера, радостно оскаливая свои блестящие зубы»).

Тем же способом обрисован и мрачный бандит Гамзало, про которого солдаты заметили: «Ух, собака, должно быть», рыжий, со шрамом, рычащий что-то непонятное, и многие другие населяющие повесть люди, включая бабу Катимат, «жгучие» глаза которой унаследовал сын Хаджи-Мурата Юсуф. При этом чем больше места занимает в повести образ, тем длиннее у него цепь «лейтмотивов», которыми пользуется Толстой.

Разумеется, больше всего их у самого Хаджи-Мурата. Этот характер построен Толстым по той же знакомой системе. Во внешности его выделяется цепь повторяющихся признаков, которые не остаются застывшими, а приобретают в разных положениях дополнительную окраску, разъясняют эти положения и заново освещаются сами.

«Хаджи-Мурат ответил улыбкой на улыбку, и улыбка эта поразила Полторацкого своим детским простодушием».

⁹ Л. Мышковская, Л. Толстой, Работа и стиль. М., 1939, стр. 59—60.

«Хаджи-Мурат... когда не понимал, улыбался, и улыбка эта понравилась Марье Васильевне так же, как и Полторацкому». В разговоре с Лорис-Меликовым: «...страхнув папаху назад, улыбнулся той особенной, детской улыбкой, которой он пленил еще Марию Васильевну».

В конце того же разговора: «...достал из внутреннего, грудного кармана черески брегет Воронцова, бережно прижал пружинку и, склонив на бок голову, удерживая детскую улыбку, слушал».

Наконец, когда Каменев привез его голову в мешке: «Несмотря на все раны головы, в складе посиневших губ было детское, доброе выражение».

Другая портретная деталь — его глаза.

В аул Хаджи-Мурат въезжал, «осторожно взглядываясь своими быстрыми черными глазами в лица попадавшихся ему по дороге жителей».

Во время выхода к русским: «Только одно было в нем особенное: это были его широко расставленные глаза, которые внимательно, пронизательно и спокойно смотрели в глаза другим людям».

В приемной у Воронцова: «Широко расставленные глаза его спокойно глядели вперед и, казалось, никого не видели» и т. д.

Очень часто эти признаки подчеркиваются изнутри в их связи с какими-либо социальными особенностями или национальным типом, т. е. используется еще одна возможность вовлечь что-то новое в свое единство, свой узел.

По ходу действия Хаджи-Мурат несколько раз, например, с «особенным видом» горца легко садится на лошадь или как мусульманин прикладывает руки к груди.

При встрече с Воронцовым: «Хаджи-Мурат направился к нему и, подехав вплоть, приложил правую руку к груди и сказал что-то по-татарски».

«Воронцов тотчас предложил часы Хаджи-Мурату. Хаджи-Мурат приложил руку к груди и взял часы».

«И голова и руки рады служить сардарю, — сказал Хаджи Мурат с обычным своим дипломатическим выражением, наклонив голову и прикладывая руки к груди».

На приеме у Миханла Семеновича Воронцова: «Хаджи-Мурат приложил свои небольшие, загорелые руки к тому месту груди, где перекрещивалась белая черкеска...» и т. д. и т. п.

Кстати о «загорелых руках» — это поразительная мелочь взаимосвязи, последовательной и единой: они, когда появляются в другом месте, уточнены и сварьированы в отношении к одежде: «Хаджи-Мурат засучил рукава бешмета на мускулистых, белых выше кистей руках и подставил их под струю холодной, прозрачной воды». Пример показывает, между прочим, насколько хорошо представлял себе Толстой своего героя.

Однако все подобные лейтмотивы — и внешние и внутренние — есть лишь еще самое простое и повторимое из того, что направлено к единству характеров, а через них — к единству произведения. Главное в композиции характеров «Хаджи-Мурата» — это принцип полярности, который неожиданно для логики располагает любые неповторимости и противоположности на какой-нибудь оси, проходящей через центр образа. Внешняя логика одной последовательности ломается, наталкиваясь на другую. Между ними, в их борьбе набирает силу художественная правда целого. То, что Толстой специально об этом заботился, говорят записи в его дневниках.

Например, 21 марта 1898 г.: «Есть такая игрушка английская реершюу: под стеклышком показывается то одно, то другое. Вот так-то надо показать человека — Хаджи-Мурата: мужа, фанатика и т. п.»

Или: 7 мая 1901 г. «Видел во сне тип старика, который у меня предвосхитил Чехов. Старик был тем особенно хорош, что он был почти святой, а между тем пьющий и ругатель. Я в первый раз понял ту силу, которую приобретают типы от смело накладываемых теней. Сделаю это на Хаджи-Мурате и Марье Дмитриевне» (т. 54, стр. 97).

Полярность, т. е. разрушение внешней последовательности ради внутреннего единства, привела характеры у позднего Толстого к резкому художественному «сокращению», оставляющему впечатление необыкновенной смелости и правды. В «Воскресении», например, товарищ прокурора Бреше окончил гимназию с золотой медалью, в Университете получил премию за сочинение о сервитутах, имеет успех у дам и «вследствие этого глуп чрезвычайно». Грузинский князь на обеде у Воронцова «очень глупый», но имеет «дар»: он «необыкновенно тонкий и искусный льстец и придворный».

В вариантах повести есть такое замечание об одном из мюридов Хаджи-Мурата, Курбане: «Несмотря на свою неизвестность и не блестящее положение, он был снедаем честолюбием и мечтал о том, чтобы свергнуть Шамиля и занять его место» (т. 35, стр. 484). Точно так же среди посетителей в приемной у Воронцова-старшего в Тифлисе, между прочим, упомянут один «пристав с большим свертком, в котором был проект о новом способе покорения Кавказа» и пр.

Любое из таких мелких единств замечено и сдвинуто из внешне несоместимых, закрепленных за другим рядом положений. Расширяющий свое пространство образ разбивает и взламывает один за другим эти ряды; полярности крупнеют; идея получает новые доказательства и подтверждения.

Становится ясным, что все так называемые контрасты ее есть, наоборот, самое естественное продолжение и шаги к единству художественной мысли, ее логика. Они «контрасты» только в том случае, если предполагать, что они, мол, «показаны», но ведь они не показаны, а доказаны, и в этом художественном доказательстве не только не противоречат друг другу, но просто невозможны и бессмысленны один без другого.

Только для этого они непрерывно обнаруживают себя и двигают рассказ к трагическому концу. Они особо чувствуются в местах перехода от одной главы или сцены к другой. Например, Полторацкий, который возвращается в восторженном настроении от обаятельной Марии Васильевны после светской беседы и говорит своему Вавиле: «Чего вздумал запирать? Болван! Вот я тебе покажу», — есть самая убедительная логика движения этой общей мысли, как и переход от убогой избы Авдеевых во дворец Воронцова, где «метрдотель торжественно разливал дымящийся суп из серебряной миски», или от конца рассказа Хаджи-Мурата Лорис-Меликову: «Я связал, и конец веревки — у Шамиля в руке» к изысканно хитрому письму Воронцова: «Я не писал вам с последней почтой, любезный князь»... и т. д.

Из композиционных тонкостей любопытно, что эти контрастные картины, помимо общей мысли рассказа — истории «репея», имеют еще особые, исходящие из самого положения нити, которые переводят действие, не разрывая его, к следующему эпизоду. Так, во дворец императора нас вводит письмо Воронцова Чернышеву с запросом о судьбе Хаджи-Мурата, которая, т. е. судьба, целиком зависит от воли тех, кому это письмо отправлено. А переход от дворца к главе о набеге прямо вытекает из решения Николая выжигать и разорять аулы. Переход к семье Хаджи-Мурата подготовлен и о беседах с Бутлером и тем, что известия из гор были плохи, и т. п. Кроме того, от картины к картине спешат лазутчики, курьеры и гонцы. Получается так, что последующая глава типично по-толстовски с необходимостью продолжает предыдущую именно благодаря контрастности. И благодаря тому же идея повести, развиваясь, остается не научной, а человечески-живой.

В конце концов она расширяется до гигантского диапазона, но только потому, что грандиозная ее начальная мысль — цивилизация — человек — неистребимость жизни — требует исчерпать все эти «земные сферы». Идея успокаивается и завершается лишь тогда, когда проходит весь соответствующий себе план. От царского дворца до двора Авдеевых, через министров, царедворцев, наместников, офицеров, переводчиков, солдат и по обоим полушариям деспотизма от Николая до Петрухи Авдеева, от Шамиля

до Гамзало и чеченцев, гарцующих с пением «Ля илляха иль алла». Лишь тогда она становится произведением. Здесь она достигает и общей стройности, соразмерности в дополнении друг другом разных величин.

В двух уловых местах повести, т. е. в начале ее и конце, движение композиции замедляется, хотя стремительность действия, наоборот, возрастает; писатель погружается тут в самую трудную и сложную работу завязывания и развязывания событий. Необычное увлечение подробностями объясняется и важностью этих опорных для произведения картин.

Первые восемь глав охватывают только то, что совершается в течение одних суток во время выхода Хаджи-Мурата к русским. Они открывают метод противопоставлений. Хаджи-Мурат в сакле у Садо (I) — солдаты под открытым небом (II) — Семен Михайлович и Мария Васильевна Воронцовы за тяжелыми портьерами у ломберного стола и с шампанским (III) — Хаджи-Мурат с нукерами в лесу (IV) — рота Полторацкого на рубке леса, ранение Авдеева, выход Хаджи-Мурата (V) — Хаджи-Мурат в гостях у Марьи Васильевны (VI) — Авдеев в Воздвиженском госпитале (VII) — крестьянский двор Авдеевых (VIII). Соединительными нитями между этими контрастными сценами служат посланцы наиба к Воронцову, извещение военного писаря, письмо старухи и пр. Действие колеблется, то забегая на несколько часов вперед (Воронцовы в третьем часу ложатся спать, а следующая глава начинается поздним вечером), то возвращаясь назад.

У повести, таким образом, появляется свое художественное время, но и связь его со внешним, заданным временем тоже не теряется: для убедительного впечатления того, что действие идет одной и той же ночью, Толстой едва приметно для читателя несколько раз «поглядывает» на звездное небо. У солдат в секрете: «Яркие звезды, которые как бы бежали по макушкам дерев, пока солдаты шли лесом, теперь остановились, ярко блестя между оголенных ветвей дерев». Через некоторое время у них же: «Опять все затихло, только ветер шевелил сучья дерев, то открывая, то закрывая звезды». Через два часа: ««Да, уже звездочки потухать стали», — сказал Авдеев».

В ту же ночь (гл. IV) Хаджи-Мурат выезжает из аула Макхет: «Месяца не было, но звезды ярко светили в черном небе». После того как он прискакал в лес: «...на небе, хотя и слабо, но светились звезды». И, наконец, там же, спустя короткий срок на рассвете: «...пока чистили оружие, звезды померкли». Точнейшее единство выдержано и по другим признакам: солдаты в секрете слышат «вой, визг, плач и хохот шакалов, который разбудил его».

Для впечатления единства в последних картинах, действие которых протекает в окрестностях Нухи, Толстой столь же обстоятельно, несколько раз упоминает соловьев, молодую траву и пр. Но это «природное» единство мы найдем только в обрамляющих главах. Они написаны в серьезном толстовском тоне и равномерно, в соответствии с планом приближения к верхам общества и отхода от них, расположены на краях произведения. И уже совсем иными путями осуществляются соединения глав, рассказывающих о Воронцове, Николае, Шамиле. Но и они не нарушают гармонических пропорций; недаром Толстой сократил главу о Николае, выбросив множество впечатляющих моментов (например, то, что его любимым музыкальным инструментом был барабан, или рассказ о его детстве и начале царствования), — ради того, чтобы остались лишь те признаки, которые точнее всего по внутренней оси соприкасаются с другим полюсом абсолютизма, Шамилем. Создавая целую мысль произведения, композиция приводит к единству не только крупные определения образа, но и согласовывает с ними, конечно, и речевой стиль, слог.

В «Хаджи-Мурате» это сказалось на выборе писателем после долгих колебаний того, какая из форм повествования будет лучшей для повести: от лица Льва Толстого или условного рассказчика — офицера, служившего

в ту пору на Кавказе. Дневник сохранил эти сомнения художника: «Много обдумал Хаджи-Мурата и приготовил материал. Все тон не найду» (20 ноября 1897 г.). Начальный вариант «Репей» изложен таким образом, что хотя в нем и нет прямого рассказа от первого лица, но сохраняется как бы невидимое присутствие рассказчика, как в «Кавказском пленнике»; в стиле речи чувствуется сторонний наблюдатель, не претендующий на психологические тонкости и большие обобщения.

«В одной из Кавказских крепостей жил в 1852 году важный начальник, Иван Матвеевич Канатчиков, с женой Марьей Дмитриевной. Детей у них не было...» (т. 35, стр. 286) — и дальше в таком же духе: «Как задумала Марья Дмитриевна, так и сделала» (стр. 209), о Хаджи-Мурате: «Тоска мучала его страшная, погода была подходящая к его настроению» (стр. 297). Примерно к концу первой (по времени) половины работы над повестью Толстой уже просто вводит закрепляющего этот стиль офицера-свидетеля со скухими сведениями о его биографии.

Но замысел разрастается, в дело вовлекаются новые большие и малые люди, появляются новые сцены, и офицер становится беспомощным. Огромному наплыву картин тесно в этом ограниченном поле зрения, и Толстой расстается с ним, но не без жалости: «Раньше повесть была написана как бы автобиография, теперь написано объективно. И та и другая имеют свои преимущества» (стр. 599). Почему же все-таки писатель склонился к преимуществам «объективного»?

Решающим тут было — это очевидно — развитие художественной идеи, которое требовало «божественного всезнания». Скромный офицер не мог охватить всех причин и следствий выхода Хаджи-Мурата к русским и его гибели. Этому большому миру мог соответствовать лишь такой мир, в котором действовали знания и воображение самого Толстого.

Когда композиция повести освободилась от плана с «офицером», передвинулось и строение отдельных эпизодов внутри произведения. Поскольку начал выпадать условный повествователь и на его место становиться автор. Так изменилась сцена смерти Хаджи-Мурата, которая еще в 5-й редакции передавалась устами Каменева, была пересыпана его словечками и перебивалась восклицаниями Ивана Матвеевича и Марьи Дмитриевны. В последнем варианте Толстой отбросил эту форму, оставив лишь: «И Каменев рассказал»; и следующим же предложением, решив не доверять этот рассказ Каменеву, начал XXV главу: «Дело было вот как...».

Став «малым миром», стиль повести свободно принял в себя ту полноту, с помощью которой развивался мир «большой», т. е. произведение с его многочисленными истоками и пестрым материалом. Солдаты, нукеры, министры, крестьяне заговорили у Толстого сами, без оглядки на внешнюю связь. Интересно, что в подобном построении оказалось возможным — как это и всегда удается в подлинно художественном творении — направить к единству то, что по природе своей призвано обособлять, разобщать, рассматривать в абстрактной связи.

Например, собственный толстовский рационализм. Слово «анализ» столь часто произносимое рядом с Толстым, конечно, не случайно. Присмотревшись к тому, как чувствуют у него люди, можно заметить, что чувства эти переданы путем обыкновенного расчленения, так сказать, перевода в область мысли. Отсюда легко сделать вывод, что Толстой был отцом и предтечей современной интеллектуальной литературы; но это, конечно, далеко от истины. Не в том дело, какая из форм мысли лежит на поверхности; внешне импрессионистический, разбросанный стиль может быть по существу абстрактно-логичным, как это и было у экспрессионистов; напротив, строгий рационалистический стиль Толстого оказывается совсем не строгим и обнажающим в каждой фразе бездну несовместимостей, которые совместимы и согласуемы лишь из идеи целого. Таков и стиль «Хаджи-Мурата». Например:

«Глаза этих двух людей, встретившись, говорили друг другу многое, невыразимое словами, и уж совсем не то, что говорил переводчик. Они прямо, без слов, высказывали друг о друге всю истину: глаза Воронцова говорили, что он не верит ни одному слову из всего того, что говорил Хаджи-Мурат, что он знает, что он — враг всему русскому, всегда останется таким и теперь покоряется только потому, что принужден к этому. И Хаджи-Мурат понимал это и все-таки уверял в своей преданности. Глаза же Хаджи-Мурата говорили, что старику этому надо бы думать о смерти, а не о войне, но что он стар, но хитер и надо быть осторожным с ним».

Понятно, что рационализм здесь чисто внешний. Толстой даже не заботится о явном противоречии: сначала он утверждает, что глаза говорили «невыразимое словами», потом тут же начинает говорить, что они «говорили». Но все равно он прав, потому что говорит сам действительно не словами, а положениями; его мысль идет вспышками тех столкновений, которые образуются из несовместимости слов и мыслей, чувств и поведения у переводчика, Воронцова и Хаджи-Мурата.

Тезис и мысль могут стоять вначале — Толстой очень любит их — но настоящая мысль, художественная, так или иначе станет понятна в конце, через все, что было, и первая мысль окажется в ней лишь заостренным моментом единства.

Собственно, мы наблюдали этот принцип уже в завязке повести. Эта небольшая экспозиция, подобно прологу в древней трагедии, заранее возвещает о том, что случится с главным героем. Сохранилось предание, что Эврипид объяснял такое вступление тем, что считал недостойным для автора интриговать зрителя неожиданным поворотом действия. Толстой также пренебрегает этим. Его лирическая страница о репее предвещает судьбу Хаджи-Мурата, хотя движение конфликта во многих вариантах шло не после «вспаханного поля», а прямо с момента ссоры Хаджи-Мурата и Шамиля. Это же «введение» повторяется в мелких экспозициях некоторых сцен и образов. Например, перед концом повести Толстой вновь прибегает к приему «античного пролога», оповещая читателя еще раз о том, что Хаджи-Мурата убили: Каменев привозит в мешке его голову. И в построении характеров второстепенных лиц обнаруживается та же смелая тенденция. Толстой, не опасаясь потерять внимания, сразу заявляет: этот человек глуп, либо жесток, либо «не понимающий жизни без власти и покорности», как это сказано о Воронцове-старшем. Но это утверждение становится для читателя неоспоримым лишь после нескольких совершенно противоположных (например, мнение этого человека о себе) сцен-картин.

Тем же способом, что и рационализм и «тезисные» вступления, вошли в единство повести бесчисленные документальные сведения. Их не нужно было специально прятать и перерабатывать, потому что последовательность и связь мысли держалась не ими. Между тем история создания «Хаджи-Мурата», если ее проследить по вариантам и материалам, как это сделал А. П. Сергеевко¹⁰, действительно напоминала историю научного открытия. Десятки людей работали в разных уголках России, разыскивая новые данные, сам писатель в течение 7 лет перечитывал груды материала. В развитии своего художественного целого Толстой двигался «скачками», от накопления материала к новой главе, исключая сцены во дворе Авдеевых, которую он как знаток крестьянской жизни написал сразу и больше не переделывал. Остальные же главы потребовали самой разнообразной «инкрустации».

Несколько примеров. В статье А. П. Сергеевко приводится письмо Толстого к матери Курганова (одного из персонажей «Хаджи-Мурата»), где он просит, чтобы «уважаемая Анна Авессаломовна» сообщила ему некоторые факты о Хаджи-Мурате и в частности... «чи были лошади,

¹⁰ А. П. Сергеевко. «Хаджи-Мурат». История писания. Послесловие к 35-му тому Полного собрания сочинений Л. Н. Толстого.

на которых он хотел бежать. Его собственные или данные ему. И хороши ли были эти лошади, и какой масти». Текст повести убеждает нас, что эти просьбы вытекали из неукротимого желания передавать все требуемое планом разнообразие и пестроту через точность. Так, во время выхода Хаджи-Мурата к русским «Полторацкому подали его маленького каракового кабардинца», «Воронцов ехал на своем английском, кровном рыжем жеребце», а Хаджи-Мурат «на белогривом коне»; в другой раз, при встрече с Бутлером, под Хаджи-Муратом был уже «рыже-игривый красавец конь с маленькой головой, прекрасными глазами» и т. д. Еще пример. В 1897 г. Толстой записывает: «Читал «Сборник сведений о кавказских горцах»; «Влезает на крышу, чтобы видеть шествие». И в главе о Шамиле читаем: «Весь народ большого аула Ведено стоял на улице и на крышах, встречая своего повелителя». Точность в повести видна повсюду: этнографическая, географическая и пр., даже медицинская. Например, когда Хаджи-Мурату отсекли голову, Толстой, продолжая свой спокойный перечень, замечает: «Алая кровь хлынула из артерий шеи и черная из головы».

Но вот как раз эта точность — последний пример особенно показательна — берется в повести, как оказывается, для того, чтобы все дальше и дальше раздвинуть поллярности, обособить, удалить всякую мелочь, показать, что каждая из них находится в своей, как будто наглухо закрытой от других коробке, имеющей название, а вместе с ним и профессию, специальность для занятых ею людей, в то время-то как на самом деле ее истинное и высшее значение совсем не там, а в смысле жизни: по крайней мере для человека, который стоит в центре их. Кровь-то алая и черная, но эти признаки особенно бессмысленны перед вопросом: зачем она пролилась? И не прав ли был человек, отстаивавший свою жизнь до последнего?

Научность и точность, таким образом, тоже служат художественному единству: больше того, в нем, этом целом, они становятся каналами для распространения мысли о единстве вовне, на всю жизнь, в том числе и на самих себя. Они делают произведение из замкнутого — открытым. Поэтому произведение, которое усвоило «сопрягательным» способом конкретный, исторический, ограниченный факт, документ, и становится неограниченно близким для всех. Границы между определенным во времени и месте искусством и жизнью в самом широком смысле рушатся.

Правда, мало кому приходит в голову при чтении, что «Хаджи-Мурат» — это историческая повесть, что Николай, Шамиль, Воронцов и др. — люди, которые жили и без повести, сами по себе. Никто не ищет исторический факт — было ли, не было, чем подтверждено — потому что об этих людях рассказано во много раз интересней, чем извлечешь из документов, которые могла оставить история. В то же время ни одному из таких документов, как говорилось, повесть не противоречит. Просто глядят сквозь них или угадывают их в таком отношении, что между ними восстанавливается вымершая жизнь, — бежит, как поток по пересохшему руслу. Одни факты, внешние, известные, влекут за собой другие, воображаемые и более глубокие, которые ни проверить, ни сохранить для потомства было нельзя; казалось, они безвозвратно ушли в своем драгоценном единственном содержании. Здесь же они восстанавливаются, возвращаются из небытия, становятся частью современной читателю жизни — благодаря животворящей, склеивающей деятельности образа.

И — замечательная вещь — когда случается, что эти вновь обретенные факты как-нибудь из обломков прошлого удается проверить, они подтверждаются. Единство, оказывается, дотянулось и до них. Свершается одно из чудес искусства (чудес, конечно, лишь с точки зрения логического расчета, который не знает этого внутреннего родства со всем миром и полагает, что до неизвестного факта можно идти лишь последовательной цепью закона), — из прозрачной пустоты слышатся вдруг шум и клики ушедшей жизни, как в той сцене у Рабле, когда оттаяла «замершая» в древности битва.

Вот маленький (сначала не из «Хаджи-Мурата») пример: некрасовская зарисовка Пушкина. Будто бы альбомный эскиз, поэт пошалил пером, — не портрет, а так, мимолетное свое представление, как ему привиделся Пушкин: это в стихах «О погоде».

Старик-рассыльный рассказывает Некрасову про свои мытарства:

«С «Современником» нянчусь давно:
То носил Александру Сергеичу,
А теперь уж тринадцатый год
Все ношу Николай Алексеичу,—
На Литейной живет...»

Бывал он, по его словам, у многих литераторов — у Булгарина, Воейкова, Жуковского...

«...Походил я к Василью Андреичу,
Да гроша от него не видал,
Не чета Александру Сергеичу —
Тот частенько на водку давал.
Да зато попрекал все цензурою:
Если красные встрегит кресты,
Так и пустит в тебя корректурую:
Убирайся, мол, ты!
Глядя, как человек убивается,
Раз я молвил: сойдет-де и так!
— Это кровь, говорит, проливается,—
Кровь моя — ты дурак!..»

Трудно передать, почему это маленький отрывок так внезапно озаряет нам личность Пушкина ярче, чем целый десяток исторических о нем романов, в том числе таких умных и ученых, как у Тынянова. В двух словах, конечно, можно сказать: потому что он высокохудожественный, т. е. улавливает из известного нам в одном мгновении главное от пушкинской души — темперамент, страсть, одиночество его гения в литературной и чиновной братии (не говоря уже о свете), вспыльчивость и простодушие, вдруг срывающееся в горькую насмешку. Однако все равно перечислить эти качества — еще не значит эту сценку объяснить и разгадать; она сотворена художественной цельной мыслью, восстановившей жизнеподобную мелочь, подробность пушкинского поведения. Но что же? Рассмотрев ее, потом вдруг можем натолкнуться на спасенный в пушкинской переписке факт — совсем другого времени и другой обстановки, из его молодости, — где выражения и дух речи совершенно совпадают с некрасовским портретом! Письмо Вяземскому от 19 февраля 1825 г.: «Скажи от меня Муханову, что ему грех шутить со мной шутки журнальные. Он без спросу взял у меня начало Цыганов и распустил его по свету. Варвар! Ведь это кровь моя, ведь это деньги! Теперь я должен и Цыганов распечатать, а вовсе не вовремя»¹¹.

В «Хаджи-Мурате» этот принцип художественного «воскрешения» сказался, пожалуй, полнее, чем где бы то ни было у Толстого, да и, пожалуй, во всей литературе XX в. Это произведение есть в самом точном смысле воспроизведение. Реализм его заново творит то, что уже было, повторяет течение жизни по таким моментам, которые дают средоточие всего бывшего

¹¹ А. С. Пушкин. Полн. собр. соч., т. X. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1949, стр. 124—125.— Ср. также письмо А. А. Вестужеву от 29 июня 1824 г.: «Если согласи мое, не шута, тебе нужно для напечатания Разбойников, то я никак его не дам, если не пропустят жид и зарчеви (скоты! скоты! скоты!), а лова — к чорту его» (там же, стр. 95).

в чем-то личном, свободном, индивидуальном: смотришь, оно оказывается фактом.

Например, Николай, который взят из документальных данных и «разогнан», так сказать, оттуда в такое самодвижение, что в нем восстанавливается новый, не «заложенный» в него сначала документ. Мы можем проверить это через того же Пушкина.

У Толстого один из настоячивых внешних лейтмотивов — Николай «хмурится». Это происходит с ним в мгновения нетерпения и гнева, когда его осмеливается тревожить что-то осужденное им решительно, бесповоротно, давно и потому и не имеющее права на существование. Художественная находка в духе этой личности.

«— Как фамилия? — спросил Николай.

— Бжезовский.

— Поляк?

— Польского происхождения и католик, — отвечал Чернышев.

Николай нахмурился».

Или:

«Увидев мундир училища, которое он не любил за вольнодумство, Николай Павлович нахмурился, но высокий рост и старательная вытяжка и отдавание чести с подчеркнуто-выпяченным локтем ученика смягчило его неудовольствие.

— Как фамилия? — спросил он.

— Полосатов! Ваше императорское величество.

— Молодец!».

А теперь посмотрим на случайное свидетельство Пушкина, не имеющее никакого отношения к истории с Хаджи-Муратом; Николай «сфотографирован» в нем в 1833 г., т. е. за 20 лет до того времени, которое описывал Толстой, и без малейшего желания «углубляться» в образ.

«Вот в чем дело, — пишет Пушкин М. П. Погодину, — по уговору нашему долго собирался я улучшить время, чтобы выпросить у государя вас в сотрудники. Да все как-то не удавалось. Наконец на масленице царь заговорил как-то со мною о Петре I, и я тут же и представил ему, что трудиться мне одному над архивами невозможно, и что помощь просвещенного, умного и деятельного ученого мне необходима. Государь спросил, кого же мне надобно, и при вашем имени было нахмурился — (он смешивает вас с Полевым; извините великодушно; он литератор не весьма твердый, хотя молодец, и славный царь). Я кое-как успел вас отрекомендовать, а Д. Н. Блудов все поправил и объяснил, что между вами и Полевым общего только первый слог ваших фамилий. К сему присовокупились и благосклонный отзыв Бенкендорфа. Таким образом дело слажено; и архивы вам открыты (кроме тайного)»¹².

Перед нами, конечно, совпадение, но какова правильность повторений — в том, что неповторимо, в жизненной мелочи! Николай наткнулся на что-то знакомое — немедленный гнев («нахмурился»), ему теперь уже трудно что-нибудь объяснить («я кое-как, — пишет Пушкин, — успел вас отрекомендовать...»), потом некое отклонение от ожидаемого все же «смягчает его неудовольствие». Может быть, в жизни бы оно и не повторилось, но в искусстве — из сходного положения — оно воскресло и из ничтожного штриха стало важным моментом художественной мысли. Особенно приятно, что это передвижение произошло с помощью, хотя и без ведома, двух гениев нашей литературы. Мы наблюдаем на неоспоримых примерах процесс самозарождения образа в первичной сопрягательной мелочи и одновременно силу искусства, способного восстановить факт. И еще: Пушкин и Толстой, как угадывается здесь, едины в самом общем художественном приближении к предмету; искусство в целом, как можно понять даже на

¹² А. С. Пушкин, Полн. собр. соч., т. X, стр. 428.

таким маленьком примере, покоится на одном основании, имеет единый принцип — при всем контрасте и различии стилей, манер, исторически сложившихся направлений.

Что касается Николая I, то у русской литературы был к нему особый счет. До сих пор еще не написана, хотя и разрозненно известна, история отношений этой личности с русскими писателями, журналистами, издателями и поэтами. Большинство их Николай разогнал, отдал в солдаты или убил, а оставшихся дожимал полицейской опекой и совершенно фантастическими по тупости советами.

Известный герценовский список в этом смысле далеко не полон. В нем перечислены только мертвые, но нет бесконечного множества фактов по планомерному удушению живых — о том, как лучшие творения Пушкина откладывались в стол, исковерканные высочайшей рукой, как натравливался Бенкендорф даже на такого безвинного, по выражению Тютчева, «голубя», как Жуковский, а Тургенева сажали под арест за отклик на смерть Гоголя и пр. и пр. Лев Толстой своим «Хаджи-Муратом» отплатил Николаю за всех. Это была, таким образом, не только художественная, но и историческая месть.

Однако для того чтобы она так блестяще свершилась, она все-таки должна была быть художественной. Нужно было именно искусство, чтобы оживить Николая для публичной казни. Это сделала сатира — еще одно из объединяющих средств этого художественного целого.

В творчестве Толстого она появилась вообще как вид обличения. Ее не было совсем или было слишком мало до знаменитого «перелома в мировоззрении»: «сатира не в моем характере», — писал он в 1852 г. Со временем она входит в его метод, который изменяется тем самым, согласно новым взглядам. К 1896 г., т. е. к началу работы над «Хаджи-Муратом», сатира уже вполне «в характере» Толстого.

Тем не менее в идею повести она проникла не сразу. Тут, по-видимому, сказалось все-таки давнее нерасположение писателя к специально сатирическим целям. Задумывая какое-нибудь сочинение, Толстой чрезвычайно редко предполагал с самого начала осмеивать, выставить на передний план комическое (тем более что-либо вышучивать). На протяжении его творческого пути это случилось с ним всего два раза, да и то опыты были театральными. Таковы «Зараженное семейство» и «Плоды просвещения». Как правило, он стал прибегать к сатире, когда ему нужно было находить вспомогательные художественные средства резкого отрицания. А в последнее время, после перелома, поводы для обличения находились все чаще. Тогда реалистический метод Толстого, сохраняя старое единство, видоизменился в сторону большей гибкости.

Так произошло и в работе над «Хаджи-Муратом».

Сатира насыщает повесть уже в последних редакциях, когда в действие вовлекаются Николай и Шамиль (которого Толстой вначале просто и не без уважения называл «религиозным вождем»). В поисках виновников гибели своего «татарина» писатель заходил все выше и выше, а рассказ тем временем обрастал сатирическими типами. Получилось что-то похожее на «Воскресение» без Нехлюдова, — роль наблюдателя автор взял исключительно на себя, целиком отдавшись разоблачению. Сам Нехлюдов, как известно, избавлен от иллюзий Левина, так же как Левин от благополучия Ростова, но в «Хаджи-Мурате» нет уже и попытки примирения. Не упуская из поля зрения судьбу главного героя, Толстой стал прослеживать, по удачному выражению одного критика, «иерархическую цепь принуждения к злу», и этот замысел отпечатался в произведении. Ирония его нарастает по мере того, как он касается все более значительных в государстве лиц. Серьезно и грустно говорит Толстой о солдатах, семье Авдеевых, радостно и влюбленно о кавказской природе, с благодушным юмором о Бутлере и Иване Матвеевиче, но чем выше скользит его взгляд по общественной ле-

стнице, тем заметнее в нем сатирические огоньки. Это чувствуется уже в словах: «разжалованный барон вскочил на ноги и пошел в область дыма», — сказанных о Фрезе — товарище Полторацкого по пажескому корпусу, ради представления которого к ордену был убит Авдеев.

Сатира становится преобладающим оружием в гостинных, салонах, дворцах и достигает наивысшего напряжения в описании Николая I и Шамиля. Здесь Толстой впал в такой гнев, что развернул некоторые варианты в настоящие публицистические статьи. От Николая он двинулся к новым обобщениям: «Так же не только не стыдились своей гадкой жизни, но гордились ею все те распутные, глупые и безграмотные бабы и девки, которые царствовали до него после Петра». Потом, незаметно перейдя грани исторического взгляда, захватывает и Петра («...ужасный развратник, пьяница... и безбожник, и злодей, собственноручно для забавы рубивший головы стрельцам») и, наконец, совсем уже широко и типично по-толстовски подводит итог: «...люди, властвующие над другими, не только не бывают лучшими людьми, но, напротив, самыми развращенными, заблудшими людьми общества и чем выше, тем хуже. Оно и не может быть иначе» (т. 35, стр. 553). Эти крайние заключения в дальнейшем отпали и в окончательный текст не вошли.

Но отказавшись от публицистики (цензурные соображения вряд ли были при этом решающими, так как повесть не предназначалась к печати при его жизни), Толстой пропитал этой своей излюбленной мыслью художественную структуру повести, и она воплотилась в сатиру. Выводы он собрал отдельно и задумал составить из них обширную статью о Николае и самодержавии вообще (она осталась ненаписанной). А первоначальная идея «чем выше, тем хуже», отвлеченная и потому мало плодотворная, вернулась туда, откуда она была по-толстовски распространена на всю историю, — в николаевские времена и припала весьма кстати к рассказу о Хаджи-Мурате. Она распределила свет и тень именно в том отношении, которое ближе всего подходило к исторической и художественной правде, и добавила новую связь в расстановку характеров.

Простые и незнатные люди стали привлекательней, образы высокопоставленных и титулованных — заострились до уровня сатирических. Например, чеченец Садо, в сакле которого Хаджи-Мурат ночевал перед выходом к русским, был обрисован вначале так: «...выразил полное сочувствие намерению Хаджи-Мурата и обещал послать сына, знающего все дороги, обещал позаботиться о семье. В душе же он желал другого, чтобы Хаджи-Мурат как бы скорее уехал от него» (т. 35, стр. 460). В последнем варианте он думает совершенно иное. «Он знал, что жители аула могли всякую минуту узнать про присутствие Хаджи-Мурата в его сакле и могли потребовать его выдачи. Но это не только не смущало, но радовало Садо».

С другой стороны, интересно в этом смысле преобразился Воронцов-старший. Первые наброски подают его в виде «честного, хотя и придворного... заслуженного старика, высоко стоящего во мнении всего русского общества» (т. 35, стр. 487—488). Потом у Толстого, видимо, зародились сомнения, и он говорит уже про него, как про «своего рода благородного Воронцова». Через некоторое количество вариантов упоминается только его «благородный аристократический тон» (т. 35, стр. 538). Наконец то, что мы читаем в последней редакции, мало чем отличается от пушкинского определения «полумилорд, полуподлец».

Сатира появляется у Толстого не как заранее поставленная цель, а как завершение последовательной поляризации образов, «сокращения» их под влиянием отрицательного взгляда. Как и всякий сатирик, Толстой в этом случае иронически тенденциозен, но как большой и сложившийся эпический писатель, он не ломает свой метод, а приспособливает его к нуждам осмеяния: сатира вытекает из естественных, но особо сопоставленных положений, из обычных, но выбранных в духе крайнего заострения мелочей. Она

как бы является изнутри характеров, изображение которых остается вполне реалистическим и не нарушает границ правдоподобия. Все остается на своих местах. Но каждый, неприметный сам по себе оттеок чьего-нибудь поведения делается смешным и диким в столкновении скрываемых друг от друга правд. Когда, например, рыжий генерал на обеде у Воронцова нарушил завесу «тонкого и приятного ума», бестактно напомнив собравшимся о позорной для князя «выручке», сидевшая напротив княгиня Орбельяни вдруг оборвала его. «Генерал удивился, оглянулся на всех и на своего адъютанта в конце стола, упорным и значительным взглядом смотревшего на него, — и вдруг понял. Не отвечая княгине, он нахмурился, замолчал и стал поспешно есть, не жуя, лежавшее у него на тарелке уточненное кушанье непонятного для него вида и даже вкуса». (По сравнению с 9-й редакцией Толстой сатирически уплотнил этот отрывок; в нем не было «не жуя», и вместо великолепной концовки было сказано, что генерал стал есть рыбу.)

Всецело прав здесь М. Щеглов: «Сатира у Толстого органически входит как элемент в строго реалистическое изображение действительности»¹³. В самом деле, она не исчерпывает характеры. Толстовская «текущность» придает рисуемым лицам ряд едва различимых переходных граней; некоторые из них могут быть поданы открыто издевательски, другие — по степени осуждения — имеют лишь сатирический отблеск, такова, например, жена Воронцова-младшего Марья Васильевна.

Толстой начинает с того, что неодобрительно отзываясь о роскошной жизни Воронцовых, исполненной, по их мнению, «всяческих лишений». Потом как будто в нем пробуждаются старые аристократические симпатии; он не без увлечения описывает обаяние Марьи Васильевны, с которой в молодости ему приходилось встречаться. Это и есть «воспоминание», о котором сказано во вступлении к повести. Княгиня говорит коротко, торжественно: «Хаджи-Мурат, да?», «А я хочу теперь» и т. п.; окружающие, как Полторацкий, немеют в ее присутствии. Но, видимо, взгляд от народа все-таки не забывается Толстым. Речь Марьи Васильевны слегка снижается: она постоянно произносит «не то», хотя восторг Полторацкого, Меллер-Закомельского и других только нарастает. «Видите, я вам говорила, — обратилась она к Полторацкому. — Да вы совсем не то говорили, — улыбаясь, сказал Полторацкий. — Разве не то? — сказала она и также улыбнулась. И эта ответная улыбка так страшно взволновала и обрадовала Полторацкого, что он багрово покраснел...» Легко умиротворяет она и сердитого генерала: «Знаете: худой спор лучше доброй ссоры. Что я говорю? — Она засмеялась». Последняя сцена написана так живо, что Л. Мышковская, сравнив ее в своей книге с источником, поддалась обаянию княгини вместе с генералом. По ее мнению, Воронцов представлен «мужественным и самостоятельным, а Мария Васильевна — преданной и женственной»¹⁴. Странно было не вспомнить об одной из последующих глав, где рассказывается о пребывании Воронцова под началом князя Бярятинского, «друга наследника и командующего всем левым флангом»: «Молодой Воронцов жил в великолепной суконой палатке, и жена его, Марья Васильевна, приезжала в лагерь... Ни от кого не было секретом отношения Бярятинского с Марьей Васильевной... Для того, чтобы горцы не могли выдвигать орудия и пугать Марью Васильевну, высылались секретеры».

Благодаря этой сатирической обмолвке весь образ в чем-то приближается уже к Mariette из «Воскресения». В то же время в целом он, понятно, к сатире не принадлежит. «Ювеналов бич» лишь едва задел Марью Васильевну. Толстой просто сдвинул ее чуть-чуть с того самостоятельного места, которое она занимала в его «воспоминании», и поместил на какой-то

¹³ «Новый мир», № 9, 1953, стр. 181.

¹⁴ Л. Мышковская. Л. Н. Толстой. Работа и стиль, стр. 63.

более правильной оси в общем плане истории Хаджи-Мурата. От поляризации образ и заострился.

Другое дело Николай. В повести «Хаджи-Мурат» это не просто поляриность, а действительный полюс, ледяная шапка, замораживающая жизнь. Где-то на другом конце должна бы находиться ее противоположность, но только, как выясняет план произведения, на этот раз противоположность мнимая. Крайности сходятся, там такая же шапка — Шамиль. От этого идейного и композиционного открытия в повести и рождается совершенно новый в строго реалистической литературе тип сатиры — сквозное параллельное разоблачение. Взаимным сходством Николай и Шамиль уничтожают друг друга.

Даже простота этих существ оказывается лживой.

Шамиль:

«Вообще на имаме не было ничего блестящего, золотого или серебряного, и высокая... фигура его... производила то самое впечатление величия, которое он желал и умел производить в народе».

Николай:

«...вернулся в свою комнату и лег на узкую, жесткую постель, которой он гордился, и накрылся своим плащом, который он считал (и так и говорил) столь же знаменитым, как шляпа Наполеона...»

Выражение лиц их непроницаемо и враждебно.

Шамиль:

«...лицо его с постоянно сощуренными маленькими глазами».

Николай:

«Николай нахмурился». «Николай Павлович нахмурился». «...он мрачно нахмурился» и т. д.

Оба они сознают свое ничтожество и потому еще более тщательно его скрывают.

Шамиль:

«...несмотря на гласное признание своего похода победой, знал, что поход его был неудачен».

Николай:

«...хотя он и гордился своими стратегическими способностями, в глубине души он сознавал, что их не было».

«Величественное» наитие, которое, по мысли деспотов, должно потрясать подчиненных и внушать им мысль об общении повелителя с верховным существом, было подмечено Толстым еще у Наполеона (дрожание ноги — «великий признак»). Здесь оно поднимается к новому заострению.

Шамиль:

«Когда советники переговаривали об этом, Шамиль закрыл глаза и умолк. Советники знали, что это значило то, что он слушает теперь говорящий ему голос пророка».

Николай:

«Подожди немного, — сказал он и, закрыв глаза, опустил голову. Чернышев знал, слышав это не раз от Николая, что, когда ему нужно решить какой-либо важный вопрос, ему нужно было только сосредоточиться на несколько мгновений и что тогда на него находило наитие».

Редкая жестокость отличает решения, принятые в результате этих «наитий», но и это ханжески преподносится как милость.

Шамиль:

«Шамиль замолчал и долго смотрел на Юсупа. — Напиши, что я пожалел тебя и не убью, а выколю глаза, как я делаю всем изменникам. Иди».

Николай:

«Заслуживает смертной казни, но, слава богу, смертной казни у нас нет. И не мне вводить ее. Провести 12 раз сквозь тысячу человек».

Оба они используют религию только для укрепления власти, нимало не заботясь о смысле заповедей, молить.

Шамиль:

«Надо было прежде всего совершить полуденный намаз, к которому он не имел теперь ни малейшего расположения».

Николай:

«Он прочел обычные, с детства произносимые молитвы: «Богородицу», «Верую», «Отче наш», не приписывая произносимым словам никакого значения».

Они соотносятся и во многих других подробностях: императрица «с трясущейся головой и замершей улыбкой» играет при Николае по существу ту же роль, что и «остроносая черная, неприятная лицом и нелюбимая, но старшая жена» Зейдет при Шамиле; та присутствует на обеде, другая приносит его, таковы их функции; поэтому же развлечения Николая с девицей Копервейн и Нелидовой лишь формально отличаются от узаконенной полигамии Шамиля.

Перепутались в подражании императору и высшим чинам всякого рода царедворцы. Николай гордится своим плащом — Чернышев тем, что не знал калош, хотя без них у него зябнут ноги. У Чернышева такие же, как у императора, сани, дежурный флигель-адъютант так же, как император, зачесывает височки к глазам; у князя Василия Долгорукова украшением «тупого лица» служат императорские бакенбарды, усы и те же височки. Старик Воронцов так же, как Николай, говорит «ты» молодым офицерам. С другой стороны, Чернышев льстит Николаю в связи с делом Хаджи-Мурата («Очевидно, план, составленный Вашим величеством, начинает приносить свои плоды... Выход Хаджи-Мурата я отношу только к этому. Он понял, что держаться им уже нельзя»), совершенно так же, как Манана Орбельяни и другие гости — Воронцову («Они чувствуют, что им теперь (это теперь значило: при Воронцове) не выдержать»). Наконец, сам Воронцов даже чем-то похож на имама: «Лицо постоянно улыбалось, и глаза щурились»... «Где? — переспросил Воронцов, щури глаза» (прищуренные глаза часто служили для Толстого знаком открытости, вспомним, например, что думала Долли о том, почему щурился Анна) и т. д. и т. п.

Это сходство Шамиля и Николая (а вместе с ними и «полузамороженных» царедворцев) доказывает то, что они, в отличие от других разнообразных и полярных людей на земле, не дополняют друг друга, а дублируют — как вещи; они абсолютно повторяемы — и потому, в сущности, не живут, хотя стоят на официальных вершинах жизни. Этот особый вид композиционного единства и равновесия в произведениях означает тем самым и наиболее глубокое развитие идеи: «минус на минус дает плюс». Характер Хаджи-Мурата, непримиримо враждебный обоим полусам, воплощающий в конечном счете идею сопротивления народа всем формам бесчеловечного классового миропорядка, остался последним словом Толстого и его завещанием литературе XX в.

Н. К. Ге́й

Социалистический реализм как закономерность литературного развития

Искусство всегда стремится дать образную концепцию действительности, ответить на «вечные» вопросы бытия, задумывается над смыслом человеческого существования, над пониманием счастья, чтобы выразить сущность своей эпохи, активно участвовать в жизни.

Охарактеризовать хотя бы некоторые существенные стороны искусства социалистического реализма можно в том случае, если рассматривать его появление как определенный ответ на запросы, выдвинутые эпохой, и одновременно как звено закономерного литературного развития.

Это сама по себе весьма сложная и далеко не выполненная задача. До сих пор не имеется достаточно полного и четкого определения даже основных творческих методов, продолжают споры о реализме, в ходе которых хронологическая граница его возникновения перемещается от античности до эпохи Возрождения и от Возрождения до XIX в. Трудности усугубляются и тем, что рассмотрение проблемы предполагает проникновение в причины и закономерности смены одного метода другим, раскрытие исторической перспективы, позволяющей уловить логику явлений. Это тем более трудно сделать применительно к современной литературе, где все в движении.

Художественные открытия и эстетические достижения возможны лишь на основе всеобщего опыта. Новое искусство даже тогда, когда оно polemизирует с предшественниками, подготовлено ими. Литературное развитие имеет известную последовательность, обладает своей логикой.

Общеизвестны крылатые слова: каждое новое поколение видит дальше, потому что стоит на плечах предшественников. Это не значит, однако, что каждый последующий писатель обязательно создает более значительные эстетические ценности, чем те, кто творил до него. И дело тут не только в размерах таланта и масштабах личности. Говоря о движении образного мышления, надо помнить, что оно знает взлеты и падения, характеризуется как высокими пиками — творениями гениальных художников, так и обширными плоскогорьями — массовым накоплением нового качества, разносторонними разведывательными поисками.

Являясь в основном поступательным, художественное развитие не «отменяет» эстетических достижений прошлого. Шекспир и Бальзак, Толстой и Достоевский создали новые художественные миры, но творения

Гомера и Данте сохраняют непреходящее эстетическое значение, продолжают служить в известной мере нормой и непрезойденным образцом.

Следовательно, одна из особенностей изучения творческого метода заключается в том, что определенное художественное явление должно быть рассмотрено не только в свете своих внутренних законов, но и в соотношении со всем художественным развитием человечества — так, чтобы качественная сторона явления получила всестороннее историческое освещение и конкретную мотивировку фактами, логикой и тенденциями общего развития. Это и будет специфическим проявлением общих закономерностей искусства.

Метод — не свод правил, предъявляемых к искусству (хотя он и может быть выражен и сформулирован в определенных эстетических принципах), это эстетическая концепция эпохи, художественная формула отношений, взаимосвязей и взаимодействий человека и мира, закрепившая главное, то новое, что принесено современностью. Он только тогда и может быть понят в своей подлинной эстетической сущности, когда вскрыты глубинные слои эпохи, ее движущие силы, новый тип человека.

Когда метод социалистического реализма характеризуется как сумма общих принципов в отрыве от образной природы искусства, то это создает трудности понимания нового явления, его эстетических качеств и художественных свойств и служит удобной предпосылкой для обособления этих принципов от общих закономерностей развития.

Продолжительное время изучению творческого метода социалистического реализма мешал ненаучный подход, связанный с субъективно-догматическими, «волевыми» решениями вопроса. Конструировались признаки, которым должно отвечать произведение социалистического реализма, вместо того чтобы раскрывать действительные закономерности литературного процесса и то новое, что в нем происходит, как в литературах, вдохновляемых идеями социализма, так и в творчестве писателей, стоящих на иных позициях, но зачастую вынужденных считаться с теми очевидными открытиями, сделанными художниками социалистического лагеря, без которых нельзя понять эпохи, изобразить современный мир и современного человека.

При историческо-теоретическом осмыслении фактов искусства становится беспредметным спор: существует ли новый творческий метод органически в искусстве или он был навязан художникам извне как сумма внешних образному мышлению требований? Необходимо исходить из исследования подлинно художественных произведений и всестороннего анализа глубоких изменений, происшедших в литературах на рубеже двух эпох.

Наши оппоненты подчас не видят этих изменений или связывают все плодотворное и новаторское у Горького, Маяковского, Шолохова, Брехта, Бехера, Незвала и многих других художников не с процессом формирования в их творчестве нового мироощущения, мировосприятия, видения мира и, наконец, мировоззрения — а с движением этих художников якобы в противовес сущности нового творческого метода, в русле которого оставались, по их мнению, лишь конъюнктурные писатели.

В результате поиска стиля и художественные открытия Горького, Арагона, Галчинского, Незвала, Элюара и многих других выводятся подчас за рамки социалистического реализма, рассматриваются как написанное вопреки его принципам. И когда в «Тихом Доне» возникает и растет трагическое звучание финала — это используется в качестве предлога, чтобы объявить эпопею чуждой социалистическому реализму. Когда Брехт внимательно подходит к творческим опытам Кафки — он, дескать, стремится преодолеть «узость» социалистического реализма. Стереотипные выводы следуют и в адрес В. Маяковского, порвавшего в свое время

с футуризмом, или по поводу Л. Леонова, потому что писатель опирается на традиции Достоевского.

Но такой способ освоения научной истины превращается в спор о словах, ибо ни для кого не секрет, что в своем творчестве названные выше писатели, так же как и многие другие крупнейшие художники — Неруда, Хикмет, А. Цвейг, Шон О'Кейси, Ю. Тувим, Н. Гильен, дали совершенно новую художественную систему осмысления жизни и человека.

Выявить существенные стороны этой художественной системы — и значит дать научное понимание ядра социалистического реализма, метода, порожденного своей эпохой, явления сложного, разветвленного, вписанного в мировой литературный процесс, продиктованного специфической развития национальных культур.

Закономерности возникновения, сущность и художественное значение социалистического реализма, его органические связи со всем художественным развитием и его новые творческие возможности могут быть осмыслены достаточно полно лишь благодаря типологическому и историческому подходу к предмету исследования. Для этого необходимы работы, изучающие современность в большой исторической перспективе.

Эпоха и метод, мировая литература и социалистический реализм — таков плацдарм историко-генетического определения явлений, претендующих на ведущее место в художественном развитии человечества.

Определение метода предполагает нахождение эстетических принципов освоения действительности, выявление художественного видения мира и человека, нахождение их «образной формулы». Такое определение не есть конструирование заданных свойств и качеств, как бы они ни были хороши и полезны, а скорее анализ искусства и происходящих в нем изменений в связи с историческими процессами и реальными сдвигами в самой действительности и в сознании людей.

I

Наше время называют временем итогов и свершений, оно отмечено мировыми кризисами и грандиозными историческими перспективами. Начиная от Гомера расходятся и в современной литературе сходятся туго натянутые нити сквозной проблематики: человек, его место в мире и роль в истории. Уже античное искусство осознало беспредельность своих творческих возможностей и одновременно неспособность «преодолеть необходимость» (Эсхил).

В наши дни происходит интенсивное переосмысление античных тем и образов. Для современного состояния мира вообще характерны переоценка ценностей, споры вокруг традиций и новаторства, борьба «за» и «против» наследства. В человеке XX в. видят порой Сизифа, Антигону... Для одних Сизиф — символ бессмысленности усилий человечества (Камю), для других — олицетворение несокрушимой стойкости и упорства, достойных того, чтобы стать школой мужества (Мерль). На языке искусства идет полемика вокруг образов Сизифа, Антигоны, Геракла, спор о необходимости подвига в жизни.

И хотя между трагедиями Софокла и эпопеей Шолохова лежит огромное историческое пространство, сменились рабовладельческая, феодальная и капиталистическая формации, возникли грандиозные художественные миры Данте, Шекспира, Гете, Толстого, Достоевского, несмотря на все это, а может быть, и благодаря этому открывается историческая преемственность: борьба за человека, за раскрытие всех заложенных в нем возможностей продолжается.

Гимн человеку звучит уже в «Антигоне» Софокла:

Много есть чудес на свете,
Человек — их всех чудесней.

В мировую литературу античная трагедия вносит проблематику законосообразности миропорядка, исторической необходимости и человеческой активности.

Но только наше время выдвинуло так широко и масштабно проблему человека и истории, ответственности человека и его сознательного участия в решении вопроса о будущем всего человечества. В решении судеб человека, в борьбе за его свободное и гармоническое развитие современное искусство опирается на все, проделанное мировой историей человечества, его культурой и искусством.

И нет ничего неожиданного в том, что в современном искусстве концы и начала — вместе. Вот красноречивое свидетельство И. Бехера, который писал: «Я вырос в среде, проникнутой любовью к Баху, Бетховену, Шиллеру и Гете. Во всех комнатах висели шедевры Тициана, Микеланджело, Рембрандта — хотя и в конях, — я с детства восхищался ими. Я постоянно посещал картинную галерею, каждую неделю у нас в доме составляли трио, и я слушал классическую музыку. Это была та особенная благоприятная и привилегированная обстановка, в которой тогда, в девятилетние годы, еще позволяла себе жить часть состоятельного немецкого бюргерства. Тем сильнее ощутил я противоречие между этой «жизнью души» и тем, что ее окружало...

И что я позднее ни делал, чтобы забыть и погасить в себе эти сияющие образцы, это, к счастью, удалось мне лишь частично: там, где моя поэзия еще несла в себе что-то истинное и подлинное, она обнаруживала следы тех красок, звуков и слов, что с детства запечатлелись в моей душе»¹.

Искусство участвует в переключке эпох, вносит свой вклад в беспредельное свободное развитие людей, и отсюда преемственность истинной поэзии, которая всегда служит своими эстетическими ценностями человеческому в человеке.

Наша эпоха совершенно по-новому выявила отношения личности и общества. Она показала всю глубину антагонизма этих начал при капиталистическом развитии и вопрос «быть или не быть», обращенный к человеку, переадресовала ко всему человечеству.

В результате глубоких революционных преобразований жизни изменились миросознания, масштабы мышления, изменилось состояние мира и соответственно общая атмосфера, пафос произведений, для которых трагическая безысходность отодвинута трудным, но уверенным движением жизни, ознаменованным революционными событиями, позволившими Генриху Манну сказать: «Что, если это уже первое, далекое, еще за горизонтом — мерцание второго Ренессанса?!».

Ассоциации с Ренессансом — закономерны. Эпоха социализма — это эпоха возрождения человека. И не случайно внутренний пафос «Тихого Дона» Шолохова — в утверждении правоты нового общества и прав человека, ради которого это общество и должно быть утверждено как осуществление лучших чаяний человечества. И не потому ли мы с такой затаенной болью следим за трудной судьбой шолоховского героя, этого незаурядного человека, вовлеченного в исторический водоворот, что ему не довелось осуществить возможности богатой личности.

¹ «Иностранная литература», 1964, № 5, стр. 202.

При всей безысходности метаний Мелехова, глубине противоречий, раздирающих его характер и отражающих сложность и противоречивость мира XX в., «Тихий Дон» возвращает людям веру в человека — произведение открыто в будущее.

В той мере, в какой Григорий Мелехов остается человеком старого мира, он подчинен законам общества, где ход истории направлен против человека, идет, опустошая, ломая его; в той мере, в какой герой общается к новому, — он растет, обогащается, исторический опыт становится его опытом, а его деяния историческими.

Именно тут возникает вся сложность: чем безнадежнее положение Григория, чем опустошеннее его душа, безвозвратнее растрата духовных ценностей и человеческой щедрости, которыми он отмечен с самого начала, тем выше эмоциональный тон произведения, достигающий кульминационного звучания в последней части, особенно в заключительном эпизоде, когда Григорий, потеряв все в жизни, потеряв самого себя, лучшее в себе и осознав это, видит черное небо и черный солнечный диск на нем. Это самая трагическая нота эпохи. Чем же объяснить именно такую художественную логику, такое, казалось бы, внутреннее несоответствие эволюции характера и роста гуманистического пафоса?

Для Шолохова человеческие ценности Григория и народное начало едины в своей основе. Он — самобытная личность. Но все лучшее в нем — концентрация многих, еще не реализованных возможностей народного характера. Он не представляет одаренность и талантливость народа где-то в других сферах бытия, а обнаруживает свои способности, находясь в гуще народной жизни, воюя вместе со своими станичниками, переходя от белых к красным вместе с другими казаками. Именно потому, что Григорий не противопоставлен народу как герой из народа, он — носитель не только его лучших свойств, но и тех слабых сторон, которые исторически объяснимы: в нем заложены черты крестьянина-труженика и крестьянина-собственника, он воспитан казацкой вольницей и казацким охранительством. Мелехов выступает перед нами то в своих лучших возможностях, то выразителем отсталого, утопического, собственнического, носителями которого были массы крестьянства, свергнутые в стремительное историческое движение по крутым дорогам революции. И хотя писатель приводит Григория к полному внутреннему краху, показывает загнанным в тупик, он не ставит креста на самом человеке, «дурные колебания» которого отражают колебания истории. Мелехов мучительно раздумывает о том, что «неправильный у жизни ход, и, может, я в этом виноват».

Это чувство ответственности простого рядового человека за ход истории — огромное завоевание революции.

Вспомним слова Глеба Успенского, прекрасного знатока русской жизни конца прошлого века, который писал: «...я три месяца жил в деревне в то время, как наши войска переходили Дунай, дрались, умирали, тонули, покоряли и покорялись. Три месяца вся читающая городская Россия (т. е. меньшинство народа.— Н. Г.) уже жила тревожными интересами войны, и в течение таких-то трех месяцев я ни от кого, не исключая писарей, учителя, даже иерея, не слышал здесь ни единого слова о том, что делается на белом свете. Газет никто никаких не получает... «Собрать рекрутов призыва такого-то года»... «Произвести приемку лошадей, выбранных тогда-то и тогда-то» — вот что доходит в деревню от самых крупных исторических событий...»

Я бы сказал большую неправду, если бы стал утверждать, что в этом «нерассуждении» народа скрывается, положим в данном случае, охота идти в бой и детски-чистое желание постоять за правое дело. Нет этого ничего. Никто не знает — зачем, в чем дело, но всякий беспрекословно идет потому, что привык идти, куда ему скажут... и совершенно отвык от «разговоров» на тему — куда? зачем? и почему? так как идея большого

или маленького явления, совершающегося в общей жизни государства, никогда не доходила до деревни»².

Шолохов не только показал представителя народа, задумывающегося над вопросами: куда? зачем? и почему? — но и переживающего исторический конфликт как личную трагедию³, как трагедию незаурядной личности, брошенной в водоворот истории и не находящей своего места в борьбе противоборствующих сил.

Перед нами — герой из народа, впервые получивший возможность осознать и проявить себя не только как объект истории, но и как субъект. Возникает трагедия человека, которому нет счастья без счастья народного и который в состоянии подняться в финале до осознания реального положения вещей, своих собственных ошибок.

И трагедия Григория Мелехова не могла возникнуть, если бы он был просто «заблудшим», как утверждают одни, или только «отщепенцем», как думают другие. Трагедия Мелехова берет начало в «разорванности» его характера, которая в конце концов оборачивается разрывом его с победившей революцией; трагедия его в том и состоит, что, олицетворяя в себе черты народного характера и большие возможности, он в преддверии нового мира оказывается осужденным и оторгнутым от этого мира, не в состоянии реализовать все то человечески ценное, что в нем было и что всегда выявлялось в нем, когда он был вместе с революционным народом.

Но как ни безрадостен финал эпопеи, это не гасит оптимистического пафоса: творчество истории потому и есть творчество нового человека, что гуманистическое содержание революции предполагает возвышение человека над самим собой, требует изживания низменного, собственнического, эгоистического. Правое дело высвобождает лучшее в человеке; неправое, отживающее, исторически уходящее со сцены эксплуатирует низменные стороны человеческой души.

Говоря о гуманистической направленности «Тихого Дона», хотелось бы вместе с тем подчеркнуть своеобразное и любопытное явление — творческую полемику между Шолоховым и Хемингуэем.

После войны оба писателя встретились в творческих исканиях, создавая «Судьбу человека» и «Старик и море», — в чем-то близкие и вместе с тем безусловно разные по характеру гуманизма произведения.

И здесь мы вступаем в область идейных противоречий, характерных для понимания развития общества и искусства нашего времени.

II

Подлинное искусство гуманистично по своей сущности. Гуманистическая направленность — вовсе не внешний момент содержания, который может быть, а может и не быть, но качество, неразрывно связанное с его эстетической природой. Дегуманизация искусства всегда сопряжена с его деэстетизацией, т. е. самоотрицанием, и, наоборот, усиление гуманистического звучания вело за собой расширение горизонтов образного мышления, облегчало проникновение в природу человека, в смысл бытия, сопровождалось открытиями подлинно человеческих ценностей. А это вызывало в свою очередь «развертывание» эстетической природы искусства.

² Г. Успенский. Собр. соч., т. 4. М., 1956, стр. 31—32.

³ А. Бритиков. Образ Григория Мелехова. «Историко-литературный сборник». М.—Л., 1957, стр. 467.

Творения Гомера, Данте, Сервантеса, Шекспира, Гете, Пушкина живут века, сохраняя вечную молодость. Откуда же берут они запас поразительной жизнестойкости, неумемной творческой силы? Что позволяет им быть столь прекрасными и бессмертными?

Родники поэзии вызывают чувство изумления, поражают своей живительной способностью. Мы чувствуем народные источники в величественной простоте Гомера, шекспировском борении страстей, в мощи Бетховена, гармонии Моцарта и Пушкина. Народные книги об Уленшпигеле и Фаусте легли в основу прекрасных произведений. Фольклорные традиции питали поэзию Гёрдера, Бернса, Кольцова. Пушкинская «Русалка», «Власть тьмы» и «Плоды просвещения» Толстого, роллановский «Кола Брюньон» делают нас сопричастными другим эпохам; в них запечатлены гибкость и богатство, меткость и ясность речи народа, его мудрое отношение к жизни.

Свою силу искусство получает, проникая в глубины народной жизни. Оно находит в народности неисчерпаемые жизненные богатства и, поднимая их в сферу образного мышления, возводит к эстетическому идеалу, сплавления воедино истинное и прекрасное. Народность литературы — это реальное воплощение ее кровной связи с жизнью, свидетельство неразрывного единства художественного таланта с породившей его почвой.

В народности следует видеть почву и арсенал искусства. И в самом деле, разве не жизнь народа дала темы и героя величайшим творениям искусства, разве не народные эстетические и этические идеалы и точка зрения воплощены в них? Разве не язык народа — вечно живой, неисчерпаемый и безграничный — то богатство, которое разрабатывает писатель?

Художники всех времен искали в народном начале полноту жизни, красоту и жизнестойкость, здоровье и силу. Народность — свойство подлинного большого искусства, отправной момент его развития и его цель. Искусство свидетельствует о вечной молодости народного взгляда на мир — взгляда творца и мыслителя, труженника и артиста.

Народное в искусстве — гарант прекрасного и доброго, эстетического и этического. Горькому принадлежит афоризм: «Зевса создал народ, Фидий воплотил его в мрамор»⁴.

Искусство вступило в стадию мужественного становления, когда возникли творения Гомера, Софокла, Праксителя, Фидия — эти замечательные художественные «гипотезы» прекрасного человека. Они дали миру высокие эстетические идеалы, сохраняющие вечную художественную ценность. Настраиваясь на камертон античности, художники Возрождения продолжили традицию утверждения прекрасного как должного (того, что, войдя в жизнь, становится ее законом).

Рассматривая Венеру Милосскую или Сикстинскую Мадонну и представляя путь, пройденный искусством от воссоздания красоты человеческого тела до постижения красоты человеческого духа, человек оказывается потрясенным огромностью собственных потенциальных возможностей, «высвобожденных» художником в эстетическом совершенстве творений. Идеалы в искусстве — не относительная величина — то, что просто больше данного. И потому их «снятие» не имеет ничего общего с количественными изменениями, так что каждый последующий не просто немного «больше» или немного «лучше» предыдущего. Эстетический идеал — это своего рода художественный предел, к которому стремится бесконечность реальных величин.

Титаны вроде Гомера и Данте, Микеланджело и Рафаэля вложили так много в создание эстетического идеала всесторонне развитого человека, что идти дальше уже не представлялось возможным, казалось, в этом

⁴ М. Горький. Собр. соч. в тридцати томах, т. 24. М., Гослитиздат, 1953, стр. 34.

направлении сделано все, что в человеческих силах, что любой следующий шаг будет не вперед, а в сторону. И дальнейшее движение искусства действительно пошло «во все стороны», но это и было подлинным прогрессом и единственно возможным движением вперед. Перемещая центр внимания от человека к обществу, искусство смогло снова вернуться к человеку, проникнуть в глубь его сущностных сил.

Именно в эпоху Возрождения, когда идеал прекрасного человека на какое-то время мог показаться исчерпанным, Шекспир запечатлел все явственнее и явственнее обнаруживающиеся расхождения, разрывы между идеалом прекрасной личности и реальным положением человека, брошенного в борении демонических сил частнособственнического общества, и провозгласил: за человека, за человека страшно мне!

Успехи в области науки и техники сопровождаются обеднением личности, порой утратой ею полноты мировосприятия. В результате механизации производства, локализации и автоматизации рабочих процессов, все более частным делением и специализацией профессий развитие человека стало односторонним, негармоническим.

Над глубокой противоречивостью развития общества и человеческого прогресса задумывается уже Гегель, сформулировавший свою мысль, можно сказать, в эстетических понятиях: от «героического состояния» (когда в эпосе всеобщее осуществляется в форме индивидуального действия) к «прозаической личности» (которая демонстрирует в драме свое одностороннее развитие).

Гегель прекрасно понимал враждебность буржуазного уклада эстетической природе искусства, базирующейся на всесторонности, полноте и цельности человеческого характера, как это было в Древней Греции, где сформировалась прекрасная индивидуальность, в которой философ видел историческое значение этого маленького народа и его искусства.

Гегель не отрицал возможности дальнейшего совершенствования искусства, но считал, что образная форма перестала быть самой высшей потребностью духа.

Даже попытки Гете и Шиллера возродить навсегда ушедшее и преодолеть враждебный искусству уклад посредством обращения к античным образцам представлялись философу безрезультатными. «Золотой век» искусства, наивысшая точка развития, по его мнению, безвозвратно остались в античности, когда художник имел дело с «прекрасной индивидуальностью», не изуродованной социально-экономическим прогрессом⁵.

Гегелевская диалектика нащупала глубину реальных антагонизмов. Но единственную возможность преодоления отчуждения, выход из реальных противоречий буржуазного прогресса философ видел в абстрактном мышлении, которое должно подняться над разобщенностью и раздробленностью жизни и человека, собрать разъединенные и разрозненные элементы в стройную, замкнутую, единую в своей основе систему, просветленную «абсолютной идеей» бытия. Создав триаду развития духа через искусство, религию и затем философию, Гегель закрепил в мистифицированной форме интеллектуальное отчуждение личности как отражение ее реального отчуждения.

Односторонность антропологизма Фейербаха была ответной реакцией на односторонность спекулятивного сведения личности к сознанию, попыткой отвести подобающее место цельному, живому человеку в природе и обществе. Фейербах понял, что абсолютный дух есть абстрактное, отчужденное от самого себя человеческое свойство, а это значит... «сущ-

⁵ См. Гегель. Сочинения, т. XII. М., 1938, стр. 266.

ность человека полагать вне человека... Истина — в полноте человеческой жизни и существа»⁶.

Западноевропейский романтизм (в отличие от русского, возникшего до вступления России на капиталистический путь развития) выразил протест против царства чистогана, испуг перед демоническими силами, вызванными к жизни самими людьми и враждебными им. Романтики пытались противопоставить обезчеловечиванию личности свободную от общества личность.

Несмотря на высоту эстетического идеала Байрона, Шелли и других крупнейших представителей романтизма, они не смогли перекрыть пропасть между утверждением личности и буржуазным ее расчеловечиванием.

Обращение многих романтиков к средневековью не может быть объяснено только приверженностью их к реакционным политическим идеям. Дело обстоит сложнее и подчас выражало поиски гармонической личности из конструируемого романтиками «золотого века».

При феодализме человек выступал еще как самостоятельная, значимая сама по себе хозяйственная единица, от которой не были полностью отчуждены производительные силы. Лишь в буржуазном обществе совокупность производительных сил принимает вполне самостоятельный вещественный вид, является для самих индивидуумов не их собственными силами, а силами частной собственности. Они оторвались от индивидов, и вследствие этого «индивиды, лишившись всякого реального жизненного содержания, стали абстрактными индивидами»⁷. Развитие капитализма ставит человека в условия, в которых он не в состоянии реализовать свою человеческую сущность всесторонним образом.

Таким образом, существует вполне определенная закономерность в том, что философские концепции Гегеля, Фейербаха, а затем Маркса и Энгельса сформировались именно в XIX в. как протест передовой и революционной мысли против превращения личности в придаток машины и в товар на капиталистическом рынке.

Только упразднение частной собственности означает полную эмансипацию всех человеческих чувств и свойств, подавленных в обществе, где «от человека отчуждена его родовая сущность», где «один человек отчужден от другого и каждый из них отчужден от человеческой сущности»⁸.

Основоположники марксизма выступали и против абстрактного «духа истории», и против выведения всех реальных отношений из понятия человека, из абстрактно понятой сущности человека.

Однако не следует думать, как иногда сознательно делают оппоненты марксизма, что экономический принцип деликом и начисто отменяет антропологический принцип, что признание личности, ее прав и интересов отрицает общество, что принцип человека и принцип общества несовместимы ни практически, ни теоретически.

Марксизм снял противопоставление интересов массы и интересов личности на новой, более высокой основе революционного преобразования жизни. Подлинный всесторонний гармонический расцвет личности невозможен без свободного общества, но свободное общество невозможно без полного и всестороннего выявления и удовлетворения потребностей и интересов личности.

Марксизм раскрыл сущность социальных противоречий, источник и

⁶ Людвиг Фейербах. Избр. философские произведения, т. 1. М., Госполитиздат, 1955, стр. 118, 203.

⁷ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 3, стр. 87.

⁸ К. Маркс и Ф. Энгельс. Из ранних произведений. М., Госполитиздат, 1956, стр. 567.

движущие силы общественного саморазвития, отрываясь от реальной человеческой личности, ее жизненных потребностей и необходимого участия в общественном по своему характеру процессе труда. Лишь на основе диалектического единства человека и истории и возможен научно-конкретный подход к изучаемой проблеме.

Освобождаясь от господства природных стихий над собой, человек попадает в более жесткую зависимость от господства экономических и политических сил, от создаваемого им самим общественного строя. И переход к коммунистическому обществу и есть возвращение человека к самому себе на новой основе в результате снятия антагонизма между человеком и обществом, личностью и массой.

Настаивать же на этом антагонизме значит закреплять один из постулатов частнособственнических формаций. Именно так происходит во многих современных реакционных утопиях, где социалистический идеал искажается прежде всего тем, что бесправие регламентированной личности-робота в чуждом ему общественном целом закрепляется как непреходящее и извечное. И единственной альтернативой подобному состоянию считается естественно-патриархальное, чуть ли не полудикое существование.

Однако здесь речь идет о необходимости уяснить внутренние связи эстетической природы образного мышления с историческим процессом, вскрыть обусловленность существования искусства всем ходом исторического развития в его реальных противоречиях: «В буржуазной экономике... это полное обнаружение внутренней сущности человека проявляется как полнейшее опустошение, этот универсальный процесс овеществления (*Vergegenständlichung*) — как полное отчуждение... Поэтому младенческий древний мир представляется, с одной стороны, чем-то более возвышенным, нежели современный. С другой же стороны, древний мир действительно возвышеннее современного во всем том, в чем стремится найти законченный образ, форму и заранее установленное ограничение. Он дает удовлетворение, которое человек получает, находясь на ограниченной точке зрения, тогда как современное не дает удовлетворения; там же, где оно выступает самоудовлетворенным, оно — *пбшло*»⁹.

Искусство стало самим собой тогда, когда человек почувствовал заложенные в себе творческие возможности. Молодой Тургенев в стихотворении о Венере Медицейской восклицал:

Когда в последний раз, как будто бы святыни,
Трепещущим резцом
Коснулся Пракситель до своего созданья,
Проснулся жизни дух в бесчувственном ваянье:
Стал мрамор божеством!¹⁰

Искусство раскрыло в человеке человеческое и в первую очередь показало безграничность творческого начала. Пусть кругом господствовали еще языческие суеверия, пусть впереди были длинная история варварства и мрачное средневековье с кострами инквизиции, человек осознал свое призвание. Он стал демиургом, творцом: идеально овладел неподвластным ему миром. Он познал радость созидания, красоту жизни, открытой перед ним, почувствовал возможность овладеть своей собственной природой и понять природу вещей. Искусство — это «творение» человека. Возникнув, оно дерзко и решительно вступило в борьбу за человека, помогало ему стать самим собою: «когда человек воспроизводит себя не

⁹ «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. 1. М., 1957, стр. 180—181.

¹⁰ И. С. Тургенев. Сочинения, т. 1. М., Изд-во АН СССР, 1961, стр. 14.

в каком-либо одном определенном направлении, а производит себя во всей целостности»¹¹.

Человек не имеет заранее установленных масштабов и вне его существующих норм, он в своем эстетическом развитии, максимальном раскрытии потенциальных возможностей выступает масштабом и нормой эстетического освоения действительности.

Развернутая образная форма мышления возникла и не могла не возникнуть иначе, как на основе человеческого освоения действительности. Оно брало за основу отсчета «человеческую действительность»¹², и, отправляясь от нее, сознание овладевает художественным видением мира, образным осмыслением жизни.

Из глубины веков доходят до нас сигналы присвоения человеком в образном мышлении «своей всесторонней сущности всесторонним образом»¹³, и проявляется одно из основных свойств всякого подлинного искусства, которое может быть названо эстетическим гуманизмом.

Искусство помогло человеку похитить с небес Прометеев огонь: под резцом ваятеля мрамор оборачивается божеством! Искусство способствовало раскрепощению человека и низвержению идолов и кумиров. Путь от очеловечивания богов к обожествлению человека — таков размах движения художественного сознания на первых этапах его развития. Идти дальше в этом направлении было некуда, и художник оказался лицом к лицу с неразрешимыми на первый взгляд дилеммами. Или встать на путь развенчания человека, брошенного в хаос жизни, которую человек не может устроить как должно, и тогда искусство перестанет быть такой эстетической ценностью, которая является не чем иным, как эквивалентом человеческой ценности, или сохранить неприкосновенным свой золотой запас человечности, но целиком отойти в прошлое, оторваться от «сумасбродного» прогресса человеческого общества?

Все более глубоко и полно проникая в правду жизни, искусство, естественно, должно было схватить и отразить процесс буржуазного расчеловечивания личности, ее расщепления, трагедию утраты не только прекрасных иллюзий, но и действительной человеческой полноты, цельности, богатства. Другими словами, от условий, по-своему благоприятных, искусство в ходе исторического процесса оказывается увлекаемым в условия, все менее благоприятные для своего развития.

Но можно ли на основании столь очевидной закономерности вывести «закон обратной пропорциональности», закон смены более значительного искусства менее значительным? Именно так делали романтики всех направлений, философских школ и политической ориентации, которые восприняли появление реализма как забвение лучших традиций подлинного «высокого» искусства.

Собственно аналогичную картину приходится наблюдать снова, когда многие современные исследователи безосновательно говорят о кризисе искусства на рубеже двух веков, игнорируя творчество крупнейших критических реалистов и зачинателей литературы социалистического реализма.

Хотя кризисные тенденции и могли давать о себе знать, не ими определяется сущность искусства, игравшего и продолжающего играть несколько не меньшую роль в развитии человеческого общества, чем наука, переживающая в наши дни столь грандиозные успехи. На первый взгляд не-

¹¹ «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. 1, стр. 180.

¹² К. Маркс и Ф. Энгельс. Из ранних произведений, стр. 591—592. К этому месту К. Марксом сделана сноска: «Поэтому человеческая действительность столь же многообразна, как многообразны определения человеческой сущности и человеческие деятельности».

¹³ К. Маркс и Ф. Энгельс. Из ранних произведений, стр. 591.

объяснимое все же вполне объяснимо и понятно. Дело не в том, что искусство «игнорирует» условия существования или «приспосабливается» к ним, — именно в таком случае оно как раз и было бы обречено на вырождение и деградацию. Оно не становится и бесполезным сетованием и стенанием над утраченными возможностями «потенциального человека».

Искусство продолжает развиваться, а его значение в становлении человеческой культуры не отходит на задний план — хотя это подчас и пытаются делать даже насильственным образом, что, например, имело место не только в эпоху инквизиции, но и фашистского варварства, — именно потому, что оно, искусство, и есть осуществление «потенциального человека», раскрытие всех скрытых в нем возможностей, оно становится средством борьбы за осуществление этих возможностей. В искусстве происходит раскрытие человеческого в человеке или анализ и оценка его реального положения, испытание и усовершенствование его эстетических идеалов, максимально реализуется именно человеческий взгляд на мир и, следовательно, идет постоянная, пусть негромкая, зато всемогущая борьба за «человеческую действительность».

Но каким образом все-таки совершается преодоление явного несоответствия между эстетическим гуманизмом искусства и его развитием в условиях антагонистического общества, все более враждебного человеку? Почему в ходе поступательного развития общества «зазор» между искусством и действительностью не увеличивается, а, наоборот, уменьшается? Ведь мы констатируем неуклонный процесс сближения искусства с действительностью, на чем, собственно говоря, и вырастает эстетика реализма, давшая миру такие огромные художественные явления, как Сервантес, Шекспир, Бальзак, Пушкин, Гоголь, Толстой, Достоевский.

Такое движение идет не за счет отрицания или игнорирования реального противоречия между эстетическим гуманизмом искусства и античеловеческой действительностью антагонистического общества. Гуманистическая природа искусства находит свое осуществление не путем снятия исторически возникающего антагонизма между эстетическим и реальным, а благодаря проникновению в реальные жизненные противоречия, благодаря художественному осмыслению и эстетическому освоению развития человеческого общества.

Диалектика отношений между эстетическим идеалом и реальностью отражает проникновение искусства в реальные противоречия действительности. Оно, начиная с первоначальных эскизов, воссоздавая высокий, подчас «нерукотворный» идеал, утверждая прекрасное как должное, так или иначе оказывалось лицом к лицу с проблемой осуществимости желаемого¹⁴.

Вряд ли кто-нибудь из художников, отдавших жизнь своим творениям, мог бы примириться с мыслью, будто искусство создается лишь для того, чтобы стать памятником «золотых снов» человечества или полным собранием его надежд.

Сближение искусства с действительностью шло не по линии «снижения» идеала, и, конечно, было бы опрометным заблуждением предполагать, будто реальную действительность можно исправлять и улучшать благими пожеланиями.

Неосуществимые, т. е. лишённые объективного жизненного содержания, эстетические идеалы лишь противостоят действительности, но не включают в себя существенное и закономерное для понимания действительности и активного воздействия на нее. Поэтому было бы заблуждением видеть в искусстве иллюзорное осуществление того, что неосуществимо в жизни.

¹⁴ Понятие «осуществимости» берется здесь не в узкопрактическом, если можно так сказать, «пигмаллоновском» смысле, а в своем широком значении.

Средствами художественного воображения неосуществимое в жизни может быть представлено как действительно существующее, и в этом отношении мы напрасно пытались бы искать различия между истинными и неистинными художественными идеалами. Критерий правды при таком подходе к проблеме не распространяется на сферу идеального. И тем самым исчезает внутренняя связь между эстетическим гуманизмом и правдой жизни, тогда как именно в них и заключена подлинная сущность искусства и обусловленность его развития историческим процессом. Без такой связи прекрасное представляется чем-то сугубо произвольным, более или менее возможным, случайным, но ни для кого не обязательным.

Искусство всегда утверждало прекрасное как необходимое.

Гегелю принадлежит глубокая мысль: *«Реальность и идеальность часто рассматриваются как два определения, противостоящих друг другу с одинаковой самостоятельностью, и согласно с этим говорят, что, кроме реальности, есть также и некая идеальность. Но идеальность не есть нечто, имеющееся вне и наряду с реальностью, а понятие идеальности определено состоит в том, что она есть истина реальности, т. е. что реальность, положенная, как то, что она есть в себе, сама оказывается идеальностью... идеальность, стоящая рядом с реальностью или хотя бы и выше ее, была бы на самом деле лишь пустым названием. Содержанием же идеальность обладает, лишь будучи идеальностью чего-то, но это нечто не есть некое неопределенное то или другое, а есть определенное как реальность наличное бытие, которое, фиксированное само по себе, не обладает истинностью»*¹⁵.

Идеальное, лишенное реального содержания, так же мало значит, как и реальное, не имеющее перспективы, выхода из существующего положения, лишенное движения, равное самому себе. Идеальное начало в этом широком контексте выражает претензию объекта быть чем-то другим, большим, чем он есть в данный момент. И эта претензия небезосновательна, она не ставит объект «в комическое несоответствие» между его субъективным представлением о себе и реальными возможностями, а именно выражает эти возможности, реальные тенденции развития, которые не только объективно проявляются вовне, но заявляют о себе в искусстве как «истина реальности».

Разрозненные, казалось бы, начала — реальное и идеальное — оказываются полюсами единого целого, благодаря которым это целое только и существует. Они — эти начала — источник самодвижения искусства. Эстетический идеал позволяет проникнуть в глубину «человеческой действительности», а проникновение это расширяет и упрочняет основания для воссоздания содержательного, мотивированного, жизненного, осуществляемого идеала прекрасного. Так правда жизни становится правдой идеала, а прекрасное — жизненной необходимостью. Словом, возникает диалектика художественного мышления — сложно и опосредованно, но обязательно включающая в себя диалектику мира. И в результате совершается «снятие» (а точнее, активное эстетическое преодоление) обозначенного противоречия между гуманизмом искусства и последовательным расчеловечиванием человека в ходе исторического развития; «снятие», за которым стоят не только «добрые пожелания» автора, но и тенденции исторического развития, на них-то и должен в конечном счете опираться писатель в своих поисках истины.

Искусство вслед за человеком вступает в лабиринт реальных противоречий, «спасает» его, позволяя сохранить свою цельность и многосторонность, выразить подлинную человеческую сущность. Оно идеально выражает целостную человеческую сущность и в процессе присвоения творений художника помогает людям преодолевать свою односторонность, неполно-

¹⁵ Гегель. Сочинения, т. I. М.—Л., 1929, стр. 165.

ценность и расщепленность. И эта способность покоится отчасти на том, что искусство меньше любой другой человеческой деятельности, в том числе и научной, подвержено все дальше и дальше идущим процессам специализации, профессионализации, разделения труда.

Было бы неправильным — как это практикуется в эстетике натурализма и позитивизма — рассматривать дистанцию между искусством и действительностью как выражение разности потенциалов реального и идеального, или между сущим и эстетическим идеалом. Это совершенно механистическое и потому неверное представление.

Идеалистическая эстетика цепко держится за разорванность идеального и реального, абсолютизирует ее и, исходя из основного своего постулата — принципиальной несовместимости художественных миров и реальной действительности, «незаинтересованности» искусства, утверждает, что только здесь человек свободен и может «осуществить» себя в качестве человека — и в этом назначение искусства, куда художник бежит от действительности, перестройка которой по законам разума и красоты — неосуществима.

Западногерманский эстетик Г. Блеккер считает, что «разрушенный индивидуум, залитый холодным светом пустыни бытия», спасается в искусстве и искусством. Причем в роли «спасителя» человека и человечества все чаще называется искусство авангарда, абстракционизм.

Надежным средством «познания и избавления» французский профессор Ф. Алькье в «Философии сюрреализма» объявляет сюрреализм, который поднимает человека над самим собой и освобождает от принуждения и тирании чувственного мира. Итак, гармония достигается за счет ухода от «призрачного», социального, повседневного, благодаря «разоружению» перед лицом жизни.

Писатели-реалисты, продолжая традиции классиков, добиваются значительных художественных результатов, опираясь на эстетическую активность искусства.

Противопоставленность реального и идеального не может быть чистой приторхотью художника. В образном мышлении эта противопоставленность — эстетическое выражение и освоение реальных противоречий действительности, средство осмысления движения жизни или жизни в движении, в противном случае возникает псевдоромантизм, псевдоискусство. Через осмысление и освоение реальных противоречий движущих сил истории происходит сближение искусства с жизнью. Но процесс этот опять-таки противоречив. Это и сближение и забегание вперед.

Идеал может полагать себя в качестве начала, отрицающего сущее положение вещей, выступать «антитезисом» в отношении сущего, т. е. быть идеальным выражением отрицательной стороны противоречия, причем выполнять эту функцию по-разному: или отрицая — утверждать, или утверждая — отрицать.

Но идеал также выполняет функцию диалектического снятия существующих противоречий (именно снятия, а не примирения!), дает исход из существующего, выводит за пределы данного, сигнализирует о необходимости нового состояния мира.

Процесс «расчеловечивания» был результатом не злой воли, а исторической необходимостью. Ценой утраты первоначальной цельности человек получил возможность более стремительно развивать науку, технику, промышленность. Над экономическими процессами надстраиваются социальные и политические закономерности, вызревают революционные коллизии между классами, идет пробуждение в людях чувства человеческого достоинства. И эстетический идеал цельной, свободной, прекрасной личности был идеальной формой борьбы за человеческого человека, указанием на реальную необходимость синтеза нового человека в новых общественных условиях.

III

Развитие искусства может быть охарактеризовано как процесс последовательного сближения с действительностью, но сближения, не имеющего ничего общего с прямолинейным движением от бесконтрольного полета фантазии к добросовестному копированию объекта.

Развитие сопровождалось овладением реальными жизненными противоречиями в их эстетическом выражении, через соотнесение реального и идеального, и кристаллизацией эстетического идеала.

Если социалистический реализм рассматривать не изолированно, а включая в перспективу историко-литературного процесса, то сразу обнаружится непригодность многих догматических схем, согласно которым этот и только этот творческий метод якобы в состоянии дать утверждающее изображение действительности и показать поступательное движение жизни. На этом основании возникали четкие, но по существу бессодержательные антитезы: в критическом реализме изображение жизни в статике, с позиций отрицания существующего, в социалистическом реализме — утверждение жизни в ее революционном развитии.

Из поля зрения исследователей порой уходил жизнеутверждающий пафос произведений Гете, Пушкина, Толстого, Шекспира и показ динамики жизни у этих корифеев.

Как известно, существование отрицания без утверждения или, наоборот, утверждения без отрицания — немыслимо. Спиноза говорил, что всякое определение заключает в себе отрицание. Гегель сделал это положение неотъемлемым элементом философской концепции¹⁶.

Если исходить из диалектического представления о противоречивости всякого явления как внутреннем источнике его развития, как движущей силы самодвижения сущего, то мы должны прийти к выводу, что как в жизни, так и в художественном осмыслении ее положительное и отрицательное не исключают, а, наоборот, предполагают одно другое. Соотнесение позитивного и негативного есть «положительное противоречие» (Гегель).

В искусстве утверждение жизни ведет к воссозданию эстетического идеала, а утверждение идеала к отрицанию всего, что ему противоречит или отрицает его.

Художник, опираясь на противопоставление идеального и реального, проникал посредством анализа этих начал в диалектику реальных противоречий и, следовательно, в той или иной степени подводился логикой образов к осмыслению изменчивости жизни, ее поступательного движения.

И развитие образного освоения жизни ставит нас перед сложными проблемами, связанными с пониманием качественного своеобразия художественной правды на разных этапах ее существования. Поэтому реализм — это не просто «более верное» изображение жизни, чем романтизм, а социалистический реализм — чем реализм критический, а в каждом случае перед нами «другое» художественное качество эстетического освоения правды жизни.

Художественное осмысление действительности, о котором, как правило, говорят, пытаясь определить главное для реалистического искусства, — это вовсе не выявление обнаженной сущности тех или других явлений (тогда стерлось бы всякое различие между искусством и наукой), а скорее проникновение в эти явления самодвижением образов.

Д. С. Лихачев, прослеживая пути становления характера в русской литературе, ее движение от древнейшей стадии до развитого реализма,

¹⁶ См. Гегель. Сочинения, т. 5. М., 1937, стр. 105.

показал изменение видения мира, эволюцию образа природы, портрета, исторических обстоятельств, социальной среды — всех тех художественных структур, которые отражают качественные состояния образного сознания. Отдельные завоевания складываются в более общие художественные открытия. Идет беспрестанное развитие и совершенствование, разветвление и углубление системы эстетических оценок, соотнесение их с пониманием движущих противоречий жизни.

Потребность изображения жизни в развитии предполагает, в конечном счете, овладение временной перспективой. Открытие временной перспективы примыкает к осмыслению последовательности соотношения и зависимости изображаемого от порядка протекания, требует увидеть в событиях не только порядок, но и причинно-следственные отношения, выводящие в итоге к исторической перспективе, что в свою очередь связано с целой серией новых художественных открытий. В новом художественном измерении эстетический идеал, наряду с человеческим характером, оказывается детерминированным, обусловленным и по-новому включаемым в движение художественной правды. Вспомним известное положение: начало есть цель, которая реализуется в конце. Конфликт служит как бы мотивировкой идеала, идеал выступает результатом развития действия и характеров. Движение художественной правды становится целенаправленным процессом. В произведении, прежде всего в эпическом или драматическом, фабульное чередование событий превращается из внешней упорядоченности в особую последовательность между исходной и конечной точками, между которыми существуют более сложные отношения, чем временные отношения между событиями, ставшими предметом повествования, или чисто формальными композиционными узлами.

Открытие трагического конфликта можно назвать настоящим взрывом, вызвавшим лавину эстетических открытий, направленных на освоение жизненного потока как движения художественного образа, образа не копирующего, а моделирующего ход жизни, воспроизводящего очень существенные стороны действительности и сущностные силы человека в своей особой сфере средствами искусства. Осваивая жизнь в движении, в борьбе противоположностей, художественный образ осваивает принцип самодвижения.

Как уже отмечалось в первой книге настоящего труда, Геракл равен своим подвигам. Его образ лишен какого-нибудь иного содержания, помимо его деяний. Он — олицетворение действующей целеустремленной силы, которая если и встречает грандиозные преграды на пути, то только для того, чтобы их преодолевать, демонстрируя идею своего характера в «чистом виде», — как это вообще присуще мифотворческому сознанию. Подвиги Геракла не выходят за рамки простого отрицания того или иного явления и состояния мира в целом. Они богаты внешней динамикой, за которой таится огромная инерция неподвижности мира, лишенного до времени внутренних противоречий.

В «Прикованном Прометее» Эсхила зафиксирована одна из ранних стадий становления литературного конфликта. Герой томится, пригвожденный к скале, обреченный на бездействие. Перед нами театр одного актера с эпизодическими персонажами и хором. Собственно говоря, в трагедии нет еще ни конфликта, ни действия в том их понимании, которое свойственно для последующей драматургии. И вместе с тем мы присутствуем у истоков трагического конфликта, который реализуется в действии героя, и у начала изображения жизни в движении, возникающем из расщепления противоборствующих, противодействующих сил, осознанных как подвижное противоречие, как источник развития. Прометею известно далекое будущее, открыта неотвратимая гибель Зевса, ее причины, но он не согласен избавиться от своих мук, поведав страшную тайну. Все зависит от решения Прометея, уступит ли он Зевсу или останется верным

себе. Попытки склонить героя к покорности — тщетны, Прометей выдерживает испытание, он не изменяет главной идее своего характера, идее человеколюбия — и эта акция и есть единственный поступок, сквозное действие трагедии.

В этом плане «бездеятельность» Прометея — результативна: его тираниборчество, восстание против богов — нечто гораздо большее, чем мелодраматизация, поток угроз и темных пророчеств. Его поведение свидетельствует, что происходит небывалое, невозможное дотоле в мире Зевса, возникает отрицание прежнего состояния. И весь мир сотрясается от внутреннего напряжения... И хотя сущее еще неизбежно, оно уже утратило состояние покоя. Сам Зевс содрогается; и в этом начало его низвержения, которое предрекает Прометей. Мир все еще находится в данной от века точке и уже не находится в ней... И не одно ли это из равных свидетельств раскрытия внутренних потенций и противоречий как движущих сил развития, отражение жизни, схватывающее готовность жизни прийти в движение, сдвинувшейся с места? Ведь суть движения в том и заключается, что перемещающееся — одновременно в данной точке и уже выходит из нее.

Вторжение диалектики жизни в искусство сразу же отразилось на структуре греческой драмы: вместо одного актера Эсхил вводит двух, Софокл — трех, первостепенное развитие получает диалог, возникает агон — сшибка героев, знаменующая кульминацию действия.

Но потребовались века, должна была появиться «Божественная комедия» Данте, возникнуть и развиваться готическая архитектура, средневековые мистерии причудливо переплестись с рыцарскими романами, и, наконец, люди должны были получить бессмертную книгу о Дон-Кихоте и Санчо Пансе, прежде чем искусство подошло вплотную к очеловечиванию судьбы, к постижению истории как деяния самих людей, когда историческую необходимость оно стало искать не вне человеческого рода, а в нем самом. Тем самым субъективно-должное и исторически необходимое оказались в одной плоскости; они — эти начала — отныне выступают не как «различные существования», а как действительные крайности», в которых реализуются движущие силы развития. Абстрактное противоречие переводится в реальную борьбу, за Данте идет Шекспир, за Рафаэлем — Рембрандт.

Сервантес показал трагикомедию человека в неуютном мире реальной необходимости. У Шекспира в его исторических хрониках герои равновелики происходящим событиям. Их судьбы складываются в борьбе взаимоисключающих интересов, антагонистических страстей. Из столкновения многих «разнодействующих» сил возникает единственно возможный, необходимый результат. Из клубка противоречий, из подчас неконтролируемого «взрыва» характеров складывается историческое действие.

Классицизм уходит от «художественного релятивизма» Шекспира. Писатели этого направления раскрывают жизненные противоречия в конфликте героев, олицетворяющих противоборствующие силы и потому четко разделенных на положительных и отрицательных. Если эстетический императив классицизма привел к известной «заданности характеров» и по существу отражал подчинение человека — обществу, личности — государству, то вместе с тем классицизм обстоятельно разработал коллизии между должностванием и желанием, разумом и чувством, а затем и коллизии противоборствующих чувств (Расин).

Мощь шекспировских трагедий была порождена соотносительностью человека с общим состоянием мира, вытекала из рассмотрения человеческого характера как концепции мира. Принцип взаимосвязи характера и обстоятельств оказался плодотворнейшим открытием, в нем был заложен прообраз типических характеров в типических обстоятельствах, но прежде чем литература достигла этой стадии развития в XIX в., она проделала длинный и нелегкий путь поисков.

На определенной стадии образного мышления художники, исходя из посылки «мир — плох, человек — хорош», подошли к идеалу прекрасного общества как необходимого условия реализации идеала прекрасного человека. Писатели-утописты стремились реализовать принцип: прекрасный человек в прекрасном обществе, отвлекаясь от глубоких жизненных противоречий и создавая образ идеального человечества или в публицистических, или условно-беллетристических формах.

Возникает утопия, которая широко распространяется как в чистом виде (Кампанелла, Томас Мор, Этьен Кабе), так и в виде включений в художественные миры Рабле, Шекспира. Сирано де Бержерак пишет «Другой свет, или государства и империи Луны» (1650), Гриммельсхаузен — «Полет путешественника на Луну» (1659).

Утопическая мысль смыкается с реалистическими поисками. Они становятся сторонами единого целого: художественной проверкой человека и жизни эстетическим идеалом и эстетического идеала жизнью и человеком. В этом раздвоении единого обнаруживается существенный момент образной специфики искусства, которое всегда является экспериментом, но не замкнутым в самом себе, как это получалось у формалистов, а разомкнутым в мир и, следовательно, отражающим этот мир, моделирующим и испытующим его. И такое испытание общества и человека шло сразу с разных сторон, чтобы выяснить, что такое это общество и этот человек и какими они могут быть.

Деятели Просвещения и романтики продолжили начатую работу, расчленили общество и человека и поставили, если можно так сказать, эксперимент с каждым по отдельности, акцентируя внимание на одном из членов неразложимого по существу единства.

Апеллируя к человеку, романтики создавали как бы романтическую утопию личности, исходя из претензии личности на полное осуществление потенциальных возможностей, которые произвольно и свободно выражаются без оглядки на общественные институты и установления, вопреки им.

Но, обратившись к свободной личности, романтики не могли не пуститься на поиски условий для осуществления этой свободы и этой личности. Они отправляются вместе со своими героями в экзотические страны и путешествуют по векам. Пусть непоследовательно, но в творчестве Вальтера Скотта, Гюго, у русских романтиков зарождается концепция историзма, возникает пока еще самая общая идея исторической изменчивости всего сущего. Именно в романтизме намечилось поэтическое соотношение эстетического идеала с историческим движением жизни народа.

Эти различные, хотя и соотношенные начала обрели прочное основание в детерминированных, обусловленных средой типических характерах, обладающих большой полнотой и объемностью, вбирающих богатство и многосторонность жизни. В реализме характер стал емкой и содержательной концепцией как человеческой природы, так и социальной среды в их диалектическом единстве. Возникает художественный тип, выражение сложного, подчас почти неразложимого социально-психологического комплекса «человека — среды» — вроде «маленького человека», «лишних людей», «рыцарей на час», «новых людей», выражающих историческую ситуацию.

Открытие диалектики души сняло непроходимую преграду между внутренним и внешним миром. Психологический анализ стал средством художественного исследования отношений человека и мира, раскрыл присвоение человеком окружающего, сделал «внешнее» своим собственным. Макрокосм оказывается в этом смысле равным микрокосму, его полномочным представителем. Но вместе с тем открытие психологического анализа выдвигает во внутреннем мире человека на первый план дилемму свободы воли человека и исторической необходимости, желаемого и должного и даже, как будет показано, утопического и исторического.

Толстовский «текущий» характер («люди, как реки») привел к тому, что

психологический принцип в любой момент мог обратиться против утопического идеала. И Достоевский пишет «Записки из подполья», полемизируя с утопическим социализмом при помощи психологических доводов.

Если предпосылкой гуманистических утопий является утверждение «человек прекрасен, хорош, добр», то аргумент, которым пользуются их оппоненты, гласит: «человек — зол, он — скверное животное, которое неспособно не только создать идеальное общество, но и жить в нем».

Но вместе с тем психологический анализ оказался «аргументом» и против механического детерминизма. Обусловленный обстоятельствами характер чреват отрицанием «самостоятельности» человека. Доведенный до крайности детерминизм превращается в свою противоположность, лишает характер самодвижения, самостоятельности, приводит к отрицанию категории характера, и тогда искусство соскальзывает в натурализм, начинает тяготеть к односторонности, к утверждению фатальной предопределенности — «среда заела», лишается эстетической активности, закрепленной в оценке изображаемого, в создании эстетического идеала.

Реалистическое творчество улавливает обусловленность характера обстоятельствами и с помощью психологического анализа обнаруживает бесконечно малые величины индивидуального существования, выявляет побудительные мотивы человеческих действий и поступков. Диалектика души оборачивается в конечном счете диалектическим снятием односторонности отношений: обстоятельства — характер, причина — следствие, которые могут теперь меняться местами, создается сложный взаимобратимый комплекс, не поддающийся простому логическому вытягиванию в один ряд. В толстовском характере следует видеть раскрытие противоречивости исторической необходимости и «свободы воли» (проблема, особенно занимавшая художника в «Войне и мире»).

На разных этапах художественного сознания образ человека несет в себе ясно выраженный отпечаток фатальной предопределенности, исторической необходимости или личного воления. И, соответственно, человек втягивается в конфликт с мирозданием, роком, историей, обществом и, наконец, становится объектом бореция собственных помыслов и чувств. В этих проявлениях он выступает героем мифов, мистерий, трагедий и драм, эпопей и романа. Титан, исторический деятель и частный человек. На первый взгляд, катастрофическое падение, измельчание масштабов, превращение богоравного в одного из «миллионов одиночек». Но это мистифицированное, опрокинутое отражение другого гораздо более значительного, хотя и не столь легко поддающегося наглядной иллюстрации процесса, в ходе которого человек, перестав быть центром мироздания, становится личностью.

Многие современные философы слышат похоронный звон по человеку в открытиях, лишивших землю привилегированного положения во вселенной, связавших божественный ореол с происхождением человека, подвергших сомнению существование незаблемых истин.

Наука шла рука об руку с искусством, когда они вместе разрушали принципы иллюзорного антропоцентризма, призрачной гармонии и соподчинения небесных сфер и земной иерархии, якобы основанных на воспроизведении божественной иерархии. Лишившись божественного происхождения, человек обретает подлинную человеческую природу, становится участником и творцом исторического процесса.

Психологический анализ делается необходимым моментом исторического подхода к человеку, помогает выяснить его место и значение в жизни и служит предохранительной прививкой от утопического легкомыслия. И Толстой и Чехов неоднократно заявляли, что писатель способен выдумать все, кроме правды чувствований и переживаний, кроме психологии. Продолжая эту мысль, другие считали, что можно изобразить идеальное общество, но нельзя выдумать человека будущего.

Однако из сказанного не следует, будто реализм противопоставил историзм утопическому поиску, сущее — идеальному. Наоборот, он искал прочного основания для дальнейшего сближения этих начал.

Противоречие между различными тенденциями и потенциальными возможностями явления, в сущности, есть не что иное, как проявление их внутренней связанности. Сложность задачи заключается не в том, чтобы передать противоречие как простое отрицание (Зевс — Прометей), а в том, чтобы понять ход жизни как процесс развития, рассмотреть отношения между одной стороной противоречия и другой его стороной и затем найти необходимый результат этого взаимодействия.

В решении этой проблемы были этапы художественной «схоластики» и эстетической «метафизики». Если Эсхил в «Прикованном Прометее» показал острое, неразрешимое противоречие между Прометеем и Зевсом, противоречие, превратившееся в антиномию, с тем чтобы сосредоточить внимание целиком на обнаружении отрицательной стороны противоречия, то Еврипид в «Алкесте», дабы найти выход из непримиримого антагонизма, воскрешает героиню из мертвых, лишая трагедию трагедийного содержания. Художественные поиски и эксперименты над конфликтом, над его «разрешительными» свойствами продолжались. В одних случаях, например в классицизме, противоречия абсолютизируются, становятся безысходными, приводят к разорванности изображаемого, бесперспективности; в других случаях конфликт смягчается, противоречия, в буржуазной драме например, примиряются, и возникают направления, тяготеющие к идеализации.

Искусство поднимается на новые вершины, когда Гете и Пушкин, Толстой и Достоевский постигают новые возможности раскрытия гармонического и дисгармонического видения мира; и их открытия, так же как в свое время открытие идеала прекрасного человека и идеала прекрасного общества, дополняя друг друга, ведут к новым художественным синтезам.

Гармония и дисгармония, трагическое и прекрасное — становятся средством как отражения, так и осмысления отражаемого, художественной формулой мира. И хотя конфликт, так же как идеал, проникает все произведение, реализуясь с первых фраз и, кончая последним аккордом, присутствует в каждой единице содержательной формы, возможно все-таки условное их расчленение на «начало» и «цель» движения художественной правды. Мы можем мыслить их как взаимосвязанную конструкцию, дающую эстетическую интерпретацию раздвоения единого, анализа реальных жизненных противоречий и их разрешение. Писатель, раскрывая эти жизненные противоречия, не ограничивается их констатацией, он начинает улавливать тенденции движения жизни, ее временные изменения.

IV

Провожая «жалкий» и «вампириственный» XIX век, Блок писал, что новый — «превратил в калек достойных званья человека!». Кричащие противоречия, с которыми имел дело реализм прошлого, приобретают теперь глобальные масштабы. Это век страшной альтернативы: быть или не быть человечеству. Эпоха электричества, атомной энергии и космоса не может найти ничего подобного себе в прошлом ни по насыщенности и интенсивности мировых событий, ни по убыстряющейся от года к году нарастающей стремительности технического прогресса. И наряду со всем этим — невиданные взрывы революционной энергии, психологические бури, гигантские вальсы и падения человеческого духа, упорная идеологическая борьба.

С. Цвейг в «Минувшем мире» писал: «...Нам досталось в изобилии и сразу то, что прежде история рачительно распределяла согласно своему усмотрению по странам и по векам. На долю одного поколения выпадало разве что участие в революции, другому — в путче, третьему — в войне, четвертому доводилось столкнуться с голодом, пятому пережить инфляцию — и при всем том иные благословенные страны и поколения совсем даже не знали ничего подобного. Но мы, те, кому сегодня за шестьдесят, чего только не видели, чего не испытали, чего не пережили?»

Потребуется целый каталог, чтобы добросовестно перечислить всевозможные катастрофы и потрясения (и ведь это будет не последняя страница). Я сам оказался современником двух величайших войн человечества и по собственному опыту знаком с фронтами, в одном случае на стороне Германии, в другом — против. Я познал перед войной высочайший взлет личной свободы и после нее глубочайшее падение, равно которому не было на протяжении столетий, меня превозносили и преследовали, я был вольным и пленником, богатым и бедным. Все апокалиптические бедствия пронеслись через мою жизнь: революции и голод, инфляция и террор, эпидемии и эмиграции»¹⁷.

И в другом месте эта мысль получает еще более яркое эмоциональное наполнение: «Против своей воли я был свидетелем страшного поражения разума и дикого триумфа зверства... никогда — я отмечаю это не только с горечью, но и со стыдом — не переносило ни одно поколение такого морального падения с такой духовной высоты, как наше. За короткий интервал, с того момента, когда начинает отрастать борода, и до того, как она поседет, за какие-нибудь полвека произошли такие радикальные перемены и превращения, как будто сменилось десять поколений, и каждый из нас чувствует: это слишком! Столь отлично мое сегодня от моего вчера, мое восхождение и мой закат, что мне по временам кажется, что я живу не одним своим существом, а многими, отличными друг от друга»¹⁸.

Мир оказался перед лицом кричащих антагонистических противоречий и конфликтов, угрожающих самому существованию человечества. Назревающие социальные взрывы и исторические катастрофы поставили с необычайной остротой вопрос об исходе из этих противоречий. Построение нового мира в XX в. перестало быть простым пожеланием лучшего счастливого будущего для всех, оно стало равнозначно в конечном счете решению судьбы человечества.

Социалистический реализм как закономерное развитие искусства возникает в эпоху «взрыва» социальных противоречий, в эпоху перехода от классового общества к бесклассовому.

Горький создает произведения, выводящие за пределы существовавшего общества, которое билось в тисках неразрешимых противоречий. Его «Мать» и «Враги», автобиографическая трилогия, цикл «По Руси» были поисками и художественными открытиями, которые позволяли в новых формах художественного освоения исторического и утопического, идеального и реального овладеть динамической картиной действительности, найти новую меру проникновения во все убыстряющееся движение изображаемого. Найти эту новую меру означало показать жизнь во всех трех «измерениях» — прошлого, настоящего и будущего — как реализацию и снятие реальных противоречий, которые стоят за поступками людей, объясняют эстетические идеалы, говорят об их возможности или невозможности.

Одно из ранних произведений социалистического реализма — «Мать» М. Горького — подняло занавес над действительностью в ее революционном развитии. Но в произведении, написанном после первой русской революции, нет и попытки создать картины грядущей победы пролетариата и

¹⁷ Stefan Zweig. Die Welt von Gestern. Fischer Verlag, 1955, S. 9—10.

¹⁸ Там же, стр. 8.

заманчивые утопические картины будущего. Более того, Горький сознательно полемизирует с довольно легким способом проникновения в будущее посредством воображения. В речах жизнерадостного Андрея Находки «звучала сказка о будущем празднике для всех на земле». «Он стал меньше говорить о вещах и делах обычных, но все чаще вспыхивал и, впадая в хмельной и ошьянявший всех восторг, говорил о будущем — о прекрасном, светлом празднике торжества свободы и разума»¹⁹. Мрачный Рыбин, продираясь к революции через крестьянские предрассудки, считает что «надо говорить о том, что есть». Для Находки будущее — сказка, Рыбину оно неизвестно. Павел Власов не старается угадывать того, что сегодня знать еще нельзя: он борется за реальное будущее.

В реальных событиях сегодняшнего дня художник прозревает «связь времен». Утверждение социалистического идеала в искусстве, не нарушая реальной исторической перспективы, а как раз вырастая на глубоком осмыслении и раскрытии реальных противоречий, позволяет увидеть исход из не разрешимых до определенного периода противоречий и переход из существующего положения в новое состояние.

Но писатель не обязан подносить в готовом виде будущее историческое разрешение изображаемых им общественных конфликтов, он вглядывается в движущие силы исторического развития, видит их в «праздничной энергии масс», о которой писал В. И. Ленин²⁰, и делает это новое качество действительности эстетической доминантой своего художественного видения мира.

Отсюда возникают перспективность и оптимизм, которые, в частности, реализуются в создании общей атмосферы произведения, в праздничном изображении действительности, позволяющем высветить будущее в настоящем²¹.

Праздничность как эстетическое качество, сигнализирующее об осуществимости эстетического идеала, не имеет ничего общего с «приукрашиванием» жизни. Прекрасное — всегда праздник души. И любой большой художник, начиная с античности, Возрождения и кончая современностью, утверждая прекрасное как необходимость, передает это в поэтическом настроении произведения.

Стоило Достоевскому обратиться к воссозданию утопической картины будущего в «Сне смешного человека», и один из самых мрачных по общему стилевому колориту художников пишет: «О, все было точно так же, как у нас, но, казалось, всюду сияло каким-то праздником и великим, святым и достигнутым, наконец, торжеством»²².

В социальной утопии Уильяма Морриса «Вести ниоткуда» человек, попавший из Англии XIX в. в счастливое общество будущего, на вопрос, помнит ли он подобное в прежней своей жизни, видел ли что-нибудь похожее в той стране, откуда прибыл, отвечает: «Да, ясный праздничный день, когда я был счастливым ребенком — у меня было все, о чем я мог мечтать».

Праздничность искусства, вытекающая из его эстетической природы, накладываясь на изображение жизни антагонистического общества, превращается в контрастное дисгармоническое звучание, обнаруживает неустроенность, неустойчивость бытия.

Пробиться средствами искусства в будущее — значит познать радость «второго детства». Но после зрелости, которую познало искусство в ре-

¹⁹ М. Горький. Собр. соч., т. 7. М., 1950, стр. 324. В дальнейшем все цитаты приводятся по этому изданию.

²⁰ В. И. Ленин. Сочинения, т. 9, стр. 94.

²¹ См. об этом в разделе «Развитие образного сознания в литературе» («Теория литературы», 1962, стр. 283—287).

²² Ф. М. Достоевский. Собр. соч., т. 10. М., Гослитиздат, 1958, стр. 431.

лизме, уже нельзя было вернуться к романтической мечте и романтической критике сущего; предстояло, опираясь на реальную критику, найти реальное утверждение прекрасного через верное изображение жизни народа, его исторических судеб.

Л. Толстой показал несовместимость естественного, детского восприятия жизни и природы как прекрасного с фальшивой буржуазной цивилизацией. Неиспорченность детской души Николиньки Иртеньева или чистота и непосредственность мировосприятия деда Ерочки, Лукашки и Марьяны в «Казаках» — содержат в себе отрицание классовой деградации личности, разоблачают противоестественность общественного устройства, покоящегося на непримиримых противоречиях.

Только в будущем произойдет ликвидация антагонизма между естественным, человеческим началом и формами общественного устройства. И в преодолении «разрыва» между обществом и человеком — источник праздничного художественного воспроизведения жизни.

То, что возникло у Достоевского в свете далекого идеала, а у Морриса в виде аналогии с детским ярким и чистым восприятием радостей бытия, может стать существенным моментом видения реальной жизни народа, осознавшего осуществимость своих идеалов.

В «Сказках об Италии» — этих маленьких шедеврах Горького, написанных солнечными красками, — рассказывается о встрече генуэзцами детей из бастующей Пармы. На площади перед вокзалом собралась густая толпа под разноцветными знаменами организаций. На высоком пьедестале над толпой — памятник Колумбу.

«Из-за колонн вокзала идет стройная процессия маленьких людей, они полуодеты и кажутся мохнатыми в своих лохмотьях, — мохнатыми, точно какие-то странные зверьки. Идут, держась за руки, по пяти в ряд — очень маленькие, пыльные, видимо, усталые. Их лица серьезны, но глаза блестят живо и ясно, и когда музыка играет встречу им гимн Гарибальди, — по этим худеньким, острым и голодным личикам пробегает, веселую рябью, улыбка удовольствия.

Толпа приветствует людей будущего оглушительным криком, пред ними склоняются знамена, ревет медь труб, оглушая и ослепляя детей, — они несколько ошеломлены этим приемом, на секунду подаются назад и вдруг — как-то сразу вытянулись, выросли, сгрудились в одно тело...».

Силой художественного слова к жизни вызвана сцена из трудной жизни пролетариата. И вместе с тем праздник пролетарской солидарности. Художник увидел в происходящем возникновение новых отношений между людьми, как бы проанализировал образными средствами осуществимость коммунистического идеала. Вот почему так многозначительна каждая деталь: и яркое освещение, и сверкающие золотом трубы музыкантов, и фигура Колумба, мечтателя, открывшего Новый Свет, и то, что дети названы «людьми будущего», и то, что они, сначала похожие на зверьков, вдруг выросли и сгрудились в одно тело.

Действие происходит под ослепительным южным солнцем и вместе с тем в ярких лучах идеала общечеловеческого единения людей на новой социальной основе.

Это удивительно органическое сочетание реального и вместе с тем преодоление настоящего гораздо более высоким и прекрасным положением вещей. Справиться с этой задачей — значило дать объемное исторически перспективное изображение жизни, найти аргументы в защиту реальности прекрасного и, следовательно, его «осуществимости».

Праздничность пронизывает и сцену первомайской демонстрации в повести «Мать». Она создает особый эмоциональный строй. Рефреном звучат слова о погожем весеннем дне: «Солице поднималось все выше, вливая свое тепло в бодрую свежесть вешнего дня. Облака плыли медленнее, тени их стали тоньше, прозрачнее. Они мягко ползли по улице и по крышам

домов, окутывали людей и точно чистили слободу, стирая грязь и пыль со стен и крыш, скуку с лиц. Становилось веселее, голоса звучали громче, заглушая дальний шум возни машин». Торжественно, приподнято говорится о знамени: «...оно распласталось в воздухе и поплыло вперед, озаренное солнцем, красно и широко улыбаясь... И народ бежал встречу красному знамени, он что-то кричал, сливался с толпой и шел с нею обратно, и крики его гасли в звуках песни, — той песни, которую дома пели тише других, — на улице она текла ровно, прямо, со страшной силой. В ней звучало железное мужество, и, призывая людей в далекую дорогу к будущему, она честно говорила о тягестях пути. В ее большом спокойном пламени плавился темный шлак пережитого, тяжелый ком привычных чувств и сгорала в пепел проклятая боязнь нового...».

Романтически приподнятая картина не затушевывает, а, наоборот, подчеркивает реальные противоречия и трудности.

«Воющий голос женщины испуганно прыгал из окна на улицу:

— Опомнись! Что ты, холостой, что ли?

Когда проходили мимо дома безногого Зосимова, который получал с фабрики за свое увечье ежемесячное пособие, он, высунув голову из окна, закричал:

— Пашка! Свернут тебе голову, подлецу, за твои дела, дождешься!

Мать вздрогнула, остановилась. Этот крик вызвал в ней острое чувство злости».

Или: «Еретики! — грозя кулаком, кричал из окна надорванный голос. И назойливо лез в уши матери чей-то сверлящий визг:

— Против государь-императора, против его величества царя? Бунтовать?».

«Мать» М. Горького и утопические романы А. Богданова написаны почти одновременно. Если о произведении Горького В. И. Ленин сказал, что это — очень своевременная книга, нужная для тех, кто стихийно участвовал в революционном движении, то год спустя он замечает по поводу романов Богданова, что они сочинены по рецепту: «тмы низких истин нам дороже нас возвышающий обман»²³.

Получилась поразительная вещь: роман Горького, лишенный картин будущего, открывал перед читателем огромную перспективу, а романы Богданова, посвященные изображению будущего коммунистического общества, уводили в сторону от жизни, мешали понять действительное положение вещей и тенденции развития.

«Я социалист, — говорит о себе главный герой романа «Красная звезда», — находился на границе, как бесконечно малый элемент настоящего, между прошлым и будущим». Но эти слова остаются всего лишь декларацией, так как по существу автор изымает героя из реальной перспективы и подчиняет его ложной тенденции, пропаганде идеи о растворении индивидуальности в коллективном опыте, нивелирующей личность: в «досоциалистические времена» ставили памятники великим людям, при новом общественном устройстве — только великим событиям, наука и искусство нового общества безлично хранят то, что сделано общей работой.

В «Красной звезде» говорится, что из современников ближе всего к будущему стоят те, у кого индивидуальность проявляется меньше и слабее, чем у других. И это — рабочие. Тем самым отдана дань традиционно-утопическому изображению жизни, при котором будущее оторвано от прогресса личности. И в результате получилось обедненное представление об утверждаемом идеале.

У Горького толпа в прологе к «Матери» — это образ-символ уродующего воздействия капитализма. Но художник противопоставляет бесчеловеч-

²³ См. В. И. Ленин. Сочинения, т. 37, стр. 311.

ной силе — другую, более действенную, которая вернет человеку-жертве человеческий облик и достоинство, позволит в каждом увидеть при ярком свете, в праздничном ореоле особенное, разглядеть необыкновенное, подержать хорошее и изжить наносное, античеловеческое.

Устремленность Горького к будущему нашла выражение не столько в романтической приподнятости характеров, сколько прежде всего в том, что он сумел показать в свете социалистического идеала возрождение человека, реальное преодоление им отчуждения от человеческого, от общества, от истории.

Революционные преобразования в XX в. принесли в литературу не только новую тематику и проблематику, но и глубокие изменения, запечатленные в творческом методе, в стиле, в структуре художественного образа. Воссоздание образа революционной народной массы, активной силы исторического процесса, демиурга истории, — художественное открытие социалистического реализма.

В повести «Мать» и «Сказках об Италии» мы находим *празднично-яркое*, возникающее из нового эстетического идеала, обращенного к народу и будущему. Это чувство охватывает всякого художника на рубеже двух миров, если он начинает понимать, что дальше так, как было, жить нельзя, если он верит, что человечество вступает в новую фазу своего развития.

Известный венгерский писатель Жигмонт Мориц встретил венгерскую революцию 1919 г. взлетом оптимистических надежд, и в очерках «Бутоны раскрываются» проступают краски горьковской палитры: «...экипаж в сиянии дня понесся в прекрасную, щедрую, сверкающую красками весну, в счастливое будущее. Вокруг расцветали деревья и души людские».

Пафос праздничного, солнечного видения жизни лежит на творчестве писателей, обратившихся к осмыслению революционного преобразования жизни.

Но если эта праздничная яркость красок служила бы лишь созданию эмоционального образа, в нем не было бы ничего нового по сравнению с методом, поэтикой и стилем романтизма.

Одним из существеннейших моментов, необходимых для уяснения нового метода, является сопряженность праздничного видения жизни с пристальным вниманием и анализом реальных жизненных противоречий. Идеальное становится художественным средством освоения реального исторического исхода из существующего положения вещей, выражает возвращение человека к самому себе, служит гуманистическим превращением человека над самим собой, которое перестает быть эстетической утопией.

Вслед за «Матерью» Горький создает цикл «По Руси», а затем обращается к обширным автобиографическим произведениям, где проделывает кропотливый художественный анализ реальных жизненных начал, из сложной противоречивости которых должна возникнуть идея осуществимости идеала нового человека.

Для автобиографической трилогии и примыкающих к ней рассказов характерно пристальное рассмотрение хаотичности, пестроты жизни и соответственно — неустойчивых, противоречивых, очень разных и сложных человеческих характеров.

Художник не боится дать гораздо более «расторможенную» концепцию действительности, чем в романе «Мать» или пьесе «Браги», возвести «пестроту» жизни, о которой много писали в свое время Щедрин и Чехов, в особую эстетическую категорию, позволяющую передать жизнь многомерно и полно, во всех проявлениях ее сущностных сил (пена на поверхности реки тоже отражение сущности!). Но в данном случае дело даже не столько в пене быстро сменяющихся событий и несущих на себе много случайного и мимолетного, хотя и в этом тоже. Главное для художника схватить характерную для России «мозаичную» действительность

(В. И. Ленин), с ее уродствами, свинцовыми мерзостями, но и скрытыми и нереализованными возможностями.

Формирование глубоко народного характера, вбирающего в себя многосторонность и богатство жизни и вместе с тем растущего в постоянном сопротивлении среде, — характера, являющегося залогом осуществимости идеала нового человека и нового общества, раскрыто в автобиографической трилогии²⁴.

Горький на новом этапе развития пробует нащупать силу, способную осуществить синтез, собрать по кусочкам разбитую, раздробленную человеческую цельность так, чтобы не потерять ни одного из драгоценных свойств и качеств, какой бы маленькой крупичей они ни промелькнули в общем потоке бытия.

Горький не отмахнулся от кричащих противоречий действительности, от сложности и пестроты жизни и живого человека, не испугался этой пестроты и сложности, как это случилось с Леонидом Андреевым, а попытался, опираясь на ведущие тенденции действительности, найти в ней смысл, добравшись до разума истории, или, другими словами, понять жизнь как целенаправленный исторический процесс.

Сложность бытия, запутанность жизни, идущей к революции, и вторжение социалистического идеала в действительность — вот два начала, которые в дореволюционном творчестве Горького приводят к возникновению как бы «параллельных» рядов: «Мещане» и «Варвары», «Враги» и «На дне», «Мать» и «Жизнь Матвея Кожемякина». Писатель все время пробегает мыслью расстояние от действительности к идеалу и от идеала к действительности, ищет их органического единства.

Следует различать разные стадии развития социалистического реализма. Самый первый этап, о котором до сих пор шла речь, связан был с реальной исторической необходимостью общественных преобразований, и затем — следующий этап, когда старый мир уступил место новому обществу.

Октябрьская революция в России всколыхнула мир, отозвалась в литературе как очистительная гроза, знаменуя конец старого мира. Именно так она и была воспринята передовыми умами человечества — в ней увидели зарю нового дня после страшной ночи, начало «второго детства человечества». А. Блок, слушая «музыку революции», создает замечательную поэму — «Двенадцать», в которой запечатлен вздыбленный хаотический мир, ищущий новой гармонии.

«Когда я, — писал Иоханнес Бехер, — в 1917 году сделал попытку прославить в стихах победу великой русской Октябрьской революции, я чувствовал, что возникновение Советского Союза означало возникновение нового человеческого порядка, нового мирового устройства. С годами это предчувствие превратилось в великую уверенность. И на вопрос, что означал для моего творчества Советский Союз, я мог бы ответить так: Советскому Союзу я признателен в такой же мере, в какой мере я признателен самой жизни, — новой возвышенной жизни. *Vita nuova*, другая, или новая, жизнь, о которой мечтали поэты всех времен, наступление «царства человеческого», общие очертания и фундамент человеческого века, наступающего после тысячелетий господства богов и сумерек идолов, осуществление платоновского государства разума, Государства Солнца Кампанеллы, мечта о «совершенном человеке» или «Утопия» Томаса Мора, осуществление христианского идеала *Civitas dei*, возвращение античной калокагатии, прекрасно-доброе, олицетворением чего были и классики Эллады, и поэты

²⁴ См. об этом подробнее в статье С. Г. Вочарова «Психологическое раскрытие характера в русской классической литературе и творчестве Горького». В кн.: «Социалистический реализм и классическое наследие». М., Гослитиздат, 1960.

Ренессанса, страна духовных стремлений, которую искал Гельдерлин в «неизлечимо больном веке»: триумфальное видение несравненного единства торжествующей гармонии, симфонического звучания — воплощением всего этого стал для меня СССР»²⁵.

Теперь можно уточнить сказанное выше. Социалистический реализм возникает и формируется тогда, когда человечество вступает в полосу развития, идущего «к возрождению человека», когда исход из вековых противоречий эксплуататорского общества стал исторической необходимостью; и гармонический принцип, который искусство пронесло в своих эстетических идеалах через эпоху Возрождения, творчество Моцарта, Гете и Пушкина, должен быть осуществлен на новой основе. Как известно, уже Гегель протестовал против неразрешимых конфликтов в искусстве, которые в состоянии парализовать развитие действия²⁶. Утверждение героического эстетического идеала в условиях новой действительности не означает отказа от жизненных противоречий, без которых невозможно никакое развитие, а означает возможность реального и художественного их «снятия», разрешения, в результате которого устанавливается новое состояние.

Назревание революционного снятия многовековых противоречий, наступление исхода из существующего положения вещей и побудили В. И. Ленина, выслушавшего рассказ Горького о замысле «Дела Артамоновых», сказать: «Отличная тема, конечно, потребует массу времени: я думаю, что вы бы с ней сладили, но не вижу: чем вы ее кончите? Конца-то действительности не дает. Нет, это надо писать после революции...»²⁷.

Автобиографическая трилогия Горького, так же как «Дело Артамоновых», «Жизнь Клима Самгина» и драматический цикл о Булычеве и Достгаеве, сложилась на новой эстетической основе благодаря исторической разрешимости многовекового антагонизма.

Постижение противоречий действительности как движущих сил развития приводит к совершенно новым возможностям изображения жизни в динамике. До тех пор пока противоречия не осознаны как переход через раздвоение единого в новое качество, они разомкнуты. Можно показать непримиримую борьбу противоречий, но для проникновения в самое существо этой борьбы необходимо увидеть их «снятие» в новом единстве.

Однако снятие антагонистических классовых противоречий в ходе революции не означает исчезновения противоречий вообще, хотя именно так подчас выглядело решение этого вопроса, когда самое существование одного из основных законов диалектики — закона отрицания отрицания — было поставлено под сомнение. Диалектическое снятие противоречий не имеет ничего общего с их «отменой».

В. И. Ленин писал: «Удивительно было бы, если бы осуществление новой формы демократии история подарила нам без ряда противоречий»²⁸.

Попытки «перепрыгнуть» через реальные жизненные противоречия неизменно приводили к идеализации и бесконфликтности, искажению историзма. Изображение жизни в борьбе противоположностей имеет принципиальное методологическое значение, так как принцип правдивого художественного осмысления действительности в революционном развитии основывается не на показе каких-либо отдельно взятых ее сторон, а охватывает всю «мировую ситуацию», которая для современности характеризуется невиданным накалом исторических, социальных и политических противоречий.

²⁵ Johannes R. Becher. Gruß des deutschen Dichters an die Sowjetunion. Sterne unendliches Glühen, Bd. 2. Berlin, Aufbau-Verlag, 1960.

²⁶ См. Гегель. Сочинения, т. XII, стр. 215.

²⁷ Письмо А. М. Горького к Н. К. Крупской от 16 мая 1930 г. «Правда», 19 июня 1936 г.

²⁸ В. И. Ленин. Сочинения, т. 29, стр. 282.

В зависимости от художественной концепции мира, от образной интерпретации нашей эпохи и современного человека происходит размежевание литературных направлений, связанных с искусством социалистического реализма или с модернизмом.

На рубеже веков возникли многочисленные модернистские направления, характеризующиеся расщеплением художественного образа, которые по существу закрепляют распадение человеческого характера в буржуазном обществе своим отказом от эстетического идеала цельного человека. Это искусство пассивно отражает безысходное и неизменно безрадостное существование человека в хаотическом мире. Трагическое одиночество и незащитность, беспомощность человека перед природой и судьбой, обществом и историей — таковы выводы, к которым тяготеет искусство, ориентирующееся на «трагическую диалектику» С. Кьеркегора и К. Ясперса.

V

В условиях XX в. критический реализм прошел тяжелые испытания, в ходе которых подтверждается истинность его ставки на человека, его обращение к целостному художественному образу, не покидающему почву реальности. Повествуя о противоречиях действительности, которые уродуют людей, об утрате иллюзий и гибели идеалов, реализм имел все основания быть школой мужества, школой духовного возмужания.

Однако позиции большинства художников современного критического реализма отличаются сложностью и противоречивостью. Принцип интеллектуального одиночества, спасение себя и в себе подлинных человеческих ценностей бегством от мира отчуждения становится творческим принципом многих реалистов XX в., в том числе таких художников, как Р. Олдингтон, С. Моэм, Ремарк.

В «Очарованной душе» Роллан полемизирует с писателями, которые пытаются спасти человека ценой одиночества, поэтизацией любовной ро-бизонады или интеллектуального герметизма.

Детерминированность характера обстоятельствами не снимает проблемы активности, свободы выбора и ответственности человека за все совершающееся на земле. Наоборот, в мире, прошедшем через мировые войны, ужасы Бухенвальда и Майданека, пережившем Хиросиму, — особенное значение приобретает проблема ответственности.

Критические реалисты прекрасно осознали это, но неизмеримо труднее оказалось создать значимое взаимодействие между такими полюсами: личностью и народом, народом и ходом жизни, человеком и историей.

В условиях буржуазного отчуждения человека от самого себя происходит отчуждение человека от истории. Являясь участником общественного производства и исторического процесса, человек сознает это в «перевернутом», фетишизированном виде. Он видит себя в роли объекта истории, а не ее субъекта. Признание этого факта мы находим в бунте Раскольникова, в ницшеанском сверхчеловеке, который во что бы то ни стало должен поставить себя над массой, в идее бонапартизма, которая позволяет во всех людях, кроме одного, видеть «двуногих тварей миллионы», послушное орудие чуждой им воли.

Не будучи вовлеченной в общенародное действие, личность сознает свое общественное бесправие как историческую беспомощность, как бессилие перед лицом рока, событий. И пока «народ безмолвствует», власть имущие претендуют быть не только хозяевами народа, но и событий. Только народ, борющийся за собственную свободу, берет свою судьбу в собственные руки. Эта закономерность получила выражение на ранних стадиях становления искусства в образах богатырей, героя эпического ска-

зания, олицетворяющего в себе деяния целого народного коллектива и выступающего в качестве обособленной личности — субъекта истории.

Построить новый мир — значит ликвидировать отчуждение личности от исторического процесса.

В мире, которому грозит опасность низвергнуться в пучину тогда, когда перед ним открылись благодаря успехам науки и техники необыкновенные возможности социального прогресса, писатели ищут непреходящие ценности. Живой человек становится для самых разных писателей, стоящих на позициях реализма, островком надежды и источником жизнеутверждения и оптимизма.

В преддверии первой мировой войны Роллан написал «Кола Брюньон», книгу мужественной веры в человека, обретшего силу в заклинании: «Жив курилка!». По словам Горького, французский писатель воссоздал неистребимый народный характер, на котором целиком держится изумительная книга — бойкий сказ и мудрая притча, галльский вызов войне. В ней вместе с возрождением народного национального характера в идеальной первоизданной цельности возрождается эпическая, одобренная юмором традиции раскрытия в человеке субъекта истории.

Герой «Очарованной души» — другого произведения Р. Роллана — пытается встать над жизненными противоречиями, но если это и может на время удался, то лишь ценой отъединения от других. Призрачность такого пути обнаруживается в бессилии того, кто пытается его избрать. Он утрачивает возможность воздействовать на жизнь. И чем выше он поднимается по ступеням самосознания, тем беспросветнее окружающая его тьма, тем трагичнее бытие массы, даже тогда, когда она не достойна сожаления.

Проблема — человек и история — стояла и перед Т. Манном, когда он создавал «Волшебную гору», обращаясь к предвоенной действительности и задумываясь над «вечным вопросом» — что есть человек?

Героем романа о времени выбран человек, «ищущий самого себя, вопрошающий, откуда он пришел и куда идет, что он такое и в чем его назначение, где его место во вселенной, жаждущий проникнуть в тайны своего бытия»²⁹.

Необыкновенно сложное симфоническое произведение Т. Манна безупречно организовано в большой «художественный силлогизм».

«Волшебная гора» — это сложная художественная система, включающая в себя борьбу идей «за» и «против» человека. Идет трудный поиск истины, хотя роман строится вовсе не как трактат. По свидетельству писателя, гуманистическая тема получает стройную, строго продуманную огласовку, развивается, видоизменяется и неожиданно «снимается», чтобы, пройдя через всевозможные вариации, вернуться обновленной к своему собственному содержанию. И этот процесс движения мысли и чувств в поисках истины и оказывается в конечном счете развернутой, разветвленной истиной о человеке, как ее понимает писатель.

Ганс Касторп стоит в центре романа, его судьба организует сюжет, а его характер — точка приложения всевозможных концепций и доктрин о назначении человека. Если за душу гетевского Фауста происходит спор на небесах, то за Касторпа борьба идет на земле.

«Для автора и смерть, и болезнь, и все жуткие приключения, через которые он заставляет пройти своего героя, — это лишь педагогическое, да, именно педагогическое, с помощью которого достигается огромной силы «активизации» приподнимание заурядного героя над первоначальным уровнем». Самый что ни на есть рядовой участник жизни оказался

²⁹ Т. Манн. Собр. соч. в десяти томах, т. 9. М., Гослитиздат, 1960, стр. 177. В дальнейшем цитаты приводятся по этому изданию.

в фокусе скрещивающихся, противоборствующих общественных сил и их идеологических надстроек.

Прежде всего стремится оказать решающее идейное воздействие на Касторпа Сеттембрини — этот резонер, рационалист и гуманист, который служит «порой даже рупором автора». Вместе с тем ему уделено такое внимание в романе именно потому, что уроки истории привели Томаса Манна к переосмыслению «бюргерской эпохи», взрастившей его самого и его героя.

Сеттембрини — носитель гуманистических идей: «Гуманизм с самого начала борется за свободу мысли, за жизнерадостность, за то, чтобы небо предоставить воробьям. Прометей! Вот кто был первым «гуманистом»! Он защитник, деятельный союзник Homo sapiens'а». Старый добряк сохраняет простодушную веру в человека, не слышит напыщенного звучания громкой фразы.

Образ гуманиста далек от «идеального героя», он — один из необходимых агентов в поисках истины. Эмигрант-республиканец воспринимает одну сторону вещей и явлений, склонен к романтическому преувеличению и не замечает совершенно других сторон жизни, с рационалистическим презрением игнорируя то, что существует еще немало неизвестного, еще не открытых тайн бытия.

Ему противопоставлен Нафта, воинствующий иезуит, враг рационализма, рафинированный мастер иезуитской диалектики, ловец душ человеческих, страстный пропагандист идеи богоподобного человека. Он с исступленной методичностью обнажает слабость позиций Сеттембрини.

Томас Манн, со свойственным ему неприятием прямолинейного подхода к жизни, всесторонне анализирует возможности обоих характеров перед лицом действительности, обследует все то ценное, заслуживающее поддержки и усвоения в историческом опыте человечества, что стоит как за пылким республиканцем, посвятившим жизнь борьбе за свободу, раскрепощению людей, их политической эмансипации, так и за холодным носителем безукоризненно отточенной мысли, идеи фанатического служения божественной истине.

Не только взгляды, но и характеры Сеттембрини и Нафты вступают в непримиримое противоречие, отрицают один другого. Исходя из художественной логики образов и пользуясь языком философской логики, можно сказать, что они входят в роман как тезис и антитезис. И стоит появиться в финале книги Пеперкорну, «человеку больших масштабов», чтобы его образ был воспринят как своеобразное отрицание и рационалистического гуманизма, и идеи божественного человека — и возвращение к человеческому, земному, обыкновенному (даже косноязычному). Кажется, что вполне допустимо говорить о синтезе предшествующих образных посылок и символа веры Пеперкорна — смыслом жизни человека является сама жизнь как она есть. И для характеристики Пеперкорна вполне достаточно краткое: се — человек.

Мысль вырывается из тисков альтернативы: или Сеттембрини или Нафта. Пеперкорн настолько крупнее и значительнее их, что простодушный Касторп готов увидеть в нем осуществление идеала.

Такова логика повествования, внутренний ритм развития художественной идеи. И вместе с тем трудно поверить, чтобы Т. Манн, неизменный приверженец живой жизни, ничем не скованного потока, далекий от рационалистических формул, расставил характеры по строгим правилам логической триады. Вглядываясь пристальнее в образы Сеттембрини, Нафты, Пеперкорна, восстанавливая последовательность введения их в повествование, понимаешь, что по мере возникновения триады одновременно происходит и ее разрушение, художественное размывание логической однозначности посылок. Было бы непростительным упрощением видеть в «человеке больших масштабов» синтез «политической» личности (Сеттембрини) и «бо-

жественной» (Нафта). Образ Пеперкорна — не возвращение на более высоком уровне к Сеттембрини или Нафте. Искомая истина теперь утверждается двойным отрицанием: ни Сеттембрини, ни Нафта.

Мастер художественной диалектики очень тонко добивается неожиданного эффекта. Чем глубже становится антагонизм Сеттембрини — Нафты, чем неуютнее себя чувствует между ними Ганс Касторп, тем дальше, хотя и исподволь, идет их «саморазоблачение», обнаруживается роднящая и объединяющая того и другого ограниченность и односторонность. Пусть с разных позиций, исходя из противоположных, казалось бы, побуждений в поисках идеи человека, они приходят к сходным результатам, превращая человека в идею, в абстракцию.

И стоит на какое-то мгновение уловить эту близость в позиции непримиримых противников, чтобы образ Пеперкорна приобрел совершенно новое и гораздо более существенное значение. Мысль наша, не желавшая увидеть в этом образе художественный синтез, «идеальное содержание» книги, отыскивает новую антитезу: Сеттембрини и Нафта вместе — и Пеперкорн в качестве утверждения идеи естественного человека, и не подозревающий даже за старческими немощами и косноязычием сокрытые в себе богатства первозданной цельности.

Проблема естественного человека, не искаженного, не исковерканного давлением капиталистического развития, с новой силой зазвучала в современной литературе. Чем противоестественнее буржуазные экономические и политические отношения, тем сильнее тяга писателя к естественному началу в человеке. Этот противоестественный разрыв между человеком, его природой и его судьбой в современном обществе находится в центре внимания самых разных художников — Хемингуэя, Стейнбека, Антуана де Сент-Экзюпери, Веркора.

И Томас Манн анализирует все ту же «проклятую» дилемму, над которой билась лучшая мысль человечества, начиная с Руссо и Толстого.

Образ Пеперкорна позволяет представить гораздо более грандиозную триаду, чем первоначальная. Только образ Пеперкорна выполняет функцию не синтеза, на которую он не имеет достаточных оснований, а занимает место отрицательного компонента противоречия, выступает антитезой «цивилизированного» человека.

И противоречие организуется в новое единство, тема человека начинает звучать в слаженном симфоническом развитии.

Не стоит искать нового синтеза, вытекающего из обозначенных противоположностей, который должен был быть несомненно поразительным, судя по характеру и по масштабам исходных посылок. И все-таки не стоит его искать, потому что такого синтеза в романе нет.

Для изображаемой немецкой действительности не пришло время синтеза, впереди маячила злобная Вальпургиева ночь, шабаш демонических сил старого мира. И вместо художественного синтеза, к которому так жадно тянулся писатель, он честно повествует о том, как история ставит крест на его поисках.

Мировая война, обрушившись на человечество, затопляет Волшебную гору, и лишь несколько сочувственно-обнадеживающих фраз в финале о будущем Ганса Касторпа — семена, брошенные в вихрь. Дадут ли они всходы, и если да, то какие?..

А пока... бушует жестокая и неумолимая необходимость. История швыряет Ганса Касторпа из «дистиллированной» жизни в грозовой вихрь. Это шквал, обрушившийся на мир, он как бы перечеркивает все, что было, а то, что будет, автор не знает.

Томас Манн, так же как и многие другие крупнейшие представители реалистического направления, приходит к выводу о настоятельной необходимости активизации личности, приподнимания заурядного героя, надеясь его сознанием ответственности за то, куда идет жизнь.

Но сила логики образной системы, инерция содержательной формы настолько велики, что возникает ясное ощущение необходимости нового синтеза... Роман повернут в сторону не выведенного писателем компонента «художественной триады», в сторону будущего.

Томас Манн, комментируя свой цикл «Иосиф и его братья», проводит параллель с гетевским «Фаустом» — «этим символическим образом человечества» — и говорит, что он увлечен замыслом рассказать «о начале всех начал, о времени, когда все, что ни происходило, происходило впервые».

Обращаясь к библейской легенде о сотворении мира, писатель уходит в прошлое, ищет в мифе ключ к современной ему эпохе. Обращение к «всеобъемлющей первичности» необходимо, чтобы на этом материале продумать, как она повторится затем в истории человечества. Идея возникновения сопряжена с идеей развития: «жить во грехе, — говорит писатель, используя библейские образы и символику, положенные в основу своей книги, — значит жить не так, как этого хочет разум, по невнимательности и из непослушания цепляться за устаревшее и отсталое и продолжать жить в этом заблуждении».

Неумение прислушаться к новой истине, убежден Т. Манн, и привело к страшным катаклизмам XX в., так как «в Европе, во всем мире было столько пережитков, столько явных и уже кошунственных анахронизмов и заскорузлых остатков прошлого, через которые мировой разум перешагнул... а мы, глухие к его воле, все еще упорно сохраняли их».

И снова возникает мучительная антиномия. Стремясь зачерпнуть жизнь до самого дна, заглядывая в колодезь тысячелетней глубины, человек смотрит в самого себя, как в зеркало...

Ведя борьбу за человека, современные критические реалисты не находят исхода из кричащих противоречий окружающего их мира. Человек и историческое событие становятся все более несоизмеримыми величинами. Для того чтобы человек обрел себя, он должен овладеть силами истории, и эта задача поставлена перед XX веком с беспощадной остротой, звучит альтернативой: «или» — «или».

Исторический процесс в наше время получает невиданное ускорение, и фактор временных изменений становится все более существенным для создания правдивой динамической картины действительности.

Первым шагом в художественном решении этой задачи можно считать раздвижение временного диапазона, создание далекой перспективы, органически переходящей в настоящее, «открытой» в современность. Возникает новый поиск, циклизация романов не по кругам изображаемого общества, как это было, например, в «Человеческой комедии» Бальзака или у Золя, а как бы по хронологическим, временным пластам становления современного общества. Таковы «Сага о Форсайтах» Голсуорси, «Будденброки» Т. Манна, «Очарованная душа» Роллана, горьковские полотна, охватившие русскую жизнь на протяжении десятилетий.

Передача опыта личности в соответствии с опытом истории приводит к расхождению между судьбой героя, через характер которого прослеживается эпоха, и историческим, событийным потоком, сквозь который просматривается характер.

Не претендуя на строгость формулировок, эпос можно назвать жанром, запечатлевшим в своей основе единение личного и общего в народной жизни, а жанр трагедии — нарушением этого единения. В характерном для современного романа драматическом конфликте, в столкновении идеала с прозой жизни человек бунтует против общего состояния мира, а общее заявляет свои права на человека.

Несовместимость этих двух начал закреплена в параллельном существовании двух жанровых образований — семейного романа и исторической хроники. Оба жанра как бы наглядно демонстрируют «отверждение» реального отчуждения человека от истории, выступающего теперь то как

изолированное, частное лицо, то как свидетель исторических событий, вовлеченный в их поток.

Пережитки означенной дилеммы давали о себе знать в становлении нового творческого метода. Они проступают в парадоксально звучащей для нас, но широко распространенной, особенно в прежние годы, формулировке: подлинный герой произведения не люди — события.

Критический реализм XX в. утрачивает широту поэтического видения мира, присущую грандиозным панорамам Данте, Сервантеса, Шекспира, Гете, Бальзака. Поэтическое видение идет разными руслами, в разных направлениях, расщепляя, например, единый этический и психологический аспект метода Толстого. Если «диалектика души» великого реалиста служила приобщению человека к миру, а мира к человеку, позволяла создавать синтетические образы народа и эпохи, то уже у Достоевского намечается противопоставление психологической аргументации историческому началу. Литература подсознательного фрейдистского комплекса, «потока сознания», вызванного к жизни в романах Пруста, превращает психологический анализ в средство обособления личности от общества, служит увековечиванию хаотической картины мира, необъединимого в картину большого мира. Жизнь разлагается на беспорядочное движение человеческих атомов, не управляемых ничем, кроме произвола. Внутренний мир людей становится единственной реальностью страшного мира «миллионов одиночек».

Крупнейшие критические реалисты мобилизуют свой талант, чтобы поставить плотины, предотвратить обмеление потока. Им удается создать творения больших художественных глубин и эпического размаха. Поздний Толстой пишет «Хаджи-Мурата», Бернард Шоу — «Жанну д'Арк», Анатолий Франс — «Современную историю», Марк Твен — свои беспощадные сатиры.

Осуществление невозможного ранее единства — человека и эпохи, личности и истории открывает безграничные возможности в бесклассовом обществе для художественного синтеза, для возрождения на новой основе эпически панорамного видения жизни, сплавленного с психологическим анализом, происходит становление сознания, которое объединяет разобщенных людей.

Синтетичность и цельность художественного видения, то, что раньше было потребностью, закрепленной в героическом эпосе, то, что на определенном этапе питало исторический жанр и наиболее полно выражалось в эстетическом идеале, теперь требует своего воплощения в основных творческих принципах, прорывается в художественный метод, дает себя знать как источник становления нового динамичного творческого метода.

В декабре 1926 г. Стефан Цвейг пишет Горькому: «Не знаю, в состоянии ли мы еще создать целый мир, как делали Бальзак или Достоевский; быть может, мы живем в слишком стремительную эпоху, которую нельзя охватить одним взглядом. Но возможно, что произведения отдельных писателей дадут последующему поколению целостное представление о состоянии нашей души»³⁰. Письмо С. Цвейга попало на стол адресата, где лежали уже страницы «Жизни Клима Самгина», произведения, сочетающего панорамное изображение действительности с глубоким историзмом в подходе к «слишком стремительной эпохе». Создавался художественный колосс, подобный грандиозным творениям Бальзака, Толстого и Достоевского и отличный от них, сага о конце старого и эпос сотворения нового мира.

Размышляя об истории, судьбах человека в бурях века, Горький ищет решения «вечных» проблем: время и человек, историческое событие и

³⁰ «Переписка М. Горького с зарубежными литераторами». М., Изд-во АН СССР, 1960, стр. 23—24.

человеческая жизнь, — которое существенно отличается от выводов Т. Манна.

В автокомментарии к «Волшебной горе» отмечается, что «простодушный герой» находится в рамках большой традиции сказаний об искателях. «Наиболее известным представителем этой тенденции, — пишет он, — является «Фауст» Гете, но за Фаустом, этим вечным Взыскующим, стоит целая галерея Взыскующих и Вопрошающих — Говзн, Галахад, Парсифаль — каждый проходит в своих скитаниях небо и ад, бросает им вызов, заключает договор с тайными силами, ищет смысла жизни, стремится к познанию мира: «К числу таких героев-искателей, — заявляет автор, — и разве он не прав? — принадлежит Ганс Касторп»».

Более того: «Ганс Касторп — искатель Грааля!».

Этому подчинено все, «сама книга тождественна тому, о чем в ней рассказывается, ибо, рисуя опущения своего юного героя, наглухо запертого в зачарованном, лишенном времени мире, она и сама стремится с помощью своих художественных средств выключить время, — она пытается достичь этого, подчеркивая на каждом шагу вездесущность того целостного мира живущих по законам музыки идей, который заключен в ней, и установить магическую *puncta stans* (сущую неподвижность)».

И вдруг как бы в полном противоречии со сказанным:

«И вовсе не Ганс Касторп, приятный молодой человек, плутоватый простачок, на которого обрушивается вся воспитующая диалектика жизни и смерти... был героем этого романа о времени».

Из того, что мы узнаем, следует внутренняя противоречивость, но противоречивая не столько субъективного, сколько объективного порядка. Возникает своеобразная художественная параллель к принципу дополтельности, с которым приходится иметь дело современной физике.

Существо этой «дополнительности», как следует из приведенных фрагментов, в следующем: пока и поскольку из романа выключено время, Ганс Касторп — подлинный герой повествования, когда время вторгается на Волшебную гору, становится историческим временем, несет эпохальные события, — он делается всего-навсего «простачком». Из героя вопрошающего он превращается в вопрошаемого. Он стоит перед эпохой как перед беспощадным сфинксом.

Композиционно «Волшебная гора» и «Жизнь Клима Самгина» имеют одну безусловно общую черту. Они «стянуты в узел», нацелены в конец, ориентированы на совершенно определенные поворотные события человеческой истории. Писатель отныне лишается права сказать, подобно Гете: «не знаешь ты конца — и тем велик». События, которым суждено свершаться в конце книги, определяют повествование с самого начала³¹.

У Т. Манна это 1914-й год — первая мировая война. У Горького — 1917-й год, ознаменовавший крутой поворот всемирной истории. Три года — рубеж ничтожный в исторических масштабах — оказываются решающими для глубокого содержательного различия книг Т. Манна и Горького.

Мы привыкли говорить об устремленности писателей социалистического реализма в будущее и о невозможности пробиться в будущее для художника-реалиста, не вооруженного марксистским мировоззрением.

Нет сомнения в правильности этих положений в их общем виде, так сказать, в принципиальном отношении. В своем общем виде названный постулат не просто справедлив, но именно им определяется существенное

³¹ Т. Манн писал: «... по внутренней хронологии произведения раскаты грянувшей в 1914 году военной грозы раздаются в конце книги, а в действительности они раздались в начале ее возникновения и были толчком, вызвавшим все ее мечтания и сны. То был сокрушающий, пробуждающий ото сна, преобразующий мир удар грома, он завершил эпоху...» (Собр. соч., т. 9, стр. 176—177).

различие между «Волшебной горой» и «Жизнью Клима Самгина». И вместе с тем при конкретном рассмотрении названных книг мы столкнемся с парадоксальными, но вполне объяснимыми явлениями.

Т. Манн показал жизнь героя в особой системе временных координат, это мир со своими особыми «измерениями» и потому «волшебный». «Земное» время, исторические события обрывают повествование столь же неожиданно, как античная концовка трагедии с помощью *deus ex machina*, но греки завершали, замыкали благодаря этому ход событий и произведение, тогда как в романе этот прием обнаруживает всю его незавершенность, происходит «разгерметизация» художественного мира, герой «вырывается» из него, с тем чтобы поставить читателя перед необходимостью взглянуть в «открытое» будущее.

Хроника четырех десятилетий русской жизни, вся система событий, вся структура массовых сцен и разорванных диалогов у Горького вставлены в четкую временную перспективу, повествование замыкается, завершается картинами революционных событий семнадцатого года, приездом Ленина в Петроград.

У Т. Манна лишь будущее позволит и в действительности и в искусстве найти новые синтезы. Его книга открыта навстречу любому, так сказать, решению исторического конфликта. Разъясняя это положение, скажем так: писатель оставляет вопрос о реальных тенденциях развития открытым, ему было важно осмыслить игру сил и борьбу тенденций, которые заставили мир скользить по наклонной плоскости, обретение в книге исторического времени означает гибель мира Ганса Касторпа.

Для основоположника социалистического реализма подлинная история — в преображении жизни. Возникает новая константа, которая позволяет переориентировать все изображенное — включить поток событий в прочное русло. Историческая развязка становится необходимым компонентом художественного мира, его эстетическим качеством. Пользуясь новыми художественными возможностями, писатель высвечивает будущее в настоящем, смелыми свободными штрихами обозначает прорыв через представлявшиеся неразрешимыми противоречия.

И в этом он обретает новые художественные возможности. Время становится реальным фактором перехода из старого мира в новый. Горький завершает многие произведения («Жизнь Клима Самгина», «Дело Артамоновых», «Егор Булычев», «Рассказ о герое» и др.) наступлением революции. Он показывает суд истории.

Исторический вихрь, обрушившийся на Россию и сметающий мир Клим Самгина, все то, что породило Самгина и самгинщину, — очистительная буря. Отсюда то особенно пристальное внимание к уродливо-страшным и серо-скучным явлениям жизни, так кропотливо и обстоятельно собранным и выписанным художником, свидетелем которых он сам был, которые измучили его душу. Повествование об этих сторонах жизни превращается в книге в грозное предостережение. Крушение старого мира делает еще более страшным такое порожденное им социальное явление, как самгинщина, — это сила, иссушающая душу, вызывающая высокомерно-уничижительное отношение ко всем людям.

Клим Самгин контрастно противоположен герою автобиографической трилогии Горького. Если Алеша Пешков прежде всего стремится пробиться сквозь свинцовые мерзости действительности к лучшему, здоровому, живому, то Клим Самгин во всем отыскивает — сверяясь со своей собственной сущностью — низменное, злое и подлое в человеке.

Горький верит в наступление новой эпохи, которая должна положить конец разобщению человека и истории. Он подвергает героя испытанию временем, испытанию историей. Клим Самгин не выдерживает его. Но он не вызывает к себе сочувствия. Такой поворот и не мог быть приемлемым для Горького, этого страстного противника всякой жертвенности. И паде-

ние индивидуалиста показано писателем для утверждения идеи человеческой личности. Для последовательного гуманиста Горького — человек выше всего, а это звучит теперь не как уступка индивидуализму, а как историческая необходимость утверждения нового человека.

Наряду с лейтмотивами, проходящими через все повествование, вроде: «а был ли мальчик?» (восклицание, с которым в хронике входит самгинский скептицизм или, как его еще называют, «социальный гамлетизм») или «чего вы озорничаете!» (восклицание, звучащее в ушах Самгина то как осуждение выплеснувшейся из берегов народной жизни, то как жест самозащиты, то как поиск равновесия и покоя), наряду с этими наиболее обстоятельно исследованными в своем эстетическом и идейном наполнении рефренами существуют еще два внутренне соотносенных: «не хочу быть Исааком» и «революция нужна, чтобы уничтожить революционеров».

Библейская легенда об Аврааме, принесшем в жертву богу своего сына Исаака, возникает в самом начале повествования. Отец говорит Климу:

«...Бог — это народ, Авраам — вождь народа; сына своего он отдает в жертву не богу, а народу. Видишь, как просто?..

— А ты говоришь, что народ — страдалец?

— Ну, да! Потому он и требует жертв. Все страдалцы требуют жертв, все и всегда.

— Зачем?

— Дурачок! Чтоб не страдать... Христос тоже Исаак, бог отец отдал его в жертву народу...»

И далее:

«Видишь ли, мы все — Исааки. Да. Например: дядя Яков, который сослан, Мария Романовна и вообще — наши знакомые. Ну, не совсем все, но большинство интеллигентов обязано приносить силы свои в жертву народу...».

«Не хочу быть Исааком!» — формулирует свое отношение Клима Самгин к библейской легенде. Он протестует против принесения личности в жертву Молоху истории. Но неприятие жертвенности оборачивается на деле требованием принесения интересов народа в жертву собственному «я». и тогда-то и возникает чудовищное: «революция нужна, чтобы уничтожить революционеров».

Третируя окружающих его людей и прежде всего революционеров как «неличностей», Самгин оказывается «неличностью» перед историей.

Следуя опыту Достоевского, создавшему ряд психологических гипотез, Горький поднялся до смелого прогноза психологии личности, возмнившей себя выше народа, готовой любой ценой встать над народом, надругаться над идеей счастья народа. Исторические события последних десятилетий свидетельствуют о прозорливости художника, задумывавшегося над дилеммой: подчинение личности истории или подчинение истории личности. Самгинский «бунт» против революции столь же не приемлем для писателя, как и принесение человека в жертву истории.

Революция, по мысли писателя, наряду с экономическим и политическим содержанием, а вернее, благодаря ему — такой поворотный пункт общественного развития, где история перестает быть мачехой для человека.

Придется самому сфинксу, вопрошавшему дотолу человека, стоявшего перед ним безответно, — низвергнуться в пропасть, ибо человек теперь может сказать: азъ есмь истина! И с этого момента Клима Самгину приходится проститься с последней своей иллюзией: превосходством сложной личности (не столько выдуманной самой собою, сколько другими) над простыми людьми.

История должна совершаться людьми, и во имя людей — таков гуманистический пафос произведений Горького, Шолохова, Брехта, Арагона, Неавала.

Образ Клима Самгина — огромное художественное обобщение. Это один из крупнейших художественных типов, созданных искусством социалистического реализма и не теряющих в ряду великих типов мировой литературы, причем в отличие от многих обобщенных персонажей классической литературы он больше всего может претендовать на то, чтобы служить выражением нарицательного явления — самгиинщины, потому что сам он меньше всего индивидуальность, личность, и это отличает его от «лишних людей» — Печорина, Рудина — и даже Иудушки Головлева, с которыми очень часто сравнивают персонаж Горького.

Образ Клима Самгина парадоксален по самой своей сущности. «Идеолог» неповторимой индивидуальности, защитник личности хочет увидеть в людях человека, а не «двуногие лексиконы», но превращает их в своих суждениях и сам все время превращается в «систему фраз». Этот защитник личности сам демонстрирует распад личности, ее несостоятельность быть чем-то значительным и интересным. Образ Клима Самгина — страшная маска, личина индивидуальности, лишенной содержания. Перед нами страшная пустота. И вся серая, скучная тональность, в которой выдержано жизнеописание Клима Самгина, — средство передачи нового эстетического качества страшного человека, не демонически, а житейски страшного. И в этом огромный художественный эффект романа-хроники. Страшная личина, оставшаяся от индивидуальности и как скорлупа увлекаемая историческим потоком, — это очень существенная, но лишь одна сторона горьковского образа, действительно выполняющего функцию разоблачения деградации буржуазной идеологии, индивидуализма, нищестанства и декадентства в различных их проявлениях.

Но Горький, разоблачая, утверждает. Псевдоличность вызывает о возрождении личности, уродство индивидуализма требует спасения индивидуальности. И сталкивая Клима Самгина (смятения и подчас бредовые состояния которого напоминают о существовании героев Кафки) с мощным движением исторического потока, писатель во весь рост ставит проблему соединения воедино личного опыта человека и исторического опыта. И здесь Клима Самгин поворачивается к нам своей трагической стороной: говоря от имени личности, он может только завидовать Степану Кутузову, который говорит от имени истории.

И в этой связи интересна постановка Горьким проблемы народа. Роман-хроника начинается как летопись: откуда пошла и есть проблема народа в России, и во что это, в конечном счете, вылилось. Писатель против абстрактного народа, но он и против тех, кто утверждал, будто народ — фикция и лишь личность — единственная реальность. Писатель выдвигает противоположное художественное решение: личность без народа — фикция, но тут же добавляет: народ, масса без личностей превращается в толпу, в хаотическое скопление фраз, в «мельканье мыслей». В этом смысле толпа и индивид только по видимости противостоят друг другу, это полюса одного и того же явления.

У исследователя есть основания говорить о философском содержании конфликта романа, в котором антагонистами Клима Самгина оказываются время, история, народ³².

Подлинная личность — это не только тот, кто может вобрать в себя все богатство мира, но и тот, кто способен найти свое место в мире, включить себя во всемирно-исторически значимое деяние, — в этом позитивный пафос эпопеи, который сближает ее с замечательным творением Герцена «Былое и думы», пафос, который возникает именно из постоянного соотношения в произведении Горького проблемы личности и проблемы народа, образа

³² См. Ш и ш к и н а. Тема народа в эпопее Горького «Жизнь Клима Самгина». — «Уч. зап. Ленинградского пед. института», т. 200, 1958.

Самгина и образа народа, анархического бунта индивидуалиста и революции³³.

Сопоставления этих произведений Горького и Герцена делались неоднократно. И известный резон в этом есть. Вспомним горьковские раздумья о писателях XIX в.: «Каждый из них ясно видел, что страна нуждается в личности как светоче разума, как в проводнике знаний, необходимых для организации пассивной массы; каждый из них понимал, как тонкий слой интеллигенции над омутом, где кишат десятки миллионов полулюдей, полуживотных; каждый чувствовал, как неустойчива эта новая интеллигенция в себе самой, как шатки, противоречивы ее программы, как они быстро сменяются одна другой...

Никто, кроме Герцена, не понимал, что веками накопленное презрение к человеческой личности, созданное рабством, необходимо должно было вызвать борьбу за индивидуальность, за свободу личности прежде всего. Но Герцен] смотрел на личность именно как на силу организующую, он не вырывал ее из социальной среды, все же иные идеологи или совершенно отрывали ее с почвы истории, или же приносили в жертву [обществу]»³⁴⁻³⁵.

Однако по творческому решению выдвинутой проблематики, по конкретному художественному осуществлению замысла «Жизнь Клима Самгина» Горького — антипод «Былого и дум» Герцена.

«Былое и думы» А. И. Герцена — одно из крупнейших произведений мировой литературы, в котором показан рост человека, брошенного в водоворот исторических событий, встречающегося с трудными и сложными противоречиями жизни и мысль которого не снижает, а растет и мужает в этой борьбе.

«Былое и думы», пожалуй, уникальное произведение, в котором становление личности осуществлено в неразрывном единстве с потоком событий эпохи, отражено формирование сознания под воздействием событий мировой истории. Герцен прослеживает духовное формирование человека, оказавшегося лицом к лицу с эпохой.

У Горького во главе произведения оказывается отрицательный персонаж. Это можно было сделать в новую историческую эпоху, в условиях «разрешимой» исторической ситуации. Движение жизни и становится главным центральным героем горьковской эпопеи, самым главным антагонистом Самгина. Время — его личный враг:

«Остановясь среди комнаты, глядя в дым своей папиросы, он пропустил перед собою ряд эпизодов: гибель Бориса Варавки, покушение Макарова на самоубийство, мужиков, которые поднимали колокол «всем миром», других, которые сорвали замок с хлебного магазина, 9 января, московские баррикады — все, что он пережил, вплоть до убийства губернатора. И вдруг он почувствовал: есть нечто утешительное в том, что память укладывает все эти факты в ничтожную единицу времени, — утешительное и даже как будто ироническое. Невольным движением он вынул часы, но, не взглянув на циферблат, тотчас же спрятал их».

Поставив образ Клима Самгина и образ эпохи друг против друга как своеобразную художественную антитезу, писатель вводит в произведение глубоко идущее эстетическое противоречие, через которое должны быть раскрыты и рассмотрены реальные противоречия старого мира. В ходе исторического развития и анализа этого исторического процесса происходит осуществление эстетического идеала.

³³ Вот почему образ Клима Самгина — это образ свидетеля огромных исторических событий и смелое художественное обобщение, необходимый компонент всего смыслового содержания философско-исторической эпопеи.

³⁴⁻³⁵ М. Горький. История русской литературы. М., Гослитиздат, 1939, стр. 253—254.

VI

Время и человек — сквозная проблематика зрелого Горького, она проходит через все его значительные послереволюционные произведения — «Дело Артамоновых» и «Жизнь Клима Самгина», «Егор Булычев» и «Достигаев», автобиографическая трилогия и цикл литературных портретов.

Совершенно отчетливо в большинстве этих произведений проступают две художественные интерпретации общей идейно-художественной проблематики: становление характера, непрестанно растущая личность, ее сопротивление среде и формирование нового человека — и противоположный процесс: деградация, разложение личности. Время, эпоха, ход истории становятся предметом горьковского осмысления в двух аспектах, они входят составными элементами положительного или отрицательного сознания, типизирующего действительность, и в результате образуются два могучих художественных потока. Трудно, пожалуй, найти другого такого писателя, у которого существуют подобные параллельные циклы, взаимосвязанные и взаимополняющие друг друга. А главное — именно в этом взаимном соотношении двух процессов и возникает объемный образ времени, эпохи, свободная панорама русской жизни. В каждом из этих циклов легко определяется центр, к которому тяготеют другие произведения. Это, во-первых, автобиографическая трилогия с многочисленными разветвлениями, начиная с серии поэтических очерков «По Руси», и затем «Хозяин», «Сторож». Во-вторых, «Жизнь Клима Самгина», к которой примыкают «Рассказ о герое», «Карамора», «Монархист», «Сомов и другие».

В результате поступательного хода жизни, неутомимой работы истории только и может быть разрешен, снят тот страшный, не разрешимый на старой основе парадокс о разобщенности человеческих качеств, о котором говорится в «Стороже». Осознав это не в отвлеченном виде, а конкретно-исторически, Горький воссоздал особый художественный мир, который, переключаясь с принципами типизации по циклам у Бальзака и Золя, с толстовским вниманием к формированию сознания близкого автору героя и пристальным интересом к поступи истории, вместе с тем дает совершенно новую художественную формулу мира.

Хроника Горького, охватывающая почти полвека русской жизни, может быть названа «Повестью временных лет новой эпохи».

«Быстрый ход жизни» становится основополагающим, сюжетно-композиционным принципом. Ход времени организует действие в один поток, хотя в романе «две жизни» — Самгина и России, цепь «грехопадений» героя и цепь исторических событий: Нижегородская ярмарка, ходынская катастрофа, 9 января, декабрьское восстание в Москве, похороны Баумана и т. д. «Казалось, что движение событий с каждым днем усиливается, — сказано в «Жизни Клима Самгина», — и все они куда-то стремительно летят, оставляя в памяти только свистящие и как бы светящиеся соединения слов».

Чтобы зафиксировать и проследить «ход времени», исторический фон заброшен «движущейся краской» (Б. Пастернак), а эпизоды сменяются по кинематографическому принципу монтажа кадров и смены планов. Описательный момент совершенно изгоняется, потому что он не в состоянии непосредственно передать «временные изменения».

Горький разлагает изображаемое на пласты, а события на фиксированные единицы времени. Разбивка повествования на фрагменты-кадры позволяет объединить разных людей, разные эпизоды в единый поток. Вот пример такой «кадровки» одной страницы текста, характерный для всех четырех томов хроники:

Кадр первый: «Он находил игры скучными и спрашивал:

— Разве нельзя выдумать что-нибудь забавнее?»

— Выдумывай, но не мешай,— сердито сказала Лида и отвернулась от него.

«Какая грубая стала», — с горечью подумал Клим».

Кадр второй: «Он выработал себе походку, которая, воображал он, должна была придать важность ему, шагал не сгибая ног и спрятав руки за спину, как это делал учитель Томилин. На товарищей он поглядывал немного прищурясь».

Кадр третий: «Что ты так пыжишься? — спросил его Дмитрий. Клим презрительно усмехнулся и не ответил, он не любил брата и считал его дурачком».

Кадр четвертый: «Туробоев, холодненький, чистенький и вежливый, тоже смотрел на Клима, прищуривая темные, неласковые глаза, — смотрел вызывающе. Его слишком красивое лицо особенно сердито морщилось, когда Клим подходил к Лидии, но девочка разговаривала с Климом небрежно, торопливо, притопывая ногами и глядя в ту сторону, где Игорь».

Кадр пятый: «Она все более плотно срасталась с Туробоевым, ходили они, взявшись за руки; Климу казалось, что, даже увлекаясь игрою, они играют друг для друга, не видя, не чувствуя никого больше».

Кадр шестой: «Когда играли в жмурки и Лида ловила детей, Игорь нарочно попадался в ее слепые руки».

— Неправильно! — кричал Клим, и все соглашались, — да, неправильно! А Туробоев, высоко подняв красивые брови свои, убедительно говорил: — Но, господа, она слабенькая.

— Нет! — возмущалась Лида. — Все-таки — нет!

— Я тоже слабенькая, — обиженно заявила Люба Клоун, но Туробоев, завязав себе глаза, уже бросался ловить».

Кадр седьмой: «Случилось, что Дмитрий Самгин, спасаясь от рук Лиды, опрокинул стул под ноги ей, девочка ударилась коленом о ножку стула, охнула, — Игорь, побледнев, схватил Дмитрия за горло: — Дурак, нечестно играешь».

Кадр восьмой: «А когда было замечено, что Иван Дронов внимательно заглядывает под юбки девочек, Туробоев решительно потребовал, чтоб Дронова не приглашали играть» — и т. д.

Такая связь эпизодов, называние их в определенной последовательности, проходит через всю хронику.

Для наглядности приведем начальные фразы подобной разбивки на кадры:

- 1) «Самгин держал письмоводителя в почтительном отдалении...»
- 2) «Как-то вечером, гуляя с женой, Самгин встретил Макарова...»
- 3) «Самгин стал расспрашивать о Лидии. Варвара, все время сидевшая молча, встала и ушла...»
- 4) «— Ты что же это убежала? — спросил Самгин жену. — Не выношу Макарова...»
- 5) «О Сергее Зубатове говорили давно и немало...»
- 6) «Любаша, рассказывая о том, как легко рабочие шли в «Общество взаимного вспомоществования», гневно фыркала...»
- 7) «Ее не мог успокоить даже Кутузов, который писал ей...»
- 8) «Алексей Готин тоже пробовал шутить...»
- 9) «И все уныло нахмурились, когда стало известно, что в день «освобождения крестьян» рабочие пойдут в Кремль...»
- 10) «Пошли они не 19 февраля, а через три дня, в воскресенье...»
- 11) «Клим Самгин стоял в группе зрителей...» и т. д. и т. п.

Неизмеримо более часто, чем в каком-нибудь другом произведении, новые фрагменты повествования начинаются указанием на временные категории, фиксирующие ход времени: «в конце августа», «затем», «однажды», «дня три после этого», «иногда», «нередко», «каждое утро», «порой», «часто», «в субботу», «дней через пять», «теперь, когда...», «как-то вече-

ром», «внезапно», «в этот вечер», «через два дня», «вдруг», «поздно вечером», «через день», «каждый раз», «после пяти-шести свиданий» и т. д. и т. п.

Наряду с этим первым планом — временем повествования, последовательной сменой событий — идет еще один временной пласт. В него включены события и судьбы людей, совершающиеся как бы за рамками непосредственно изображаемого: «Мария Романовна тоже как-то вдруг поседела, отошла и согнулась»; «Уроки Томилина становились все более скучны, менее понятны, а сам учитель как-то неестественно разросся в ширину и осел к земле». Последняя фраза особенно характерна, в ней физически ощутимы эти два плана. В кадре даны уроки Томилина и его поучения — «Ты пойми прежде всего вот что: основная цель всякой науки — твердо установить ряд простейших удобоприятных и утешительных истин».

Именно в этом плане идут слова: «Уроки Томилина становились все более скучны, менее понятны...». И вдруг перебой, нечто вроде титра: «а сам учитель как-то неестественно разросся» и т. д.

Перед нами ориентиры, позволяющие представить продолжительность, протяженность времени.

Ход времени фиксируется и в форме глаголов: «С Томилиным что-то случилось; он переоделся в цветные рубашки «фантазии», носил вместо галстука шнур с кистями, серый пиджак». Здесь даже глагол совершенного вида «переоделся», означающий однократность действия, рядом с «носил» начинает выражать длительность, свидетельствует о целом временном сдвиге.

Или: «Но проповедь Кутузова становилась все более напористой и грубой». Взятая вне контекста фраза звучит как конкретная характеристика однозначного действия. Но в контексте оказывается, что речь идет о «проповеди» Кутузова вообще, мы узнаем об изменении самого характера его деятельности и конкретной ситуации, оказываемся подведенными к явлению, олицетворяемому Кутузовым и получающему в устах Самгина определение — «кутузовщина».

Изменяется жизнь и вместе с ней люди. Время уплотняется историческими событиями, сжимается, как пружина, чтобы вызвать на страницы хроники «взрывы» и «прорывы» исторического времени. Времени с большой буквы.

Создавая «образ времени», Горький сводит в нем воедино историческую закономерность и осуществимость идеала. Возникает синтез исторически необходимого и прекрасного как необходимости. Движение жизни, во многом хаотическое, перенасыщенное сценами исторического безумия, становится подлинным героем хроники потому, что в этом самодвижении жизни, в этом выявлении жизненных противоречий писатель проводит их «снятие»; с необыкновенной силой возникает основная идея горьковского творчества о необходимости нового исторического синтеза качеств и свойств народного характера.

И здесь открывается новый аспект «дробной» композиции «Жизни Клина Самгина». При всем сложном единстве — единстве, придаваемом хронике исторической последовательностью происходящего и образом Клина Самгина, «присутствием» которого мотивируется ввод различных событий — будь то подъем колокола или сцены ловли никогда не существовавшего сома, Нижегородская ярмарка или ходынская катастрофа, покушение эсеров на губернатора или сектантские радения, — роман разомкнут. Собираясь написать книгу на восемьсот персон, писатель создал хронику, «заселенность» которой поразительна, — это не только более или менее определенная группа характеров, объединенных сюжетно, не только участники событий, реальные исторические личности, но и персонажи эпизодические, случайные и мимопроходящие. Некоторые из них остаются в повествовании одной репликой, вроде: «а был ли мальчик?», «чего вы

озорничаете?» — но и эти обрывочные фразы оказываются важной доминантой для понимания и оценки происходящего, а также организации повествования в единое смысловое целое. Многие совершенно не появляются на страницах книги, о них только говорят, рассказывают, упоминают, но и они составляют существенный смысловой и композиционный пласт романа.

Хроника Горького — это поток событий и вереница людей: утешителей, чудаков, учителей жизни, скучных людей, доморощенных философов, людей «с популярной библиотекой в душе», людей, «рожденных для шумного занятия пустяками», людей, «опоздавших родиться», чужих самим себе, людей, «которые живут, как слепые», «живут неизвестно зачем», людей, «удобно живущих в своих шкурах».

В книгу врывается сумятица и разногласия жизни, ее пестрота: «На дачах Варавки поселились незнакомые люди со множеством крикливых детей; по утрам река звучно плескалась о берег и стены купальни; в сыноватой воде подпрыгивали, как пробки, головы людей, взмахивались в воздухе масляно блестящие руки; вечером в лесу пели песни гимназисты и гимназистки; ежедневно безтрудая, тощая барышня в розовом платье, круглых темных очках играла на пианино «Молитву девы», а в четыре шла берегом на мельницу пить молоко, и по воде косо влачилась за нею розовая тень. От этой барышни исходил душный запах тубероз. Бегал длинноногий учитель реального училища, безумно размахивая сачком для ловли бабочек, качался над землей кромой мужик, и казалось, что он обладает невероятной способностью показывать себя одновременно в разных местах. Ходили пестро одетые цыганки и, предлагая всем узнать будущее, воровали белье, куриц, детские игрушки... По праздникам из села являлись стаи мальчишек, рассаживаясь на берегу реки, точно страшные птицы, они молча сосредоточенно наблюдали беспечную жизнь дачников. Одного из них, быстроглазого, с головою в мелких колечках черных волос, звали Лаврушкой, он был сирота, и по рассказам прислуги, замечателен тем, что пожирал птенцов птиц живыми».

Или: «И беспокойная сила этого любопытства заставила Самгина познакомиться с пропагандой Маракуева и учениками его. Среди них оказался знакомый рабочий Дунаев, с его курчавой бородой и неугасимой улыбкой. Он, как бы для контраста с собою, приводил слесаря Варакина, угрюмого человека с черными усами на сером, каменном лице с недоверчивым взглядом темных глаз, глубоко запавших в глазницы. Осторожно входил чистенько одетый юноша, большеухотый, широконосый... являлся женоподобный красивый иконописец из мастерской Рогожина Павел Одинцов и лысоватый, непоседливый резчик по дереву Фомин...».

Люди, люди, люди...

«Она говорила о студентах, влюбленных в актрис, о безумствах богатых кутил в «Стрельне» и у «Яра», о новых шансонетных певцах в кафе «Шарля Омона»».

И таких беглых, косвенных и прямых ссылок, указаний, упоминаний в хронике — бесчисленное множество. Многие из них носят суммарный характер, дают общий абрис, но наряду с этим — и четкие характеристики, фиксации совершенно определенных качеств и свойств.

Множественность аспектов создает стереоскопический эффект, возникает «поэтическое пространство» книги, посвященной потоку истории, который и есть не что иное, как жизнь человеческая во всей ее бесконечности...

Люди появляются и исчезают, и нужно разобраться в них, нужно суметь отделить шлак, отбросить все никчемное, нежизнеспособное, найти новые синтезы. Такова задача книги, как и всего горьковского творчества.

Этот людской поток пропущен через эстетическое «поле», образованное двумя полюсами с обратными знаками: Степаном Кутузовым и Климом

Самгиным. Сюжетно Кутузов и Самгин почти не связаны. Обратив внимание на интеллигента и разглядев в нем «пустую душу», большевик Кутузов быстро утрачивает к нему всякий интерес. Между человеком, который «делает историю», и индивидуалистом самгинского типа невозможен прямой конфликт. Но в книге возникает и растет глубокий конфликт двух концепций, двух типов отношения к людям, истории, жизни. Разгорается спор, который, не утихая, идет в мире на протяжении последних десятилетий, спор о личности и коллективе, человеке и народе.

Ужас подавления человека буржуазным государством, тщетность усилий личности сохранить себя, свою «самость» перед лицом безликого целого стремился выразить Кафка. В его творчестве сделана попытка запечатлеть бесчеловечность буржуазного прогресса, отразить реальный процесс такого развития, в ходе которого государство поставлено против личности, машина против человека. Фантасмагории Кафки передают кошмары обезчеловечивания индивида, его беспомощность перед силами, над которыми он потерял контроль. Отчуждение человека от самого себя фиксируется, в частности, в том, что герои его лишаются своего собственного имени: в романе «Америка» герой называется Карлом Розманном, но в «Процессе» это уже Йозеф К., в «Замке» — всего лишь К. Человек становится почти анонимом, никем и каждым.

Попытка Кафки оказалась созвучной модернистской поэтике, и он был объявлен предтечей и одним из «отцов» современной литературы, но были также основания назвать Кафку пророческим писателем и в другом смысле: он один из первых европейских художников слова показал превращение маленького человека в ничто перед лицом империализма и надвигающегося фашизма. Он чувствует только ужас перед личностью, раздавленной историей, государством, империалистической диктатурой.

Не кто другой, как Брехт, увидел в Кафке писателя, который изобразил вещи, ввергнутыми в стремительное движение, без понимания сущности этого движения. Сам Брехт не мог пройти мимо того, что в капиталистическом мире существующее порой приобретает черты фантасмагории и вещи уже не воспринимаются такими, какие они есть на самом деле. Этот процесс и запечатлен в поэтике Кафки.

Растерянность перед хаосом жизни повергает сознание героев Кафки в состояние, близкое кошмарным сновидениям, вызывает гнетущее ощущение безысходности. Человек попадает в «мышеловку», он обреченно делает шаги вперед, втягивается во все более безвыходное положение, и всякий раз путь назад для него закрыт наглухо...

Не имея возможности вернуться к своему естественному состоянию, стать полноценной личностью, человек видит в ближнем своего врага, к которому он привязан цепью общественных отношений, как каторжник к каторжнику.

Толпа становится символом этого безликого целого, подавляющего личность и противостоящего ему. Через роман Р. Олдингтона «Все люди — враги» проходит образ толпы, враждебной индивидуальности. Здесь, как и в «Жизни Клима Самгина», — люди, люди, люди, но они так и остаются безликими, сливаются в общую массу:

«В часы пик люди стояли в очередях в подземке, чтобы втиснуться и захватить стоячее место в вагоне, стояли в очередях, чтобы сесть в автобус... Люди, люди, люди, постоянно новые и в то же время все до ужаса одинаковые... человеческие тела, безымянные, стиснутые, напиратьщие со всех сторон, закупоривающие вас в ... плену живых тюремных стен. Отчаяннее, чем скворец Стерна, все существо Энтони кричало: «Не могу вырваться! Не могу вырваться!»... Наблюдая за толпой, Тони часто испытывал какой-то непреодолимый ужас, точно перед ним были гальванизированные трупы; он спрашивал себя, что они чувствуют, о чем думают, и жадно старался уловить на их лицах хоть какой-нибудь признак возму-

щения и ужаса, которые испытывал сам. Ясно, что эта давка не может доставлять им удовольствия, но они подчинились ей с толстокожим равнодушием отчаявшихся. Это было трагично; но Тони приводила в исступление мысль, что многие из них готовы утверждать и даже искренне верить, что их жизнь — это вершина человеческого счастья...»³⁶

Писатель не членит массу, чтобы выявить индивидуальные различия и особенности. Толпа — это чудовище, поглощающее каждого, в ней человек становится частицей враждебного себе целого.

Через роман Горького тоже проходит тема отчуждения личности, тема страха индивидуалиста перед толпой, массой народа. Но в новых исторических условиях писатель находит совершенно новое художественное решение проблемы отношения личности и народа.

Клим Самгин может быть рассмотрен как символ отчуждения личности от истории и человечества. Исторические события проходят перед ним парадом; и это позволяет нам увидеть мир в двух эстетических плоскостях: глазами основного персонажа и со стороны, в их непосредственном звучании и полифонии голосов, и в результате обнаруживается, что человек, проходя мимо жизни народной, мимо истории, перестает быть человеком, становится «пустой душой».

В «Жизнь Клима Самгина» включены мотивы и сцены, перекликающиеся с эпизодом в романе Олдингтона. Писатель с документальной точностью передает содержание картины Ропгросса «Погоня за счастьем», на которой изображена густая толпа всех сословий, топчущая упавших на край пропасти: «Унизительно и страшно катиться темной безличной икринкой по общей для всех дороге к неустранимой гибели»; или знакомит нас с репродукцией в «Ниве», на которой изображена «чудовищная фигура Молоха, и к ней, сквозь толпу карфагенян, идет, согнувшись, вереница людей, нанизанных на цепь, обреченных в жертву страшному богу».

Ходынская катастрофа в хронике — не только потрясающая сцена реальной действительности, но и символический образ, содержащий глубокие обобщения.

«Там, далеко, на огромном поле, под грязноватой шапкой тумана, утвердилась плотно спрессованная, икряная масса людей. Она казалась единым телом, и, только очень сильно напрягая зрение, можно было различить заметные колебания икринок...».

Поначалу Самгин «очарован» этой картиной. Она вызывает в нем подсудное стремление быть во главе этой стихии и использовать ее в своих целях, оказаться с ее помощью на гребне событий. Те же мотивы заставляют Клима Самгина пристально следить за Кутузовым.

Катастрофа на Ходынском поле — это исторический пролог к царствованию Николая II, первая «репетиция» 9 января, сопровождающаяся растерянностью, испугом и озлоблением людей, но не вызвавшая пока возмущения и сознательного протеста.

И вместе с тем это событие разбудило в Самгине, и без того претендовавшем на роль «человека, который хочет и может быть независимым», животный страх за себя и свое будущее. В отличие от романа Олдингтона, толпе противопоставлен здесь не положительный, а отрицательный герой, что позволяет писателю сделать совершенно иные выводы.

Не удовлетворившись показом толпы, которая кажется Климу Самгину похожей издали на икру, писатель усиливает антитезу толпы и героя, снижая еще более образ Самгина в одном из его двойников (все произведение, по признанию самого Горького, — целая система «зеркал», в которые смотрится герой). Дюмидов сходит с ума на Ходынском поле. Он, обезумев в давке, охвачен нечеловеческим страхом. «Светлые его во-

³⁶ Р. Олдингтон. Все люди — враги. М., Гослитиздат, 1959, стр. 215—216.

лосы свалились на голове комьями овечьей шерсти; один глаз затек темной опухолью, а другой, широко раскрытый и мутный, страшно вытаращен. Он весь в локмотьях, штанина разорвана поперек, в дыре дрожало голое колено, и эта дрожь круглой кости, обтянутой грязной кожей, была отвратительна». Раздавленный Диомидов кричит: «Каждому — свое прощанье!», «каждый отдельно». Его слова напоминают рефрен, позаимствованный Олдингтоном из Стерна: «Не могу вырваться!».

Так в цепь горьковских рефренов влетает новый постоянный мотив, организующий повествование, направленный против разъединения людей. Писатель показывает тождественность позиций основного героя с патологическим страхом человека перед толпой: «Макаров прав: люди — это икра... И Диомидов прав, хотя глуп: людям следует разъединиться, так они виднее и понятней друг другу...».

То, что у обезумевшего Диомидова было непроизвольной реакцией, безотчетным и неосознанным порывом, получает у Клима Самгина осознание, объяснение и «теоретическое» обобщение.

Он боится толпы, которая может «двинуться всей массой прямо с поля на Кремль, и — готово! Кажется, в Брюсселе публика из театра, прослушав «Пророка», двинулась и — получила конституцию». И не без злорадства думает: «Как это глупо — мечтать о революции в стране, люди которой тысячами давят друг друга в борьбе за обладание узелком дешевеньких конфет и пряников. Самоубийцы».

Но за этим высокомерием прячется страх перед толпой и прежде всего перед возможностью ее организованного движения к определенной цели. Стоит этому произойти, и существование таких людей, как Самгин, станет ненужным, бесполезным, бесцельным, а сам он — беспомощным и бестелесным, как его двойник в кошмарном сне. Самгин боится толпы, но еще больше ее организации. Толпа не только может его «раздавить», но и спутать карты в игре: «И каждый должен иметь место для единоборства. Один на один люди удобопобеждаемее».

И еще: «...каждый из них требует особой оценки, каждый носит в себе что-то нелепое, неясное. Точно суковатые поленья, они не укладывались так плотно друг к другу, как это необходимо для того, чтобы встать выше их».

И сон Самгина, в котором он топчет своих бестелесных двойников, не только наглядно, так сказать, иллюстрирует процесс деградации, раздвоения, распада личности — о чем справедливо пишут горьковеды, но ставит также проблему отношения «я» и «не-я», которое претендует быть равноправной величиной всякого другого «я».

Гуманистическая тема защиты нрав личности предстает у Горького как разоблачение бунта против себе подобных, своеволия личности, пытающейся утвердить свою «самоценность» путем отрицания и попираания ценности всех остальных, имеющих право быть такими же личностями, как всякое другое «я».

Симпатии Кафки находятся целиком на стороне личности, раздавленной историей, симпатии Горького — на стороне жизни, в распоряжении которой неопределимый по богатству материал для создания новой человеческой личности.

Клим Самгин подведен к решающему выводу, он понимает, как чужд ему марксизм, который он интерпретирует следующим образом: «Сузив понятие «народ» до понятия «рабочий класс», марксизм тоже требует «раствориться в массах»... В сущности все это сводится к необъяснимому желанию сделать человека Исааком, жертвой, наконец, лошадкой, которая должна тащить куда-то тяжелый воз истории...»

Самгинский протест против отчуждения личности и ее растворения в массе, против принесения человека в жертву истории оборачивается еще более беспощадным отчуждением, еще более страшной деградацией лич-

ности, которая хочет встать над историей, над реальными противоречиями, над массой, подчинить ее себе, хотя бы идеально, в сознании, создав собственную концепцию моральных ценностей. Так, например, оказывается, что для Самгина гуманизм «во всех его формах всегда был и есть не что иное, как выражение интеллектуалистами сознания бессилия своего перед лицом народа».

В роман включена многозначительная сцена. Самгин и Инокков идут мимо казармы, «которую возводили мелкие людюшки; Самгин подумал, что понадобилось бы много тысяч таких пестреньких фигурок для того, чтобы заполнить овраг до краев». Для Климата эти людюшки — «мелкие». В этом слове, употребленном в смысле «маленькие» (он видит их на лесах огромной постройки — «каменщики выкладывали последние ряды третьего этажа... на краю стены шевелятся фигурки в красных и синих рубахах»), — весь Самгин. Люди обезличены стройкой, более того, они беспомощны перед ней. «Жерди серой деревянной клетки, в которую было заключено огромное здание, закачались, медленно и как бы неохотно наклоняясь в сторону Климата, обнажая стену, увлекли ее за собою; был слышен скрип, треск и глухая, частая дробь кирпича, падавшего на стремянки... Не верилось, что люди могут мелькать в воздухе так быстро, в таких неестественно изогнутых позах и шлепаться о землю с таким сильным звуком.

Самгин побежал, ощущая, что земля подпрыгивает под ним, в то же время быстро подвигая к нему разрушающееся здание». Желая спастись, Самгин, вопреки всему, не удаляется от опасности, а приближается к ней. Ища спасения от разрушения личности в индивидуализме, он спешит навстречу этому разрушению.

Идейный центр романа перемещается в сторону Кутузова. Самгин задумывает как раз тому, что, казалось бы, должно было быть в избытке у него самого, но на проверку не оказывается. Он видит в Кутузове «завидно цельного человека», поражается его удивительной устойчивости.

Кутузов энергичен, оптимистичен, хотя иной раз бывает излишне прямолинеен и односторонен. Горький создает концепции антагонистических характеров, взаимно исключающих друг друга. За ними стоят две концепции личности, народа, отношения к исторической необходимости и революции. Разоблачая индивидуалиста Самгина и показывая правоту Кутузова — убежденного сторонника исторической необходимости, писатель вовсе не делает вывода, что из этого следует отрицание личности.

Она должна обрести себя в гуманистической направленности революции.

* * *

У человека нет иного пути, чтобы покончить с отчуждением личности от своей родовой сущности, как опираясь и используя объективные закономерности истории, поставить их отныне себе на службу.

Народ для Горького, так же как и для Л. Толстого, — реальный носитель, гарант бытия и осуществимости идеала. Но Толстой так и не мог в условиях исторического опыта XIX в. найти реального пути к синтезированию высоких нравственных и интеллектуальных исканий Иртеньева, Оленина, Нехлюдова, Левина с исконными качествами здорового народного характера, правды взыскующего героя с правдой народной жизни.

Толстому близки могучие жизнедеятельные характеры его «Казаков», особенно старый Ершук, пантеистическое отношение старого охотника к природе.

Писатель сочувствует жадному устремлению Оленина «слиться с народной жизнью». И все-таки искренние и страстные поиски не приводят героя к искомому результату: он так и остается барином, чужим для Лукашки и Марьяны, не только по образу и стилю жизни, но и по нормам своего поведения, интеллектуальным запросам, напряженности поисков смысла и цели жизни, нравственных идеалов. Его поиски опрошения как

осуществления идеала чужды и непонятны людям, живущим естественной жизнью.

Еще более острая коллизия возникает в «Воскресении» между Нехлюдовым и Катюшей Масловой.

Ближе всего к народу могут подойти те толстовские герои, в характерах которых обнаруживаются черты инфантильности, детскости, чудачливости — черты, свойственные Пьеру Безухову, Наташе Ростовой. Именно эти стороны натуры самого Пьера позволяют ему открыть «круглость» Платона Каратаева, что было невозможно для такого рационалиста, как, например, Андрей Болконский.

Для того чтобы «слиться» с народом, стать таким же казаком, как Лукашка или Ерощка, обрести устойчивость Платона Каратаева, доказать искренность раскаяния и истинность устремлений к новой жизни, Оленину, Пьеру Безухову и, наконец, Нехлюдову, — каждому необходимо отказаться от самого себя. Оленин и Пьер Безухов, приобщившись к народному идеалу, не в состоянии до конца «раствориться» в народе. Еще более показателен финал «Воскресения», когда Катюша Маслова отвергает жертву Нехлюдова.

В условиях острых противоречий России, идущей к революции, разделенной на антагонистические классы, в условиях, которые могут быть изменены лишь социальным действием, борьбой классов, а не в сфере мысли, сознания, морали, — Толстой воспринимает народную жизнь как идеальное начало, нечто непосредственно данное, естественное, истинное в своей основе и поэтому неизменное.

Даже более того: революционное изменение этой жизни и будет отходом от единственно истинного и возможного в народном бытии.

При всем всемирно-историческом значении художественных открытий Толстого и их непреходящей эстетической ценности художники XX в. оказались перед лицом новых задач в понимании и освоении проблемы личности и народа, исторического процесса и жизни народной.

Между героем романа «По ком звонит колокол» Робертом Джорданом, наделенным, по собственному признанию Хемингуэя, автобиографическими чертами, и замечательными народными характерами Ансельмо, старой Пиляр и другими республиканцами существуют отношения, построенные на принципе притяжения. Обе стороны взаимно дополняют друг друга в раскрытии эстетического идеала. Ни одна из сторон, в отличие от толстовской постановки проблемы, не является здесь абсолютным началом при всей своей законченности и самостоятельности. Каждый видит в другом не чуждое, а скорее недостающее ему.

Испанские крестьяне, вовлеченные событиями в революционную борьбу, продолжают жить глубоко сложившейся естественной жизнью, они носители вечного ее начала, но, в отличие от каратаевского восприятия жизни, прекрасно осознают потребность революционного ее изменения.

Джордан не может включиться в ход событий с той непосредственностью, с которой участвуют в них Ансельмо и другие партизаны. Он — источник целенаправленных действий партизанского отряда и вместе с тем сила, приложенная к судьбе партизан как бы извне. Он и сам понимает это и тяготеет своей ролью. Взрыв моста, который поручено ему осуществить, оказывается скорее его собственным «маленьким Тулоном», он выполняет то, что должен был сделать, хотя в силу изменившейся обстановки операция уже не имеет того значения, которое должна была иметь.

У Толстого Безухов, Левин, Нехлюдов пытались отбросить все, чтобы слиться с народом, тогда как Джордан, идя вместе с народом, не хочет отказаться ни на йоту от своей индивидуальности.

История ставит перед человеческой личностью жестокие и трагические конфликты. Развитая личность не может и не хочет вернуть к первоначальной патриархальной цельности, но в отрыве от народа ей грозит то

леверкюновский высокомерный демонический отрыв от народа, то самгянские судороги, выдумывание себя, превращение в «революционера поневоле».

Если Толстой искал разрешения всех вопросов жизни в приобщении к народному началу, то для Горького, выходца из народа, видевшего его положительные и отрицательные стороны, толстовский путь — не решение проблемы. Он понимает, что новый синтез человеческого характера возможен лишь через историческое обновление, революционное преобразование действительности, через отрицание и снятие всего наносного, безобразного, уродливого, что накопилось от века, влезло в людей. Только в этом процессе произойдет очищение личности, ее подлинное обновление и выявление всех ее потенциальных возможностей. Задача сводится прежде всего к поднятию всего народа на совершенно новую ступень развития.

Горький — один из первых писателей, окончательно порвавший с традицией идеализации народа, свойственной многим писателям XIX в., и один из первых писателей XX в., отказавшийся рассматривать народ в качестве некоего суммарного облика, безликой массы, безязыких множеств. *Народ* для Горького — это, если говорить образно, устремленность бесконечно неповторимых величин к бесконечно большому пределу. Писатель показал глубокие разрывы в человеческих характерах, созданных антагонистическим обществом. Вместе с тем он создает динамический образ народа, носителя идей революционного преобразования и исторического самовоспитания.

Таким образом, можно говорить о разных эстетических планах «Жизни Клима Самгина»: жизнь, данная в оценке основного персонажа, через дымчатые стекла его очков, — страшная, серая и скучная. Многоголосье жизни утомляет, преследует Самгина слуховыми галлюцинациями. И другой план: многокрасочный, богатый, яркий мир, весь сотканный из пестроты народной жизни, многоголосья народного хора.

«Жизнь Клима Самгина» — история пустой души — обращена к жизни, разомкнута в мир людей. В произведении Горького генерализуется художественная идея высвобождения энергии человеческой активности, идея преобразования жизни, синтеза всего лучшего, что есть в каждом.

Горький выступает в «Жизни Клима Самгина» смелым новатором. Он не только сталкивает основного героя хроники с поступательным движением времени, но идет дальше: он помещает этого героя в центре грандиозной энциклопедии русской жизни и через него, в связи с ним просматривает необъятную панораму исторических событий.

В книгах Горького, Шолохова, в громовом голосе Маяковского — на все лады заговорила «безъязыкая улица», и голоса, подхваченные крутой волной революции, зазвучали у Серафимовича, Малышкина, Бабеля, Артема Веселого и других писателей. В произведениях литературы социалистического реализма героем стали народные массы с их революционной энергией, страстным энтузиазмом, порывами веры и искренними заблуждениями, с удивительной силой жизни. И если попробовать найти самую краткую формулу их общности, то, может быть, она в художественно запечатленной идее: народ бессмертен.

Эпические полотна Горького, Шолохова, Арагона, лирика Маяковского, Бехера, Незвала, театр Брехта свидетельствуют о том, что принцип народности и принцип историзма получили глубоко синтезированное осуществление.

VII

Развитие идеи народности и реализма в русской литературе выражало внутреннее единство передовых взглядов и художественной направленности, шире — единство мировоззренческого и эстетического начал

в искусстве, которые на новом этапе общественного развития приводят к становлению принципа партийности литературы и нового творческого метода. Единством коммунистической партийности и народности ознаменовано возникновение и развитие социалистического реализма. И далеко не случаен сам факт хронологической близости статьи В. И. Ленина «Партийная организация и партийная литература» и смелых революционных произведений Горького.

Ромен Роллан писал о Ленине: «Он хочет, чтобы в борьбе, которая является для него законом и жизненным предназначением, мечта искусства была, как и его собственная мечта, источником силы и поддержкой в борьбе, чтобы она неизменно сливалась с действием.

И в самом деле, искусство всегда участвует в битвах своего времени, даже тогда, когда утверждает, будто оно покинуло поле боя, когда оно навешивает на себя ребяческий ярлык «искусства для искусства». Ярлык этот лжив. Выходя из боя, человек — отдает он себе в этом отчет или нет — умывает, подобно Понтию Пилату, руки перед лицом социальной несправедливости, расчищает путь угнетателям и молча смиряется с поражением угнетенных...

Как пишет Ленин в статьях 1905 года, до тех пор, пока мы живем в классовом обществе, ни в одной области духовной жизни не существует и не может существовать внеклассовой точки зрения. Хочет того литература или нет, она подчинена интересам и страстям общественной борьбы, она не свободна и не может быть свободна от влияния того или иного класса; все подвержено влиянию классов, борющихся друг с другом, и прежде всего влиянию господствующего класса, в руках которого — самые действительные и самые разнообразные средства убеждения и принуждения. Даже наиболее великие писатели, те редчайшие таланты, которые благодаря силе характера свободны (или полагают, что свободны) от предрассудков и деспотизма общественного мнения, царящих в современном им обществе, — даже эти могучие умы, творческие и критически мыслящие натуры дышат и не могут не дышать воздухом своего времени. Они всегда остаются «ухом» Дионисия, которое чутко улавливает и отражает гул их поколения, сверхчувствительным сигнализатором, записывающим самые незаметные движения, которые колеблют окружающий мир. И чем полнокровнее поток их мысли, тем более заметно, как в нем то сливаются, то сталкиваются зачастую противоположные течения — прошлое и будущее. Люди — это зеркало своего века.

Под таким углом зрения Ленин занимался исследованием творчества Льва Толстого, посвятив ему прониновенные страницы «Лев Толстой, как зеркало русской революции»³⁷.

Партийность искусства В. И. Ленин в первую очередь связывал с утверждением идеи социализма, но не как политического постулата, не как идеи, которую искусство получает из других сфер общественной жизни как бы «на прокат»³⁸, а как свою собственную идею, как выстраданный пафос, основанный на образном постижении исторической необходимости, на глубоко правдивом отражении объективных жизненных процессов, которые идут в обществе независимо от желаний и представлений отдельных людей. Социализм для Ленина — это не абстракция, не отвлеченная политическая доктрина, а закономерный исторический процесс, выражение судеб многомиллионных народных масс, или судеб человеческих — которые и являются главным предметом искусства.

³⁷ Р. Роллан. Собр. соч., т. 14, стр. 562—564.

³⁸ Небезынтересно в этой связи сослаться на взгляды К. Каутского, будто художник «берет открытую мыслителем форму и придает ей более наглядную и привлекательную форму, способную встряхнуть и воодушевить» («Исторический материализм». Сб. статей. Составил С. Сажковский. Изд. 5. М., ГИЗ, 6. г., стр. 32, 40).

Непонимание социализма как исторической необходимости вызывает извращение представления и о партийности литературы. Ленин неоднократно разоблачал политику господствовавших классов, отражавшую их эгоистические, узкоклассовые цели, и тем самым противопоставлявших свою идеологическую тенденциозность историческим тенденциям развития.

Напрасно противники марксизма ратуют за принцип беспартийности современного искусства, служащего якобы лишь общечеловеческим идеалам. Это только одна из форм буржуазной демагогии, разоблаченной Лениным, который настойчиво подчеркивал в статье «Социалистическая партия и беспартийная революционность», что даже тогда, когда действительно возникает проявление беспартийности, то и тогда это внешне кажущееся явление, «видимость беспартийности», которую стараются придать движению миллионов, борьбе народа, несущей совершенно определенный классовый характер. «Беспартийность» есть идея буржуазная. Партийность есть идея социалистическая»³⁹.

Партийность нельзя понимать как выражение «эгоистических», узкоклассовых интересов, без широкой исторической перспективы, без учета реальной расстановки общественных сил. Ленин неоднократно подчеркивал, что роль буржуазии, ее стратегия и тактика не могут быть научно познаемы, если упустить борьбу буржуазии с феодализмом, а философов Просвещения — с религией и поповщиной, когда этот класс явился революционной силой общества, способной объединить вокруг своих идеалов народные массы как в области политической, так и идеологической.

К. Маркс и Ф. Энгельс утверждали, что «класс, совершающий революцию, — уже по одному тому, что он противопоставит другому *классу*, — с самого начала выступает не как класс, а как представитель всего общества; он фигурирует в виде всей массы общества в противовес единственному господствующему классу»⁴⁰.

К. Маркс говорил, что пролетариат не может освободить себя, не освобождая все угнетенные народы, не освобождая всех членов общества. Порабощение других всегда оборачивается своей собственной несвободой. Классики марксизма указывали на прямую связь между революционностью определенного общественного класса и способностью его повести за собой большинство народа. Революционному авантюризму они противопоставляли эффективность революционных преобразований, захватывающих народную жизнь как можно полнее и глубже.

Революционная борьба пролетариата потому и является необходимым звеном исторического развития, что она приводит к решению исторических задач всего человечества.

В программе КПСС сказано: «Осуществляя историческую миссию революционного преобразования старого общества и создателя нового строя, рабочий класс становится выразителем не только своих классовых интересов, но и интересов всех трудящихся»⁴¹.

И затем последовательно подчеркивается значение общечеловеческих идеалов свободы, равенства, братства и счастья, этических норм и всех человеческих ценностей, скомпрометированных буржуазной практикой и взятых на вооружение революционным классом. Практическая деятельность сегодня блестяще подтверждает ленинскую мысль, что борьба за общечеловеческие истины свидетельствует не об их якобы беспартийности, а о неустойчивом движении народов к социализму и коммунизму. Общечеловеческое не противопоставлено коммунистической партийности, как это хочется оппонентам марксизма. Выступления против общечеловеческого содержания

³⁹ В. И. Ленин, Сочинения, т. 10, стр. 61.

⁴⁰ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 3, стр. 47.

⁴¹ Программа Коммунистической партии Советского Союза. М., Госполитиздат, 1964, стр. 9.

ния коммунистических идеалов приводят к сектантскому пониманию принципа партийности, к его дискредитации.

Нет и не может быть двух истин — общечеловеческих и классовых, но борьба за истину всегда носит классовый характер, и позиции борющихся сторон есть не что иное, как выражение партийности.

Еще Фейербах констатировал в 1848 г., что в условиях нового времени «нет надобности, как было когда-то в Афинах, издавать закон, гласящий, что каждый в момент восстания обязан определить, на чьей он стороне; мы живем в такое время, когда каждый — и тот, который воображает себя наиболее беспартийным, даже против собственного сознания и воли, является, хотя бы только в теории, человеком партии; мы живем в такое время, когда политический интерес поглощает собой все остальные, и политические события держат нас в непосредственном напряжении и возбуждении»⁴².

В наше время, когда острота идейного размежевания особенно велика, художник должен выбирать.

Альберт Камю однажды сказал: «До сих пор, худо ли хорошо ли, всегда можно было уклониться от участия в истории. Тот, кто не одобрял, мог молчать или говорить о другом. Ныне все изменилось, и само молчание приобрело страшный смысл. С того момента как само уклонение стало рассматриваться как выбор и за него стали вознаграждать или наказывать как за выбор, художник, хочет он того или нет, оказался взятым на борт. «Взятый на борт» здесь мне кажется более подходящим выражением, чем «принятый на службу». Ведь в самом деле, здесь нет речи о том, чтобы художник добровольно поступил на службу, скорее это обязательная воинская повинность. Ныне каждый художник взят на борт галеры своего времени. Ему приходится с этим примириться, даже если он чувствует, что галера пахнет селедкой, и считает, что стража на ней слишком многочисленная и, кроме того, неправильно взят курс. Мы в открытом море. Подобно другим, художник должен грести, не умирая, если у него хватит сил, т. е. продолжать жить и творить»⁴³.

Искусство экзистенциализма отражает расчеловеченность человека в современном буржуазном обществе, придает этому принципу характер всеобщей безысходности человека, обреченного на бессмысленное существование, на «одионое заключение в собственной плкуре». Писатели-экзистенциалисты развивают идеи абсурдности человеческого существования. Единственным благом человека является сама жизнь, его собственное таинственное и случайное существование. Жизнь равнодушна к человеку, и поэтому он обречен на трагическое одиночество. Экзистенциалисты противопоставляют свой гуманизм и свою правду о существовании («миллионов одиночек» в мире хаоса «идеалистическому», по их терминологии, гуманизму. Но так как гуманистические и эстетические ценности не могут существовать без определенного позитивного обеспечения, то выдвигается «принцип выбора» как этического самоутверждения, человек не может изменить мир и, несмотря на это, должен действовать, и это позволит ему, чувствуя себя абсолютно ненужным и беспомощным, все-таки существовать. Писатели-экзистенциалисты ищут выхода из абсурдности человеческого существования в идее бунта личности. Эта реакция одиночки не в состоянии вывести за рамки существующего и отсюда абсурдность форм такого протеста.

Сторонники «нового романа» выступают против экзистенциалистской безнадежности, но стоит им попытаться раскрыть собственное понимание «романа о жизни», как оказывается, что имеется в виду «роман, свободный от концепции». Выражая психическое состояние человека в условиях

⁴² Людвиг Фейербах. Избр. философские произведения, т. II. М., Госполитиздат, 1955, стр. 493.

⁴³ A. Camus. Discours de Suède. Paris, 1958, p. 26.

современного капитализма, поднимая голос против отчуждения личности, неоромантисты настаивают на принципиальной невозможности познания действительности и выявления смысла жизни. Выступая в защиту человека, они игнорируют конкретно-историческую личность и оказываются, если можно так выразиться, на позициях «мистического натурализма», погружаясь в мир вещей.

Утверждение новой художественной формулы романа неотделимо в их сознании от размежевания с реализмом, который заносится в разряд «глубящихся буржуазных ценностей». Здесь начинается большой принципиальный спор между приверженцами «нового романа» и художниками социалистического реализма, который разгорелся в 1963 г. на международной писательской встрече в Ленинграде.

Современная зарубежная эстетическая мысль подчас пытается игнорировать обязательное внутреннее соотношение эстетического и гуманистического начал в искусстве. В этой связи многие буржуазные исследователи представляют реализм как творческий метод, не способный понять современный мир, потому что этот мир антигуманистичен. По их мнению, современное искусство призвано развенчать человека, показать крушение его надежд и устремлений, иллюзорность интеллектуальных и эстетических ценностей. Искусство героического подвига, поэтического одухотворения, красоты и смелости мысли, сильных страстей и больших деяний рассматривается как преклонение человека перед самим собою. В качестве альтернативы подобному искусству выдвигается такое видение мира, которое противопоставляет оптимизму — безверие, целеустремленности — бесцельность, человечности — бесчеловечность, духовному росту — деградацию и моральную нищету личности.

Цельность природы, моральная стойкость, ясность мировоззрения, последовательная революционность и связь с народом рассматриваются с этих позиций как подавление личности и ограничение ее свободы.

Лучшие образцы мирового искусства, срывая покровы с отрицательных сторон жизни, обнажая глубинные противоречия характеров людей, всегда непримиримы к «космическому нигилизму», отрицанию без утверждения, — они ведут борьбу во имя превышения человека над самим собой.

Творческий метод социалистического реализма — это метод, сделавший художественные открытия, связанные с возможностью преобразования действительности, показавший жизненность идеи социализма и запечатлевший появление нового человека.

Ленинский принцип партийности утверждает неделимость истины в идейной борьбе и ставит принцип партийности социалистического искусства в прямую зависимость от глубокого, верного, правдивого изображения жизни.

Марксистское учение базируется на научном постижении закономерностей истории, ее поступательного развития. Оно исходит из того, что «рабочему классу предстоит не осуществлять какие-либо идеалы (в субъективистском смысле этого слова, в смысле чего-то внешнего реальному общественному развитию. — Н. Г.), а лишь дать простор элементам нового общества, которые уже развились в недрах старого разрушающегося буржуазного общества»⁴⁴.

Борьбу марксистов против «приспособления» исторического процесса в угоду идеалам, привносимым извне, не отражающим поступательных тенденций жизни, народники восприняли как отступничество от идеалов и повторили ошибку, во многом сходную с ошибками романтиков, критиковавших реалистов за отказ от возвышенных идеалов.

⁴⁴ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 17, стр. 347.

И подобно тому как все предшествующее развитие реализма показало, что именно этот творческий метод оказался в состоянии подняться до высоких гуманистических идеалов в творениях Пушкина, Гоголя, Толстого, Чехова, развитие творческого метода социалистического реализма оказалось ярким свидетельством того, что именно прежде всего здесь происходит защита самых высоких эстетических и этических идеалов современности, находят защиту духовные ценности, созданные народом на протяжении многовековой истории.

Творческие поиски современных писателей-модернистов идут под знаком опровержения таких духовных ценностей, как человеческое содержание искусства, вера в человека, в необходимость цельной, гармонической, всесторонне развитой личности.

Горький и другие художники социалистического реализма сумели найти органический синтез между верой в человека и оптимистическим прогнозом его исторических судеб. Вера в человека и оптимистический пафос искусства социалистического реализма больше всего подвергаются нападкам со стороны его оппонентов.

Такие писатели, как Горький, Шолохов, Брехт, Неруда, руководствуются не романтической верой в будущее и не розовым оптимизмом, а пониманием законов движения масс. Это вера и оптимизм писателей, смело смотрящих в глаза правде жизни. Это реализм героический, потому что «героизм — это видеть мир таким, каков он есть, и любить его» (Ромен Роллан).

Оптимистическая концепция мира и человека в искусстве социалистического реализма есть продолжение и развитие на новом этапе глубинных народных традиций мирового искусства. «Моральное здоровье не есть наивность», — очень хорошо сказал Р. Роллан, и зритель «ищет в театре подтверждение своей внутренней уверенности в конечной победе добра. И он прав в своем убеждении, потому что эта уверенность есть почти абсолютно необходимая для жизни сила и закон прогресса»⁴⁵.

Наши идейные противники пытаются говорить о «марксистском утопизме», о том, что идея коммунистического будущего подобна идее христианскогорая, не понимая главного — идея социализма означает исход из существующего положения вещей, возможность реального преобразования жизни. И именно потому оппоненты партийности стремятся ее противопоставить правде жизни.

К сожалению, наши литературоведы сделали еще недостаточно для того, чтобы показать глубокий гносеологический смысл ленинского учения о партийности как эстетического качества искусства, неразрывного с самой беспощадной его правдивостью. Партийность социалистического искусства и есть его социалистический пафос, помноженный на правду жизни; правда факта, оплодотворенная правдой идеи.

Создание типического характера, детерминированного средой, мотивированного обстоятельствами, было великим художественным открытием. Реализм овладел гибкими средствами исследования исторически закономерного, нашел и утвердил новую образную концепцию, эстетическую интерпретацию действительности, в которой мир помогает понять человека, человек — мир. Реализм отходит от замкнутых эстетических канонов, характерных для классицизма и романтизма, он овладевает стилем, «открытым» навстречу жизни, отражающим не только индивидуальное своеобразие писательского видения окружающего, но и своеобразие предмета изображения. Произведение начинает говорить на языке этого предмета.

Возникновение натурализма в конце прошлого века сигнализировало об опасности, которая таилась в изображении человека только как продукта среды: изображение действительности ограничивается социальной пред-

⁴⁵ Ромен Роллан. Собр. соч., т. 14, стр. 243.

определенностью характера и поступков. Проблема активности, преобразующей действительность, оказывается отодвинутой на второй план, герой легко может попасть в плен биологической наследственности, его существование фатально определено.

Уже Достоевский со всей решительностью выступил против оправдания героя с помощью аргумента «среда заела», обнажил прямолинейность и односторонность только такого объяснения человеческих судеб. Значение вклада реалистической литературы, ознаменованной открытиями Толстого и Достоевского, также состояло в том, что между детерминизмом обстоятельств и свободой воли перестал существовать художественный разрыв. Толстой сумел безгранично раздвинуть рамки личности, включил в сферу индивидуального сознания опыт всего мирового целого. При таком подходе стало возможным обнаружить скрытую в этом сознании внутреннюю энергию, которая должна быть высвобождена и приведена в действие опять-таки в русле реальных общественных и исторических обстоятельств, а не вопреки им, как это было в романтизме.

В эпоху революций и исторических потрясений литература устремляется к высвобождению заданного в человеке, выдвигает новый художественный принцип сопротивления среде. Творчество писателей социалистического реализма развивается под знаком понимания невозможности морального очищения и нравственного спасения без революционного преобразования. Изменение человеческой личности и изменение мира — разные стороны одного и того же процесса, и поэтому необходимо показать ответственность человека за все на свете, не принимая во внимание смягчающих вину обстоятельств и не преувеличивая роли среды.

Человек формируется обстоятельствами, его поведение и характер обусловлены ими. Значит, чтобы люди стали другими, необходимо изменение окружающего, превращение обстоятельств из античеловеческих в человеческие. В пьесе «Добрый человек из Сезуана» Б. Брехта актер обращается в зрительный зал прямо к публике с вопросом: «...Ведь должен быть какой-то верный выход?» И сам отвечает: «Другой герой? А если мир — другой?».

В социалистическом реализме коренным образом меняется понятие личной ответственности, поиски приобщения личности к миру (у Толстого), преодоления разобщения с людьми (у Достоевского) дополняются требованием организации личных усилий людей как общественной силы, и потому их общественные силы становятся и политическими силами. И прежде всего в этом смысле коммунизм равен подлинной эмансипации людей.

Подобно тому как детерминированный характер был ключевым завоеванием критического реализма, создание образа *политического человека* стало открытием социалистического реализма. Масштабы этого всемирно-исторического открытия таковы, что с ними не могут не считаться теперь уже и мастера критического реализма.

Томас Манн, который некогда выступил с «Записками аполитичного», в одном из последних романов — «Докторе Фаустусе» рвет со своими собственными иллюзиями прошлого, будто можно защитить культуру, спасти человека, сторонясь политики. Он приходит к твердому убеждению, что *общая идея человека и есть политика*, а в статье «Культура и политика», подводящей итоги его нравственных и творческих исканий, определяет демократию как «политический аспект духовного, готовность духа к политике»⁴⁶.

Политический человек начинается с протеста против смирения, с мысли о необходимости изменить несправедливый существующий миропорядок. Политическому человеку присуще активное историческое действие,

⁴⁶ Томас Манн. Собр. соч., т. 10, 1961, стр. 288.

чтобы вернуть человека к самому себе, чтобы преобразовать действительность во имя интересов миллионов. «Неполитическое поведение привело к нашей исторической тотальной катастрофе — писал И. Бехер в статье «Мечта о немецком человеке». — Политизация, воспитание для демократии и политики является воспитанием для свободы. Политика необходима. Немецкий человек будущего станет политическим человеком».

Политический человек — двухсоставный термин, свидетельствующий о внутренней диалектике составляющих его понятий (политика и человек), бывших всегда в оппозиции одно к другому. Отныне они начинают отражаться друг в друге, требуя от человека жить интересами миллионов, а от политики — проникнуться человеческим содержанием.

И не является ли одним из опустошающих душу Клима Самгина факторов его протест против всякой политики и готовность пойти на компромисс с силой, смалодушничать, сподличать перед ней, хотя бы в своем собственном сознании, в унисонном мышлении с Нехаевой, Митрофановым и подобными им?

Единое горьковское повествование, организованное вокруг опорных идейно-эстетических узлов: личность — масса — народ, народ — история — революция, расходится на отдельные лучи в творчестве различных писателей социалистического реализма. Это было своеобразным исследованием возможностей эстетических открытий, вызванных к жизни новой действительностью. С одной стороны, возникают «Железный поток» А. Серафимовича, «Падение Даяра» А. Малышкина, «150 000 000» В. Маяковского, «Броненосец «Потемкин» С. Эйзенштейна; с другой — «Разгром» Фадеева, «Чапаев» Фурманова, «Конармия» Бабеля и др.

Новая литература искала и находила художественные средства создания монументального образа народа и раскрытия многогранного характера эпического человека. Герои Горького, Шолохова, Фадеева поднимаются не из народа, а *вместе с народом*.

Опыт Горького, прошедшего путь от «Горемыки Павла» до «Матери» и затем — к «Жизни Клима Самгина», помог Фадееву взяться за проблему превращения заурядного человека из народа в незаурядного, недюжинного, сознательного участника событий, в человека, начинающего понимать человеческие права.

Исключительное место в творчестве писателей социалистического реализма занимает идея гуманистического превышения человеком самого себя, творческая задача создания образа нового человека. Это объединяет их замыслы и произведения в цельный художественный мир. Сочетая поэзию мысли и силу пластической детали, чутко улавливая внутреннюю связь художественных открытий Толстого и Горького, которые на разных этапах общественного развития и по-разному решали единую задачу, поставленную жизнью, Фадеев подошел к историческому синтезу характера нового человека и стремился сплавить воедино толстовский и горьковский творческий опыт, открыв для себя их глубоко внутреннее единство: поиски цельной личности, гуманистической веры в непрерывно растущего человека.

Писатели социалистического реализма с большой полнотой и художественной обстоятельностью раскрыли процесс формирования сознания человека из народа, проследили этап за этапом его восхождения к вершинам знаний и мировой культуры, передового мировоззрения.

Такие разные художники социалистического реализма, как М. Горький, Л. Леонов, Б. Брехт и П. Неруда, В. Луговской и Э. Межелайтис, в высокой степени интеллектуальны именно потому, что отстаивают передовые идеи эпохи, выступают носителями правды века.

VIII *

Все большие вопросы, поставленные развитием социалистического реализма в течение ряда десятилетий, оказываются непосредственно связанными с проблемами, выдвинутыми сегодняшним днем советской литературы.

Характерная черта нашей современной действительности и литературы — это внимание и интерес к человеку во всех его проявлениях, во всей многогранности, от подсудных инстинктов до вершин сознания, научного мировоззрения, к человеку в его этическом поведении и политической роли, в сознании своей духовной самостоятельности и ответственности, во всех разворачивающихся и еще не развернувшихся возможностях.

Горький предвидел, что духовная жизнь и литература приобретут такую направленность. Люди, по его словам, «обязаны и принуждены будут взглянуть в свой внутренний мир, задуматься еще раз — о цели и смысле бытия... Думается мне, что уже и теперь у людей возникает, зарождается новый инстинкт — «инстинкт познания»⁴⁷.

И здесь мы сталкиваемся с чрезвычайно важной отличительной чертой, присущей именно литературе социалистического реализма. Ведь такие вопросы, как сознание личной ответственности за судьбу свою и судьбу всех, как стремление познать сложнейшие процессы общественной и личной жизни в их единстве и противоречиях, занимают очень важное место и в произведениях передовых представителей современного западноевропейского критического реализма. Для них это также — проблемы жизненные, поставленные перед ними прежде всего страшными уроками фашизма, глубочайшим разочарованием в культуре, которой присущ «холод» (если использовать выражение Томаса Манна) и которая не оказалась поэтому гарантией от бесчеловечности.

Но только в социалистическом обществе такое познание и органически связанное с этим сознание личной ответственности за свою судьбу и судьбу других способно влиться в массовый процесс воспитания миллионов. Это не исключает, а, наоборот, повышает личную ответственность каждого за свою судьбу, не отменяет, а, наоборот, требует самовоспитания, человек отвечает перед собою и перед всеми за то, как он использует те возможности, которые ему предоставило общество.

Ленин писал в апреле 1918 г., что партия приступила к «организации по-новому самых глубоких, экономических, основ жизни десятков и десятков миллионов людей»⁴⁸. В поступательном ходе социалистической революции организация экономических основ все больше становилась фундаментом воспитания, организации судеб миллионов, формирования нового человека. Эти процессы все более органически сочетались с самовоспитанием масс и самовоспитанием каждого.

За последние годы не раз появлялись очерковые и документальные материалы, свидетельствующие о том, как ревниво целый ряд молодых людей 60-х годов отстаивает свое право на самовоспитание. Человек стремится к духовной самостоятельности, хочет на своем опыте разобраться во всех «проклятых вопросах» и загадках действительности, и это стремление именно как массовое явление естественно, пусть с теми или иными противоречиями, входит в русло воспитательной работы партии.

Именно литература социалистического реализма и становится все бо-

* Этот раздел статьи написан Я. Е. Эльсбергом.

⁴⁷ «Литературное наследство», т. 70, стр. 135.

⁴⁸ В. И. Ленин. Сочинения, т. 27, стр. 214.

лее мощным фактором гигантского всемирно-исторического процесса воспитания и сплочения людей.

Изображая внутреннюю жизнь и практическую деятельность человека в сложнейшем единстве всех ее проявлений и противоречий, советский писатель художественно отражает и стимулирует массовое движение к науке, к научному мировоззрению, практическое овладение последним в повседневной жизни и в напряженных духовных исканиях, в творческом труде, встречу науки с народом. Эти процессы уже имеют свою художественную историю, запечатленную нашей литературой.

Вспомним, например, Нагульнова с его наивным, еще совсем неумелым, вызывающим улыбку, но сильным и страстным стремлением к «толковым идеям», к тому, чтобы «себя обучать, образоваться», не отделимым от сознания своей ответственности перед социалистической революцией.

А с другой стороны, в «Русском лесе» Леонид Леонов поэтически выразил стремление передовой науки оплодотворить своими исследованиями и выводами практический опыт народа.

Всестороннее изображение человека в наши дни связано и с тем, что на новом, высшем уровне разрешается противоречие, которое стояло перед литературой еще в 20-х годах и приняло особенно острый характер в последующие десятилетия. Это — проблема человека и истории, о чем уже шла речь выше.

Противоречие это выражалось в соотношениях, в которых изображались, с одной стороны, человек, его внутренний мир, его личная жизнь, и с другой — грандиозные массовые исторические события революции и гражданской войны, процессы социалистического строительства, создания еще небывалого общества.

Конечно, всегда в нашей литературе в этих событиях и процессах выступал человек, творивший революцию, строивший новый мир. Но лишь сравнительно немногие произведения 20—30-х годов, и прежде всего «Тихий Дон» Шолохова, изображали человека всесторонне, проникали в сокровенные глубины духовного мира личности, раскрывали приобретаемые нередко трагическую остроту противоречия, возникавшие между уже определенной социальной-политической ролью человека, как она выступает в данный момент политической борьбы, и той ценностью, которую он представлял собою с точки зрения заложенных, но еще не развернувшихся в нем возможностей.

Ведь трагизм Григория Мелехова и заключается в том, что его социально-политическая роль, воспринятая как нечто окончательное, не позволяет Кошевому и другим в данной исторической обстановке, в момент острой классовой борьбы, увидеть в нем возможности роста, лучшее, что в нем живет. И это не случайная ошибка. Сам Григорий не в состоянии доказать, даже выразить «во весь голос» то, что способен стать другим.

Но Шолохов, создав образ трагического героя, убедил в этом читателя. Писатель выступил тем самым как мудрый исследователь человека, как пропагандист такого истинно гуманистического отношения к личности, которому — и Шолохов уже тогда сумел провидеть это — принадлежало будущее.

Под этим углом зрения для нашей литературы крайне важен вопрос о свободе развития характера.

Отсутствие антагонистических классов позволяет советскому человеку осознать возможность свободного формирования своей судьбы. В разделе «Характеры и обстоятельства» первой книги настоящего труда были охарактеризованы те тенденции в создании характера, которые еще в конце XIX в. вели к расширению опыта личности, к размаху возможностей, открывающихся перед каждым под влиянием все усиливающейся и все более бурно развивающейся общественной жизни. Одно из великих художественных открытий Горького и заключается в создании таких характеров.

Когда-то модернизм, сводя реализм к натурализму, протестовал против детерминированности человеческой судьбы социальными обстоятельствами. Модернизм пытался противопоставить этому «свободную» личность уточненно болезненного эстета. Но действительность заставила отказаться от подобных попыток. Реалистическому исследованию и познанию социальных обстоятельств модернизм, особенно теперь, в состоянии противопоставить лишь иррационалистическое воплощение роковой, страшной, висящей над каждым и в конечном счете непознаваемой угрозы.

Литература же социалистического реализма утверждает в наше время свободу развития характера на основе единства духовной жизни общества и самовоспитания индивидуума. Советская литература развивает тем самым одну из важнейших своих традиций.

А. С. Макаренко справедливо писал о том, что «уменью проектировать в человеке лучшее, более сильное, более интересное нужно учиться у Горького»⁴⁹. Но никогда ранее такое «проектирование» не протекало в столь благоприятных условиях и не основывалось в таких массовых масштабах на «самопроектировании».

Примером одной из конкретных форм, в которой охарактеризованные выше тенденции литературного развития проявляют себя в настоящее время, может служить рассказ — жанр очень динамичный и сейчас быстро растущий. Остановимся кратко на некоторых рассказах, созданных рядом талантливых писателей, вступивших в литературу в конце 50-х или в 60-х годах⁵⁰.

Замечательно стиливое жанровое многообразие рассказа наших дней. Здесь и лирическая миниатюра, и новелла, и рассказ, построенный по преимуществу на разговорной интонации во всей ее непринужденности, и рассказ, основанный на точной изобразительной детализации и вместе с тем проникнутый эмоциональным порывом, и рассказ — зарисовка движений мысли и сердца, и рассказ яркого внутреннего жеста и сочных бытовых красок, и рассказ — социологический и психологический эксперимент, и т. д.

Но различными стиливыми путями раскрывается широкое и разветвленное проблемное единство лучших образцов рассказа. Он сосредоточен на уяснении сущности современного советского человека и на самых тонких душевных движениях его; на главном в нашей жизни и на драматизме, скрытом в повседневности и вырывающемся из нее; на характерах в их красочности, многосторонности и противоречивости и на целом, что подчас не так легко заметить в них.

В лучших рассказах Анатолия Ткаченко рядом с точными, но неизменно чуждыми натуралистической детализации зарисовками самых будничных явлений внезапно возникают яркие описания моментов душевного подъема, озаряющих и просветляющих героя.

У Андрея Битова во всей естественности разговорных интонаций выступают мысли и душевные движения его молодых героев, задумывающихся над своей жизнью, судьбой, начинающих анализировать свое поведение и чувства, с тем чтобы уяснить себе, что же во всем этом «важное и живое». От мелкого, обыденного герой стремится к чему-то духовно значительному.

Юрий Куранов как бы сгущает и превращает в лирические миниатюры все то светлое и красивое, те ощущения легкости сердца и тихой радости, «певучего молчания» и «потерянной грусти», чего так много в жизни че-

⁴⁹ А. С. Макаренко. Педагогическая поэма. Гослитиздат, 1944, стр. 19.

⁵⁰ О «расцвете жанра рассказа в современной советской литературе», даже о его «моральном первенстве» писал недавно наш историко-литературный журнал. — См. Э. Шубил. Жанр рассказа в литературном процессе. «Русская литература», 1965, № 3, стр. 50.

ловека и дорогой писателю северной русской природы. Но знакомы ему и гнев и скорбь.

Вячеслав Марченко ощущает движение жизни как сильный и сложный поток, находясь в котором человек, несмотря на все трудности, должен понимать направление этого движения, свое место в нем, быть самому себе «и обвинителем, и защитником, и судьей».

Молодой герой Василия Шунпина, герой близкий писателю, это человек, в душе которого живет горячее, страстное чувство, даже если оно скрывается за пронычским складом ума и манеры держаться. Это чувство выливается в большую любовь, в самоотверженный поступок, порой принимает как будто и совсем безрассудные формы, но всегда выражает стремление к правильной жизни, дающей и себе, и людям радость, выражает тоску по счастью, решимость найти его.

И такой вечный мотив литературы, как мотив счастья, принимает сейчас в советской литературе своеобразный характер.

В поэме «За далью — даль» Александр Твардовский, верно подметив важную черту духовной жизни нашего народа, сказал:

Но, люди, счастье наше в том,
Что счастья мы хотим упорно.

Тема человеческого счастья была поставлена еще Фадеевым в «Последнем из удэге». Здесь Лена Костенедкая говорит Алеше: «Но ведь человеку хочется быть счастливым уже сейчас... разве это возможно?».

Сегодняшняя литература отвечает на этот вопрос утвердительно. Молодые писатели ищут и даже дают определения счастья, нередко расходящиеся между собой, но обладающие одной крайне важной общей чертой. — Это не подарок судьбы и не что-то заранее определенное и готовое, подобное золотым яблокам Гесперид; это счастье, достижимое «уже сейчас», и оно радостно потрясает; оно чуждо ограничивающей человека самоудовлетворенности, требуя все новых усилий, исканий.

Но нельзя не заметить и некоторых слабых сторон, присущих современному рассказу (нас не интересуют здесь частные недостатки, свойственные тому или иному произведению).

Большинство рассказов отличается известной камерностью, им часто не хватает дальней перспективы, широкого жизненного фона; на жизнь масс, особенно их исторический опыт, историческое творчество, рассказы эти отзываются по большей части приглушенно, что не может не сказываться и на глубине изображения внутреннего мира человека, многообразия его интересов. И тем не менее в основном и главном современный рассказ стоит на многообещающем пути.

В высшей степени значительны и новаторские черты, присущие в наше время развитию братских литератур.

Так, мы видим художественный синтез устойчивых национальных черт и проявлений и тех новых процессов духовной жизни, в которых эти черты преобразуются и обогащаются.

Соплемся в этой связи, в частности, на рассказы Чингиза Айтматова, повести И. Друца, роман «Лестница в небо» М. Слупкиса. Они поражают таким изображением человека, в котором раскрытие глубочайшего национального своеобразия его облика, духовных истоков, склада характера соединяется с прослеживанием роста человека социализма, переделывающего себя и мир и на практике проявляющего себя истинным интернационалистом.

Социалистический реализм, его социальная роль, художественные пути, новые эстетические решения им вопросов, поставленных всем художественным развитием человечества, получили в наше время мировое признание.

Ярким выражением такого признания является недавнее присуждение Нобелевской премии М. А. Шолохову.

Даже буржуазное литературоведение, притом и такой страны, как США, ранее ограничивавшееся по преимуществу злобными выпадами в адрес социалистического реализма как «идеологической фикции», ныне начинает всерьез разбираться в его идейных и эстетических принципах. В этом смысле показательно появление в журнале, издаваемом кафедрой немецкой литературы Висконсинского университета, статьи «Основные понятия социалистического реализма».

Автор этой статьи Гергард Лоозе (из университета Колорадо), несмотря на тенденцию к упрощенчеству в истолковании принципов социалистического реализма, несмотря на подчеркивание им «официального» характера последнего, дает относительно объективное и конкретное изложение поставленных им вопросов. «Основными признаками социалистического реализма» он считает: «коммунистическое содержание», «партийность» и «связь с народом», причем все эти три признака «соответствуют идее жизненной правды», так что «идеология и партийная позиция должны быть представлены как общественное бытие и индивидуальная судьба, а не только высказаны на словах и проповедуемы». Задача социалистического реализма заключается в том, чтобы «служить познанию, воле, деятельности и чувствам народа».

По словам Лоозе, «официальное значение социалистического реализма распространяется от Белого моря до Адриатического, от Ян-цзы до Эльбы, охватывает миллиард людей, треть человечества». И думается, что в одной из заключительных фраз статьи — «социалистический реализм явление, по отношению к которому обычно масштабы отказываются служить»⁵¹, — звучит не только сдерживаемая неприязнь, но и смутное признание громадного духовного влияния и новаторской роли этой литературы, истинного значения которой автор все же не в состоянии понять.

* * *

Мы попытались, хотя бы в самых общих чертах, представить логику литературного процесса, которая запечатлена в изменении содержания и формы искусства, в формировании, становлении, развитии и смене разных творческих методов.

Творческий метод социалистического реализма был охарактеризован как художественная концепция мира в ее устойчивом, структурно закрепленном выражении, как содержательный принцип отношения искусства к действительности, как особый аспект осмысления этой действительности или единый в своей основе мирозерцательный принцип.

Художественная концепция мира у художника — обязательно и прежде всего — концепция человека, концепция героя, которая всегда общественно значима. Идейность и партийность передового искусства неразрывно связаны с его гуманистической природой. Это значит, что партийность и народность социалистического реализма — неотъемлемое эстетическое качество, вытекающее из целостной и законченной образной интерпретации жизни. Суммируя все сказанное, сделаем вывод: социалистический реализм — это творческий метод художественного освоения действительности через призму идей социализма, это концепция нового человека, положительного героя эпохи.

Образная концепция человека всегда содержательна. Множественность ответов на вопрос «что есть человек?», множественность определений его

⁵¹ «Monatshefte», Vol. LVII, April-May, 1965, N 4, Madison, Wisconsin, p. 166, 167, 170.

сущности, даваемая современным искусством, порождена напряженной, непрерывающейся идейной борьбой «за» людей и «против» них.

Концепция человека и есть не что иное, как содержание произведения, образное воплощение его идейной направленности, его художественной идеи и эстетического идеала.

Идеи гуманизма — всеобъемлющи, они оказывают благотворное влияние на все стороны нашей жизни, оплодотворяют искусство. Проблема гуманизма образует «сквозное действие» всех лучших произведений советской литературы, которая показала возрождение человеческой личности в историческом деянии, в революционной борьбе за то, чтобы жизнь сделать человеческой, а себя человеком, не обходя при этом трудности и реальные противоречия. У нас есть все основания сказать, что именно Россия «выстрадала» новый творческий метод.

Психологически углубленный анализ внутреннего мира и стимулов поступков нашего современника, лирические раздумья о судьбах народа, эпический принцип и историзм, подчеркнутая документальность и романтическое обобщение — все это отражает многообразие творческих индивидуальностей в литературе социалистического реализма.

В задачу данной работы не входило обозревать карту литератур социалистического реализма или рассматривать все сделанные им художественные открытия. Здесь предполагалось дать лишь самую общую характеристику нового творческого метода и представление об общих закономерностях литературного развития, подводящих к решению таких вопросов, выдвинутых нашей эпохой, ответы на которые как раз и несет людям искусство социалистического реализма, порожденное определенными историческими причинами и логикой развития образного мышления на современном этапе.

Содержание

От редакции	5
<i>П. В. Палиевский</i> . Постановка проблемы стиля	7
<i>Я. Е. Эльсберг</i> . Индивидуальные стили и вопросы их историко-теоретического изучения	34
<i>В. Д. Сквозников</i> . Стиль Пушкина	60
<i>Я. Е. Эльсберг</i> . Стиль Горького	98
<i>Н. В. Драгомирецкая</i> . Стилевые искания в ранней советской прозе	125
<i>Л. Ф. Киселева</i> . О стиле Шолохова	173
<i>Е. В. Ермилова</i> . Некоторые стилевые тенденции современной советской поэзии	202
<i>В. В. Кожин</i> . Художественная речь как форма искусства слова	234
<i>М. М. Гиршман</i> . Стихотворная речь	317
<i>Я. Е. Эльсберг</i> . Творческая индивидуальность писателя и литературное развитие	393
<i>П. В. Палиевский</i> . Художественное произведение	422
<i>Н. К. Гей</i> . Социалистический реализм как закономерность литературного развития	443

Теория литературы

Основные проблемы в историческом освещении
Стиль. Произведение. Литературное развитие

Утверждено к печати Институтом мировой литературы им. А. М. Горького

Редактор издательства *Г. Э. Великовская*
Технический редактор *И. Ф. Егорова*

Сдано в набор 30/VII. Подписано к печати 1/XII-1965 г. Формат 70×108¹/₁₆. Печ. л. 31,5
Усл. печ. л. 43,15 Уч.-изд. л. 43,5 Тираж 6500 экз. Т-12832 Изд. № 306/65 Тип. зак. 2859

Цена 2 р. 40 к.

Издательство «Наука». Москва, К-62, Подсосенский пер., 21

2-я типография издательства «Наука». Москва, Г-99, Шубинский пер., 10

2040