

**ТИПОЛОГИЯ
ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕССА
И ИНДИВИДУАЛЬНОСТЬ ПИСАТЕЛЯ**



ПЕРМЬ 1979

МИНИСТЕРСТВО ВЫСШЕГО И СРЕДНЕГО СПЕЦИАЛЬНОГО
ОБРАЗОВАНИЯ РСФСР

ПЕРМСКИЙ ОРДЕНА ТРУДОВОГО КРАСНОГО ЗНАМЕНИ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ имени А. М. ГОРЬКОГО

ТИПОЛОГИЯ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕССА И ИНДИВИДУАЛЬНОСТЬ ПИСАТЕЛЯ

Межвузовский сборник научных трудов

ПЕРМЬ 1979

Типология литературного процесса и индивидуальность писателя.
Межвузовский сборник научных трудов. Пермский ун-т, 1979,
135 с.

Статьи, публикуемые в сборнике, как и в предыдущих его выпусках, объединяет типологический подход к различным явлениям историко-литературного процесса и творческим индивидуальностям писателей. Этот все более утверждающийся аспект исследования открывает возможности выявления закономерностей развития литературы, движения стилей и жанров, эволюции индивидуальных творческих методов.

В сборнике исследуется проблема стилового своеобразия советской прозы периода Великой Отечественной войны (статья Р. В. Коминой), анализируется значение понятия «образ жизни» как литературоведческой категории (статья С. Я. Фрадкиной), рассматриваются проблемы идейно-художественных традиций (статьи Б. О. Кормана и В. К. Шеншина), жанрообразующих факторов философской лирики Пушкина (статья Р. С. Спивак), типологических особенностей рифмы Лермонтова (статья Г. И. Соловьевой), эстетических принципов Достоевского и структуры его романов (статьи Р. Г. Назирова и В. И. Кайгородова), а также вопросы типологии политического и социологического романа (статья З. И. Левинсона), ранних лирических поэм Маяковского (статья Н. А. Петровой) и современной советской драмы (статья Р. Я. Гельфанд).

Статьи сборника расположены по принципу хронологии анализируемого в них литературного материала (от Пушкина до современной советской литературы).

Сборник рассчитан на студентов-филологов, аспирантов, учителей-словесников и преподавателей вузов.

Темплан 1979, поз. 1449.

Печатается по постановлению редакционно-издательского совета Пермского университета.

Редакционная коллегия

П. А. Бугаенко (Саратовский университет), *Н. Е. Васильева* (Пермский университет), *С. Я. Фрадкина* (Пермский университет) — главный редактор, *В. К. Шеншин* (Пермский университет), *Г. К. Щенников* (Уральский университет).

© Пермский государственный университет, 1979.

Р. С. СПИВАК
Пермский университет

**ФИЛОСОФСКАЯ ЛИРИКА А. С. ПУШКИНА 30-х ГОДОВ
КАК ЖАНРОВО-СТИЛЕВАЯ ОБЩНОСТЬ**

Лирика Пушкина 30-х годов давно обратила на себя внимание исследователей зрелостью мыслей, широтой обобщений, новизной художественных принципов отражения действительности. В развитии русской философской лирики она составила особый этап, обогатив новой проблематикой и положив начало формированию ее социально-исторической разновидности. Однако в немногих специальных работах вопрос о своеобразии и новизне философской лирики Пушкина 30-х годов часто сводится к рассмотрению мастерства и творческого метода поэта¹. Поэтому изучение значения Пушкина для развития русской философской лирики прежде всего требует уточнения понятия философской лирики как общности не только проблемно-тематической, но и структурной.

Фактом общественного сознания в России философская лирика становится благодаря лирике Любомудров, впервые в русской литературе сознательно и гласно ориентировавшихся на художественную разработку философских концепций, на слияние искусства с философией².

Конкретизируем основные признаки складывающейся в творчестве Любомудров новой художественной общности на материале произведений наиболее яркого поэта этого литературного направления — Д. Веневитинова.

По мнению Веневитинова, настоящее искусство, нашедшее твердую опору в философии, должно сознательно изучать

¹ См., например, интересные во многих отношениях работы Е. А. Маймина: Философская поэзия Пушкина и Любомудров. — В сб.: Пушкин. Исследования и материалы. Л.: Наука, 1969. Т. 6; О теме свободы в романтической лирике Пушкина. — Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз., 1974, № 3; Русская философская поэзия. — М.: Наука, 1976.

² См.: Гинзбург Л. О лирике. — Л.: Сов. писатель, 1974, с. 58 и далее.

человека как «малый мир», как «эмблему всякого целого и, следовательно, всего человечества»³. Предметом литературы, по мысли Веневитинова, таким образом, должны быть родовые, общие, а не индивидуальные свойства человеческой природы. Такое родовое качество Веневитинов видит в творческом самоутверждении человека. При этом самым ярким носителем этой общечеловеческой способности в глазах Любомудров является поэт. Поэтому именно в русле темы поэта и лежат художественные открытия Любомудров. В лирике Веневитинова, наряду с традиционным нравственно-психологическим аспектом трактовки темы поэта, встречающейся у Державина, Батюшкова, Жуковского, присутствует аспект нравственно-философский. Он отчетливо заметен, например, в стихотворении «Я чувствую, во мне горит святое пламя вдохновения» и во втором Сонете. В них крупным планом дана «душа, богатая собой». Содержанием произведений является «раздумье творческого духа» над тем, что для художника в самом широком смысле этого слова составляет суть отношения к миру. Его внутренняя жизнь предстает перед нами в противоречиях, которые Веневитинов в статье «Анаксагор» определил как «раскол между мыслью и чувством»⁴. В Сонете эти противоречия сформулированы четко и лаконично, в стихотворении «Я чувствую, во мне горит...» — они более развернуты. Но в обоих случаях творческое сознание лирического героя раскрывается в столкновении, борьбе и, наконец, высшей гармонии двух его полярных начал: идеальной, светлой мечты, святого вдохновения, красоты и фантазии, с одной стороны, и пламени чувств, душевных порывов, земных страстей и мук — с другой. Два влечения человеческой души (стремление воспарить над жизнью и желание слиться с ней) по-разному конкретизируются в разных стихах поэта, но неизменно в основе динамики сюжета лирико-философских произведений Веневитинова — сопоставление отрешенного от жизни небесного дара и живой, земной реакции героя-поэта.

Особенности предмета изображения и сюжета, а также отдельные темы философской лирики Веневитинова находят развитие в творчестве Баратынского.

Образ переживания у Баратынского по сравнению с Веневитиновым еще более обобщен. Единственный признак, выделяющий героя Веневитинова и заключающийся в том, что он поэт, у Баратынского отсутствует. Предметом художественного изображения становится духовная жизнь личности,

³ Веневитинов Д. В. Избранное. — М.: Худож. лит., 1956, с. 180.

⁴ Там же, с. 181.

осознанная в самых общих, независимых от ее индивидуальных и социальных особенностей, закономерностях.

Основная особенность духовной жизни личности, при всех ее вариациях, у Баратынского сводится к столкновению юношески непосредственного, доверчивого отношения к жизни с трезвым ее осмыслением, питающимся суровым жизненным опытом.

Ключевые образы в стихотворениях Баратынского, как и в лирике Веневитинова, повторяются и четко поляризуются в рамках всей поэтической системы на образы, воплощающие наивно-непосредственную, эмоциональную реакцию героя, и образы, передающие его аналитическую, рассудочную оценку жизни. Конкретно-психологическое наполнение каждого образа в каждом отдельном произведении ослабляется, но усиливается его понятийный план.

Таким образом, сюжетные оппозиции, лежащие в основе лирики Баратынского, по своему характеру аналогичны сюжетным оппозициям в лирике Веневитинова и могут быть определены как нравственно-философские, поскольку составляющие их образы отражают субстанциальные начала бытия. Характер сюжетных оппозиций Веневитинова и Баратынского обусловлен спецификой предмета изображения в философской лирике — осознанием именно родовых свойств человека.

Тот же предмет изображения и тот же тип сюжетных оппозиций в космической лирике Тютчева. В центре внимания поэта — противоречия самого мироздания, дневного и ночного начал природы, частью которой является и человек. Не вызывая у читателя ощущения логической заданности, авторское сознание тем не менее преломляет все впечатления действительности с помощью логического анализа — через призму вечных, глобальных противоречий между жизнью и смертью, человеком и природой, субъективной волей личности и роком, вечностью и мигом. Подобно лирике Веневитинова и Баратынского, тютчевская лирика также разворачивает перед читателем процесс размышления. Она обогащает нас не столько ответами на вопросы, сколько самой постановкой вопросов, вновь и вновь возвращая нас к раздумью, обостряющему чувство многообразия и многомерности жизни.

В лирике Тютчева трагический дуализм мира существует только в сознании мыслящей, общественной личности. Он следствие столкновения двух, по выражению поэта, «беспредельностей», двух полярных начал сознания. Одно из них — стихия непосредственного, эмоционального, чувственного восприятия жизни. Другое — беспредельность мысли, познания. Однако, в отличие от лирики Веневитинова и Баратынского, где «раскол ума и чувства» является предметом художествен-

ного познания⁵, в лирике Тютчева он — метод познания, выявляющий глобальные противоречия бытия, драму несовместимости двух жизненных субстанций — материального и идеального, объективного и субъективного, отдельного и общего.

В произведениях Веневитинова нравственно-философский аспект содержания не был ведущим. В большей части стихотворений он едва намечен и улавливается лишь в контексте всего творчества поэта. В других стихотворениях — относительно развернут, однако все же лишь дополняет главную, традиционную нравственно-психологическую трактовку темы, при этом отчетливо заметны следы вставки лирико-философского сюжета.

Очевидно, синтез нравственно-психологического и нравственно-философского планов изображения в лирике Веневитинова можно рассматривать как показатель начального этапа формирования русской философской лирики, когда она как жанрово-стилевая общность еще только складывалась. Но уже у Веневитинова нравственно-философский план изображения обнаруживает тенденцию к самостоятельности, к отделению от плана нравственно-психологического. Эта тенденция усиливается в лирике Баратынского, как бы стремящейся освободиться от психологизма за счет отказа от индивидуализации образа переживания лирического героя. В космической лирике Тютчева отсутствует, насколько это возможно в искусстве, и открыто выраженная нравственная проблематика; натурфилософский план становится единственным.

Так в русском романтизме в 20—30-е годы складывается философская лирика как некая не только проблемно-тематическая, но и структурная общность. Ее составляют лирические произведения, в основе которых лежит осмысление бытия и сознания с точки зрения всеобщих, сущностных, субстанциальных начал. В отличие от произведений, отражающих действительность прежде всего с точки зрения ее конкретных, видовых особенностей, в философской лирике обобщающая тенденция воплощается непосредственно в сюжете произведения и обуславливает определенную жанрово-стилевую целостность и специфику всей художественной структуры: нравственно- и натурфилософский характер сюжетобразующих оппозиций, обобщенность образа переживания, усиление концептуальности ключевых образов, наличие категории вечного времени.

⁵ См.: Гинзбург Л. Указ. соч., с. 97; а также нашу статью. Натурфилософские традиции Тютчева в прозе Бунина. — В кн.: Бунинский сборник. Орел, 1974.

У Любомудров, Баратынского и Тютчева мы встречаемся с философской лирикой романтиков, ориентированной на художественное познание автономного в своих драмах и противоречиях внутреннего мира личности. Даже в тех случаях, когда Баратынский и Тютчев рисуют своего героя как представителя буржуазной цивилизации, последний предстает перед нами не внутри общества, а вне его, один перед лицом природы.

В философской лирике Пушкина 30-х годов получает развитие другое направление философской эстетической мысли. Сам предмет художественного познания здесь иной — общественное сознание эпохи и общественное самосознание личности. Мироощущению Пушкина 30-х годов свойственно трезвое и мужественное понимание эпохи, современником которой ему суждено быть. Для Пушкина это век жестокий, и нельзя надеяться ни разрушить его, ни переждать, вне его для реалиста Пушкина нет возможности бытия. Следует принять этот век как данность, но можно и нужно внутри этой данности четко самоопределиться, ибо и этот жестокий век не властен уничтожить определенные ценности жизни.

Известно, что эпохе 30-х годов в России свойственно осмысливать социальные, политические и нравственные вопросы как философские, так или иначе связывая их с актуальной проблемой того времени — проблемой личности.

Пушкинские поиски нового нравственно-философского позитива — «самостоянья человека» — лежат в русле прогрессивной философской мысли 20—30-х годов, развиваемой широкими кругами либеральной европейской общественности, противопоставившей сенсуалистской философии конца XVIII в. новое понимание личности и свободы.

Утилитаризму и индивидуализму, с его байроническим комплексом мышления, как следствию распространения сенсуалистской философии в первые десятилетия XIX в. либеральное философское течение противопоставило понятия исторической необходимости и нравственного долга личности перед обществом⁶. Эти понятия стали ключевыми для нравственно-философской позиции Пушкина 30-х годов⁷, объясняющей многие особенности его зрелого творчества и наибо-

⁶ См.: Реизов Б. Понятие свободы у Пушкина. — Вопросы литературы, 1966, № 12; Пиксанов Н. К социальному генезису литературного направления. Становление реализма в творчестве Пушкина и Грибоедова. — Русская литература, 1963, № 2.

⁷ См.: Непомнящий В. Двадцать строк. Пушкин в последние годы. — Вопросы литературы, 1965, № 4; Он же. К творческой эволюции Пушкина в 30-е годы. — Вопросы литературы, 1973, № 11.

лее прямо художественно выраженной в философской лирике поэта 30-х годов.

Обогащение жанра Пушкиным связано с новым аспектом постановки проблемы личности. Поэтов-любимудров личность интересует преимущественно в ее отношении к процессу художественного творчества, абсолютизируемому с позиций философского идеализма. Баратынского и Тютчева — в ее отношении к природе (как к собственно природе, так и к внутренней природе человека, осмысленной на уровне высоких метафизических закономерностей). Личность в лирике Пушкина 30-х годов — величина не метафизическая, не абсолютная. Ее духовное бытие исторически реально. Она воспринимается поэтому в потоке общественной жизни и вследствие этого — в новых для русской философской поэзии XIX в. взаимоотношениях с народом, властью, единомышленниками, новыми поколениями и т. д. Автобиографический подтекст пушкинской лирики подчеркивает социально-исторический характер этих взаимоотношений, не разрушая, однако, жанра.

Сюжетообразующие начала философской лирики Пушкина, даже если они заключены в рамки личностного сознания, связаны с противоборствующими тенденциями сознания общественного. Их сопоставление конкретизируется в конфликте враждебных друг другу мироощущений, обнаруживающих в общем контексте философской лирики Пушкина свою общественную природу.

Одно из них — мироощущение, базирующееся на вневличных ценностях человеческого бытия, сквозь их призму оценивающая жизнь личности и общества. Это мироощущение способное «сердцем взлетать во области заочных».

Идея вневличных духовных ценностей в философской лирике Пушкина 30-х годов выступает как обобщающее, гармонизирующее начало общественного сознания, способствующее органическому слиянию разрозненных проявлений общественной и личной жизни, эмпирического калейдоскопа бытия в единое целое и придающее им в свете этого целого смысл, развитие и перспективу. Вневличные духовные ценности Пушкин этого периода понимает не умозрительно, а более широко. В его лирике 30-х годов они конкретизируются в нравственных и эстетических ценностях народного сознания и общечеловеческой культуры («Мадонна»), в идеях гражданской свободы («Памятник»), понятии нравственного долга личности перед обществом («Полководец»). В то же время они оживают в образах природы, любви и в образе самой жизни, в ее всепобеждающем и неостановимом движении («Осень», «Из Пиндемонти»).

Полярное мироощущение в философской лирике Пушкина

представляет собой восприятие действительности сквозь призму отдельных фактов, эмоций, явлений, не одухотворенных обобщающей гуманистической идеей, сквозь призму отдельной «частички бытия».

Вообще-то всякая «частичка бытия» сама по себе для Пушкина всегда интересна и ценна. Без непосредственной душевной эмоции, без способности остро чувствовать эмпирику жизни — для Пушкина и личность, и сама жизнь неполноценны. Неслучайно пушкинский поэт, как эхо, рождает отклик на всякий звук. Но, будучи абсолютизирована, идея частного, отдельного, эмпирического полярна гуманистической идее внеличных духовных ценностей и ущербна:

Когда б не смутное влеченье
Чего-то жаждущей души,
Я здесь остался б — наслажденье
Вкушать в неведомой тиши⁸...

Более того, абсолютизация отдельной «частички бытия», по логике Пушкина, разрушает личность. Поэтому личности враждебно все, над чем тяготеет дух разъединения, отдельности, даже если оно силой реальных обстоятельств объединено в новую внешнюю общность (чернь, толпа, мирская власть). Поэт всегда фиксирует разъединяющую природу подобной общности. Это мнимая, стадная «общность», поэтому она антигуманна и составляет оплот всякого насилия, тогда как личность, носительница высокого духовного объединяющего начала, ассоциируется с понятиями индивидуальности и свободы. Именно приобщенность к внеличным вечным ценностям жизни в философской лирике Пушкина и дает личности полноценность и остроту эмпирического бытия:

И с каждой осенью я расцветаю вновь,
Здоровью моему полезен русский холод.
К привычкам бытия вновь чувствую любовь:
Чредой слетает сон, чредой находит голод;
Легко и радостно играет в сердце кровь,
Желания кипят — я снова счастлив, молод,
Я снова жизни полн...

(III, 264)

Я думал, сердце позабыло
Способность легкую страдать.
Я говорил: тому, что было,
Уж не бывать! уж не бывать!
Прошли восторги, и печали,
И лежковерные мечты...
Но вот опять затрепетали
Пред мощной властью красоты.

(III, 346)

⁸ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. — М. — Л., 1949. Т. 3, с. 261. В дальнейшем цитаты приводятся по этому изданию с указанием тома и страницы в тексте.

В философской лирике Пушкина 30-х годов постоянно подчеркивается, как важна для поэта, как дорога ему эта идея причастности к чему-то большому, общему, идея связи, единения. Неслучайно Пушкин так часто обращается к теме любви, объединяющей людей, к образу кладбища родового:

Два чувства дивно близки нам —
В них обретает сердце пищу —
Любовь к родному пепелищу,
Любовь к отеческим гробам...

(III, 214)

И по-иному эта же мысль развивается в плане этическом, обретая звучание молитвы:

Владыко дней моих! дух праздности унылой,
Любоначалия, змеи сокрытой сей,
И празднословия не дай душе моей.
Но дай мне зреть мои, о боже, прегрешенья.
Да брат мой от меня не примет осужденья,
И дух смирения, терпения, любви
И целомудрия мне в сердце оживи.

(III, 373)

Сравним стихотворение Пушкина «Вновь я посетил» с тютчевским стихотворением «Смотри, как на речном просторе». Они близки по теме, но пафос их разный.

Смотри, как на речном просторе,
По склону вновь оживших вод,
Во всеобъемлющее море
За льдиной льдина вслед плывет.
На солнце ль радужно блистая,
Иль ночью в поздней темноте,
Но все, неизбежно тая,
Они плывут к одной мете.
Все вместе — малые, большие,
Утратив прежний облик овой,
Все — безразличны, как стихия, —
Сольются с бездной роковой!..
О, нашей мысли обольщенье,
Ты, человеческое Я,
Не таково ль твое значенье,
Не такова ль судьба твоя?⁹

Для Тютчева на первый план выступает ужас поглощения бездной — уничтожение в общем. Пушкин же делает акцент на неразрывности общей жизни, на продолжении — в общем. То же в стихотворении «Брожу ли я вдоль улиц шумных».

Если попытаться условно разбить философскую лирику Пушкина 30-х годов на тематические циклы, то приблизительно можно различить в ней три группы произведений. Это прежде всего небольшая группа стихотворений, объединенных

⁹ Тютчев Ф. И. Полн. собр. соч. — Л.: Сов. писатель, 1957, с. 183.

образом поэта и поэтического творчества. И по теме, и по времени написания она как бы соединяет лирику 30-х годов с лирикой предыдущего периода. Затем — несколько стихотворений, объединенных темой жизненного круговорота. И, наконец, самая большая группа стихотворений, не имеющих общей темы, но явно объединяющихся пафосом утверждения определенного мироотношения, философски осмысляемого в ряду непреходящих нравственных ценностей. Эпиграф к одному из стихотворений этой группы («Герой») четко формулирует его основную проблему и может считаться эпиграфом ко всей группе этих произведений — «Что есть истина?».

В эту большую группу входят самые значительные лирические произведения Пушкина этих лет — «Элегия», «Два чувства дивно близки нам», «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы», «Герой», «Не дай мне бог сойти с ума», «Пора, мой друг, пора», «Полководец», «Странник», «Из Пиндемонти», «Отцы-пустынники», «О нет, мне жизнь не надоела», «Когда за городом задумчив я брожу». Кроме того, к ней совершенно явно примыкают наиболее значительные стихотворения двух других тематических групп — «Осень», «Памятник», «Вновь я посетил». Это доказывает существенность проблемного единства пушкинской философской лирики 30-х годов, внутри которой можно выделить еще и некие тематические подциклы.

Таким образом, общий пафос лирики Пушкина 30-х годов состоит в осмыслении сути духовного «самостоянья» человека данной эпохи, высших ценностей сознания, благодаря которым эмпирический калейдоскоп бытия каждого («жизни мышья беготня») обретает смысл.

Во всей полноте это позитивное мироотношение раскрывается лишь в рамках всей философской лирики Пушкина 30-х годов в целом. В каждом же отдельном стихотворении оно представлено каким-то одним из своих аспектов. Например, в стихотворении «Сонет», «Вельможа» акцентируются отношения к достижениям культуры; в стихотворениях «Элегия», «О нет, мне жизнь не надоела», «Я думал, сердце позабыло», «Вновь я посетил», «Из Ксенофана Колофонского» — ощущение ценности дара жизни; в стихотворениях «Осень», «Памятник», «Поэту», «Эхо» — значительность поэтического творчества; в стихотворениях «Полководец», «Странник», «Из Пиндемонти», «Поэту» — верность призванию и нравственному долгу; в стихотворениях «Герой», «Отцы-пустынники» — гуманистическая этика и т. д.

Ключевые моменты каждого из полярных мироотношений художественно зафиксированы поэтом в основных, повторяющихся образах отдельных стихотворений. Повторяясь, сбли-

жаясь, пересекаясь, варьируя друг друга, они образуют некую образную сетку, своеобразную арматуру проблематики философской лирики поэта как содержательного единства.

Концепция философской лирики Пушкина 30-х годов находит свое воплощение в самой логике организации образной системы — в противопоставлении и иерархии образов.

В зрелой философской лирике Пушкина — четкая иерархия эмоциональных спектров душевной жизни по степени содержащегося в ней духовного обобщающего и объединяющего потенциала. Последний присутствует во всей большой группе образов, связанных с конкретизацией позитивного мироощущения. Уровень обобщения задают образы «жизни», «духа», «общего закона», «памяти», «пределов жизненных», «смысла», «дум», «разума», «мысли», синонимами которых в определенном контексте являются образы «печали», «страдания» (неслучайно — «скорбная мысль»). Эта цепочка образов смыкается по уровню обобщения с группой образов противоположной эмоциональной наполненности — «любовь», «красота», «вдохновенье», «душа», «сердце», «ответ». К ним примыкает круг образов, соотнесенных с перечисленными по принципу воплощения идеального, желаемого («мечта», «идеал», «образец», «молитва», «возвышающий», «божество», «свобода», «вольность», «подвиг», «творчество», «труд», «величие», «покой», «благородство»).

К противоположному полюсу образной системы тяготеют образы, фиксирующие эмпирическую эмоциональную реакцию с явно сниженным уровнем обобщения и ослабленным объединяющим началом и потому со сниженным или отсутствующим духовным содержанием («зависть», «горести», «заботы», «поклонение», «равнодушие», «рабство» и т. д.). Закон иерархии действует как внутри каждой из полярных образных групп, так и между ними в целом. Поэтому «веселье», например, на этой иерархической лестнице занимает низшую ступень, так как оно эмпирично, мгновенно, а следовательно — бездуховно, оно — в сфере душевного потребления, а не созидания. «Печаль», напротив, занимает высшую ступень, так как она, как всякое страдание (и одиночество), связана с мыслью и памятью и потому уже составляет сферу духовных ценностей:

Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать...
(III, 179)

Безумных лет угасшее веселье
Мне тяжело, как смутное похмелье.
Но, как вино — печаль минувших дней
В моей душе чем старе, тем сильней.
(III, 179)

Такая иерархия у Пушкина, разумеется, не имеет ничего общего с культом страдания. Здесь культ духовности, степень которой в каждой отдельной эмоции измеряется заложенным в ней обобщающим началом. Вот почему рядом со «страданием» и даже выше, включая его в себя, у Пушкина размещается «любовь», а голая правда факта, например, всегда ниже вымысла и воображения, согретых верой в чело- века:

Тьмы низких истин мне дороже
Нас возвышающий обман...
(III, 201)

И забываю мир — и в сладкой тишине
Я сладко усыплен моим воображеньем,
И пробуждается поэзия во мне...
(III, 265)

И ведаю, мне будут наслажденья
Меж горестей, забот и треволненья:
Порой опять гармонией ульюсь,
Над вымыслом слезами обольюсь,
И может быть — на мой закат печальный
Блеснет любовь улыбкою прощальной.
(III, 179)

Отчетливо видна эта иерархия образов в стихотворении «Осень». С одной стороны:

...я не люблю весны;
Скучна мне оттепель; вонь, грязь — весной я болен;
Кровь бродит; чувства, ум тоскою стеснены.
(III, 262)

С другой стороны, в той же «Осени»:

И с каждой осенью я расцветаю вновь;
Здоровью моему полезен русский холод;
К привычкам бытия вновь чувствую любовь:
Чредой слетает сон, чредой находит голод;
Легко и радостно играет в сердце кровь,
Желания кипят — я снова счастлив, молод,
Я снова жизни полн...
(III, 264)

В первом случае образ «играющей в сердце крови» противостоит духовному содержанию жизни и низводится на низшую ступень. Во втором — органически входит в целостное ощущение жизни и художественно утверждается. Положение того или иного образа на иерархической лестнице, следовательно, определяется образным контекстом.

Забыв и рошу и свободу,
Невольный чижик надо мной
Зерно клюет и брызжет воду...
(III, 391)

И забываю мир — и в сладкой тишине
Я сладко усыплен моим воображеньем...

(III, 265)

В первом случае «забвение» наделено явно отрицательным смыслом, так как распространяется на «рощу» и «свободу», то есть на духовные ценности общественного сознания. Во втором случае «забвение», наоборот, предполагает приобщение к творческому процессу, ибо это забвение «мира», то есть мирского, суетного, бездуховного.

Точно так же в разных контекстах наполняется противоположным содержанием и соответственно по-разному располагается в системе иерархических уровней, например, слово-образ «наслажденье»:

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

(III, 179)

Когда б не смутное влеченье
Чего-то жаждающей души,
Я здесь остался б — наслажденье
Вкушать в неведомой тиши...

(III, 261)

В развитии сюжета и концепции пушкинской философской лирики большую роль играет категория художественного времени. Она находит свое воплощение в системе носителей и антагонистов позитивного мироощущения. Носителем негативного мироощущения обычно выступает, как говорилось выше, свет (мирская власть, светская чернь, иногда поэт в его мирском состоянии). Носителей же позитивного мироощущения у Пушкина несколько. Это — прежде всего сам лирический герой. А кроме него — еще объективированный герой, в той или иной степени тоже «духовный труженик», например, Барклай де Толли, Наполеон, странник, герой Ксенофана Колофонского, Серафим, Поэт. В стихотворениях усеченной структуры степень объективации может быть снижена: герой только упоминается или даже подразумевается, но в принципе он присутствует. В «Сонете», например, в такой роли выступают всемирно известные создатели сонета, в «Мадонне» — Мадонна и Спаситель, в стихотворении «Из Пиндемонта» — Гамлет, в стихотворении «Когда за городом задумчив я брожу» — простой народ, в «Памятнике» — Гораций.

При этом сам автор часто обращается к потомкам, и тогда появляется третий носитель того же мироотношения — тот, кто способен оценить поэта в будущем:

О люди! Жалкий род, достойный слез и смеха!
Жрецы минутного, поклонники успеха!
Как часто мимо вас проходит человек,
Над кем ругается слепой и буйный век,
Но чей высокий лик в грядущем поколенье
Поэта приведет в восторг и в умиленье!

(III, 331)

И славен буду я, доколь в подлунном мире
Жив будет хоть один пиит.

(III, 376)

Время авторского переживания у Пушкина в отличие от Веневитинова, Баратынского, Тютчева — историческое (настоящее). Время объективированного героя — время связанного с ним произведения искусства, легенды, или исторического прошлого. Время потомков — историческое будущее. Из соотношения этих трех временных измерений возникает единое общепсихологическое и вечное время, безначальное и бесконечное, включающее в себя любую временную длительность и качественность, но поступательно развивающееся.

Категория вечного времени вообще характерна для философских жанров и в том числе для всей философской лирики XIX в. Но у Любомудров, Баратынского, Тютчева вечное время не имеет развития, оно внеисторическое, библейское. Пушкинское же вечное время в его философской лирике 30-х годов органично включает в себя и образ поступательного движения.

В философской лирике Веневитинова, Баратынского, Тютчева жизнь человека воспринимается через призму вечных, неразрешимых, трагических противоречий. В историческом настоящем и прошлом у Пушкина конфликт тоже трагичен и не имеет разрешения, но он предстает как частный момент истории человечества и разрешается в принципе — благодаря сознанию возможности иного будущего. Таким образом, позиция автора, повторяясь в позиции объективированного героя и потомков, утверждается как исторически оправданная и перспективная.

В лирике Пушкина 30-х годов могут быть различные усеченные варианты рассмотренной художественной структуры, но основной принцип ее постоянен. В «Страннике», например, автор слит со своим странствующим героем, но временная перспектива возникает за счет изменения судьбы самого странника и введения второго объективированного героя — юноши. В других случаях за рамки стихотворения может быть вынесен носитель негативного мироощущения. Но так или иначе он подсказывается эпиграфом — («Сонет»), полемическим характером самого утверждения («Из Ксенофана Колофонского») и общим контекстом всей лирико-философской

системы поэта. В ряде стихотворений у Пушкина присутствует лишь один лирический герой. Тогда конфликт приобретает форму преодоления конкретного и частного состояния, ограниченного во времени («Элегия», «Стихи, сочиненные ночью», «Осень», «Я думал, сердце позабыло»). Может быть и такая предельная форма усечения, когда это опровергаемое состояние тоже вынесено за рамки стихотворения («О нет, мне жизнь не надоела», «Пора, мой друг, пора»). Но тогда само стихотворение построено как спор-диалог с этим состоянием, уже преодоленным.

В художественной структуре философской лирики Пушкина 30-х годов находит воплощение новая для того времени, гуманистическая модель мира, в центре которой — сложная, напряженная и драматическая духовная жизнь личности, научившейся ощущать себя органичной частью общественной жизни современников и истории человечества и черпающей в этой причастности к общему свою нравственную силу.

Лирико-философская концепция личности Пушкина, получившая выражение и в лирико-философских поэмах, и в трагедиях поэта, намечает новое направление в развитии самых разных философских жанров в русской литературе XIX в. — подготавливает появление историко-философского романа-эпопеи Толстого, интеллектуальных романов Достоевского, философской лирики Блока и Маяковского.

Б. Ю. КОРМАН

Удмуртский университет

**МЕТОД И МАТЕРИАЛ (СТИХОТВОРЕНИЕ А. С. ПУШКИНА
«ПОЭТ И ТОЛПА» И РОМАНТИЧЕСКАЯ ТРАДИЦИЯ)**

Постановка вопроса

Важнейшим путем установления авторской позиции является сопоставление произведения с действительностью, выявление принципов отбора и пересоздания материала. Материал в этом случае следует понимать широко. Есть такие этапы в истории искусства, когда оно выражает отношение к действительности на языке полемики с предшествующими методами и стилями. Так, темы, мотивы, образы романтической литературы, являющейся реакцией на пореволюционную действительность, могут быть поняты лишь при условии, что

они будут трактованы как полемика с просветительски-рационалистической литературой. Для реализма при его возникновении существенным был момент полемики с романтическим искусством: оно становилось для реализма материалом, подлежащим изучению и оценке. Для того, чтобы верно понять подобные реалистические произведения, они должны быть сопоставлены с романтической традицией, которая сама оказывается здесь «жизненным материалом» и объектом трансформации. Закон этой трансформации, характер ее направленности помогают понять ту особую позицию, выражением которой является все произведение.

Вопрос о соотношении стихотворения «Поэт и толпа» (шире — пушкинского творчества второй половины 20—30-х годов) и романтической поэзии уже рассматривался в нашей науке — преимущественно на проблемно-тематическом уровне¹. Сопоставление «Поэта и толпы» и романтической традиции может дать дополнительные результаты, если продолжить его на уровне художественной структуры пушкинского стихотворения. Автор в «Поэте и толпе» не сводит ни к одному из героев, а его эстетическая позиция не выражается ни одной из деклараций, которыми изобилует стихотворение. Для героев их декларации суть программы, и в этом смысле стихотворение, действительно, программно; для автора же программой оказывается и соотносительность позиций героев, и вся художественная структура стихотворения.

Пространство и время

Для романтического мироотношения с его универсализмом характерно, как известно, стремление применить максимальные, предельные масштабы к человеку как родовому существу, в частности — соотносить его со вселенной. Поэту, совершеннейшему образцу рода человеческого, открыта вся беспредельность космоса. Это общее представление о пространственном поле романтической лирики объясняет ее пристрастие к особому типу пространственной точки зрения: поэт («я»), вознесенный над миром, взирает на землю с некоей высоты.

Когда мы после романтической лирики перечитываем пушкинское стихотворение, нас поражает новизна и необычность «Поэта и толпы». Здесь нет грандиозности масштабов. Мир

¹ См.: Мейлах Б. Пушкин и русский романтизм. — М.: Наука, 1937; Благой Д. Творческий путь Пушкина (1826—1830). — М.: Сов. писатель, 1967; Гинзбург Л. Пушкин и лирический герой русского романтизма. — В кн.: Пушкин. Исследования и материалы. М.—Л.: Наука. Т. IV, 1962; она же: О лирике. — Л.: Сов. писатель, 1964.

уменьшен и сужен. Характерно при этом, что ограничение континуума достигнуто за счет отсеечения неба, то есть самой главной пространственно-поэтической области. Мы на земле, и это не беспредельная земная ширь, а узкая сценическая площадка. Вдохновенный певец поет и аккомпанирует себе на лире, а рядом с ним слушатели. Тот, кто видит и слышит толпу и поэта, тоже не за тридевять земель: он совсем недалеко от них — как зритель в театральном зале.

Романтическому поэту открыты не только безмерные дали пространства, ум и душа его не скованы и временными границами. От настоящего он свободно уносится вольною мечтою то в прошлое, то в будущее; то мысленно проделывает путь, пройденный древними цивилизациями, то устремляется пламенной душою в будущее, из которого может возвратиться затем в далекое прошлое.

У Пушкина в «Поэте и толпе» изменилось, сравнительно с романтической лирикой, не только пространство, но и время. Формально действие стихотворения отнесено к прошлому — довольно неопределенному («повествовательному»). Но драматизированная форма основной части переносит читателя в настоящее, и все на нем сосредоточено. Нет ни отдаленного прошлого, ни будущего.

Итак, хронотоп, если воспользоваться выражением М. М. Бахтина, у Пушкина иной, чем в романтической лирике.

Различия пространственно-временных отношений, естественно, должны быть семантически интерпретированы. Мы сможем это сделать, если обратимся к ценностному аспекту.

Небо, в котором парит поэт, и земля, к которой прикована толпа, суть локальные средоточия основных нравственно-эстетических понятий романтического мироотношения: поэтического и прозаического. Следовательно, когда Пушкин, сузив и ограничив место действия, помещает вдохновенного поэта и тупую толпу рядом на земле, он предлагает тем самым новую, полемически антиромантическую концепцию мира, человека, искусства. Хотя поэт в конце концов от толпы отворачивается и произносит свой монолог в пространство, но деться ему от толпы некуда. Так на языке пространственных отношений выражается мысль о неабсолютной противопоставленности поэта и толпы, об их связанности и взаимной зависимости.

Не менее значительна трансформация временного поля.

В романтической поэтике у каждого времени была своя эмоционально-оценочная окраска. Наиболее однозначна она для настоящего: оно плохое, мерзкое, подлое; в нем торжествует и гонит поэта прозаическая толпа.

Оценка прошлого дифференцируется. Есть величественная история: воздвигались царства, расцветали искусства, и человек украшал землю. И есть воспоминания романтического поэта о своей юности — сладостные, ибо он был чист душою, полон прекрасных упований и открыт людям, и горестные, ибо мир отверг его, а люди не поняли, оттолкнули и предали.

Что же касается будущего, то оно приносит романтическому поэту торжество: потомство поймет его величие, преклонится перед подвигом и оценит поэзию. Выше уже говорилось, что в «Поэте и толпе» нет ни благодатного прошлого, ни упоительного будущего. Все сосредоточено на безотрадном настоящем — том настоящем, которое так охотно покидали романтически настроенные современники Пушкина. Так что и на языке временных отношений Пушкин полемизирует с романтиками, утверждая принципиально иной взгляд на действительность.

Родовая природа

Рассмотренные нами пространственно-временные отношения образуют лишь один уровень общей художественной структуры «Поэта и толпы». Ее основу составляет уровень субъектный. Он столь же мало традиционен в пушкинском стихотворении, как и пространственно-временная организация. Нам удастся точнее его описать и адекватней истолковать, если мы обратимся к родовой природе стихотворения.

Произведения романтиков — это, как правило, лирические монологи. Они приписываются то неназванному собственно автору, то лирическому герою. В стихотворении Пушкина нетрудно заметить те субъектные лирические формы, которые преобладают в романтической поэзии. Здесь есть и открыто-лирический монолог романтического поэта (заключительная часть стихотворения) и лично не обозначенный текст (вступительная часть: от первой строки «Поэт на лире вдохновенной») до «И толковала чернь тупая»). Но они стали у Пушкина элементами резко драматизированного построения.

Порой, правда, и у романтиков в стихотворениях о поэте используется драматическая форма. Текст может быть разбит на отрывки, приписанные разным субъектам речи, но за ними стоит единый субъект сознания. Драматизированная форма, диалогизирующая стихотворение, позволяет передать сложное состояние духа: противостоят друг другу и сталкиваются разные внутренние состояния одного человека. Одно

из них может объективироваться, выступая как тайный голос («Утешение» Веневитинова), гений («Гений и поэт» Катенина), дух («Мое предназначение» и «Цвет померанца, сорванный с могилы Корсакова» Кюхельбекера), провиденье («Удел поэта» Огарева), бог («Пророчество» Кюхельбекера).

Романтический индивидуализм в своем крайнем выражении усматривает источник всех ценностей в субъекте. Между тем отринутые и как будто начисто уничтоженные внеличные ценности постоянно и неудержимо возвращаются, скрыто питая духовную жизнь субъекта. Это коренное противоречие романтической позиции имеет психологический адекват. Одинокая, порвавшая с миром и людьми личность жаждет понимания и участия. Поэтому романтическое «я» порой удваивается в стихотворении. В лирический монолог вводится образ другого человека, абсолютно подобного «я», и голос его может оформиться как прямая речь².

Особо следует отметить такой случай драматизации лирического монолога, при котором сталкиваются разные варианты романтического мироотношения³. Однако и здесь мы остаемся в пределах романтического сознания.

Пушкинское стихотворение драматизировано и диалогизировано по-иному. Помимо двух вариантов романтического сознания (неназванный романтический поэт в первой части и «я»-поэт) здесь появился еще один субъект речи и сознания — толпа. Это было принципиально ново. Менялись субъектная структура и родовая природа стихотворения, а за этим изменением стояла особая, принципиально неромантическая эстетическая и жизненная позиция.

Само по себе введение толпы в лирическое стихотворение ничего как будто не содержало. Все мироотношение романтиков построено на противопоставлении поэта и толпы, и эта оппозиция становится темой и основой лирического сюжета во множестве стихотворений. Но вот какова эта толпа и какая роль отведена ей в лирическом стихотворении? В этом все дело.

² См. анализ стихотворения Веневитинова «Поэт и друг» в книге Е. А. Маймина «О русском романтизме». (М.: Просвещение, 1974, с. 163—170).

Здесь перед нами — частные проявления общей тенденции дореалистического искусства к преобладанию формально-субъективной организации над содержательно-субъектной. (См. об этом Корман Б. О. Чужое сознание в лирике и проблема субъективной организации реалистического произведения. — Изв. ОЛЯ. 1973, № 3).

³ Ср. стихотворение Н. В. Станкевича «Не сожалей»: романтизму робко-неуверенному противопоставлен здесь романтизм, не ведающий сомнений.

Основные субъекты сознания

В романтической лирике толпе отведена объектная функция. О толпе говорит, характеризует ее романтический поэт. Тот образ толпы, который возникает в его монологе, строится по контрасту с образом возвышенной одинокой личности. Этот образ может непосредственно не входить в текст, но обязательно присутствует в нем как точка отсчета, единица измерения, норма, образец.

Абсолютная противоположность поэта и толпы находит выражение в ряде оппозиций: величие — ничтожество; гениальность — посредственность; интеллектуальность — бездуховность; повышенная восприимчивость — бесчувственность; напряженная жизнь — прозябание, оцепенение, сон, смерть. Таково в представлении романтика отношение поэта и толпы до того момента, пока они не вступили во внешний контакт. Стоит, однако, толпе столкнуться с романтическими ценностями, и она обнаруживает новые качества. Толпа роковым образом враждебна идеальным ценностям, особенно поэзии. Оцепенение и сон сменяются буйством низких страстей, принимающих облик то зависти, то злобы и подвигающих на осмеяние, преследование, предательство. Бездуховная толпа, то коснеющая в сонном бездействии, то одержимая пагубными страстями и активно преследующая искусство, утрачивает в представлении романтика человеческий облик: поэт и толпа противостоят друг другу как человек и хищники.

Из представления об объекте естественным образом вытекает и представление о субъекте. Уже упоминавшийся выше идеальный романтический образ, с которым явно или скрыто сравнивалась толпа, и выступал здесь как носитель сознания. Характеризуя толпу как объект романтической лирики, мы тем самым характеризовали романтическое сознание как субъект.

Как же изображена толпа в пушкинском стихотворении и какое сознание соответствует этому изображению?

В первом (повествовательном) отрывке «Поэта и толпы» (от строки «Поэт на лире вдохновенной» и до «И толковала чернь тупая») толпа нарисована как будто в полном соответствии с романтическим каноном. Она противостоит вдохновенному поэту как воплощение дурного, прозаического начала.

Но прозаический комплекс здесь редуцирован. Из него оставлено и, таким образом, выделено лишь начало бездуховности. Отсюда этот пучок обозначений: *хладный, бессмысленно, тупая*.

Изменение объекта связано с изменением субъекта. Тот,

че сознание выражено в анализируемом отрывке, — разумеется, романтик. Но по воле автора романтик этот сосредоточился лишь на одном, хотя и крайне важном, качестве толпы. Подобная сосредоточенность меняет отношение к самому качеству. То, что для традиционно-романтического сознания было постулатом, стало для автора проблемой. И для того, чтобы эту проблему поставить, ему понадобилось измененное, редуцированное романтическое сознание. Толпа как объект выступает и в речах поэта (героя стихотворения), а сам поэт оказывается носителем одного из вариантов романтического сознания. Но прежде, чем обращаться к речам поэта, нужно сказать о монологах толпы.

Само появление их в лирическом стихотворении, то есть превращение толпы из объекта в субъект, было явлением поразительным и принципиально новым. И сами эти монологи были необычно новы по тематике, ходу мысли и стилистике. Прежде всего выясняется, что толпа вовсе не безучастна к романтическому искусству. Она способна испытывать его чарующую силу и может поддаться его обаянию. Поэт в ее восприятии не просто поет, поражая слух, но и волнует и мучит сердце. Более того, споря с поэтом, не соглашаясь с ним, толпа может до некоторой степени усвоить его манеру изъясняться и, следовательно, его взгляды на вещи. Во всяком случае, она пытается говорить с поэтом на его языке. Характерны те обозначения, которые она дает поэту: «свое нравный чародей», «небес избранный», «божественный посланник» и его искусству: «как ветер, песнь его свободна». Все это — сколки романтической стилистики.

При всем том толпа не приемлет ни искусства поэта, ни его позиции. У нее, оказывается, есть своя эстетическая теория и свои представления о художественной практике. В эстетической программе, которую формулирует толпа, важнейшее место занимают ключевые понятия просветительно-рационалистической эстетики: цели («к какой он цели нас ведет») и пользы («какая польза нам от ней») ⁴. Искусство должно преследовать высокую цель и приносить пользу — в этом заключалось глубочайшее убеждение людей, воспитанных на доромантических традициях. Выполнить свое высокое назначение искусство может, поучая («чему нас учит») и исправляя пороки («сердца собратьев исправляй»). На этом благородном пути поэта-моралиста ждет обязатель-

⁴ О переосмыслении этих понятий в условиях русской общественно-литературной жизни после 1825 г. и об отношении к ним Пушкина см.: Макогоненко Г. П. Творчество А. С. Пушкина в 1830-е годы. — Л., 1974, с. 178—179.

ный успех («мы послушаем тебя»). Такова эта эстетическая программа, освященная высокой вековой традицией, общественно значимая, ясная, понятная.

Не будем, однако, забывать нашей принципиальной установки: в стихотворении представлена не эмпирическая жизнь, а ее художественная модель. И, значит, не сама по себе толпа здесь говорит, а ее заставляет говорить именно автор. В том, что и как говорит толпа, сказывается его позиция, его отношение к толпе. Каково же оно?

Заставляя толпу излагать высокую эстетическую программу, автор этим утверждает: у толпы есть своя эстетическая программа, и нужно постараться ее понять. Так на языке субъектных отношений преодолевался романтический субъективизм и выражалась мысль о множественности истин.

Однако, видя в толпе носительницу особой позиции, автор вовсе эту позицию не приемлет. И это опять-таки выражено не прямым суждением, а через строй речи самой толпы, организованной автором. Характерна форма, которую автор заставляет толпу избрать, чтобы сформулировать требования к поэту: «ты можешь... давать нам... уроки». Поэту предписаны пределы «от и до», и в этом контексте слово «смелые» («смелые уроки») звучит глумливо (для поэта). Толпа же вовсе не иронизирует: смелость в предписанных пределах не кажется ей бессмыслицей.

Толпа убеждена в том, что она нуждается в искусстве. На самом же деле ей потребно не искусство, а его имитация — нравственная проповедь, утверждающая банальные истины, с украшениями, эстетическими побрякушками. Искусство без открытий и без неудобств. О нем заранее известно, каким оно должно быть. О нем все заранее известно.

Во всяком случае, толпа прекрасно знает, как должен творить поэт, что и как он должен говорить. Она даже обличает себя так, как это, по ее убеждению, следовало бы делать поэту-сатирику. Заменяя в тексте толпы личные местоимения, мы получим отрывок из предполагаемого, ожидаемого и требуемого толпой стихотворения: «Вы малодушны, вы коварны. Бесстыдны, злы, неблагодарны; Вы сердцем хладные скопцы; Клеветники, рабы, глупцы: Гнездятся клубом в вас пороки...»⁵. Слова резки, обвинения тяжелы, но это ровно ничего не значит, ибо все предвидено, регламентировано и

⁵ В речах толпы можно обнаружить еще один отрывок из стихотворения, которое ей было бы желательно послушать, — на этот раз не сатирический, а эстетико-дидактический: «Ты можешь, ближнего любя, давать ему смелые уроки, а он послушает тебя».

дозволено. Основы не сокрушатся, и империя не рухнет, наоборот, очистится и укрепится.

Здесь мы опять-таки обнаруживаем неоднозначность отношения автора к толпе, невозможность выразить это отношение в исчерпывающей и лаконичной формуле абсолютного притягательного или отрицательного. Поучения, с которыми она обращается к поэту, неприемлемы ни для поэта, ни для автора. Но в них обнаруживается автором, помимо всего прочего, поразительная имитационная способность толпы. То, что она говорит в духе своих любимых поэтов, воссоздавая их творения, само по себе удивительно. А раньше мы видели, что она может порассуждать и на языке поэта. Стало быть, не так уж она тупа и бессмысленна. Но этим представлением о позиции толпы и об отношении к ней автора вовсе не исчерпывается.

Толпа берется в такой момент, когда чуждого ей поэта она не столько преследует, сколько старается «перевоспитать», поставить себе на службу. Это было, пожалуй, страшнее, чем гнать, преследовать и убивать. Романтики такого варианта отношений не учитывали.

Толпа излагает не программу искусства вообще, а программу для человека искусства. И не вообще для человека искусства, а для данного, конкретного человека. Настойчивость требований становится навязчивостью и бесцеремонностью. Мало того, в требованиях толпы к поэту акцентируется расчетливо-эгоистический момент. Они ведь исходят не от некоего высокого внеличного начала, а именно от толпы. Не для блага общества, государства, народа (как сказал бы человек, воспитанный в навыках просветительского мышления), а «во благо нам»⁶.

Но, может быть, автор дал толпе возможность изъясняться так, как она изъясняется реально («в самой жизни»? Отнюдь нет. Реальная толпа (она же чернь) никогда так не скажет. Нужное ей она освятит, прикроет и украсит высокими понятиями общего, целого — государства, прогресса, народа. Значит и здесь обнаруживается особая авторская позиция.

Итак, погруженная в низменные материальные заботы, бездуховная, недоступная высоким помыслам и идеальным мотивам толпа была в романтической литературе обречена на безмолвие. В «Поэте и толпе» она обрела голос, и автор с глубоким интересом и тяжелым чувством вслушивался в ее речи, которые он же организовал. Иными словами, он про-

⁶ Ср.: Толпа требует от поэта «...не того добра, которое несет собой его творчество.., а «блага» для себя, нраводучительных, «сладкоречивых» уроков». (См.: Б л а г о й Д. Указ. соч., с. 219).

вел исследование, получил результат и теперь стоял с ним лицом к лицу. Результат, что и говорить, не радовал. Самоуверенная толпа с амплорбом судила об искусстве, назначении поэта, и великие ценности превращались в ее устах в небезопасные банальности. Но все же автор позволил ей говорить и слушал — неотрывно, тоскливо и жадно. Неотрывно — потому что хотел ее понять; тоскливо — потому что слышал, как о самом дорогом судят глупо и напыщенно; жадно — потому что надеялся среди затверженных речей глупцов и невежд услышать ясный голос разума, истины и понимания.

Для романтического поэта толпа была обречена навеки оставаться чернью. Путь к подлинному искусству был ей навсегда отрезан. Автор в «Поэте и толпе» знал, какой грозной разрушительной силой может быть (и бывает) непросвещенная толпа. Но он знал и другое: толпа может превратиться в народ, подлинного ценителя высокого искусства. И это знание решительно отделяло его от романтического поэта.

Позиция поэта, выраженная в двух его монологах, как будто совершенно традиционная романтическая. Есть двоемие, элементы которого, абсолютно разделенные, характеризуются и оцениваются в соответствии с романтическим канонем. Поэт противостоит толпе. В мире поэта — высокое искусство, уподобляемое религии. В мире толпы — корысть.

Однако в эту как будто чисто романтическую концепцию, вложенную в уста поэта, внесены изменения, и их характер, «сдвинутость» позиции поэта позволяют до известной степени судить о позиции автора, который стоит за монологами поэта и строит их.

Поэт убежден, что он и толпа разделены абсолютно. Это — программа. Но самый строй его монологов, их речевые формы свидетельствуют об ином. Монологи поэта адресованы не самому себе, не собственному двойнику, не всевышнему, или на худой конец потомству, которое поймет и оценит. Нет, он, увы, обращается все к той же толпе, выслушивает ее резоны, возражает на них, проклинает, гонит, но все — с учетом мнений ненавистного и презираемого противника.

Толпа навязывает поэту дискуссию, ее формы и ее содержание, самый тон и уровень спора. Толпа требует: «Поучай и обличай нас». Ему бы попросту отвернуться. Но он, вступая в противоречие со своей столь решительно прокламируемой установкой, делает в конце концов то, чего толпа хочет: выступает как сатирик и проповедник.

Характерно, что поэт погружается в ту самую предметно-речевую стихию низкого и прозаического, которой он должен был всячески сторониться. Он говорит о «поденщине», «нуж-

де», «заботах», «уличном соре», «пище», «печном горшке». Конечно, все это для него — подлая проза. Но он никак не может из нее вырваться. Она становится очень важным элементом содержания его речей. И когда поэт, наконец, с трудом прорывается к своему заветному: «Мы рождены для вдохновенья, Для звуков сладких и молитв», — то это ведь только программа, которую ему так и не дано реализовать. Так обнаруживается иллюзорность убеждения поэта в абсолютности его свободы, в совершенной непричастности к отвергаемому миру.

Прозаический мир входил в романтическую литературу по-разному — в зависимости от рода и жанра. В лирику — в суммарно-обобщенном виде, вне предметно-бытовой детализации. В романтическую повесть — в своем бытовом облике, как единичные объекты, вещи, качества и соответствующее всему этому просторечие.

В зависимости от рода варьировалась экспрессия. В лирике это были пафос, гнев, негодование, в романтической повести — ирония (которой композиционно соответствовала пародийно-причудливая игра с бытом).

В пушкинском стихотворении соотношение экспрессии и объекта изменилось. Качество и накал экспрессии сохранились, как в лирическом стихотворении, а объект стал иным — более свойственным романтической повести с ее описаниями. И поэтому неожиданным образом оказалось новым само представление о значимости прозаического объекта. Поэт-романтик, как ему и полагается, мечет громы и молнии. Но обличаемый мир прошлости и прозы оборачивается теперь единичными предметами. Так против своей воли и явно этого не осознавая, поэт-романтик придает масштабность злополучному печному горшку. Но то, что он делал неосознанно, было продиктовано волей и взглядом автора.

Конкретизация и детализация, которым подвергся в мологии поэта прозаический мир, имели еще одно значение. Романтический индивидуализм нес в себе антидемократические тенденции. Они сохранялись — именно как тенденция — даже в самых крайних проявлениях гражданского романтизма. В противостоящих же последнему романтических филиациях эти тенденции реализовались — с разной степенью полноты и последовательности. Заставив своего героя с пренебрежением говорить о тех, кто вынужден заботиться о хлебе насущном, о каждодневном пропитании, автор обнажил эту опасную тенденцию.

Существенно то, что в толковании поэта голодная чернь не просто сближена с властью, но и слита с ней. Те, кому печной горшок дороже бельведерского кумира, и те, в чьем

распоряжении «бичи, темницы, топоры», — это все та же толпа. В собственно романтической литературе такого слияния не было, потому что ведь и подобной дифференциации не было. Были противники поэта, гонители, хулители, которые социально и политически, как правило, не конкретизировались.

Противопоставление человека искусства и всего остального мира, столь важное для романтиков, возникло, разумеется, далеко не случайно. В нем отразились, правда в крайне обобщенной и мистифицированной форме, реальные конфликтные условия, в которых оказывалось подлинное искусство в пореволюционном обществе нового времени. Анализ ситуации, естественно, не входил в задачу романтиков. Для них важна была эмоционально-нравственная реакция на ситуацию («плохо и неприемлемо»).

Между тем поэт в пушкинском стихотворении при всем своем негодовании и возмущении исходит из результатов аналитической позиции, в принципе вовсе не характерной для романтиков. Расчленив враждебный искусству мир на толпу и власть и вновь объединив их, он дает картину уже не в мистифицированной, а в реальной форме. Мысль о союзе государства и обманутой, одураченной, невежественной массы в борьбе против подлинного искусства была результатом изучения прошлого и настоящего, помогавшим многое провидеть в будущем. За поэтом-романтиком стоит здесь автор, занимающий явно неромантическую позицию.

Итак, авторская позиция обнаруживается в выборе субъектов сознания и «сдвинутости» их монологов. Иными словами, автор присутствует в монологах поэта и толпы: он определяет их тематику и проблематику, речевой строй и расстановку акцентов.

Диалог

Однако этим активность авторской позиции не исчерпывается. Она проявляется в сопоставленности монологов, их совмещенности в пределах стихотворения и стыковом характере их включения в текст. Следовательно, автор присутствует не только в монологах героев, то есть в тексте, но и в связи элементов текста.

Поначалу может показаться, что перед нами — два монолога, в которых люди говорят каждый о своем, и у них нет даже общих понятий. Поэт — о красоте, а толпа — о пользе и нравственности. Поэт не хочет слушать толпу. Каждая его начальная реплика — это попытка отказать от общения («Молчи...» и «Подите прочь...»). Не хочет слушать поэта и толпа. Ее начальное «нет...» — это ведь тоже отказ от обще-

ния. И поэт, и толпа жаждут авторитетно-монологического слова, начисто исключаящего подлинное общение и подлинный контакт.

Но все-таки перед нами диалог, и в диалогические отношения ставит героев автор. Он заставляет их, абсолютно отделенных друг от друга по романтическим представлениям, спорить об искусстве. А там, где есть спор, есть и возможность (пусть в отдаленной перспективе) взаимопонимания.

Неабсолютный характер противопоставленности поэта и толпы виден только автору. Сами герои замкнуты пределами своего миропонимания. Автор же обнаруживает в их мирах точки соприкосновения. Толпа, сосредоточенная на идеях пользы и цели, оказывается, не совсем нечувствительна к красоте песен поэта («Зачем так звучно он поет?»), который для нее все-таки *чародей*, хотя *своенравный*. Поэт же, в свою очередь, вовсе не абсолютно отвергает идею нравственного воздействия искусства. Автор заставляет поэта не отрицать в общем виде обязанность искусства «поучать» и «исправлять». «Какое дело Поэту мирному до вас?» и «Не оживит вас лиры глас» — это ведь не вообще к людям относится, а к этой толпе. Тем самым автор снимает абсолютность противопоставления толпы и поэта.

Однако, поступая таким образом, автор открывает в отношениях поэта и толпы подлинно трагическое начало⁷. Оно в том, что они и противостоят друг другу, и вместе с тем друг в друге нуждаются. Толпа это ясно понимает. Она пока не преследует поэта, а только просит у него песен. Поэт тоже нуждается в толпе, хотя не столько понимает это, сколько чувствует. Ему нужны те, кто оценил бы его вдохновение и сладкие звуки — как жрецу необходимы те, для кого он является посредником в их отношении к богу.

Но поэт и толпа говорят на разных языках и требуют друг от друга невозможного. Толпа хочет другой красоты, другого искусства и, в конечном счете, другого поэта. Она хочет оставаться собой, поэт должен быть лишь врачомателем и целителем в пределах данной социальной организации и дополняющей ее системы нравственных норм. Того поэта, которого толпа слышит, она хочет заставить измениться. Но для него это равносильно гибели.

Поэту нужны не всякие слушатели, а лишь тонкие ценители, знатоки, отрешенные от жизненной прозы. Толпа, какой она нарисована в стихотворении, не такова.

⁷ О трагическом начале в «Поэте и толпе» см.: Иванов В. По звездам. Статьи и афоризмы. — Сб.: Оры, 1909, с. 34.

Таким образом, созданные друг для друга и нуждающиеся друг в друге (поэзия как явление социальное умирает без потребителей; люди не могут жить без искусства) поэт и толпа противостоят друг другу как начала враждебные.

Трагизм своих взаимных отношений ни поэт, ни толпа не воспринимают. Понимание этого трагизма есть качество и характеристика авторской позиции.

Сюжет и композиция

Как видим, изучение монологов поэта и толпы в их совмещенности, соотношенности, взаимодействии и взаимокорректировке позволяет установить некоторые существенные стороны авторской позиции. Дополнительный материал дает изучение сюжета и композиции.

Если рассматривать сюжет как последовательность однородных единиц, то в пушкинском стихотворении сразу же выделяются два микросюжета. Первый из них образуют два монолога толпы. В одном она оценивает творчество поэта; в другом противопоставляет этому творчеству желаемое — образцы «подлинной» поэзии. Другой микросюжет образуют два монолога поэта. Они связаны между собой полемикой с эстетическими установками толпы: в первом речь идет о пользе, во втором — о цели искусства.

Чередование отрывков, образующих микросюжеты, и их соотношение с другими единицами текста, также выделяемыми по субъектному признаку, есть композиция, анализ которой позволит понять, как движется авторская мысль.

Автор строит стихотворение на смене отрывков, каждый из которых субъектно специфичен.

Заглавие «Поэт и толпа»⁸ — это формулировка проблемы. В этой формулировке, благодаря отрицательно-экспрессивной окрашенности слова «толпа», открыто присутствует позиция — намечаемое решение.

За эпиграфом «Procul este profani» («Отойдите, непосвященные») ⁹ стоит особое сознание, с его нетерпимостью, с непогрешимой убежденностью в абсолютной противопоставленности и неравноценности избранных и толпы.

Благодаря смене субъекта решение, намеченное в заглавии, становится прямым суждением: «непосвященные» — это

⁸ Из двух вариантов названия: «Чернь» и «Поэт и толпа» мы останавливаемся на втором, так как оно, на наш взгляд, больше соответствует диалогической природе стихотворения.

⁹ Не указывая на источник эпиграфа (восклицание жреца из «Энеиды» Вергилия), Пушкин тем самым придавал ему более общий характер.

и есть толпа, отлучаемая от высокого искусства. То, что здесь сказано непосредственным содержанием слов и их связью, то есть то, что принадлежит субъекту сознания, автор поддерживает; он включает в стихотворение иноязычный текст и делает его эпиграфом, придавая ему ключевое значение.

Следующий затем повествовательный текст, определяемый редуцированным вариантом романтического сознания, реализует требование эпиграфа. То, что раньше было повелевающим словом, стало теперь картиной: так должно быть и так есть. Однако уже здесь автор начинает оспаривать истинность эпиграфа, хотя делает это очень осторожно и неподчеркнуто: толпа чужда искусству, но не абсолютно враждебна ему. Корректировка продолжается с помощью первого отрывка из монолога толпы. Мысль эпиграфа и подтверждается, и опровергается. Толпе непонятны песни поэта, и, стало быть, она, действительно, непосвященная. Но говорит она об этом сама — и говорит на языке, не абсолютно чуждом речи поэта. Так что она и не совсем непосвященная.

Первый отрывок из монолога поэта должен нейтрализовать это впечатление. Автор дает поэту-романтику возможность высказать самый сильный аргумент против толпы: она прикована к прозаическому миру («червь земли») и, следовательно, антипоэтична.

Но именно эти резоны поэта и нужны для того, чтобы толпа, отвечая на них, могла полностью развернуть свою аргументацию, высказаться до конца. Второй отрывок из монолога толпы — это самая сильная ее и автора аргументация против того, что было задано в эпиграфе. Толпа здесь и формирует эстетическую программу, и поучает поэта, и даже подсаживает ему, как именно надо творить.

Стихотворение строилось до сих пор так, что заданная в эпиграфе мысль о чуждости искусства и толпы все настойчивее оспаривалась. Но последнее слово автор предоставляет все-таки поэту.

Двустипшие: «Мы рождены для вдохновенья, Для звуков сладких и молитв» — заканчивает второй монолог поэта и венчает все стихотворение. Двустипшие это вмещено, следовательно, в разные связи, в тексты разного уровня, и в каждом из них его финальное место играет особую роль.

Для поэта — это окончание его спора с толпой. Требования, которые она ему предъявляла, он отвергал, ибо они грозили сомкнуть искусство с миром прозаического. В первом монологе поэта прозаическое было трактовано как область материальных интересов, во втором — как сфера общественной практики. Теперь же мир прозаического суммарно обозначается как «житейское волнение», «корысть», «битвы», и

ему противопоставляется мир поэтического: «вдохновенье», «сладкие звуки» и «молитвы». Оппозиция «поэтическое — прозаическое» и дает содержание этой заключительной формуле.

Но та же триединая формула («вдохновенье», «сладкие звуки» и «молитвы») венчает, как говорилось выше, и все стихотворение. Когда она рассматривается в этом качестве, в ней акцентируются другие моменты. Если поэта страшит возможность соприкосновения искусства с прозаическим миром, то автор видит опасность в плоском утилитаризме. Поэзии, создаваемой по образцам и таким образом предвидимой, противопоставлено искусство как открытие («вдохновенье»). Поэзии выравненной, только практически полезной, в принципе заменимой другими сферами интеллектуальной деятельности, противопоставляется искусство в своей эстетической неповторимости («сладкие звуки»). Оба эти значения (искусство — открытие и искусство — воплощение прекрасного), отстаиваемые и утверждаемые, смыкаются, когда искусство определяется как «молитвы». Но это слово несет и группу дополнительных смыслов: искусство как чистота помыслов, отрешенность от мелкого и преходящего, разговор о самом важном.

Корректирующая авторская позиция, выраженная во втором слое значений комплекса «вдохновенье» — «сладкие звуки» — «молитвы», не находит особого субъектного выражения. Ее материальным субстратом является текст, приписанный и принадлежащий поэту. Это существенно для понимания того, как соотносится автор и герой. Автор не с поэтом, который хотел бы разделить искусство — и толпу, поэзию — и сферу материальных интересов и общественной практики. Но в ситуации, когда требования толпы грозят искусству гибелью, автор заодно с героем. Таково значение совмещенности разных смысловых слоев в заключительном двустишии.

Но эти смысловые слои не только совмещены, они и различны. Позиция автора не совпадает с позицией героя, и потому единый текст двузначен.

Так уточняется отношение автора к позиции, выраженной в эпиграфе. Сменой субъектно разнокачественных отрывков она ограничивается и оспаривается. И в таком — ограниченном, оспоренном и переосмысленном — качестве все-таки утверждается. Отвергнутая и преодоленная позиция толпы, противостоящей поэту, не просто отброшена напрочь: она обогащает свою победившую противницу всей скрытой силой контраргументов.

ТИПОЛОГИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ РИФМЫ
М. Ю. ЛЕРМОНТОВА

В современном стиховедении наиболее продуктивным представляется направление, рассматривающее стих как структурное единство разных компонентов, каждый из которых выступает носителем смысловой и эстетической выразительности. В русле этого направления задумана и предлагаемая статья. В ней делается попытка определить рифму М. Ю. Лермонтова как явление развивающегося стиля поэта, взаимодействующего с другими сторонами его творчества и соприкасающегося с русским литературным процессом.

Материалом исследования являются рифмы в стихотворениях, написанных М. Ю. Лермонтовым в период 1828—1841 гг., то есть охватывается полностью вся лирика поэта. В соответствии с классификацией Б. П. Гончарова¹ рифмы подразделяются на 3 группы:

- I. Графико-акустическая рифма.
- II. Акустико-графическая рифма.
- III. Акустическая рифма.

Первая группа состоит из двух подгрупп: 1) графико-акустическая рифма с совпадением опорного согласного звука; 2) графико-акустическая рифма с несовпадением опорного согласного звука.

После проведения соответствующей статистической обработки рассмотренные нами 3856 рифм, расклассифицирован-

Т а б л и ц а 1

Графико-акустические рифмы		Акустико-графические рифмы	Акустические рифмы
с совпадением опорного согласного	с несовпадением опорного согласного		
21,05%	54,6%		
Всего 75,65%		18,88%	5,47%

¹ См.: Гончаров Б. П. Звуковая организация стиха и проблемы рифмы. — М.: Наука, 1973.

ные по указанным группам, в процентном отношении дали следующую картину (табл. 1).

Как видно из таблицы, у Лермонтова существенно преобладают графико-акустические рифмы. Однако в достаточно большом количестве используются поэтом и акустико-графические рифмы (почти $\frac{1}{5}$ всех рифм — акустико-графические).

Можно наметить следующие виды акустико-графических рифм, встречающихся в лермонтовской поэзии:

1) рифмуются слова с различным написанием ударного гласного, например, актер — позор,

опять — начать (по правилам орфографии сочетание *ча* пишется с буквой *а*, хотя звук *ч* — мягкий);

2) рифмуются слова с различным написанием конечного согласного (глухой — звонкий), например, час — раз (абсолютный конец слова — слабая позиция по глухости — звонкости, *з* оглушается в *с* при произношении);

3) рифмуются слова с различным написанием как ударного гласного, так и конечного согласного, например, взгляд — булат,

недочет — перевод;

4) рифмуются слова с непроизносимыми согласными, например, искусства — чувства (*в* и *с* не произносятся);

5) рифмуются слова с различным написанием согласного в середине слова (глухой — звонкий — в слабой позиции), например, рассудка — шутка,

глазки — ласки;

6) рифмуются слова с различным написанием заударных гласных звуков,

например, а — о (дорога — немного, строго — бога),

е — и (макушки — пушки, достоин — спокоен),

о — ы (могилой — милый),

я — е (избавленья — назначенье);

7) рифмуются слова с различием в написании ударного и заударного гласного, например, боевые — Россия.

Последние два вида акустико-графических рифм менее традиционны для поэзии, современной Лермонтову.

Значительное место среди акустико-графических рифм занимают рифмы с графическим несовпадением заударных гласных. Именно «с Лермонтова в русской поэзии происходит

все учащающееся нарушение тождества в орфографии безударных гласных»².

В лирике Лермонтова имеются следующие проявления акустического принципа рифмовки.

1. Отсечение конечных согласных в одном из рифмокомпонентов:

а) отсечение

например, ый — ы (унылый — могилы),
ой — о (мятежной — безнадежно),
ей — е (крышей — выше),
ий — и (пророчий — очи)³;

б) отсечение какого-либо другого согласного звука,
например, нами — память,
весельем — ужели.

Следует отметить, что случаи использования подобных рифм единичны.

2. Различие в качестве опорного согласного (звонкость — глухость),

например, т — д (квартиры — командиры),
г — к (другой — рукой),
б — п (избыток — напиток),
в — ф (рассвета — лафета),
з — с (показать — писать).

3. Утрата ощущения слогового объема рифмы и выпадение отдельных звуков,

например, класса — пояса,
неизменный — стены,
туманный — сметаной.

Случаи употребления подобных рифм единичны.

4. Различия конечного согласного:

- а) по твердости — мягкости (очень — озабочен);
- б) по глухости — звонкости (болезнь — песнь);
- в) по смычности — фрикативности (круг — друг — дух).

Рифма с различием конечного согласного по смычности — фрикативности выделяется как акустическая только на современном этапе. Предполагают, что в начале XIX в. звук *г* на

² Самойлов Д. С. Книга о русской рифме. — М.: Худож. лит., 1973, с. 146.

³ Это традиционные отсечения. Но встречаются и «усечения» более «вольные»,

например, ый — о (алый — бывало),
ей — а (девицей — темница),
ей — и (кипучей — тучи).

«Лермонтов пренебрегает сходством «по буквам» и даже некоторым оттенком в произношении гласных». (См.: Самойлов Д. С. Указ. соч., с. 141).

конец слова оглушался в x^4 . Подобные рифмы при проведении подсчетов были отнесены к акустико-графическим.

Среди акустических рифм, употребляемых Лермонтовым, большинство составляют рифмы с отсечением конечного согласного в одном из рифмокомпонентов.

Почти $\frac{1}{4}$ (точнее 24,3%) рифм у Лермонтова — рифмы с антиграмматической ориентацией. Творчество Лермонтова — это важный этап в процессе перехода русской поэзии от графического принципа рифмовки к акустическому и возрастания «ассоциативной силы» (термин Д. Самойлова) рифменных сочетаний в стихе.

В лермонтовских стихах появляются составные рифмы, но их немного — всего 27,

например, искали — едва ли,
дорогая — тебя ли,
ложь — что ж,
могу я — оживу я.

У Лермонтова лишь намечено одно из направлений, в котором впоследствии будет развиваться русская рифма (ср. составные рифмы В. Маяковского).

1828—1841 гг. — период, на протяжении которого формировалось мировоззрение поэта, совершенствовалось его поэтическое мастерство, выкристаллизовывалась его творческая индивидуальность. Это можно проследить на примере стихотворений, развивающих одну и ту же тему, но написанных в разное время (ср. ученически слабое стихотворение 1830—1831 гг. «Поле Бородина» и знаменитое «Бородино» 1837 г.). Изменялись и принципы подхода Лермонтова к тем или иным элементам, составляющим структуру стиха.

Для определения направления, в котором шла эволюция Лермонтова в области рифмы, было рассмотрено 353 стихотворения. Из них 12 написаны белым стихом. Интересно отметить, что в 1829—1830—1831 гг. написано 6 безрифменных стихотворений, а в 1839—1840—1841 гг. нет ни одного стихотворения, написанного белым стихом.

Полный отказ от белого стиха может служить косвенным доказательством того, что рифме поэт уделяет все более возрастающее внимание. Изменяется и характер самой рифмы. Процентное соотношение ранее выделенных нами групп год от года изменяется (см. табл. 2).

Постепенно увеличивается количество используемых Лермонтовым акустико-графических и акустических рифм.

Чтобы ответить на вопрос, какие требования предъявляет поэт к рифме в конце своей трагически короткой жизни,

⁴ См.: Самойлов Д. С. Указ. соч., с. 11.

Таблица 2

Год	Графико-акустические рифмы		Акустико-графические рифмы, %	Акустические рифмы, %
	с совпадением опорного согласного, %	с несовпадением опорного согласного, %		
1828	11,1	77,7	11,62	—
1831	19	61	16,4	3,6
1841	19,8	55,6	18,3	6,3

сравним процентные соотношения мужских, женских и дактилических рифм в 1830 и в 1841 гг. Если в 1830 г. женские рифмы составляли 24,1%, а мужские 75,9%, то в 1841 г. количество женских рифм возрастает до 43,5%, появляются дактилические рифмы — 6,8%. Соответственно количество мужских рифм уменьшается до 49,7%. За счет этого рифма Лермонтова становится глубже, богаче, увеличивается ее звуковая ошутимость.

Подтверждением этого вывода могут служить и наблюдения над тройственными и парными созвучиями (см. табл. 3).

Таблица 3

Год	Созвучия	
	тройственные, %	парные, %
1828	22,3	77,7
1829	8,2	91,8
1840	2,8	97,2
1841	—	100

Как видим, в 1841 г. исчезают тройственные созвучия. И поскольку рифмуются 2 слова, а не 3, увеличивается возможность создания рифмы более глубокой, богатой, с повышенной звуковой ошутимостью.

Интересен и тот факт, что в период своей поэтической зрелости Лермонтов почти полностью отказывается от рифмовки конечных трех строк, в то время как в начальный период своего творчества он соединял в единое рифменное созвучие конечные слова четырех и даже пяти строк (в стихотворениях 1830—1831 гг. насчитывается 8 таких случаев).

Итак, лермонтовская рифма эволюционирует в направлении, совпадающем с общим направлением историче-

ского развития русской рифмы, рассмотренным Д. Самойловым в «Книге о русской рифме».

Среди лермонтовских рифм большинство составляют рифмы глубокие. По количеству морфем, охватываемых рифменными клаузулами, все рифмы Лермонтова можно подразделить на 3 группы:

1. Рифмы, клаузулы которых охватывают три морфемы;
2. Рифмы, клаузулы которых охватывают две морфемы;
3. Рифмы, клаузулы которых охватывают одну морфему.

Среднее процентное соотношение указанных групп в лирике Лермонтова представляет следующую картину: рифмы 1-й группы составляют 6,4%, 2-й — 33,7%, 3-й — 59,9%. При этом из 59,9% — 16,78% рифм являются корневыми.

Соотношение выделенных групп в разные годы различно. Так, в 1828 г. рифм 1-й группы вообще нет, с 1829 по 1832 г. рифмы этой группы составляют 2—3% в год, а с 1837 по 1841 г. их уже более 9% в год. При этом 1835—1838 гг. можно назвать периодом взлета глубоких рифм:

1835—16,66% (рифмы 1-й группы),

1838 — 11% (рифмы 1-й группы).

Следует избегать прямолинейного толкования процесса эволюции рифмы в творчестве Лермонтова, необходимо учитывать специфику исследуемого материала. «Все, что он сделал, — писал о Лермонтове Д. Самойлов, — результат не выношенного плана, а свойственной гению способности творить новое»⁵. Поэтому постепенное увеличение в процентном соотношении доли рифм 1-й группы можно считать неосознанной поэтом тенденцией к углублению рифмы.

Лермонтов рифмует слова, относящиеся к самым различным частям речи. Преобладает рифмовка однородных частей речи. Так, рифмовка однородных частей речи составляет 64,84%, разнородных — 35,16%.

Поэт не разрушает традиций именной рифмы. Глагольных рифм в его лирике содержится 15,36%. При этом количество глагольных рифм в стихотворениях постепенно уменьшается: в 1828 г. их насчитывается 21,42%, а в 1841 г. — 8,05%.

Поэзия XX в. научила нас обращать внимание на предударную часть рифмующихся слов. Среднее процентное соотношение неравносложных и равносложных сочетаний предударных частей рифм в лермонтовских стихотворениях следующее:

равносложные сочетания составляют 45,5%;

неравносложные — 54,5%,

⁵ Самойлов Д. С. Указ. соч., с. 138.

из них с расхождением в 1 слог составляют	44,6%,
в 2 слога	— 9,7%,
в 3 слога	— 0,2%.

Как видим, неравносложных сочетаний у Лермонтова больше, чем равносложных, что «свидетельствует о большой маневренности в выборе слов для рифменных созвучий»⁶.

«Не много в мире поэтов, умевших передавать тончайшие душевные состояния, пластические образы и живой разговор посредством стиха и прозаической фразы, звучание которых составляет неизъяснимую прелесть, заключенную в музыкальности каждого слова и в самой поэтической интонации»⁷, — писал И. Л. Андроников. Это очень точное наблюдение. Стих Лермонтова в отношении «инструментовки» — явление, поистине, уникальное в русской поэзии.

Благодаря чему же создается ощущение «музыкальности»? «Кажется: все так же легко, непринужденно, то есть так достойно самого духа того предмета, который здесь бегло очерчивается, — и только...

Но... за непринужденностью скрыта вольная или невольная нарочитость искусства.

...И в самом, казалось бы, непосредственном, идеально «простом» лирическом излиянии можно найти следы словесного искусства — такого, что часто несколько вульгарно называют мастерством»⁸.

Одним из приемов создания этой «неизъяснимой прелести» звучания стихов Лермонтова является обогащение созвучия в предударных частях рифмующихся слогов.

Традиционно принято считать, что «классическая рифма» (то есть рифма XIX в.) создается созвучием заударных частей рифмующихся слов. Даже признаки, положенные в основу различных классификаций рифмы, — степень созвучности заударных частей рифмующихся слов, количество слогов, составляющее клаузулы — базируются именно на таком понимании и практическом рассмотрении рифмы XIX в.

Однако применение такого понимания к рифме Лермонтова нам кажется не совсем удачным. Когда ударный гласный и следующие за ним звуки совпадают в обоих рифмокомпонентах — это сразу же резко бросается в глаза в связи с особым положением данной части созвучия в стихе: в

⁶ Краснова Л. В. Поэтика Александра Блока. — Львов: Изд-во Львовск. ун-та, 1973, с. 29.

⁷ Андроников И. Л. Образ поэта. — В кн.: Лермонтов М. Ю. Собр. соч. М.: Худож. лит., 1970. Т. 1, с. 15.

⁸ Сжвозников В. Д. Лирика. — В кн.: Теория литературы. М.: Наука, 1964. Т. 2, с. 177.

самом конце ритмического ряда перед паузой созвучие слышится отчетливее. Лермонтовское же созвучие — «глубокое», то есть оно не ограничивается только той частью слов, которую «отмерили» для классической рифмы наши стиховеды. У Лермонтова рифма-созвучие не кончается опорным ударным гласным.

«Глубокою» рифму В. Маяковского заметили и признали сразу. «Ослабление созвучия в заударной части слова компенсируется, как правило, обогащением созвучия в предударной части слова, захватывающего порой два — три слога»⁹, — пишет по поводу поэзии Маяковского В. Холшевников. У Лермонтова же подобная исключительная обогащенность не так заметна, поскольку часть созвучия, находящаяся в заударной позиции слов, не ослаблена.

По нашему мнению, Лермонтову, как и Маяковскому, «важно общее созвучие слов — и в заударной, и в предударной части»¹⁰. Так, в рифмах *закован — заколдован, бесплодные — свободные* поражает общее созвучие слов, а не только созвучие их заударных частей. «Порядок звуков здесь роли не играет»¹¹ — созвучие создается благодаря тому, что рифмующиеся слова имеют большое количество общих звуков.

Задавшись вопросом, за счет чего созвучие обогащается, распространяясь и на предударную часть рифмокомпонентов, «глубокие» обогащенные лермонтовские рифмы, на наш взгляд, можно подразделить на несколько групп.

1. Созвучие слов возникает и обогащается за счет совпадения гласных звуков в предударном слоге:

а) совпадение и в произношении, и в написании гласных первого предударного слога, например, давно — равно,

преданья — мечтанья,
бестелесных — небесных;

б) несовпадение в написании, однако совпадение или звуковое подобие в произношении гласных первого предударного слога,

например, томленья — забвенья,
могил — забыл,
незнакомый — соломой.

2. Созвучие обогащается за счет совпадения согласных в предударной части слов (еще раз напомним, что порядок рас-

⁹ Холшевников В. Е. Основы стиховедения. — Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1962, с. 141.

¹⁰ Холшевников В. Е. Указ. соч., с. 141.

¹¹ Там же, с. 141.

положения совпадающих звуков в рифмующихся словах роли не играет). Гласные же в предупредной части слов не совпадают

рукоплесканий — страданий,
гремят — горят.

Совпадение согласного в предупредной части слова с опорным подчеркивает созвучие заударных частей рифмующихся слов, расширяет и обогащает его,

например, ступени — тени,
лопата — злато,
прекрасный — напрасной.

3. Созвучие обогащается в результате совпадения некоторых гласных и согласных в предупредной части слов, например, молчанье — колыханье,

засыпая — пылая,
нельзя — змея,
младая — златая.

4. Созвучие поддерживается за счет подобия, а не полного совпадения звуков и звуковых комплексов, например, тосковал — узнавал,

судьбою — тобою,
диван — Тегеран.

Интересно отметить, что появляющиеся у Лермонтова акустические рифмы тоже опираются на расширение и обогащение созвучия за счет предупредных частей слов, например, туманный — сметаной.

Рифма как «концевое созвучие» стихов (в широком понимании этого термина у Лермонтова) проникает далеко вглубь строки, захватывая нередко два слова (ср.: ночующий обоз — белеющих берез, оне — надо мне, вечером росистым — с топаньем и свистом, ночи тень — деревень).

Границу рифмы у Лермонтова установить трудно, рифма естественно сливается с внутрискриховыми поворотами, в результате чего и возникает неповторимая лермонтовская мелодика, рождается «неизъяснимая музыкальность» звучания стиха и строфы в целом (ср.: вершине сосна — ризой она, солнца восход — пальма растет, спаленой жнивы — желтой нивы).

Мы не ставили своей задачей — дать исчерпывающее описание видов и типов глубоких обогащенных лермонтовских рифм. Рифма Лермонтова — явление специфичное, исключительно сложное. Рифма у этого поэта неотторжима от общей звуковой «инструментовки» стиха, сливаясь с этой «инструментовкой», она становится ее органичным продолжением. Нужнее всего на данном этапе, как нам кажется, изучение

звуковой организации стиха Лермонтова с позиций фонетики.

В. Е. Холшевников пишет: «Глубокие рифмы изредка встречаются у поэтов XIX века... Это были редкие эффектные рифмы, но самого принципа рифмовки того времени, точности созвучия заударной части слова, они не нарушали»¹².

Как видим, первая часть этого утверждения не совсем верна. Глубокие рифмы используются Лермонтовым очень широко. Что же касается второй части, то с ней должно согласиться. Основной принцип рифмовки, действительно, сохранялся, обогащаясь некоторыми качествами нового принципа рифмовки — акустического, который пришел на смену старому только в XX в.

Таким образом, Лермонтов не только положил начало переходу от графического принципа рифмовки к акустическому, но и наметил путь, по которому будет идти историческое развитие рифмы: ослабление созвучия в заударной части и компенсирование этого ослабления обогащением созвучия в предударной части слов. Наблюдения над лермонтовской рифмой подтверждают вывод Б. П. Гончарова: «Введение акустического принципа рифмовки в поэзии Маяковского опиралось... на процессы в русской классической поэзии...»¹³. Будущее «обновление» стиха было подготовлено и Лермонтовым.

В. И. КАЙГОРОДОВ

Ленинградский пединститут им. А. И. Герцена

НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННОЙ СТРУКТУРЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МИРА РОМАНА Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО «БРАТЬЯ КАРАМАЗОВЫ»

Пространство в романе Достоевского «Братья Карамазовы» представляет собой некое целое: все герои живут в одном городе, действие не выходит за его рамки. Вместе с тем в романе отчетливо выделено несколько мест этого пространства: дом Карамазовых, дом госпожи Хохлаковой, жилище штаб-капитана Снегирева и т. д. Но все они связаны перемещением героев. Наиболее часто «пересечение границ» связано с Алешей, который совершает своеобразное путешествие.

¹² Холшевников В. Е. Указ. соч., с. 141.

¹³ Гончаров Б. П. О поэтике Маяковского. — М.: Знание, 1973, с. 56.

Перемещение в пространстве всегда связано с определенной временной протяженностью. Общее сюжетное время в романе не разделено на самостоятельные временные ряды. Это именно одно общее время. И достигается такого рода единство прежде всего тем, что все события нанизаны на последовательный временной ряд жизни одного героя — Алеши. В романе Алеша присутствует почти при всех событиях, почти во всех так или иначе участвует. Причем события эти следуют одно за другим, в хронологической последовательности. Возьмем, например, первый день действия романа. Начинается действие в келье старца Зосимы, затем оно переносится в монастырь, потом следует встреча Алеши с Митей, сцена в доме Карамазовых, сцена в доме Катерины Ивановны, встреча Алеши с Митей на дороге в монастырь и, наконец, снова келья старца Зосимы.

Однако не все события непосредственно соединяются временным рядом Алеши. В некоторых случаях Достоевский использует другой прием, также позволяющий сохранить единство времени. В восьмой книге рассказ о Мите, казалось бы, оторван от предыдущих событий. Тем не менее Достоевский и здесь создает впечатление единства данного времени с предыдущим, вводит его таким образом, что оно представляется по отношению к предыдущему как следующий этап движения единого сюжетного времени. Хотя рассказ о Мите по логике должен был начаться с момента расставания Мити и Алеши на дороге, ведущей в монастырь, Достоевский начинает его с момента сборов Грушеньки в Мокрое: «А Дмитрий Федорович, которому Грушенька, улетаая в новую жизнь, велела передать свой последний привет... был в эту минуту... тоже в страшном смятии и хлопотах»¹. Таким образом, впечатление разрыва снимается, а возвращение в прошлое не отрывает действия от настоящего и воспринимается не как прошедший этап грушенькиного времени, а как развертывание времени Мити. Соотношение же (в данных композиционных элементах) времени Грушеньки и времени Мити оказывается соотношением последовательных этапов в движении единого сюжетного времени романа. Аналогично решена проблема соотношения временных рядов и в одиннадцатой книге «Брат Иван Федорович». То же происходит во второй книге — событие, описанное в главе «Скандал», протекает в то самое время, когда Алеша находится в келье Зосимы, а потом говорит с Ракитиным. Но в романе мы узнаем о скандале лишь

¹ Достоевский Ф. М. Собр. соч. В 10-ти т. М.: Худож. лит., 1958. Т. 9, с. 453. В дальнейшем цитаты приводятся по этому изданию с указанием тома и страницы в тексте.

после того, как Алеша подошел к монастырю и увидел финал сцены. Затем идет изображение уже случившегося, однако впечатление разрыва времени снято. Таким образом, сюжетное время, которое в данном случае можно назвать временем первого плана, в романе представлено как единое и последовательное, а весь мир — как целостное линейное пространство — время.

Однако этим не исчерпывается содержание изображенного мира. Дело в том, что в «Братьях Карамазовых» каждое место пространства связано с определенным смысловым значением. Смысловое значение монастыря определяется образами старца Зосимы и Ферапонта, дома Карамазовых — образом Федора Павловича. В трактире Иван излагает свою теорию, свое представление о мире. В саду у дома Карамазовых Алеша выслушивает «исповедь горячего сердца» Мити. В доме Грушеньки Алеша познает ее душевный мир. Иными словами, каждое место пространства имеет свое внутреннее значение и смысл, свою внутреннюю логику и свою внутреннюю правду², на основе которых оно обособляется. Все вместе эти обособленные *locus*'ы представляют конгломерат, который условно можно охарактеризовать как единое пространство первого плана, утратившее, однако, свою линейную направленность и взаимосвязь.

Обособление пространства связано с обособлением его времени. Поскольку время — это «последовательность существования сменяющих друг друга явлений»³, то в данном случае мы не можем говорить о наличии единого времени: здесь каждое обособленное пространство (*locus*) имеет свое время. Это конгломерат локальных времен. Мы можем охарактеризовать его также как единое время первого плана, но замкнувшееся, утратившее внутреннюю последовательную взаимосвязь. В результате изображенный мир предстает как конгломерат обособленных участков пространства-времени. Это есть второй пространственно-временной план произведения.

Однако, как уже было сказано, эти обособления в дальнейшем соединяются последовательным временным рядом Алешы. Переходя от одного героя к другому, Алеша включает в свое пространство разобщенные, обособленные простран-

² В данном случае перед нами ситуация, когда собственно пространственные отношения в художественном произведении приобретают способность передавать суть отношений совсем не пространственных (в физическом смысле). (См.: Лотман Ю. М. Проблема художественного пространства в прозе Гоголя. — Учен. зап. Тартуск. ун-та, 1968. Вып. 209).

³ См.: Философский словарь. — М.: Полит. литература, 1968. Ст. Время и пространство, с. 62.

ва героев романа. В нем оказываются соединенными и вера Зосимы, и «неприятие божьего мира» Ивана, и «сладострастие», о котором говорит Митя. В первых шести книгах Алеша именно соединяет разобщенные пространства-времена в нечто целое, внутреннее единство этого целого для него не уяснено. Постепенный переход от одного пространства-времени к другому позволяет Алеше понять внутреннюю суть каждого из них. Однако в самой последовательности переходов еще не заключена возможность уяснения целого⁴.

Каждый последующий этап — это переход в другое пространство-время, переход резкий, лишенный детерминизма. Возможность же установления глубинной взаимосвязи открывается лишь тогда, когда последовательная цепь переходов замыкается, когда все пространства-времена сведены «в точку» одновременно. Переходы Алеша от Зосимы к Мите, к Ивану, к Федору Павловичу, к Грушеньке еще не открывают истины, истина начинает проявляться лишь тогда, когда круг замкнулся, когда Алеша снова вернулся к Зосиме в главе «Кана Галилейская».

В пространстве-времени Алеша соединенные им locus'ы тесно сдвинуты. Между ними нет промежутков. Если для Федора Павловича и других героев посещение монастыря — это целое событие, целое путешествие (они едут туда), если для многих из них штабс-капитан Снегирев и его семья — это что-то далекое, то для Алеша и эти, и иные объекты расположены совсем близко друг к другу. Легко и быстро он переходит от одного к другому по нескольку раз в день. И чем больше обособленных участков соединяет Алеша, тем больше событий происходит одновременно, тем насыщеннее становится его время, тем короче временная протяженность всех этих событий и судеб, доходящая до мгновности, почти до статичности. Все события первой части романа происходят за полдня, второй части — за один день.

Противоречивое единство locus'ов, сведенных «в точку» пространства-времени, порождает мучительное напряжение. Терзаемый этим напряжением, внутренне смятенный, Алеша переживает такое мгновение, «такую минутку», когда душа его находится на грани разрушения, распада. «Такая минутка» (таково название целой главы) — это время событийное, время третьего пространственно-временного плана.

Аналогичная ситуация изображена во второй книге «Неуместное собрание». В келье монастыря одновременно собрались почти все действующие лица романа: старец Зосима,

⁴ Эта последовательность открывает лишь внешнюю детерминированную взаимосвязь.

Алеша, Митя, Иван, старик Карамазов, Ракин. В разговоре упоминаются Катерина Ивановна, Грушенька, Снегирев. В момент общей беседы в келье вышедшие из скита Зосима и Алеша встречаются с госпожой Хохлаковой и Лизой. Вся сцена объединяет действующих лиц в нечто целое и в то же время ясно показывает их внутреннюю разобщенность. Характерно в этом смысле следующее замечание Достоевского о семье Карамазовых: «Семейка эта, повторяю, сошлась тогда вся вместе в первый раз в жизни, и некоторые члены ее в первый раз в жизни увидели друг друга» (IX, 25). Кстати заметим, что большинство действующих лиц романа прибыли в город либо непосредственно накануне событий, либо незадолго до них. С одной стороны, все это необходимо Достоевскому, чтобы подчеркнуть независимость, обособленность каждого из героев в отношении их идеологии, мнений, поступков, которые не подавляются, не сдерживаются грузом традиций, обрядов или иных устоявшихся норм и рамок, и тем самым представить само проявление характера возможно более полным и свободным; а с другой стороны, это позволяет писателю расширить границы охватываемого романом пространства.

В келье-«точке» сошлись люди самых разных убеждений, по-разному представляющие суть человеческой жизни и ее цели. После собрания у Зосимы они разойдутся, и сущность каждого из них локализуется в пространстве (свой дом, свое окружение, свои порядки) и во времени (своя судьба, своя история). Здесь же, в келье, они сдвинуты вместе в событийном пространстве-времени. Пространство этого плана не имеет последовательной линейной протяженности, оно замкнуто — все *locus*'ы в нем находятся в самом непосредственном соприкосновении, и едино — между *locus*'ами установлена взаимосвязь.

Вместе с тем событийное пространство-время не гармоничное целое, все его элементы находятся в единстве и в противоречии. Сцена «неуместного собрания» насыщена атмосферой скандала, настороженности и самого пристрастного противоборства. Участники «собрания» не находят общего языка, но событийное пространство-время создает условия для разрешения противоречия, для достижения внутренней гармоничной завершенности. Гармоничное целое — это уже явление четвертого пространственно-временного плана.

Именно такова пространственно-временная структура и бытия в целом, как его представлял себе Достоевский. Она не может быть выражена только прямой линией последовательного причинно-следственного процесса, уходящей в бесконечность или (как, например, в романе Чернышевского

«Что делать?») достигающей логического завершения на каком-то определенном этапе развития. Пространственно-временная структура бытия у Достоевского замкнута и внутренне завершена, причем в своей завершенности она гармонична. Однако современное состояние мира лишено гармонии в результате разобщения и обособления его внутренних частей. Каждая часть есть проявление целого, сама суть части определена целым. И даже будучи отделенной от целого, часть «сохраняет» его облик, «помнит» его. Вся ее внутренняя суть говорит, что она не самостоятельное и законченное целое, а именно часть. Таков человек в мире Достоевского. Но люди забыли, что они части одного целого и что только в их единении открывается высшая истина, высшая гармония бытия. Отсюда стремление к обособлению. Однако часть всегда остается частью и поэтому тяготеет к целому. Именно в силу этого обстоятельства мир не разваливается окончательно. Такое состояние мира, когда части его не слиты в гармоничное целое, но тяготеют к слиянию по своей внутренней сущности, мы определяем понятием «событийно-целое».

Каждый человек заключает в себе часть высшей правды. Именно это имел в виду Достоевский, когда говорил, что надо «при полном реализме найти в человеке человека». Возьмем двух героев романа — Федора Павловича и отца Ферапонта. Отыскивая в «сладострастнике» Федоре Павловиче «человека» мы обнаружим, что основу его составляет совсем не отрицательное качество — это наслаждение жизнью, жажда жизни, в конце концов, любовь к жизни. Недаром Алеша говорит отцу: «Не злой вы человек, а исковерканный» (IX, 218). Так же обстоит дело с «постничеством» и «затворничеством» отца Ферапонта, в основе которых лежит воздержание, не позволяющее человеку превратиться в животное, стать рабом своих потребностей. Оба эти человека, соединив свои главные качества, достигли бы истины. Собственно, такое соединение мы и видим в старце Зосиме. Отчего же этого не происходит с названными выше героями? Очевидно, оттого, что в разобщенном мире часть, оторвавшись от целого, «забыв» его, неизбежно стремится к законченному и предельно полному выражению своего качества, стремится логически до конца исчерпать все его возможности, стать самой собой в полной мере. Замкнув, обособив себя на основе определенного качества, которое внутри общего целого является положительным, часть доводит это качество до уродства. Старик Карамазов свою жажду жизни довел до отвратительной «карамазовщины», Ферапонт свою святость — до полного отвращения к жизни. В этом же заклю-

чается суть слов Алеши о ступеньках сладострастия (IX, 140). Такова природа максимализма героев Достоевского.

Однако, стремясь к полному самовыражению, старик Карамазов, все же, не преступает рамок юридического закона, который и мешает ему стать вполне самим собой. В то же время Иван Карамазов, предварительно признав мир полностью разобщенным, доводит это качество до логического конца и философской обобщенности — «все позволено» (на этом основании и сходится Иван с отцом). Вместе с тем здесь проявляет себя то свойство человеческой природы, о котором уже говорилось: стремясь к полному обособлению, человек подрывает свою внутреннюю суть как части целого (Смердяков, действуя по логике обособленного мира, не выдерживает и кончает самоубийством).

Таким образом, и старик Карамазов, и Ферапонт — это две части одной правды, стремящейся к обособлению. Тем не менее мир внутренне остается цельным, а разобщенность его — лишь заблуждение, за которое человек платит страданиями. «Человек стремится на земле к идеалу, *противоположному* его природе. Когда человек не исполнил закона стремления к идеалу., он чувствует страдание и назвал это состояние грехом»⁵. Сущность человека на земле, сущность личности — это обособление и предельное самовыражение, которое сопряжено со страданием как следствием непретворенного тяготения к целому. Отсюда можно сделать вывод, что страдание не есть появление какого-то субстанциального зла, а возникает в результате разобщенности частей целого. Вместе с тем страдание есть та точка опоры, отталкивание от которой открывает путь к гармоничному слиянию.

В связи с образами старика Карамазова и Ферапонта хочется еще раз подчеркнуть одну из характернейших особенностей творческого метода Достоевского: смысл изображаемого раскрывается им не только через описание процесса становления и развития, но и через прямое взаимосопоставление элементов⁶, через соотнесение каждого из них с высшей истиной, в которой они и соединяются.

При всей обособленности каждого из героев их органически объединяет единая художественная структура. Более того, содержательность каждого персонажа обнаруживается полностью только в этом единстве, только в сопоставлении с другими персонажами, поэтому ни один художественный

⁵ Цит. по: Неизданный Достоевский. Литературное наследство. — М., 1971. Т. 83, с. 175.

⁶ Эта сторона художественного метода Достоевского нашла наиболее полное выражение в концепции «полифонического» романа (См.: Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. — М., 1963).

образ нельзя выделить как самостоятельное целое, не исказив при этом не только суть самого образа, но и суть всего произведения. Таким образом, художественное содержание романа Достоевского состоит в единстве сопоставляемых образов, идей и поступков. Это и подчеркивает М. М. Бахтин, когда говорит, что в центре внимания Достоевского находятся «прежде всего именно диалогические отношения между голосами, их диалогическое взаимодействие»⁷. Однако, отмечая «диалогическое взаимодействие голосов» у Достоевского, М. М. Бахтин утверждает принципиальную невозможность их слияния в художественной структуре произведения, основой которой ему представляется постоянно открытый, незавершающийся диалог. Это совершенно справедливо для третьего пространственно-временного плана, но не для всей структуры в целом. Доказательство тому — достижение внутренней гармонии Алешей (ср. главу «Кана Галилейская»). В концепции М. М. Бахтина каждый голос независим и никогда не бывает включен в какое-либо, как мы говорим, «условно-целое»⁸. Однако уже характер героя-«двойника» явно указывает на существование чего-то, что объединяет обособившиеся части и тем самым создает возможность для их слияния⁹.

Наиболее полно это выражено в образе Дмитрия Карамазова. Дмитрий — это «условно-целое», в котором заключены обособившиеся части. С одной стороны, это его «благородство», связанное с образом Катерины Ивановны, с другой — его «сладострастие», связанное с образом Грушеньки. Но раздвоенность Дмитрия — это не раздвоение на положительное и отрицательное. Обе части его натуры в основе своей содержат положительное качество. Страдания же Дмитрия есть результат обособленности частей его внутреннего мира. Переходя на позиции одной из них, Дмитрий по закону обособления стремится предельно выразить данное качество. Весь мир и самого себя он воспринимает с точки зрения этой позиции, отвергая все остальное, пытаясь уничтожить в себе другую половину. (В этом заключается, например,

⁷ Бахтин М. М. Указ. соч., с. 119.

⁸ Границы «условно-целого» определяются границами линейного пространственно-временного плана. О временных границах как о значимых структурных элементах художественного мира Достоевского говорил еще А. Цейтлин. (См.: Цейтлин А. Время в романах Достоевского. — Родной язык в школе, 1927, № 5, с. 11—12).

⁹ Характерно, что в литературе о Достоевском было много попыток показать и объяснить именно соединенность героев Достоевского в каком-то целом. Одной из таких попыток является работа П. С. Попова «Я» и «Оно» в творчестве Достоевского» (См.: Достоевский. М., 1928).

суть «надрыва» Катерины Ивановны). Однако уничтожить одну из своих половин Дмитрий не может, так как это равносильно уничтожению самого себя. Переходя на другую позицию, Дмитрий всегда помнит о предыдущей. Это память целого, она-то и не дает герою идти только в одном направлении. Ярко проявляется она в отношении Дмитрия к Катерине Ивановне и Грушеньке. Желая добиться благосклонности Грушеньки, удовлетворяя «сладоэротическую» часть своей натуры, Дмитрий проматывает деньги Катерины Ивановны, совершает «подлость», в результате чего страдает другая, «благородная» часть его души. Это страдание вызывает, в свою очередь, чувство ненависти к Грушеньке и к своей «подлости». В результате Дмитрий бросается в противоположную сторону. Переход с одной позиции на другую никогда не бывает постепенным и не может быть определен как перерастание одного в другое. Это именно переход в другое пространство-время. Характерно, что такой переход меняет у Мити и представление о его будущем, которое воспринимается им в свете тенденций данной позиции.

Однако сам по себе переход не решает проблемы и не может привести к истине, так как истина достигается лишь слиянием обеих частей в целом, а не утверждением одной из них. Причина мучений героя заключается в незнании этого: «...Он, как и очень многие в таких случаях, всего более верил в перемену места... только бы улететь из этого проклятого места и — все возродится, пойдет по-новому!» (IX, 455). Эта вера и есть заблуждение, рожденное разобщенностью мира. Все «места» — лишь части единого пространства, единого мира, и уйти от целого невозможно. Поэтому «Америка» в романе предстает как место вне этого целого, и уход в «Америку» равносильен полному выключению из жизни.

Таким образом, все метания Мити не приближают его к истине, это не движение к цели, а — суета, которая порождает ложь, муть, скрывающие суть жизни. Ложь все разрастается и, наконец, создает трагическую ситуацию, выхода из которой Митя не видит. Но в том-то и дело, что безвыходность дает Мите главный выход. Доведенные до крайней обособленности части его натуры соединяются в прямом столкновении. Для героя наступает новый этап: когда некуда стало бежать, тогда и вскрылась суть жизни, тогда и обнаружился тот «высший порядок», на отсутствие которого жаловался Митя Перхотину (IX, 505).

Итак, высшая истина, высшая гармония достигается соединением частей в единое целое. Это относится как к внутреннему миру человека, так и ко всему бытию. Однако еди-

ное целое, которое составляет высшую истину и гармонию, существует не в завершённом виде, а в потенции. Оно наличествует постольку, поскольку существуют его части. Реально, в завершённом виде это целое предстает лишь после соединения своих частей. Другими словами, целое есть и его нет одновременно. По Достоевскому, бытие, слитое в единое и гармоничное целое, и есть бог. Но именно поэтому бог не может быть некоей данностью, существующей вне бытия. Вот почему о существовании бога Зосима говорит следующим образом: «Доказать тут нельзя ничего, убедиться же возможно» (IX, 73)¹⁰.

В записной книжке 1863—1864 гг. Достоевский писал, что бог — это «полный синтез всего бытия», «идеал будущей, окончательной жизни человека», когда наступит «бытие, полное синтетически., для которого стало быть, «времени» больше не будет»¹¹. Позднее, в записной тетради 1880—1881 гг., Достоевский отмечает: «Если б в мире был конец, то был бы всему миру конец». И далее: «Если б сошлись параллельные линии, кончился бы закон мира сего. Но в бесконечности они сходятся, и бесконечность есть несомненно»¹². Таким образом, бытие для Достоевского замкнуто, хотя замкнуто где-то в бесконечности, то есть представляет собой «условно-целое». Слияние его в гармоничное целое — это и есть явление четвертого пространственно-временного плана. В «Братьях Карамазовых» процесс «уяснения» происходит внутри целого, окончательный синтез которого еще не наступил. То есть здесь сами части целого должны познать себя и друг друга и через это познание подойти к слиянию в гармоничное целое. В связи с этим в романе встает проблема «деятельной любви», веры в Христа, выступающего в качестве положительного идеала.

Как уже говорилось, все части внутри «условно-целого» в конце концов сливаются в гармоничное, завершённое целое. В «Братьях Карамазовых» такой гармонии достигают Зосима, Алеша, Митя. Однако внутренняя гармония каждого из этих героев не является конечным результатом, потому что каждый из них, в свою очередь, есть часть более широкого «условно-целого», внутри которого гармония еще не достигнута. И так до бесконечности, в которой все «линии» сольются в последней гармонии. Однако бесконечность такой структуры не может быть сведена только к диалектике коли-

¹⁰ Характерна деталь: Зосима, который «огня материального во аде не признавал» (IX, 415), лечил пургом монаха, которому «наяву представлялась нечистая сила» (IX, 418).

¹¹ Цит. по: Неизданный Достоевский. Указ. изд., с. 174.

¹² Там же, с. 699.

чества. Когда часть, достигнув гармонии внутри себя, сталкивается с другой частью, она не присоединяет ее к себе, а создает с ней качественно новую гармонию, которая в целом отлична от гармонии каждой из своих составных частей. Жажда жизни старика Карамазова и «святость» Ферапонта в гармоничном целом Зосимы выражены качественно по-новому, присутствуют в снятом виде. Однако вспомним, что внутренне гармоничный Зосима живет все-таки отъединенно от людей, а Алешу он посылает «в мир». Очевидно, что «монастырская» гармония Зосимы в лице Алеши должна будет столкнуться с новыми явлениями жизни, в которых есть своя правда. И та гармония, которой должен достичь Алеша, уже никак не будет все той же «монастырской» гармонией Зосимы, она неизбежно приобретет новое качество. И так всегда, в рамках любого круга явлений.

Это подтверждается и «тлетворным духом» Зосимы. Вспомним, что до главы «Кана Галилейская» Алеша просто присоединял себя к Зосиме¹³: «То-то и есть, что вся любовь, таившаяся в молодом и чистом сердце его «ко всем и вся» в то время и во весь предшествовавший тому год, как бы вся временами сосредоточивалась и, может быть, даже неправильно лишь на одном существе преимущественно... — на возлюбленном старце его, теперь почившем. Правда, это существо столь долго стояло перед ним как идеал бесспорный, что все юные силы его и все стремление их и не могли уже не направиться к этому идеалу исключительно, а минутами так даже и до забвения «всех и вся» (1X, 422—423). Это сосредоточение всей любви на одном лишь Зосиме и, следовательно, признание в нем высшей истины и непререкаемого авторитета — и есть та ложь, которая уничтожалась «тлетворным духом». Так проявляется закон диалектики, не позволяющий останавливаться на промежуточном достижении. Мы видим, что художественная структура романа Достоевского отражает поступательное целенаправленное движение к высшей гармонии бытия, к всеобщему синтезу в бесконечности, который есть бог. Как уже было отмечено, метание между разобщенными частями «условно-целого» не приближает к истине. Слияние же этих частей в гармоничное целое является диалектическим скачком в новое качество.

Переход в четвертый пространственно-временной план

¹³ Характерна в этом смысле роль образа помещика Максимова. Это как раз то явление, которое не имеет четкой индивидуальности, отграниченности. Поэтому этот образ ни с кем не образует конфликтного единства, следовательно, не может участвовать в синтезе и в развитии. В сущности, исключен из процесса развития и Ракигин, который приспосабливается к обстоятельствам.

связан с переходом в новое качество, обеспечиваемое синтезом составных элементов и означающее абсолютную завершенность. Однако четвертый пространственно-временной план предстает в «Братьях Карамазовых» как диалектическое единство абсолютного и относительного. Относительность его связана с тем, что гармония, синтез достигаются внутри лишь определенной группы элементов, а не всего абсолютного количества их. Поэтому синтетическое единство данной группы по отношению ко всем остальным будет все же лишь частью, то есть достигнутая гармония будет относительна. Так гармоничное целое четвертого плана, являясь завершенным целым в пределах данной системы, в то же время является точкой линейного пространства-времени, первого плана в другой, более объемной системе.

Этот процесс можно проследить на примере образа Алеши. Если в первых главах романа Алеша — это Зосима, то в дальнейшем «Алеша, уподобляющийся Зосиме» — это лишь начало линейного пространства, следующими этапами которого становятся Митя, Иван, Грушенька¹⁴. Обособление этих этапов, вмещенных во внутренний мир Алеши, а затем их «сопоставление» и синтез делают Алешу равным уже не Зосиме, а Зосиме-Мите-Ивану-Грушеньке в их синтетическом единстве. В дальнейшем и это единство оказывается лишь этапом в линейной системе «Алеша — мальчики», которая в свою очередь включается в более широкое «условно-целое»: в конце романа Алеша говорит своим ученикам, что он скоро должен будет покинуть их.

Достижение гармонии в каждой из последующих групп элементов представляет собой следующий этап в качественном изменении мира, который достигнет полной завершенности, абсолюта лишь тогда, когда все элементы человеческого бытия войдут в синтетическое единство. Поступательное движение по качественной оси отражается именно четвертым пространственно-временным планом, время которого и является для Достоевского собственно историческим временем. В связи с этим принципиально важную роль играет в романе изображение мальчиков — приятелей Илюши Снегирева, — между которыми возникают отношения взаимопонимания и единения. Это именно новый этап развития в сторону положительного идеала: если в старшем поколении гармония достигается лишь внутри отдельной личности (Зосима, Митя, Алеша), то здесь эта гармония создается внутри группы личностей. Так линейное движение количе-

¹⁴ Для краткости мы ограничились лишь этими «частями», и ограничение это не означает исчерпанности состава данного «условно-целого».

ственного накопления сочетается у Достоевского с качественными изменениями.

Можно сказать, что пространство-время четвертого плана сходно с пространством-временем первого поступательной, линейной направленностью. При этом, если первый план — это движение внутри данной системы, то четвертый — это движение самой системы по качественной оси (но все в тех же рамках замкнутого в бесконечности целого). Временная протяженность четвертого плана замыкается временем абсолютным, в котором мгновение равно вечности, а вечность — мгновению. С этим связана, как нам кажется, и категория бессмертия в концепции бытия у Достоевского.

Выше говорилось об относительности каждого этапа четвертого пространственно-временного плана. Но если на каждом из этих этапов гармония относительна, то абсолютным остается сам принцип достижения гармонии. Осуществление этого принципа даже в рамках относительно небольшой по охвату элементов системы приобщает к абсолюту. В этом состоит суть легенды о луковке (глава «Луковка»). С этим связано в основе своей то состояние Алеши, которое описано в главе «Кана Галилейская», — ощущение соприкосновения с «мирами иными». В принципе, этим же объясняется и ограничение места действия романа одним городом, который, оставаясь лишь частью мира, в то же время как бы представляет и весь мир, так как в любом другом месте любая проблема может решиться лишь на основе все того же единого принципа.

Достижение гармонии в рамках даже небольшого числа элементов открывает и закрепляет в сознании структуру высшего закона бытия и создает тем самым возможность целенаправленного действия. С этого момента начинается новая эра. Мите хочется «сделать что-то такое, чтобы не плакало больше дите». Алеша Карамазов становится «твердым на всю жизнь бойцом». Гармония и взаимная любовь в кругу мальчиков — это результат именно целенаправленной деятельности Алеши. Так начинается активное созидание нового мира.

Каждый объект художественного мира Достоевского и весь мир в целом существуют как совокупность всех четырех пространственно-временных планов¹⁵. Такова пространствен-

¹⁵ Концепция «полифонического романа» дает представление о внутреннем состоянии системы на уровне третьего пространственно-временного плана. Но в рамках этой концепции противоречие, лежащее в основе «диалога голосов», не получает разрешения, становится абсолютным. Отсюда «диалог голосов» приобретает характер дурной бесконечности. М. М. Бахтин считает, что Достоевский не нашел основы для разрешения проти-

но-временная структура художественного мира, представленного последним, «итоговым» (по заявлению самого автора) произведением Достоевского — романом «Братья Карамазовы». Здесь нашли выражение в наиболее полном и завершенном виде центральные проблемы творчества писателя. Естественно, что становление описанной структуры отразилось в предшествующих произведениях Достоевского и прежде всего в его романах. Однако подробный анализ этого пути — задача специального исследования.

Р. Г. НАЗИРОВ

Башкирский университет

**ХУДОЖЕСТВЕННОЕ МЫШЛЕНИЕ
Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО И ЖИВОПИСЬ**

Проблема «Достоевский и живопись» была впервые затронута русской критикой конца XIX в. Впоследствии целый ряд исследователей, в том числе и самых компетентных, занимались этой проблемой, однако она все еще ждет своего научного решения. До сих пор смешивались, как правило, два подхода: конкретный анализ художественных связей (влияние живописи на Достоевского) и метод субъективно-эстетических аналогий (с какими только живописцами не сравнивали автора «Карамазовых» — и с Фра Анджелико, и с Эль Греко, и с Сезанном). Существуют и более основательные «перечни»-обзоры высказываний Достоевского о живописи, но они обычно так и остаются на уровне обзоров.

В настоящей работе делается попытка рассмотреть отношение Достоевского к живописи на основании его статей, художественных произведений и мемуарных свидетельств. Избегая повторений уже известного, постараемся дать хотя бы общий анализ имеющихся высказываний и свидетельств в связи с художественной концепцией великого русского романиста.

воречия, и поэтому в художественной структуре его произведений единственным значимым моментом оставался диалог. Однако пределы «диалога» просматриваются, например, в «наказании» Раскольникову, в самоубийстве Свидригайлова и Смердякова, в убийстве старика Карамазова, в бездействии Ивана, в юродстве Ферапонта и т. д. Между этими пределами прощупывается и основа для разрешения «диалога».

Общезвестно, что Достоевский унаследовал от Пушкина культ Мадонны Рафаэля. Он неоднократно созерцал «Сикстинскую Мадонну» в подлиннике и, возможно, читал суждения критиков о ней. При неизменном преклонении Достоевского перед «Сикстинской Мадонной» можно отметить и его более конкретные, детализированные суждения об этом шедевре. А. Г. Достоевская в дневнике 1867 г., фиксируя свои впечатления от картин Дрезденской галереи, явно проникнутые влиянием ее мужа, о «Сикстинской Мадонне» записывает: «Что за красота, что за невинность и грусть в этом божественном лице, сколько смирения, сколько страдания в этих глазах. Федя находит скорбь в улыбке Мадонны... Младенец на руках богоматери мне не понравился. Федя правду сказал, что у него совсем не детское лицо. Св. Сикст чрезвычайно хорош, чудесное старческое лицо, полное благоговения перед богоматерью»¹.

Итак, Достоевский отмечал «скорбь в улыбке Мадонны», а также «совсем не детское лицо» младенца Христа. В свете этих неоспоримых свидетельств можно усмотреть выражение мнения самого Достоевского и в словах Свидригайлова (роман «Преступление и наказание»): «Ведь у Сикстинской Мадонны лицо фантастическое, лицо скорбной юродивой, вам это не бросилось в глаза?»².

Таким образом, «идеал Мадонны» в творчестве Достоевского оказывается сложным, внутренне противоречивым. У этой «царицы цариц», как называют ее в «Бесах», — «скорбь в улыбке» и «лицо скорбной юродивой». Достоевский точно уловил «фантастичность» концепции Рафаэля: его Мадонна несет людям сына, зная, что он обречен на крестные муки. Она жертвует сыном ради человечества. Да и сам младенец знает свое будущее: поэтому у него «совсем не детское лицо». Достоевский угадывал внутреннюю напряженность одного из самых гармоничных образов мирового искусства, проникал в трагизм Мадонны.

Рядом с «Сикстинской Мадонной» Достоевский ставил картину Тициана «Динарий кесаря», изображающую момент, когда Христос разрушает хитрую ловушку фарисея своим знаменитым ответом: «Воздайте божие богу и кесарево кесарю». Картина Тициана построена на психологическом контрасте двух лиц — Христа и фарисея. Анна Григорьевна в том же дневнике записала: «Эта великолепная картина, по

¹ Цит. по: Ф. М. Достоевский об искусстве. — М.: Искусство, 1973, с. 503—504.

² Достоевский Ф. М. Собр. соч. В 10-ти т. — М., 1957. Т. 5, с. 502. В дальнейшем цитаты приводятся по этому изданию с указанием тома и страницы в тексте.

выражению Феди, может стоять наравне с Мадонной Рафаэля. Лицо Христа выражает удивительную кротость, величие, страдание...»³. Сам Достоевский обратился именно к этой картине, противопоставляя ее «Тайной вечере» Н. Н. Ге. Однако выше всего в живописи Достоевский ценил все же творчество Рафаэля, как в литературе — Пушкина.

Если сопоставить высокие оценки Рафаэля и Тициана с известным преклонением Достоевского перед «Дон Кихотом» Сервантеса и творчеством Шекспира, то становится несомненным, что в искусстве прошлого для русского писателя наибольший интерес представляла эпоха Возрождения.

Среди его любимых картин — «Поклонение пастухов» Корреджо, «Христос» Аннибале Каррачи, «Мария с младенцем» Мурильо и ряд других произведений более случайного выбора, вплоть до «Кающейся Магдалины» Помпео Баттони и «Шоколадницы» Лиотара. Но особенно популяризировано в научной литературе о Достоевском его исключительное приращение к картине Клода Лоррена «Пейзаж с Адисом и Галатеей».

Элегический пейзаж Лоррена, полный лазури, зелени и солнца, воспринимался Достоевским как утерянный рай, как утраченное человечеством состояние первозданной идиллии. Дрезденский ландшафт Лоррена романист называл «золотым веком», находя в этой картине соответствие своей личной социально-этической утопии.

Характерно, что Достоевский ни единым словом никогда не обмолвился о творчестве Никола Пуссена, друга и соратника Лоррена. Русский писатель оставался холоден к искусству классицизма (например, он не любил архитектуры Петербурга); его любовь к картине Лоррена в этом отношении составляет исключение. Эстетика классицизма с ее уравновешенностью и рассудочностью предельно чужда Достоевскому, художнику бури и дисгармонии.

Зато весьма неожиданным представляется тот факт, что он проявил равнодушие к живописи барокко, только один раз упомянув имя ее величайшего представителя — Рубенса. В «Зимних заметках о летних впечатлениях» Достоевский в самом издевательском тоне говорит о русских путешественниках за границей: «...Глазеют на говядину Рубенса и верят, что это три грации, потому что так велено верить по гиду» (4, 86).

Легко можно понять, что певцу утонченной и нервной красоты показались отвратительными чрезмерно корпулентные фламандские грации Рубенса, но Достоевский вообще про-

³ Цит. по: Ф. М. Достоевский об искусстве. Указ. изд., с. 505.

шел мимо живописи барокко, если не считать упоминания в числе его любимых картин известного парадного портрета Карла I Английского кисти Ван-Дейка. Вероятно, Достоевский не имел возможности в достаточной мере ознакомиться с живописью испанского барокко, а может быть, — на него повлияли преобладающие оценки его времени.

К числу произведений, наиболее поразивших воображение Достоевского, относится «Труп Христа» Ганса Гольбейна-младшего. Эта картина, которую он видел в Базеле и созерцание которой едва не довело его до припадка, с потрясающей натуралистической достоверностью изображает умершего, тронутого разложением «Богочеловека». Сам формат картины — длинный горизонтальный прямоугольник, стискивающий лежащую фигуру, — напоминает гроб. Этот образ писатель сделал центральным символом романа «Идиот», где он воплощает гибель веры в столкновении с жестокостью бытия («смерть бога» в словаре современного экзистенциализма).

В художественных произведениях и письмах Достоевского чаще других упоминаются картины Ганса Гольбейна, Рафаэля и Лоррена. Мертвый Христос, Мадонна и «Золотой век» стали символами его собственного искусства.

Это дало повод западногерманской писательнице Зенте Маурин в ее цветистом и «романтическом» сочинении «Достоевский, человекотворец и богоискатель» утверждать следующее: «Реалистически страшное притягивало его в такой же мере, как таинственное и поэтически-трогательное». И далее: «Кто сможет одновременно представить себе обе картины — Мадонну Рафаэля, этот нежный апофеоз духовности, и гольбейновского Христа, эту неумолимую правду природного закона, Нежность и Жестокость, тот увидит все особенности стиля Достоевского»⁴.

Эта антитеза весьма эффектна. К полюсу «жестокости» мы должны отнести также картину Себастьяно дель Пьомбо «Мученичество св. Агаты», изображающую сцену садистской пытки прекрасной девушки (это произведение судя по тексту и черновикам «Преступления и наказания», Достоевский видел в галерее Питти в 1862 г.). Наша точка зрения по этому вопросу подробнее аргументируется в статье «О прототипах некоторых персонажей Достоевского»⁵.

Итак, с одной стороны — светлые образы рафаэлевской Мадонны, тициановского Христа и «золотого века»; с дру-

⁴ Maurina Zenta. Dostojewski, Menschengestalter und Gottsucher, — Memmingen, 1952, S. 263.

⁵ См.: Назиров Р. Г. О прототипах некоторых персонажей Достоевского. — В кн.: Достоевский. Материалы и исследования. I. Л.: Наука, 1974, с. 207—208.

гой — гольбейновский посиневший труп Христа и садистская сцена у Себастьяна дель Пьомбо. «Нежность — и Жестокость».

Однако такая схема представляется нам упрощенной. При всех полярных крайностях вкуса Достоевского, в его отношении к живописи содержалось некоторое ядро, известная точка опоры. Этим ядром был Рембрандт.

Известно, что искусство словесной живописи Достоевского обнаруживает поразительные аналогии с искусством Рембрандта. Но сам писатель ни разу не упомянул имени великого голландца, хотя в одной лишь Дрезденской галерее мог видеть пятнадцать его полотен. Обратил ли он на них внимание? В этом не может быть сомнений. Анна Григорьевна назвала в числе его любимых картин автопортрет Рембрандта с Саскией. Но это ранний Рембрандт, молодой и задорный, тогда как романам зрелого Достоевского наиболее соответствует позднее, трагическое искусство Рембрандта. Картины трагического позднего периода Достоевский тоже мог видеть. Почему же он ни разу не упомянул о них?

Думается, тут действует та же самая причина, по которой писатель восхищался Воуверманом, Рюисдалем и Баттони, совершенно чуждыми его творческой манере: это в нуш а е м о с т ь Достоевского. В области литературы он не признавал для себя обязывающих чужих мнений, хотя и допускал (особенно в молодости) оговорки в духе господствующих оценок — например, об «изломанности» Расина или «грубости» Шекспира. В области живописи, не чувствуя себя достаточно компетентным, Достоевский зачастую оглядывался на авторитеты.

Между тем еще в середине XIX в. эти авторитеты отводили Рембрандту относительно скромное место в голландском пантеоне. (Как известно, рембрандтовский ренессанс начался с большой выставки 1898 г. в Амстердаме и явился заслугой уже XX в.). Достоевский, чувствуя глубокое духовное родство с великим голландским художником, не решался, очевидно, открыто декларировать свою любовь к нему — вразрез с тогдашним искусствоведением.

Тем не менее живопись Рембрандта оказала на его творчество едва ли не самое сильное влияние из всей живописи прошлого. Психологизм и трагизм Рембрандта, безжалостная правдивость в изображении даже самого близкого и дорогого человека (вспомним, например, грузные, оплывшие формы его Данаи) в сочетании с суровой и неисчерпаемой теплотой прямо соответствуют психологизму и трагизму Достоевского, его требовательному гуманизму и «жестокой» реалистичности. Все исследователи особенно выделяют рем-

брандтовское освещение в романах Достоевского: контрастное освещение лица или группы от одного источника света, что придает картине таинственность и напряженность. По словам Г. М. Фридендера, такое освещение у Достоевского «имеет часто символический или полусимволический характер»⁶. Контрасты мрака и света символизируют борьбу добра и зла в человеческой душе.

Немецкий исследователь Юлиус Майер-Грефе в книге «Достоевский-художник» детально анализирует портрет старика Карамазова в момент, когда тот высовывается из окна и вглядывается в ночную тьму, ища Грушеньку: в полосатом халате, подпоясанном шнурком с кисточками, и в красной головной повязке Федор Павлович ярко освещен «косым светом лампы слева из комнаты». По мнению Майер-Грефе, этот портрет напоминает лучшие портреты Рембрандта⁷.

Исследователь считает, что, подобно Рембрандту, отказавшемуся от традиций Ренессанса в изображении человеческого лица и представившему человеческий облик в виде спутанных штрихов, в хаосе, Достоевский причудливо соединяет противоположности в своем изображении человека⁸.

Однако следует отметить, что боленосный трагизм Достоевского отличается от мудрой трагичности Рембрандта. Русский романист острее и мучительнее голландского живописца. И в то же время они — родня. Посмотрим хотя бы на «Блудного сына», на лицо ослепшего от горя отца. Все герои Достоевского — блудные сыновья; в тех случаях, когда им удается «вернуться к богу», он принимает их с той же бесконечной любовью, что и старик на полотне Рембрандта.

Достоевский, при всем своем патриотизме, не был склонен переоценивать русскую живопись. Его громадный пиетет по отношению к русской иконе включал эстетическую оценку лишь бессознательно, ибо великая художественная ценность древнерусской живописи в эпоху Достоевского еще не была открыта. Достоевский скорее разделял народное благоговение перед иконой как овейным легендами предметом культа, чем сознательно отдавал себе отчет в ее красоте.

Особенно интересно для нас отношение Достоевского к русской живописи XIX в. Оценки ее в статьях писателя поразительно противоречивы. Видимо, воспринимая русскую традицию жанровой живописи как своего рода «воплощение» гоголевских принципов, Достоевский критически относился

⁶ Фридендер Г. М. Реализм Достоевского. — М. — Л., 1964, с. 200.

⁷ Maier-Gräfe Julius. Dostojewski der Dichter. — Rowohlt. Berlin, 1926, S. 383.

⁸ Ibid., S. 48.

ко многим русским художникам и порою отзывался с похвалой о второстепенных вещах. Но не раз его критика блистала исключительной меткостью. В статье «Выставка в Академии художеств за 1860—61 год» Достоевский учинил настоящий разгром на шумевшей картине Якоби «Партия арестантов на привале». Он обвинил Якоби в фотографичности, в пассивно понимаемом «отражении» (зеркало не смотрит на предмет, как выразился Достоевский) и в незнании деталей арестантского быта, каторжных отношений. Главное обвинение Достоевского неотразимо — он упрекал живописца в мелкой анекдотичности сюжета, в принижении всего человеческого в каторжниках. «Все у него равно негодяи...» и далее: «Это мелодрама, а не действительность»⁹. Насмешливо отнесся Достоевский к картинам «знаменитого профессора Айвазовского», сравнил их с романами А. Дюма и попутно объяснив, почему Дюма — «не художник». В той же статье Достоевский весьма насмешливо описал напыщенные академические полотна ложно-исторического жанра. Понравилась ему по-настоящему только картина Перова «Проповедь в селе».

Через двенадцать лет в газете «Гражданин» (1873, сент.) Достоевский опубликовал статью «По поводу выставки». Г. М. Фридендер в работе «Эстетика Достоевского» прекрасно показал, чем было обусловлено различие между статьей 1861 г. (написанной еще до «бунта четырнадцати») и статьей 1873 г., относящейся к эпохе триумфа русской реалистической живописи¹⁰.

В статье «По поводу выставки» Достоевский несравненно положительно отзывается о большинстве представленных работ русских художников. Он хвалит «Вид на Валааме» Куинджи, «Любителей соловьиного пения» Владимира Маковского, «Охотников на привале» Перова и «Бурлаков» Репина (последних, кстати, он охарактеризовал как «фигуры Гоголевские»). При этом Достоевский затушевывает социальную тенденциозность прославленной картины Репина, ибо близкий по духу русской реалистической живописи, он в то же время борется против ее передовых социально-критических устремлений. Писатель хотел бы, чтобы непредвзятое и прямодушное изображение народа вызывало к нему сострадание, а не будило воинственные протестантские настроения. Это раздвоение Достоевского во многом обуславливает противоречивость его художественной критики. Приветствуя рус-

⁹ Цит. по: Ф. М. Достоевский об искусстве. Указ. изд., с. 134.

¹⁰ См.: Фридендер Г. М. Эстетика Достоевского. — В кн.: Достоевский — художник и мыслитель. М., 1972, с. 151—157.

скую жанровую живопись и пророча ей большой успех, писатель в то же время упрекал ее в боязни идеального. Вместе с тем Достоевского глубоко огорчал упадок исторической живописи. Самая важная часть его статьи «По поводу выставки» — широко известный протест против замены мифа анекдотом в поисках новой формулы исторического жанра у русских живописцев-реалистов. Приведем фрагмент, который отчетливо выражает позицию писателя:

«Чтоб избегнуть мнимой ошибки, он (художник) придумывает (случаи бывали) смешать обе действительности—историческую и текущую; от этой неестественной смеси происходит ложь пуще всякой. По моему взгляду, эта пагубная ошибка замечается в некоторых картинах г. Ге. Из своей «Тайной вечери», например, наделавшей когда-то столько шуму, он сделал совершенный жанр. Всмотритесь внимательнее: это обыкновенная ссора весьма обыкновенных людей. Вот сидит Христос, но разве это Христос? Это, может быть, и очень добрый молодой человек, очень огорченный ссорой с Иудой, который тут же стоит и одевается, чтобы идти доносить, но не тот Христос, которого мы знаем. К Учителю бросились его друзья утешать его, но, спрашивается, где же и при чем тут последовавшие восемнадцать веков христианства? Как можно, чтоб из этой обыкновенной ссоры таких обыкновенных людей, как у г. Ге, собравшихся поужинать, произошло нечто столь колоссальное?

Тут совсем ничего не объяснено, тут нет исторической правды; тут даже и правды жанра нет, тут все фальшивое»¹¹.

Какие бы политические мотивы ни влияли на статью Достоевского (картину Ге «Тайная вечеря» в свое время расхваливал Салтыков-Шедрин, который в 1873 г. был противником Достоевского в журнально-политических дискуссиях), нельзя не признать глубокого смысла критики анекдотического подхода к евангельскому сюжету. Николай Ге отнюдь не выступал в 1863 г. (время создания «Тайной вечери») как атеист (да и всю жизнь оставался верующим). Пытаясь «заземлить» евангельский сюжет, подойти к нему через быт, Ге не сумел в ранний период творчества выразить таким способом свои высокие этические идеалы. Синтез реалистической трактовки и глубокого чувства был достигнут художником только в конце его жизни, после смерти Достоевского.

Отметим также, что в приведенном фрагменте Достоевский трактует евангельский сюжет как исторический («тут нет исторической правды»). Для него евангельская ле-

¹¹ Цит. по: Ф. М. Достоевский об искусстве. Указ. изд., с. 220—221.

генда составляет часть (и притом важнейшую) всемирной истории. Более того — сама история осмысливалась Достоевским в категориях религиозных пророчеств. При таком подходе понятна ностальгия Достоевского по «настоящему» историческому жанру, в котором сегодняшний день и миф выступали бы в нерасторжимом единстве.

Для понимания отношения Достоевского к живописи необходимо привлечь и материал его романов, до сих пор не входивших в поле зрения исследователей. Мы имеем в виду те «картины», которые нарисовал в своих романах Достоевский. Нет, речь идет не о «словесной живописи» в обычном понимании слова: литературный портрет, пейзаж, интерьер и т. д., а о произведениях живописи, созданных воображением писателя и описанных в его произведениях. Иногда такие воображаемые картины «рассказывают» его герои.

Так, в начале романа «Идиот» князь Мышкин рассказывает дочерям генерала Епанчина сюжет для картины — «лицо приговоренного за минуту до удара гильотины, когда он еще на эшафоте стоит, перед тем как ложиться на эту доску». Детально передав повесть о казни, Мышкин предлагает Аделаиде Епанчиной: «Нарисуйте эшафот так, чтобы видна была ясно и близко одна только последняя ступень; преступник ступил на нее: голова, лицо бледное как бумага, священник протягивает крест, тот с жадностью протягивает свои синие губы и глядит, и — все знает. Крест и голова — вот картина, лицо священника, палача, его двух служителей и несколько голов и глаз снизу, — все это можно нарисовать как бы на третьем плане, в тумане, для аксессуара...» (6, 76).

Этот сюжет, характерный для графики эпохи французской революции и романтизма (казнь Людовика XVI, Марии Антуанетты, Шарлотты Корде, Робеспьера и т. д.), трактуется князем Мышкиным совсем не в традициях этих популярных гравюр. Здесь выступают, во-первых, крупный план, во-вторых, символика («крест и голова») и, в-третьих, жестокая экспрессия, тема жестокой муки сознания. Достоевский вносит в сюжет нечто от традиционных «распятый Христа», оставляя весь фон и толпу «в тумане, для аксессуара». Нетрудно представить себе такую картину, написанную Гойей. К сожалению, Достоевский не был знаком с творчеством этого художника.

В том же романе Достоевского бегло и выразительно описан портрет старика Рогожина, висящий на стене кабинета Парфена: «Один портрет во весь рост привлек на себя внимание князя: он изображал человека лет пятидесяти, в сюртуке покроя немецкого, но длиннополом, с двумя медалями на шее, с очень редкою и коротенькою седоватою бород-

кой, со сморщенным и желтым лицом, с подозрительным, скрытым и скорбным взглядом» (6, 235). В данном случае Достоевский явно не стремился создать развернутого «живописного» сюжета, ему нужно было показать лицо старика-купца, от которого сын унаследовал одержимость натуры. Коротко и очень точно Достоевский набросал портрет, дающий яркую социально-психологическую характеристику миллионера Рогожина. Однако эта картина не мыслится как живопись, ее функция в тексте та же, что и фотографии Настасьи Филипповны в начале романа.

Подробнейшую картину, очень много говорящую о вкусах писателя в области живописи, содержит известная третья глава мартовского выпуска «Дневника писателя» за 1877 г. Достоевский рассказывает, что он получил письмо от знакомой ему еврейской девушки, в котором описываются похороны доброго 84-летнего доктора-немца в маленьком провинциальном городке Западного края. Этого доктора за его великодушие к беднякам хоронило все население городка без различия вероисповедания и национальности. Рассказ госпожи Л. глубоко тронул Достоевского, и он развернул в названной главе обширный проект жанровой картины:

«Я ужасно люблю реализм в искусстве, но у иных современных реалистов наших нет нравственного центра в их картинах... Тут, в предлагаемом мною сюжете для «жанра», мне кажется, был бы этот центр. Да и для художника роскошь сюжета. Во-первых, идеальная, невозможная, смраднейшая нищета бедной еврейской хаты. Тут можно бы много даже юмору выразить и ужасно кстати; юмор ведь есть остроумие глубокого чувства, и мне очень нравится это определение. С тонким чувством и умом можно много взять художнику в одной уже перетасовке ролей всех этих нищих предметов и домашней утвари в бедной хате, и этой забавной перетасовкой сразу оцарапать вам сердце. Да и освещение можно бы сделать интересное: на кривом столе догорает оплывшая сальная свечка, а сквозь единственное заиндевевшее и обледенелое оконце уже брезжит рассвет нового дня... Вот усталый старичок, на миг оставив мать, берется за ребенка. Принять не во что, пеленок нет, ни тряпок нет (бывает такая бедность, господа, клянусь вам, бывает, чистейший реализм, — реализм, так сказать, доходящий до фантастического), и вот праведный старичок снял свой старенький виц-мундирчик, снял с плеч рубашку и разрывает ее на пеленки. Лицо его строгое и проникнутое. Бедный новорожденный еврейчик копошится перед ним на постели, христианин принимает еврейчика в свои руки и обвивает его рубашкой с плеч своих. Разрешение еврейского вопроса, господа! Вось-

мидесятилетний, обнаженный и дрожащий от утренней сырости торс доктора может занять видное место в картине, не говоря уже про лицо старика и про лицо молодой, измученной родильницы, смотрящей на своего новорожденного и на проделки с ним доктора. Все это видит сверху Христос, и доктор знает это...»¹².

Итак, Достоевский предлагает многофигурную и со множеством мелких деталей композицию в духе русской жанровой живописи, можно сказать — в духе «передвижников», но с подчеркнутым «нравственным центром», выраженным средствами трогательно-патетического рассказа. Иными словами, он предлагает для картины «литературный» сюжет. Отметим заранее, опережая итоги, что Достоевский вообще тяготел к живописи с драматической сюжетностью литературного типа. Таков сюжет картины, предлагаемой князем Мышкиным Аделаиде Епанчиной.

Очень характерно для Достоевского и стремление, выраженное в цитированном «проекте», взволновать при помощи юмора, «оцарапать сердце» зрителя. Именно по поводу этого «жанра» Достоевский употребляет знаменитое выражение: «реализм, доходящий до фантастического». И, наконец, неслучайно в конце этого проекта появляется Христос, который, конечно, не планируется на самой картине, но должен быть необходимо прозреваем зрителем. Нельзя не заметить, что в проекте Достоевского есть определенная доля сентиментальности, и все же он не менее характерен для вкусов писателя, нежели изображение последней минуты перед ударом гильотины, рекомендуемое князем Мышкиным в качестве сюжета.

И в том, и в другом случае мы видим стремление Достоевского к созданию драматического эффекта, к достижению жестокой, хватающей за сердце экспрессии. И неслучайно в том и в другом случае для изображения предлагаются два крайних момента человеческой жизни — рождение и смерть. Достоевский стремился найти величественное, «субстанциально серьезное» в повседневности; как же мог он принять раннего Ге, у которого «субстанциальное» сглажено даже в «Тайной вечере»?

Заметим, что предложенная в «Дневнике писателя» тема картины также относится к числу традиционных тем классической живописи и тоже связана с религиозной тематикой. Конечно, трудно представить, чтобы Достоевский позволил себе «кощунственно» наложить евангельский архетип (рождество Христово) на историю доброго доктора-немца, но факт

¹² Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. — СПб, 1895. Т. II, ч. 1, с. 106.

остаётся фактом: родильница, младенец и мудрец старец над ребенком, то есть главные фигуры «проекта» повторяют извечное трио Марии, Христа и Иосифа. Казнь и рождение ребенка в бедной еврейской семье — это переосмысленные (или бессознательно трансформированные) рождество и распятие — два полюса евангельской легенды.

Однако эти замечательные проекты картин отличаются от любимых Достоевским полотен Рафаэля, Тициана, Гольбейна прежде всего своей злободневной актуальностью, тесной привязанностью к современной писателю жизни. В первом случае речь идет о протесте против смертной казни, против легального человекоубийства; во втором — об утопическом разрешении «еврейского вопроса». То и другое — чистая политика. Недаром проект князя Мышкина излагается после слегка замаскированного автобиографического рассказа о «казни» петрашевцев. Кроме того, нельзя забывать, что и сам роман «Идиот» написан в начале эпохи народнического террора, на который правительство Александра II отвечало смертными казнями (первым был казнен Каракозов — незадолго до начала работы Достоевского над «Идиотом»).

«Вечное», субстанциальное Достоевский усматривал в самой жгучей современности. Одержимый «тоской по текущему», он мечтал о живописи, созвучной его собственному гению и родственной его двуплановому восприятию действительности. Требования «идеала», «нравственного центра», то есть высокой этической напряженности, совпадают у Достоевского с теми требованиями, которые предъявлял искусству Лев Толстой. В то же время два русских гения совершенно различно понимали пути поэтического воплощения «нравственного центра» в искусстве, в частности в живописи. Чрезвычайно показательное сопоставление вкусов Толстого и Достоевского в этой области. Как свидетельствует запись Душана Маковицкого от 18 апреля 1910 г., Толстой любил Рубенса, Тициана, Леонардо, но не видел достоинств «Сикстинской Мадонны»: «...Рафаэля «Сикстинская Мадонна», — почему ее так любят? Ничего такого хорошего. Вот так портрет Рубенса «Францисканцы», «Мадонна делла седиа» — старики — прелесть. Нет, эта мадонна хороша, а Мадонна Сикстинская, когда я с Боткиным, Тургеневым смотрел ее, они восхищались, и я хотел внушить себе, что она хороша, но напрасно. «Джоконда» хороша, Тициана «Кающаяся Магдалина» — хороша. Эта правдивость — правдивость в противоположность искусственности Рафаэля»¹³.

¹³ Цит. по: Живой голос Льва Толстого (подборка). — Лит. газ., 1971, 1 сент., с. 7.

Земной и телесно объемный реализм Толстого не принимает «искусственности» Рафаэля, тогда как Достоевского восхищает, что у Сикстинской Мадонны — «лицо фантастическое». Вот это фантастическое, точнее мифологическое начало у Достоевского неприемлемо для Толстого.

Весьма показательно, что Достоевский, по сути дела, был равнодушен к пейзажной живописи — за исключением одного пейзажа Лоррена, представляющего именно мифологический пейзаж, ландшафт мечты, «золотой век», который одновременно и прошлое и будущее человечества.

Мир Достоевского — это реальный мир, это Россия и Петербург XIX в. Но этот мир вырос из легендарного прошлого: напоминая о нем и в то же время предвещая будущее, бродит по Петербургу «князь Христос». Мир Достоевского как бы вышел из евангелия и устремлен в апокалипсис, это насущная реальность в «кольцевом обрамлении» мифа (напомним, что для этого писателя социальная история — часть священной истории).

Вот почему Достоевский так любит «Сикстинскую Мадонну», у которой «лицо скорбной юродивой», тициановского Христа с его кротостью, величием и страданием, страшного и соблазнительно достоверного Христа Гольбейна. Для Достоевского мир полон резонансов Голгофы, и именно этих священных резонансов он требует от искусства. Однако писателю претят натяжки, подражание мифу, замена мифа анекдотом. Трагическое и трогательное, рождество и крестная мука, Мадонна, Христос, Каин, Магдалина должны быть современны и убедительны. «Великое и вечное окружает нас и сопровождает на каждом шагу», — как бы говорят нам романы Достоевского, подобно живописи Рембрандта, с его трагическим реализмом. Это и делает художественный мир Достоевского родственным миру Рембрандта. Оба эти гения раскрывают трагедию эпохи в масштабах всей истории человечества, оба реалистически очеловечивают христианский миф.

ЭВОЛЮЦИЯ ОБРАЗА ЖИЗНИ —
ЭВОЛЮЦИЯ ЛИТЕРАТУРЫ
(К ПОСТАНОВКЕ ВОПРОСА)

Проблемы советского образа жизни — одного из важнейших завоеваний шестидесятилетней истории советского государства¹ — вызывают повышенный интерес исследователей. О них пишут философы и экономисты, социологи и историки². В выступлении, открывшем обсуждение проблемы «Личность — общество — образ жизни» в журнале «Литературное обозрение», было справедливо отмечено, что «теории литературы без понятия социалистический образ жизни не обойтись»³.

Теоретическое исследование проблем образа жизни открывает перспективы обогащения методологического арсенала и историков советской литературы.

В то время, как образ жизни определяет некоторые существенные параметры литературы, она, в свою очередь, играет немалую роль в формировании психологических, поведенческих представлений и стереотипов. Чешский литературовед Шабоук справедливо утверждает: «Реальные изменения, которые художественное произведение при его восприятии вызывает в человеческой психике, имеют потенциальный характер будущих изменений в реальности человеческого бытия»⁴.

Разумеется, это происходит не непосредственно, а через воздействие на психику, на сознание, на формирование системы ценностей, которые, в свою очередь, диктуют человеческие деяния.

¹ См.: Брежнев Л. И. Отчет Центрального Комитета КПСС в очередные задачи партии в области внутренней и внешней политики. — В кн.: Материалы XXV съезда КПСС. М.: Политиздат, 1976, с. 87.

² См.: Толстых В. Образ жизни. Реальность. Проблемы. — М.: Политиздат, 1975; Струкова Э. Социалистический образ жизни. Теоретические и идейно-воспитательные проблемы. — М.: Мысль, 1977; Руткевич М. Социалистический образ жизни и его развитие. — Вопросы философии, 1975, № 11; Проблемы социалистического образа жизни. Сборник института социологических исследований. — М.: Наука, 1977; Бутенко А. К вопросу о социалистическом образе жизни. — Коммунист, 1976, № 1; Федосеев П. Теоретические проблемы развитого социализма. — Коммунист, 1976, № 15 и др.

³ См.: Личность — общество — образ жизни. — Литературное обозрение, 1977, № 11, с. 26.

⁴ См.: Проблемы современного творческого процесса в литературоведении зарубежных социалистических стран. Реферативный сборник. — М., 1977, с. 188.

На мировой арене идет острейшая идеологическая борьба вокруг самого понятия «образ жизни», которое противники социализма стремятся свести к «качеству жизни», измеряемому количеством материальных благ. Советские исследователи, немало сделавшие для теоретической разработки проблем образа жизни, преодолели крайности как расширительной трактовки, когда в понятие «образ жизни» включается вся совокупность условий человеческого бытия, так и узкой, когда оно ограничивается системой взглядов, моралью общества.

Тем не менее, общепринятого понимания термина «образ жизни» пока не сложилось. В настоящей статье под образом жизни подразумевается категория, характеризующая тип жизнедеятельности определенной человеческой общности, основой которого является социально-экономический базис, а отражением в общественном сознании — социальная психология данной общности.

В образе жизни как бы материализуется идеология, социальная психология, однако он не является слепком с них: иногда мировоззрение обгоняет поведенческие характеристики⁵, иногда же, наоборот, поведение обгоняет сознание.

Образ жизни — категория одновременно консервативная, так как в нем немалую роль играют традиции, привычки, иногда превращающиеся в императив поведения, и динамичная, так как на стиль жизни общества влияют малейшие сдвиги в экономике, средствах связи, даже — моде.

И если устойчивость стереотипов обуславливает трудности их изживания, то подверженность влиянию изменяющихся условий бытия открывает возможности целенаправленного воздействия на образ жизни.

При всей специфике образа жизни городского и сельского населения нашей страны, людей умственного и физического труда, различных социальных групп и при существенных различиях индивидуальных образов жизни и профессий — возрастает значение — особенно на стадии развитого социализма — черт, свойственных народу в целом, что и позволяет говорить о советском образе жизни как таковом, с присущими ему коллективизмом, интернационализмом, взглядом на общественно-полезный труд как на органичную потребность личности, ориентацией общества на полную реализацию возможностей каждого его члена.

⁵ Или, как справедливо отмечает В. Толстых, «эмоциональное развитие личности отстает от интеллектуального». (См.: Толстых В. Указ. соч., с. 28).

Образ жизни в обществе, личность в ее конкретной жизнедеятельности, труде и быту, место, занимаемое в жизни человека материальными и духовными благами, особенности мышления и чувствования, реализуемые или не реализуемые в поведении, всегда входили в предмет художественного познания. Поэтому степень адекватности изображения образа жизни может, на наш взгляд, выступать как один из критериев оценки реалистичности художественного произведения (имеется в виду, разумеется, художественное пересоздание, а не плоское бытописание: пути воплощения образа жизни могут быть самыми различными).

Но хотя образ жизни всегда входил в предмет художественного исследования, целесообразно задуматься над тем, почему именно на современном этапе литературного развития он ощутимо выдвинулся на первый план в творчестве многих советских писателей. Для того чтобы ответить на этот вопрос, следует взглянуть на историю советской литературы под этим углом зрения, проследив, хотя бы в самом общем виде, как эволюция образа жизни отражалась в литературном процессе и как литература, в свою очередь, воздействовала на утверждение социалистических форм жизнедеятельности. Ведь, как справедливо отметил Л. Н. Новиченко, «мы имеем полное право называть историю многонациональной советской литературы историей того, как она утверждала социалистический образ жизни на всех этапах его формирования, как боролась за его дальнейшее развитие и совершенствование»⁶.

Нам представляется, что глубина проникновения в специфику данного образа жизни определяется, помимо таланта автора, наряду с другими факторами и тем, насколько данный образ жизни устоялся, насколько мировоззренческий, идеологический уровень развития соответствует социально-психологическому уровню и реальному поведению членов общества.

Точным методологическим ориентиром в решении этих проблем может служить мысль В. И. Ленина о том, что в деле преобразования общественной жизнедеятельности «достигнутым надо считать только то, что вошло в культуру, в быт, в привычки»⁷.

Образ жизни, сложившийся в результате победы Великой Октябрьской социалистической революции, художественно исследовался литературой социалистического реализма на

⁶ Новиченко Л. Н. Утверждая самое главное. — Лит. газ., 1977, 18 мая.

⁷ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 45, с. 350.

всех этапах ее развития, но характер и формы этого исследования исторически изменялись.

В период формирования советского образа жизни (а оно происходило в напряженной классовой борьбе, в столкновении непримиримо враждебных идеологических позиций, представлений, систем ценностей) сама «сдвинутость» форм общественного бытия рождала в литературе начала 20-х годов тяготение к гротескным формам, фиксирующим самый момент сдвига, противостояние полярных форм жизнедеятельности, а также столкновения систем ценностей в душе героя. Именно этим в большой мере определяется стилистика прозы А. Веселого, В. Иванова, Б. Лавренева, И. Бабеля, Л. Сейфуллиной и многих других в начале 20-х годов⁸.

Со второй половины 20-х годов, как справедливо установлено советским литературоведением, начинается более глубинное и разностороннее художественное освоение бурных исторических и социально-психологических сдвигов, что породило развитие эпических форм. Это объясняют обычно и некоторым пафосом дистанции, и определенными закономерностями литературного процесса, идущего в освоении действительности от малых форм к большим. Думается, однако, это явление может быть понято глубже, если при его анализе выйти за пределы чисто литературного ряда.

При всех несовершенствах формирующегося образа жизни, порожденных «гримасами НЭПа», новые формы бытия народа начинали складываться, и это давало возможность крупным художникам уловить ростки социалистического образа жизни не в отвлеченной абстракции, а в конкретной жизненной реальности, «закрепить» их в сознании читателей и тем самым ощутимо воздействовать на распространение этих новых форм жизнедеятельности советских людей.

Не только Маяковский, умевший разглядеть и вдохновенно утвердить ростки будущего там, «где сор сегодня гниет, где только трава простая», но и такие разные по жизненному и творческому опыту писатели, как М. Шолохов, А. Толстой, А. Фадеев, смогли взглянуть на революционную эпоху с точки зрения преобразований не одних лишь социальных и политических отношений, но и образа жизни.

Именно это дало им возможность во всей глубине и исторической конкретности воспроизвести нравственные поиски и метания героев, ломку сознания и быта. Вместе с тем, авторы, живущие атмосферой складывающегося нового исто-

⁸ Эти вопросы детально исследуются в монографии Н. Е. Васильевой «Об идейно-художественном своеобразии советской прозы первой половины 1920-х годов» (Пермь, 1974).

рического этапа, ощущали уже первые результаты этой ломки в образе жизни и меняющемся типе личности своих современников, и это позволило им осмыслить самый характер перелома не только в социальном, но и психологическом аспекте.

Бурные изменения в образе жизни продолжались в годы первых пятилеток и коллективизации. Для деревни это была ломка революционного характера, но и в городе образ жизни стремительно менялся в обстановке гигантских строек, массовой миграции населения, ликвидации безработицы, интенсивного роста рабочего класса, массового втягивания женщин в производство. Все эти процессы сопровождались коренными изменениями в сознании, особенно деревенского населения. Социалистический образ жизни еще не устоялся, и главным предметом литературы оставалось его становление: изменение роли труда в человеческом бытии и системе ценностей, формирование коллективистского мироощущения, сдвиги в отношениях между полами, в семейном быту и т. д. Эти процессы происходили не стихийно, а в результате целеустремленной политики партии и государства, предусматривавшей социально-экономические преобразования и основные контуры их последствий для образа жизни. В этом — одна из причин того, что при всей глубине преобразований их воплощение в литературе не приобрело типичной для начала 20-х годов формы гротеска, а стало предметом эпического пересоздания.

Стремительность изменений в образе жизни рождала элементы очерковости в романах В. Катаева, Я. Ильина, И. Эренбурга, М. Шагинян. Образ жизни присутствовал в них скорее как сопутствующий бытовой фон — условия бытия, в которых разворачивались преимущественно внебытовые, общественные, производственные деяния и конфликты.

Однако возникали и иные типы художественного исследования, яркими образцами которых были «Поднятая целина» М. Шолохова, «Люди из захолустья» А. Малышкина, в определенной степени — «Педагогическая поэма» А. Макаренко, «Танкер «Дербент» Ю. Крымова. Предметом изображения, в известной мере определившим своеобразие сюжетно-композиционного построения этих произведений, становилось воздействие складывающегося образа жизни на сознание героев (таково, например, ощущение прочности, которое впервые пришло к Ивану Журкину, когда он увидел на воротах завода приказ о своем зачислении бригадиром сборочного цеха⁹).

⁹ См.: Малышкин А. Сочинения. В 2-х т. — М.: Худож. лит., 1956. Т. 2, с. 429—430.

Если в «Разломе», «Любови Яровой», «Днях Турбиных» облик героев в известной степени детерминировался самой нарушенностью традиционного течения жизни, то сдвиги в характере и сознании героя А. Малышкина обусловлены новыми, входящими в быт нормами человеческого существования, всестороннее художественное исследование которых, в свою очередь, своеобразно участвует в преодолении «духовных захолустий».

Особое место в историко-литературном процессе вообще и в его соотношении с образом жизни, в частности, занимает литература периода Великой Отечественной войны. Уход на фронт основной части мужского населения, эвакуация, формирование новых производственных и фронтовых коллективов, трагедия той части населения, которая осталась на оккупированной территории, очень резко изменили формы бытия народа. Но основные параметры социалистического образа жизни и мироощущения, сложившиеся в процессе утверждения и победы социалистического строя, проявились в этих условиях особенно ярко, и лучшие произведения военных лет высветили именно те черты образа жизни и типа личности, которые наиболее отчетливо противостояли фашизму как страшной разновидности капиталистического мира¹⁰. Думается, что именно этим определяется ни с чем несравнимая действенность литературы военных лет, ее влияние на мысли, чувства и поступки советских людей.

Со времени построения основ социализма до утверждения развитого социалистического общества прошло примерно двадцать лет, на протяжении которых как социально-экономические и политические процессы, так и развитие социалистического образа жизни подготовили переход к современному этапу истории социалистического государства.

В то время, когда советский образ жизни переживал разные стадии своего становления и не носил еще характера устоявшихся жизненных принципов и стереотипов, литература художественно исследовала и пересоздавала преимущественно самый процесс этого становления. А поскольку образ жизни находится в постоянной зависимости от изменений в базисе, то основное внимание писателей сосредоточивалось на проблемах и конфликтах социально-экономического характера, хотя в произведениях, разумеется, присутствовали и реальные условия жизнедеятельности людей, в которых эти «внебытовые» конфликты развертывались. Конфликты «пове-

¹⁰ Подробнее об этом см.: Фрадкина С. Я. Русская советская литература периода Великой Отечественной войны. Метод и герой. — Пермь, 1975.

денческого» характера, в основе которых лежат противоречия самого образа жизни, очень редко становились стержнем сюжета. Нам представляется, что возросшая на современном этапе популярность творчества А. Платонова и обращение некоторых прозаиков к его традициям в известной мере связаны с тем, что он был одним из немногих писателей, сделавших образ жизни главным предметом художественного осознания и пересоздания — самый принцип такого подхода отвечает потребностям сегодняшнего читателя.

Наличие в объективной действительности сформировавшегося социалистического образа жизни создало реальные предпосылки для подхода к нему как к одному из существенных и относительно самостоятельных предметов литературного творчества. Чем глубже, полнее и достовернее литература выражает различные его стороны и чем аналитичнее и последовательнее обнажает чуждые ему ценностные ориентации, тем значительнее ее роль в формировании и закреплении социалистических норм поведения и идеалов.

Представляется закономерным появление в 1960—70-е годы произведений В. Шукшина и С. Залыгина, В. Распутина и В. Кожевникова, В. Липатова и Л. Карелина, Ю. Казакова и Г. Троепольского, М. Слущикса и Ю. Трифонова, А. Вампилова и А. Битова, В. Астафьева и В. Белова, А. Арбузова и В. Розова, В. Тендрякова и Г. Бакланова, И. Шамякина и А. Алексина, в которых при всех их индивидуальных и стилевых различиях проблематика и конфликты сосредоточены на различных аспектах образа жизни. Именно с этим связана некоторая общность произведений весьма разноплановых. По своим интересам, жизненному и творческому пути, характеру дарования и жанровым пристрастиям решительно непохожи такие писатели, как очеркист и сатирик, а затем автор «Белого Бима...» Г. Троепольский, мастер лирической новеллы Ю. Казаков, А. Арбузов, обогативший своими пьесами жанр лирико-психологической драмы, и А. Вампилов с его стремлением к социально-философскому заострению нравственной проблематики. Столь же различны по характеру конфликтов, типу героев, сюжету, по художественной структуре повесть «Белый Бим Черное ухо», новелла «Вот бежит собака», «Старомодная комедия» и пьеса «Старший сын». Но проблема присущего советским людям органичного коллективизма даже в рамках, как говорят социологи, «неформальных коллективов» стала психологическим и сюжетным стержнем у Вампилова, Казакова, Арбузова и существенно обогатила повесть Троепольского.

Родившееся из легкомысленной шутки общение героя пьесы «Старший сын» с очень своеобразной семьей музыкан-

та похоронной команды связало персонажей Вампилова крепчайшими нитями, что возможно только у людей, для которых болезненное понятие отчуждения — не больше, чем книжная абстракция; одиночество героев Арбузова на последнем витке их жизни преодолевается не столько благодаря трогательным проявлениям более чем поздней любви, сколько вследствие столь же органичного, как и у Вампилова, пафоса антиотчуждения. Необычайно близкими ощутили себя после смерти Бима ранее разобщенные герои Троепольского. В новелле же Ю. Казакова герой жестоко казнит себя за то, что прошел мимо угаданных им метаний случайной спутницы по междугороднему автобусу, не попытался прийти ей на помощь.

Наша критика высказала много ценных и интересных соображений о сценарии и кинофильме «Калина красная» В. Шукшина, но если взглянуть на это незаурядное произведение с точки зрения столкновения образов жизни, открывается еще одна его грань.

Егором Прокудиным движет тоска по нормальной человеческой жизни, труду, семье, бесхитростным человеческим отношениям, тоска, которую не может утолить ни уголовная псевдоромантика, ни безвкусица «праздника души». Он жаждет именно иного образа жизни, хотя его своеобразная натура сопротивляется любой форме упорядоченного бытия. Конечно, Егор не отдает себе отчета в том, что его привлек именно социалистический образ жизни — его просто потянуло жить «по-человечески». Однако достаточно представить себе, что судьба столкнула бы его с мещанкой и стяжательницей, и станет очевидным, что единственным конкретным воплощением этого «по-человечески» должен был стать для него в конце его метаний отнюдь не идеализированный автором, нелегкий, полный забот, но истинно человеческий мир советских тружеников.

Тенденция к социальной однородности общества не исключает, конечно, особенностей образа жизни различных классов и социальных слоев. Так, ведущая роль рабочего класса в обществе развитого социализма, а также исторически сложившаяся «революционная мораль рабочего класса»¹¹ находит свое выражение во всех сторонах бытия, мышления, чувствования этого «особого подразделения» советского народа.

Неслучайно в двух повестях В. Кожевникова, объединенных этим многозначительным названием, нравственным им-

¹¹ См.: XXII съезд Коммунистической партии Советского Союза. Стенографический отчет. — М.: Политиздат, 1962. Т. III, с. 317.

перативом героев становится их отношение к труду как к органической потребности и высшему проявлению человеческой личности.

Романтически приподнятый образ духовно богатого и высоко нравственного молодого рабочего создает В. Липатов в романе «И это все о нем». Этот роман, как и предшествующие произведения Липатова, вызвал живой интерес читателей и острое столкновение критических суждений. Самый характер восприятия творчества писателя свидетельствует о том, что оно отвечает сегодняшним нравственным поискам. Думается, однако, что судить о достоинствах и недостатках липатовских романов и повестей следует в контексте проблемы художественного освоения современного образа жизни.

Так в названном романе сталкиваются герои, стоящие на принципиально различных позициях во всех производственных и жизненных вопросах, но стержень сюжета — все-таки не острый производственный конфликт, а столкновение несовместимых типов жизнедеятельности, представленных такими антиподами как Столетов и Гасилов. По существу это конфликт социалистического и антисоциалистического образцов жизни.

Разумеется, и в социалистическом образе жизни сохраняются и возникают по мере его развития свои собственные противоречия, хотя и не антагонистического характера. Такие явления, как урбанизация с резко усилившейся миграцией деревенского населения в город, научно-техническая революция с порождаемыми ею бытовыми и нравственными переменами, размах жилищного строительства, постепенно ликвидирующей «коммуналки» 1920—30-х годов, проблемы свободного времени, возникшие в связи с переходом на пятидневную рабочую неделю, рождают изменения именно в образе жизни и несут в себе источники конфликтов, приобретающих подчас остро драматический характер.

Такого рода жизненные коллизии стали основой нравственной проблематики и сюжетов многих произведений В. Шукшина, В. Распутина, В. Астафьева, а также повести «Привычное дело» В. Белова и пьесы «Пока арба не перевернулась» Н. Йоселиани, в которых проблема адаптации деревенского населения к городскому быту и, в особенности, сохранение некоторых глубоко гуманистических, сугубо народных начал, исторически сложившихся именно в деревенской жизни, предстает как важнейший аспект дальнейшей гуманизации всего общества. Этот же гуманистический импульс в гораздо большей степени, чем собственно научная постановка экологических проблем, породил такие великолепные повести и романы, как «Царь-рыба» В. Астафьева, «Не стреляйте в белых

лебедей!» Б. Васильева, «Белый Бим Черное ухо» Г. Троепольского, а также в своеобразном ракурсе — и «Белый пароход» Ч. Айтматова.

Только общество, ощутившее себя органическим целым, способно преодолеть подход к отношению между человеком и природой как к фатальному противостоянию и осмыслить человека не только как царя природы, но и как ее разумного слугу.

Все большее место в современной советской литературе начинают занимать общечеловеческие мотивы, так как впервые в истории создается общество, критерием развитости которого становится мера очеловеченности отношения индивидуума к природе, к людям, к себе.

Однако «строительство нового общества, новой коммунистической цивилизации — сложный и нелегкий процесс, иным он и быть не может»¹². При этом наибольшие трудности связаны с преобразованием человеческой психологии. «...Воспитание нового человека требует особенно большого времени и усилий — больших даже, чем осуществление глубоких социально-экономических преобразований... И если сравнить шестьдесят лет новой жизни с тысячелетней традицией частно-собственнической психологии и морали, то не приходится удивляться тому, что в нашем обществе встречаются иной раз люди, которые не в ладу с коллективистскими началами социализма», — сказал Ю. В. Андропов в докладе, посвященном столетию со дня рождения Ф. Э. Дзержинского¹³.

Сами понятия социалистического образа жизни и образа жизни в социалистическом обществе не идентичны. Бюрократические тенденции, национальные пережитки, бездуховное накопительство — это антиподы социалистического образа жизни, и острое, развивающееся на освоении традиций классической и советской сатиры обличение этих явлений в таких произведениях, как «Энергичные люди» В. Шукшина или «Магомед, Мамед, Мамиш» Ч. Гусейнова, играет не меньшую воспитательную роль, чем непосредственное, часто — поэтизирующее воплощение высоких нравственных норм. Неслучайным представляется пристальное внимание читателей и критики к роману В. Распутина «Живи и помни». Андрей Гусков дезертирством приговорил себя к такому образу жизни, который вывел его за пределы человеческого бытия и стал причиной гибели подлинной героини романа — Настены, не вынесшей трагического несоответствия органичных для нее

¹² См.: Андропов Ю. В. Коммунистическая убежденность — великая сила строителей нового мира. — Известия, 1977, 10 сент., с. 2.

¹³ Там же.

норм жизни существованию, противоречащему всем их основам.

В материалах XXV съезда КПСС прозвучало решительное предостережение об опасности возникновения рецидивов мелкобуржуазной мещанской психологии там, где рост материальных возможностей не будет сопровождаться повышением идейно-нравственного и культурного уровней¹⁴. Обращение к таким коллизиям естественно ведет и к постановке проблем образа жизни.

Конфликт в повестях «Обмен» Ю. Трифонова, «Семь лет не в счет» Л. Беляевой, комедии «Старый Новый год» М. Рощина основан не на различии в позициях героев по политическим, социально-экономическим либо производственным вопросам, как это бывало характерно для большинства произведений предшествующих этапов. Это именно конфликт на уровне иерархии ценностей, соотношения слов и поступков — конфликт типов жизнедеятельности, образов жизни. Если на прежних этапах оттенки человеческих отношений в процессе исторических сдвигов оказывались иногда отодвинутыми на второй план, то сейчас нравственные категории как таковые приобретают особый интерес и значение. Критерием социального прогресса все больше становится уровень мышления и поведения, соответствующий социалистической нравственности. Неслучайно такие писатели, как Г. Бакланов, Г. Троепольский, В. Тендряков, В. Астафьев, Д. Гранин, составившие себе имя произведениями, построенными на традиционных для советской литературы конфликтах, в последние годы создали повести «Друзья», «Белый Бим...», «Весенние перевертыши», «Последний поклон», «Дождь в чужом городе», в которых основное внимание сконцентрировано непосредственно на проблемах образа жизни.

Если образ жизни в значительной мере формирует мораль, то и мораль, определяющая человеческое поведение, воздействует на образ жизни. При этом возрастание роли литературы в нашем обществе — самом читающем в мире — представляет собою важную (хотя и не всегда учитываемую) особенность социалистического образа жизни.

К проблемам образа жизни в качестве специального предмета художественного исследования литература лишь приступает. На пути у нее немало трудностей и препятствий. Это и опасность низведения изображения образа жизни до плоского бытописательства, и нереалистическое выведение его основных черт из абстрактного представления о «долженствующем». Избежать этих опасностей помогут как даль-

¹⁴ См.: Материалы XXV съезда КПСС. — М.: Политиздат, 1976, с. 78.

нейшая теоретическая разработка проблем художественного освоения советского образа жизни, так и обращение к классическому наследию с точки зрения задач современного литературного процесса.

Использование же категории образа жизни в практике литературоведческого исследования может, на наш взгляд, способствовать раскрытию тех сторон историко-литературного процесса в целом и творческих поисков отдельных писателей, которые особенно актуальны на современном этапе развития литературы социалистического реализма.

З. И. ЛЕВИНСОН

Тульский пединститут

ПОЛИТИЧЕСКИЙ РОМАН К. ФЕДИНА И СОЦИОЛОГИЧЕСКИЙ РОМАН Э. СИНКЛЕРА (ОПЫТ ТИПОЛОГИЧЕСКОГО АНАЛИЗА)

В последние годы нашими литературоведами проделана значительная работа, связанная с изучением типологии советского романа в контексте мирового литературного процесса¹. В этом плане представляется плодотворным сопоставительный анализ типологически близких явлений, не только относящихся к различным национальным литературам, но и связанных с творчеством художников, придерживающихся несхожих идейных и эстетических принципов, качественно различных трактовок концепции человека. Анализ может идти по линии сравнения того, как в советской литературе и произведениях писателей Запада отражаются варианты схожих типических характеров, тем, проблем, аналогичные исторические события, а также в плане выявления некоторых общих стилевых и жанровых признаков. Вместе с тем подобные сопоставления дают возможность предметно определить новаторское качество искусства социалистического реализма, проявляющееся в осознании исторического процесса с позиций партийности и народности.

Данная работа посвящена сравнительному анализу романа К. Федина «Похищение Европы» и второй книги 11-томной

¹ См., например, сборники ИМЛИ из цикла «Советская литература и мировой литературный процесс»: «Изображение человека» (М.: Наука, 1972), «Идейно-эстетические проблемы» (М.: Наука, 1975).

эпопеи Э. Синклера о Ланни Бэдде — «Между двух миров». Хотя мы не располагаем какими-либо материалами, которые бы свидетельствовали о взаимном интересе одного писателя к книгам и личности другого, тем не менее подобное сопоставление представляется вполне правомерным. Оба произведения созданы в сходной романной форме — К. Федин еще в процессе работы над своей книгой назовет ее «политическим романом»², жанровое своеобразие романного творчества Э. Синклера современные исследователи определяют термином «социологический роман»³.

Причем дело не только в том, что оба произведения охватывают круг примерно одних и тех же событий мировой истории: экономический кризис конца 20 — начала 30-х годов, надвигающаяся угроза фашизма, рост политического и экономического авторитета Советского Союза на международной арене. Главным основанием для сопоставления названных книг К. Федина и Э. Синклера является то, что несмотря на принципиальные различия, политический роман, созданный художником социалистического реализма, и социологический роман мастера критического реализма обладают, как мы полагаем, некоторыми аналогичными структурными признаками. Оба романа строятся на таких контрастных сопоставлениях двух непримиримых миров, когда анализ противоборствующих общественно-политических позиций героев доминирует над задачами проникновения в их характеры.

Оба романа создавались примерно в одно и то же время — в 30-е годы, а исследование этого периода истории советской литературы приобретает сегодня особую значимость, ибо, по справедливому замечанию В. Озерова, у нас мало «к сожалению, уделяется внимание литературе 30-х годов, а это замечательный этап советской литературы, когда в полной мере расцвел талант Шолохова, Федина, Леонова и других выдающихся писателей»⁴.

* * *

«Сажу над романом, современным и страх каким трудным! Не знаю, что получится»⁵, — сообщал Федин Горькому в письме от 26 октября 1930 г.

Творческие искания Федина начала 30-х годов связаны не

² См.: Моя работа над романом «Похищение Европы» (Беседа с Конст. Фециным). — Правда, 1934, 14 ноября.

³ См.: Гиленсон Б. Социалистическая традиция в литературе США. — [М.]: Наука, 1975, с. 82—98.

⁴ Озеров В. Навстречу 60-летию Великого Октября. — Лит. газ., 1977, 9 марта.

⁵ Федин К. Горький среди нас. Картины литературной жизни. — М.: Молодая гвардия, 1967, с. 273.

только с освоением современного жизненного материала, но и с поисками таких жанровых форм реалистического романа, которые позволили бы художнику передать величие свершений человека социалистического труда в международном аспекте, в его единоборстве с капиталистической системой буржуазного Запада.

Кукрыниксы в своих дружеских шаржах на Федина в те годы неизменно изображали писателя восседающим на голове быка. Так своеобразно известные карикатуристы интерпретировали название фединского романа «Похищение Европы», связанное с древнегреческим мифом о похищении Зевсом, превратившимся в быка, прекрасной девушки Европы. Как же соотносить этот мифологический сюжет с проблематикой романа, в котором автор, по его словам, «стремился дать картину современности в двух ее аспектах — западно-европейском и советском»⁶?

Много лет спустя в интервью для еженедельника «Зонntag» (ГДР) Федин разъяснил символическое значение названия романа «Похищение Европы». Слово «похищение» должно пониматься не в значении «разбоя», а как «увоз», например, в выражении «похищение невесты», без «насиловственного» оттенка.

«Что же мы «похищаем», «ведем» за собой?» — спрашивал Федин и давал ответ: «Чтобы понять это, нужно вспомнить лозунг, родившийся еще в первые годы революции, — «догнать и перегнать» Западную Европу»⁷.

В 30-е годы у нас еще не было такого романа, структура которого определялась бы столкновением философских и экономических воззрений, политических и нравственных принципов людей советского общества и буржуазного мира. «Как ни странно, — отмечал писатель, — у романа на политико-экономическом материале в советской литературе нет традиций»⁸. Весьма важным представляется также собственное признание писателя, что в момент работы над своим политическим романом он владел более совершенной методологией творческого процесса: «Тему «Городов и годов» я ощущал как эмоциональный ряд. А капитализм и пятилетку (т. е. тему «Похищения Европы») я воспринимаю мировоззренчески»⁹.

⁶ «Похищение Европы». К. Федин о своем романе. — Вечерняя Москва, 1935, 20 окт.

⁷ Цит. по: Ковалев В. Новаторство и мировое значение советского романа. — Русская литература, 1963, № 4, с. 31.

⁸ Федин К. Тема второй книги. — Лит. Ленинград, 1934, 14 ноября.

⁹ Цит. по: Ганк Е. Конст. Федин и «Похищение Европы» — Лит. Ленинград, 1934, 5 авг.

Разумеется, образ исторического времени воссоздан в романе Э. Синклера с совершенно иных общественно-политических и эстетических позиций.

В. И. Ленин в работе «Английский пацифизм и английская нелюбовь к теории» отмечал, что «Синклер — социалист чувства, без теоретического образования»¹⁰, а его брошюра «Социализм и война» — «наивное, теоретически непродуманное, но глубоко верное предостережение насчет опошления социализма и призыв к революционной борьбе»¹¹. Хотя Владимир Ильич писал это о Синклере 1915 г., позиция автора романа «Между двух миров» вполне может быть охарактеризована подобным же образом.

Принципиальная новизна романа «Похищение Европы», по сравнению с другими произведениями, посвященными современности, которые были созданы советскими писателями в начале 30-х годов, состояла в том, что в основе его художественной системы, по определению самого автора, «лежит коллизия: столкновение нового человека со стабильным, веками устоявшимся типом западного буржуа»¹². Этому замыслу писатель подчиняет архитектуру своего романа. Действие первой книги происходит в странах Западной Европы, преимущественно в Голландии. В качестве советского «противовеса» капиталистическому миру здесь выступает путешествующий по Европе журналист Иван Рогов. Вторая книга «Похищения Европы» посвящена людям Страны Советов, и теперь уже голландский «лесной король» Филипп ван Россум, приехавший в лесные районы советского Севера, сталкивается лицом к лицу с совершенно непонятными ему людьми, «созидающими с величайшим энтузиазмом новый мир. Наряду с этим целый ряд глав I и II книг романа образуют парные контрастирующие параллели: 3-я и 4-я главы I книги носят названия «Разговор в Бергене» и «Продолжение разговора», 3-я и 4-я главы II книги, действие которых происходит в советском порту Сорока, соответственно названы «Банкет» и «Продолжение банкета»; 8-я глава I книги называется «Биржевый день в Роттердаме», 8-я глава II книги — «Биржевый день в Сороке», главы, завершающие I и II книги романа, озаглавлены «По пути в Московию» и «Курс — Вест» и т. д.

Принцип контраста не только во многом определяет движение сюжета романа, на контрастах построен целый ряд картин, являющихся по сути дела вставными, но тем не менее

¹⁰ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 26, с. 270.

¹¹ Там же.

¹² Цит. по: Танк Е. Указ. соч.

необходимыми для наиболее полного выражения авторского замысла. К таким вставкам относятся, например, 16-я глава II книги, написанная в форме фельетона Рогова, в котором публицистически обнажено противопоставлены дореволюционное российское захолустье и современная социалистическая действительность.

Прав А. Старков, утверждающий, что «при всей «внесюжетности» и «неорганичности» отдельных глав о них вместе с тем ни в коем случае нельзя было говорить как о «лишних», ибо единая авторская мысль, проходящая через весь роман, без них утрачивала слишком многое»¹³.

В первой книге «Похищения Европы» Федин развертывает картину европейской жизни начала 30-х годов, характеризующейся жестоким экономическим кризисом, массовой безработицей, потрясающими социальными контрастами, стремлением империалистов найти выход из кризиса в разжигании новых войн, установлении фашистской диктатуры. Перед читателем проходит целая галерея разнообразных характеров, олицетворяющих империалистическую «деловую» Европу, выписанных не только с разной степенью обстоятельности, но и в различной повествовательной манере — от заостренного памфлетного гротеска и сатирической иронии до сложного многопланового художественного изображения.

Автор романа составляет пародийную «классификацию биржевых видов» — блистательный политический памфлет, раскрывающий звериное, зоологическое нутро финансовых воротил буржуазного общества, находящихся на разных ступенях иерархической лестницы. Все эти «черви и жуки», «пауки и мошки», «тарантулы, крокодилы и плотоядные» не могут не вызвать презрения и ненависти, ибо способны исполнять лишь один закон — «закон взаимного уничтоженья».

Художник находит выразительнейшие сатирические детали, создавая разнохарактерные типы, неповторимые по своей индивидуальности, и в то же время представляющие собой обобщение нравов, быта, идей буржуазной Европы начала 30-х годов.

Как карикатурны и по-своему весьма выразительны эти чванливые господа, обсуждающие планы спасения от грозящего им банкротства! Каждый из них изобретает «рецепты», в которых слышатся зловещие ноты фашистских теорий. Если герр директор Криг еще оговаривается, что он «наци, но не совсем», то его гости, отстаивающие идею создания гигантских капиталистических монополий и истерично взывающие к

¹³ Старков А. Герси и годы. Романы Константина Фебина. — М.: Сов. писатель, 1972, с. 99—100.

«уничтожению всех большевиков», ратуют за победу «военизированной партии», за немедленный приход вождя, а некая «пикантная» фрейлен Барейс высказывается даже за вождя «обязательно нагого».

Крупным планом подана в романе династия голландских «лесных королей» ван Россумов, и среди них самая интересная фигура Филипп, типаж, как может показаться, сложный, многослойный, созданный в манере, будто бы исключая обращение к карикатуре, гротеску. Действительно, Филипп импозантен и респектабелен. Ему хочется, чтобы его воспринимали как любителя и знатока живописи, обладателя коллекций старинных картин, ценителя Рембрандта, хорошего охотника и стрелка. Но как только «лесной король» встает на защиту своих деловых интересов или же начинает отстаивать сугубо личные желания, в его повадках, во всем его существе обнаруживается то хищническое, звериное, что сближает Филиппа со всеми зоологическими чудовищами, которых автор включил в «классификацию биржевых видов».

С помощью внутренних монологов Филиппа, анализируя его мысли и переживания, Федин посвящает читателя в сокровенные тайны этого врага советской страны. При этом оказывается, что «лесной король» лицемерит и изворачивается даже наедине с самим собой. Импозантность, демократизм, культурность буржуазного дельца — это всего лишь хорошо отрепетированное средство утверждения престижа своей фирмы, прикрывающее от поверхностного взора вопиющую безнравственность, убогую бездуховность, злобную ненависть к прогрессу и свободе. Таким образом, многомерен не сам характер Филиппа ван Россума, а тот художественный инструментарий, с помощью которого Федин вылепил столь колоритную фигуру врага.

Синклер в романе «Между двух миров» также создает запоминающиеся картины капиталистического Запада, задыхающегося в тисках кризиса и стремящегося найти спасение в империалистическом разбое, вооружении, войнах, фашистской диктатуре. Эти картины включены в сюжет повествования, движение которого, как и в романе Федина, связано с жизнью главного героя, дипломата и журналиста Ланни Бэдда, путешествующего, подобно Рогову, по нашей планете.

С каким сарказмом Синклер срывает покровы с «парадного подъезда истории», посвящая читателей в грязные тайны закулисных махинаций империалистических «миротворцев», стремящихся хищнически поделить послевоенную Европу за столом многочисленных международных конференций 20-х годов.

Вместе с Ланни читатель становится очевидцем «пивного

путча» в Мюнхене, видит нелепого человечка с одутловатым лицом и глупой улыбкой, оказывающегося «излюбленным оратором нацистов» Адольфом Гитлером, сталкивается с Муссолини.

Однако, как полагает Синклер, все эти «деятели истории» — лишь марионетки «мирового кукольного театра». Герою романа удастся постичь, что приводящие их в движение «ниточки дотягиваются даже до США, так называемой «страны свободы», которая, как ему внушали, была его родиной.

В романе «Между двух миров» возникают фигуры правителей капиталистического общества, буржуазных дельцов, финансовых королей, торговцев оружием, вроде отца Ланни — владельца американского нефтяного синдиката Робби Бэдда и европейского оружейного короля Базиля Захарова (фигуры реально существовавшей). Эти персонажи романа Синклера и фединские Россумы или Эльдеринг-Гейзер — родственные литературные типы.

«Короли» из романа «Между двух миров» изображены тоже во многом гротескно. Как схожи, например, портретные характеристики того же Базиля Захарова — «тучного грека с крючковатым носом, с белой эспаньолкой, которая тряслась, когда он говорил, и синими, как сталь, глазами, которые никогда не улыбались, даже когда губы складывались в улыбку»¹⁴ и нефтяного короля из «Похищения Европы» — «скользящей жабы, которая таращит глаза на божий свет из своей вонючей нефтяной ямы»¹⁵.

А судьба Робби Бэдда имеет немало родственного с историей лесного «короля» Филиппа ван Россума. Робби, как и фединский Россум, внешне импозантный и удачливый, вероломно осуществляет одну финансовую авантюру за другой. И хотя он стремится вступить в деловые контакты с советскими партнерами, но все же приходит к неизбежному краху. Бэдд терпит катастрофу, теряя свои капиталы в один из дней 1929 г. во время «самой страшной паники в истории Уолл-стрита», удивительно зримо изображенной Синклером. Филипп ван Россум терпит фиаско, стремясь хищнически эксплуатировать советские концессии. Советские власти разоблачают его махинации, и он вынужден с позором отступить. И теперь его собственные пароходы «кажутся ему беспо-

¹⁴ Синклер Э. Между двух миров. — М., 1948, с. 41—42. Далее цитаты приводятся по этому изданию с указанием страницы в тексте.

¹⁵ Федин К. Похищение Европы. — Собр. соч. М., 1971. Т. 4, с. 177. Далее цитаты приводятся по этому изданию с указанием страницы в тексте.

мощными, их бег — робким и вялым. Они как будто отступают после неравной схватки, унося с собою павших» (445).

И все же принципиальное, качественное отличие «Похищения Европы» от социологического романа Э. Синклера, отличие, обусловленное, прежде всего, неоднородностью философской и политической позиций авторов этих книг, неоднородностью их творческих методов, состоит в том, что в самой структуре политического романа Федина не только четко обозначены главные противоборствующие силы истории, но утверждается историческая логика победы социалистической системы, человека социалистической формации.

Широко известно признание Федина, что в поисках «реальных, «деловых» обстоятельств, в которых капиталист мог бы сталкиваться с эквивалентным образом из советского мира...» он «должен был расчленил, говоря очень грубо... «советский противовес» на Рогова — человека довольно изысканного и коммуниста Сергечка — человека волевых и прозрачных нравственных качеств»¹⁶.

Может показаться, что и Синклер готов предопределить своему Ланни роль подобного «противовеса», хотя вместе с тем очевидно, что этот герой необходим автору прежде всего для того, чтобы связать воедино все нити повествования. Ланни Бэдд, по выражению Синклера, — не «красный», а «розовый». Да, он не приемлет вероломной политики капиталистических монополий, жаждущих войнами и разбоем утвердить свое мировое господство. Герой Синклера не желает жить по законам волчьей морали, а «ему приказывают говорить то, чего он не хочет говорить и делать то, чего он не хочет делать» (162). Ланни сочувствует тем силам, которые способны вести борьбу за мир, за счастье народов. Он безбоязненно берет под свою защиту итальянских социалистов, пострадавших от режима Муссолини. Неподдельный интерес проявляет герой романа «Между двух миров» к опыту русской революции, к советской политической и экономической системе. Прочитав книгу В. И. Ленина «Государство и революция», Ланни почувствовал, что перед ним «было творение могучего ума» (189).

И все же Ланни Бэдд остается всего лишь «между двух миров». Герой Синклера не способен к социальной активности, и автор романа констатирует это с грустью и безнадежностью: «Страшен был мир, но не они его создали и не в их силах было изменить его» (545—546). В результате завершается роман сентиментальнейшими сценами свадебного пу-

¹⁶ Федин К. Не снижать уровня своего искусства. — Лит. Ленинград, 1936, 8 апр.

тешствия «смирившегося» героя, решившего осчастливить своей любовью молоденькую наследницу 23 миллионов.

Но известно и то, что критика 30-х годов с редким единомыслием, порицая Федина, отвергла его героя Ивана Рогова. Да и сам Федин определил расчленение «советского противовеса», «конструктивной ошибкой, вытекающей из замысла»¹⁷. А. Старков чуть ли не впервые отступил от традиционной оценки Рогова лишь как резонера и созерцателя, но и он считает, что «Рогов антагонист Филиппа ван Россума не столько в плане социальном, сколько в сфере личных отношений с ван Россумами, развивающихся преимущественно по «прямой сюжетной линии»¹⁸.

В самом деле, путешествуя по Норвегии и Голландии, Рогов оказывается вовлеченным в сложные взаимоотношения с семьей Россумов: сначала увлекается дочерью Филиппа, затем влюбляется в жену Франса — русскую эмигрантку Клавдию Андреевну и упорно, хотя и безуспешно, стремится возродить ее к новой жизни своей любовью, «вернуть в тот мир, которому она изменила» (339). Быть может, название романа «Похищение Европы», в частности, следует отнести и к этой сюжетной линии: «Он (Рогов. — З. Л.) выслеживал ее, крался за нею, исподтишка разгадывал ее тайные желания, изучал ее слабости, напал на нее и увлек, как добычу...» (376).

И все же неправомерно ограничивать значение образа Рогова в романе только сферой личных отношений. В сопоставлении с Россумами Рогов играет роль «советского противовеса» и в плане идеологическом. Неслучайно, разговаривая с Роговым после осмотра картин Амстердамского государственного музея, Филипп выражает недовольство по поводу того, что советский журналист, споря о живописи, переводит беседу в политическое русло. «Лесной король» замечает своему оппоненту: «Узнаю в вас задор русского агитатора» (113).

В свое время, полемизируя с критиками, Федин уточнил: в его романе нигде не говорится о том, что Рогов — член партии¹⁹. Но ведь сам Рогов не отрицает того, что он по своему духу, своим взглядам большевик. Это очевидно и для Россума, что подтверждается следующим диалогом:

«Как видите, я не боюсь большевиков...

— Я вижу это по себе, — сказал Рогов...

¹⁷ Федин К. Не снижать уровня своего искусства. Указ. изд.

¹⁸ Старков А. Указ. соч., с. 105.

¹⁹ См.: Федин К. О критике «Похищения Европы». Письмо в редакцию. — Лит. Ленинград, 1934, 21 марта.

— Но разве вы — большевик!... Да, да, понимаю: все русские теперь большевики, не правда ли?...» (106).

Да и как же могло быть иначе! Рогов — один из тех многочисленных советских людей, чья жизнь стала биографией нового века нашей истории: в девятьсот девятнадцатом оборонял Петроград от Юденича, был ранен, затем работал в комсомольской печати. Рогов — первый в романистике Федина характер интеллигента, безраздельно и безоговорочно принявшего революцию, сразу же ставшего ее активным участником, хотя в первой редакции Рогову были свойственны черты некоей абстрактной совестливой жалости, к тому же в слишком сложной, заумной книжной форме выражал он подчас свои суждения²⁰.

Характер Рогова, действительно, раскрывается не в «деловых обстоятельствах», а скорее в поисках героем личного счастья, но разве нравственная сфера человеческих отношений может быть лишена социальной, политической значимости? Несомненно, что Рогов принадлежит к породе тех людей, о которых он говорит как о пришедших в историю «с жадной творить, с порывом, со счастливой верой в свое будущее» (352). Это не значит, однако, что для фединского героя азбучно ясны пути и средства достижения счастья, полного, совершенного, гармоничного. Да и сумеет ли он его достичь? Или, как замечает автор, «может быть, он потерял надежду сойти на БЕРЕГ?» (Выделено нами. — З. Л., 164). Так нравственные искания героя, его идеологическая позиция сопрягаются с вечными философскими вопросами человеческого бытия.

Трудно определить, оказал ли «политический» роман К. Федина непосредственное воздействие на творчество других советских писателей. Вместе с тем нельзя не обратить внимание, скажем, на то, как Ю. Бондарев в романе «Берег» (1975) строит некоторые сюжетные линии повествования. Определяя жанровое своеобразие «Берега» как произведения синтетического, критика отмечала, что книга Бондарева содержит элементы и социально-психологического, и философского, и политического романа. Это, — пишет В. Оскоцкий, — «и политический роман-диалог, идеологический роман-диспут, если учесть, что многие его главы построены на прямом столкновении, споре разных воззрений — философских концепций, идейных позиций, нравственных принципов»²¹. А ведь

²⁰ См.: Федин К. Похищение Европы. — Л.: Гослитиздат, 1936, с. 431, 457 и др.

²¹ Оскоцкий В. Четверть века после войны. — Лит. обозрение, 1975, № 9, с. 21.

в «Похищении Европы» Федин вырабатывал именно подобную структуру романа.

Предпоследняя глава «Похищения Европы» озаглавлена «Острова будущего». Заключительная глава романа Синклера носит название «Мы будем завтра трезвы». Как видим, финалы обеих книг, посвященных современной действительности, обращены к иному времени — в завтра, в будущее. Но Ланни Бэдд смотрит в это будущее весьма скептически. Он покидает Нью-Йорк, охваченный безумием биржевой паники. С борта парохода Ланни с иронией рассматривает статую Свободы, и ему кажется, что «эта рослая дама» машет факелом и лихо распевает фривольную студенческую песенку: «Я долго, долго была пьяна, но завтра я буду трезвой». Этот откровенный сарказм «бодряческого» финала не оставляет сомнений в том, что герой романа так же, как и его автор, блуждающий «между двух миров» и весьма далекий от трезвого взгляда «в завтра», отнюдь не питает иллюзий относительно радужного будущего под сенью нью-йоркской статуи Свободы.

И вместе с тем нельзя не отметить, что Синклер в главе, патетически названной «Пусть радость торжествует», весьма глухо и туманно, но все же упоминает молодых людей, соотечественников Ланни, которые, приехав в Ленинград, проявляют заинтересованное внимание к социальным переменам, характеризующим советский образ жизни.

Приметы социалистического будущего, лишь смутно улавливаемые американским романистом, стали фактом повседневного бытия для героев советской литературы периода первых пятилеток.

«Я сижу за второй частью «Похищения», — сообщал Федин Горькому в письме от 21 сентября 1934 г., — пишу о нас, о наших людях и советской земле, пишу с чувством какого-то обновления и с молодым интересом»²². Позднее Федин заметит: «Во второй части романа я уделяю сравнительно много места советской молодежи и комсомолу, активно занимающимся социалистическим строительством»²³.

Никогда ранее фединские герои не обладали еще такой ясностью цели, не занимали такой четкой и определенной общественной и гражданской позиции. Директор заводов, испытанный коммунист Сергеич вместе с молодыми рабочими-комсомольцами непосредственно вступает в непримиримую идеологическую битву со своим противником.

²² Федин К. Горький среди нас. Картины литературной жизни. Указ. изд., с. 321.

²³ К. Федин. Вторая часть «Похищения Европы». — Комс. правда, 1935, 15 апр.

Критика, начиная с момента журнальной публикации романа и вплоть до нынешних дней²⁴, не раз упрекала автора «Похищения Европы» за неразработанность, схематизм, риторичность характеров советских людей, за неорганичность в повествовательной ткани романа сатирического, памфлетного плана.

Однако обоснованны ли претензии критиков? Образ Сергеича, прошедшего путь от рабочего-лекальщика до директора лесопильных заводов, крупного хозяйственника, зрелого политического деятеля, о котором автор говорит, что это — «настоящий, простой, умный и небездарный большевик»²⁵, действительно, раскрывается в романе главным образом через речевую характеристику: в яростных спорах с «лесным королем», в беседах с рабочими, комсомольцами, в выступлениях перед иностранными моряками, приехавшими в Советский Союз и т. д. Однако эти реплики и монологи героя написаны столь мастерски, что отражают не только идейно-политическую позицию патриота-интернационалиста, но и особенности далеко неоднозначного характера Сергеича — человека находчивого, остроумного, темпераментного, необычайно вдумчивого, доброжелательного и в то же время обостренно принципиального и бескомпромиссного.

Идейное, нравственное, интеллектуальное превосходство Сергеича над своим западным «партнером» столь очевидно, что Филипп решил, точно так же как горьковский Самгин в отношении большевика Кутузова, будто «во всех неприятностях, огорчениях, может быть несчастьях, виновато единственное существо — упорное, несговорчивое, жестокое, заносчивое, и это существо — Сергеич! Он вмещал в себе все отталкивающее и неприемлемое. Он был зловреден! Сергеич же не думал о Филиппе. Он безболезненно забыл о нем» (372).

Когда М. Кузнецов порицает автора «Похищения Европы» за «лобовое, подчас плакатное изображение противостояния двух миров»²⁶, то он, по нашему убеждению, допускает ошибку, ибо судит книгу Федина по законам «социально-психологического» романа²⁷. Критик не учитывает, что жанр «политического романа» требует качественно иных средств типизации, реализованных Фединым в «Похищении Европы» —

²⁴ См.: например: Кузнецов М. Романы Константина Федина. — М.: Худож. лит., 1973, с. 58—64.

²⁵ Федин К. Не снижать уровня своего искусства. Указ. изд.

²⁶ Кузнецов М. Указ. соч., с. 59.

²⁷ На это же указывал В. Ковалев в рец. «Коллективная монография о Федине» (Русская литература, 1967, № 3, с. 255).

книге новаторской, открывающей путь новому типу советского романа.

Наряду с этим роман Федина обладает признаками, сближающими его и с «производственными романами» 30-х годов. Во второй книге романа автор великолепно передает трудовой героизм «человеческой массы, охваченной движением и действием» (285). Массовые сцены, изображающие труд рабочих на лесоразработках, проникнуты героическим пафосом созидания. И хотя характеры рабочих-комсомольцев Володи Глушкова, Ермолая, Сени Ершова, Шуры детально не развернуты, каждый из них тем не менее воспринимается как неповторимая человеческая индивидуальность. А все вместе эти фединские герои составляют коллективный образ героического народа-труженика, в годы первых пятилеток «похищающего Европу».

Художественная и общественная значимость политической романистики Федина получила международное признание. Об этом свидетельствует, в частности, весьма красноречивое послание Леонгарда Франка, озаглавленное «Объяснение в любви Константину Федину — и не только к его 70-летию!», в котором сказано: «Из своего опыта писательской работы я знаю, что для романиста нет ничего труднее, чем изображать социалистическую экономику на судьбах людей. Федину в его романах это удалось. У прозаиков не столь одаренных, если они хотят изобразить политически обусловленные человеческие судьбы, получаются лишь политические передовицы, место которым в газете»²⁸.

Н. А. ПЕТРОВА

Кемеровский университет

ДВЕ РАННИЕ ПОЭМЫ В. МАЯКОВСКОГО (К ВОПРОСУ О ТИПОЛОГИИ ЖАНРА)

Ранние поэмы Маяковского принято определять как лирические, написанные в форме непосредственного авторского монолога¹. При этом принадлежность к лирическому роду

²⁸ Письма советским писателям из-за рубежа (1923—1972). — Иностранная литература, 1977, № 12, с. 163.

¹ См.: Харджиев Н., Тренин В. Поэтическая культура Маяковского. — М.: Искусство, 1970, с. 133; Паперный З. О мастерстве Маяковского. — М.: Сов. писатель, 1975, с. 233; Машбиц-Веров И. Поэмы

и монологизм структуры рассматриваются как взаимообусловленные характеристики, включение же неавторских голосов связывается с «эпизацией» лирики. Идеиная эволюция Маяковского жестко соотносится с определенными жанровыми формами, в результате чего выстраивается иерархия, в которой категории эпоса и реализма расцениваются с эстетической точки зрения выше, чем категория лирики и романтизма.

Авторы большинства работ не занимаются выявлением жанрового своеобразия поэм Маяковского, считая вопрос решенным. Возможность иного подхода намечается в книге А. Н. Лурье, предполагающего, что включение неавторских голосов не противоречит сохранению монологической структуры. И это едва ли не единственное замечание в работах, посвященных Маяковскому и эволюции жанра поэмы в предреволюционные годы, указывающее на сложность и неоднозначность взаимосвязей родовой принадлежности и принципа субъектной организации, а также самого понятия монологизма.

При общности темы, проблематики, конфликта развитие сюжета каждой из ранних поэм Маяковского имеет особый характер. Различия таковы, что могут быть использованы в типологических целях. Обратимся к двум ранним поэмам Маяковского «Флейта-позвоночник» и «Человек», определение родовой принадлежности которых обычно однозначно.

Задача состоит в подтверждении родовой принадлежности на уровне конфликта и сюжета, выявлении субъектной организации и степени ее обусловленности родом произведений и, наконец, в определении функции родовой и субъектной структур в развитии сюжета и разрешении конфликта, то есть в определении жанровой специфики поэм такого типа.

Поэма «Флейта-позвоночник» состоит из «Пролога» и трех глав; тема ее — неразделенность, неосуществимость любви. В поэме есть намечки других тем, которые найдут развитие в «Войне и мире» и «Человеке»: противопоставление любви и войны, богатства и демонстративной богемности. Темы эти могут быть восприняты только в совокупности всех произведений периода «Флейты». Исторические события, упомянутые в поэме, настойчиво переключаются в лирический план:

Маяковского. — М.: Сов. писатель, 1963, с. 233; Лурье А. Н. Поэтический эпос революции. — Л.: Наука, 1975, с. 18; Долгополов Л. К. Поэмы Блока и русская поэма конца XIX — начала XX века. — М. — Л.: Наука, 1964, с. 137; Перцов В. В. Маяковский. Жизнь и творчество. 1893—1917. — М.: Наука, 1963; Петросов К. Г. О художественной системе и методе раннего Маяковского. — Русская литература, 1967, № 3, с. 50.

Француз,
улыбаясь, на штыке мрет,
с улыбкой разбивается подстреленный авиатор,
если вспомнят
в поцелуе рот
твой, Травиата².

Позже, в «Войне и мире», лирический конфликт будет дан в общеисторическом контексте:

Франция!
Гони с бульваров любовный шепот!
В новые танцы — юношей выловить!
Слышишь, нежная?
Хорошо
под музыку митральезы жечь и насиловать!
(219)

Конфликт «Флейты» обусловлен принадлежностью героев к разным мирам: любви и искусства — скуки и богатства; он традиционен для лирического романтического произведения. В первой главе излагается фантастический вариант предистории конфликта, но, в сущности, она вынесена за рамки поэмы — о боли любви говорится постоянно как о давней, «ежедневно множимой». Мысль героя обращена к «дням этим», в которых для него заключено и прошлое, и будущее, потому-то страшно «рухнуть с помоста дней». «Флейта» — поэма состояния («в ужасе, что тебя любить увели»). Мысль замкнута в кольцо отчаяния и надежды. Первая и последняя главы раскрывают фабульную ситуацию поэмы, вторая имеет стансовое построение; она представляет собой ряд вариаций, причем формальных, без смены точек зрения. Метафоры называются по принципу психологического параллелизма. Достаточно сравнить эту главу со стихотворением тех же годов «Себе, любимому» или «Лиличка! Вместо письма».

Стансовое построение второй главы открыто, но и эта глава имеет кольцевое обрамление. Замкнутость каждой главы и отсутствие последовательного развития фабулы скорее характерны для цикла стихов, чем для поэмы (первый вариант заголовка — «Стихи ей»). Но если сравнить «Флейту» со стихотворным циклом, например, «Разрывом» Б. Пастернака, который посвящен той же теме — уходу любимой, то станет ясно, что возможности движения сюжета, предлагаемые циклом, в этой поэме не осуществляются. Тема цикла не факт, а процесс разрыва. Стыд за ложь любимой обра-

² Маяковский В. В. Собр. соч. В 13-ти т. — М., 1955. Т. 1, с. 263. В дальнейшем цитаты приводятся по этому изданию с указанием страницы в скобках.

чивается стыдом за непроходящую любовь к ней, попытка осуществить ее — состраданием. Смена оценочных позиций композиционно организует девять стихотворений цикла, конфликт находит естественное разрешение во временной протяженности. «Флейта» построена как складень, первая и вторая главы выражают одну эмоцию, которая в цепи вариаций второй главы осознается как постоянно длящаяся и перерастает рамки частной истории, фабульно представленной в «боковых» главах. Обрамление не зеркально, оно подчеркивает нарастание трагизма и степени обобщенности.

В поэме намечается тема вечно существующей любви, позже развернутая в «Человеке», но это «вечно» смыкается с постоянным «сегодня», рамками которого ограничено действие («Сегодня к новым ногам лягте», «Сегодня только вошел к вам», «В праздник красьте сегодняшнее число»).

«Ты» и «я» — существующие «сегодня» и «столетия», не закрепленные пространственно — как будто бы составляют центр субъектной организации поэмы. Но герои далеко не равноправны. «Ты», любимая, как и все те, «которые нравились или нравятся», — скорее медиатор в отношении героя к миру, выявляющий смысл противопоставления. Герой находится с миром один на один, его сторонники иллюзорны. Небо и пекло смыкаются в противостоянии герою, бог — «Всевышний инквизитор» — выводит любимую «из пекловых глубин», в доме любимой пахнет «шерстью паленной» и ладаном — атрибутом бога и знаком смерти одновременно (ср. в «Облаке в штанах»: «Я тебя, пропахшего ладаном, раскрою отсюда до Аляски!», а во «Флейте» запах ладана — запах трупа). Бог дает любимой «настоящего мужа», тот входит, «весельем улиц орошен», с праздника, где герою нет места (в конце поэмы праздником оказывается день распятия героя). Бог и муж принадлежат в сознании героя к тем, кто выщетинился, «звери точно», к миру повелителей, еще недостаточно персонифицировавшихся.

Любимая — точка приложения противоборствующих сил. Вплоть до третьей главы она пассивна: ее «вывел» бог, ее «любить увели», она может быть «за море отдана». В третьей главе любимая поглощается враждебным миром, но и «сердце обокравшая, всего его лишив», она остается для героя дорогой — трагическая безысходность задана изначально. Герой ощущает, что враждебный мир может посягать и на него (бог «велел: люби!»; «понадоблюсь им я — велят: себя на войне убей!»), но любовь-трагедия оказывается и спасением. Возникает связь между понятием надежды и отчаяния, гибели и спасения, они в значительной степени амбиваленты. Герой и мир так же неразрывны, герой может осуществиться

только в противопоставлении себя миру. Но если герой присутствует в поэме во всей напряженности своей духовной жизни, вполне осознавая факт противостояния, то мира, как такового, в поэме нет. Есть его представители, не имеющие своей точки зрения, своего слова. «Твоя останется, тряпок нашей ей...» — эти слова выкрикивает герой мужу любимой, устанавливая конфликт между богатством и богемностью. Действия любимой тут же подвергаются эмоциональной оценке («Холодное очень»). Герой говорит о себе и о мире, а сам дан только «изнутри», ни одно действующее лицо поэмы (даже бог, который появляется, поскольку герой «орал, что бога нет») не имеет права высказывания. Герой не раскрыт ни с какой другой точки зрения, кроме собственной. При всей разветвленности формально-субъектной организации (терминология Б. О. Кормана) поэма остается монологической. Неопределенность хронотопа (термин М. М. Бахтина), вообще характерная для лирических произведений, в данном случае объясняется еще и тем, что действие разворачивается «у мозга в зале». С мотивом «памяти» — потребностью восстановить и разыграть действие со всей доступной сиюминутностью — в поэму входит одна из важнейших для Маяковского тем — тема творчества.

Любовь и творчество осмысляются как единство (вечную сущность любви Маяковский подтверждает образами геттвской Гретхен и Травиаты). Мотив искусства как навечно запечатленной жизни пронизывает все кольцевое построение поэмы. Искусство проявляет себя как сила организующая и завершающая. Становление этой точки зрения происходит в герое. Герой как бы «уходит в автора», разрешение конфликта переносится из жизненной сферы в сферу творчества. В творчестве вершится торжество любви, отсюда нежнейшая и свободная от отчаяния страсти интонация последней главы:

Прими мой дар, дорогая,
больше я, может быть, ничего не придумаю.

(208)

(Надо отметить, что в последнем четверостишии заключительной главы нет восклицательного знака, в первом четверостишии кольцевого обрамления он есть).

С возможностью разрешения конфликта процессом и результатом творчества в поэму вводится авторская точка зрения (своего рода «слово о слове»), которая не противоречит точке зрения героя, но осложняет сюжет, позволяя воплотить материал в жанре поэмы. Той же цели служит и форма «складня» с напряженными «боковыми» главами и широкой экспозицией в центре.

«Флейта-позвоночник» может быть определена как поэма с лирической доминантой и монологическим типом субъектной организации. Наиболее лирическая из ранних поэм Маяковского, она обладает и наиболее строгой архитектурной, компенсирующей непоследовательность фабулы и статичность сюжета. Но связь между принадлежностью к лирическому роду и монологизмом не является необходимо обусловленной, о чем свидетельствует несколько более поздняя поэма Маяковского «Человек».

В «Человеке» тот же конфликт между героем и враждебным ему миром войны, наживы, быта, та же расколотость мира на свой и враждебный. Столкновение двух миров воплощено в классическом треугольнике — «я», «ты», «он», где «ты» — точка соприкосновения и отталкивания. Война, трагедия человека, входит в поэму только в той степени, в какой она причастна трагедии личной. Любовь — то же вечное «тысячелютое Евангелие». Место действия, как и во «Флейте», и земля, и небо. Город, несмотря на конкретные детали («из ниши головы кобылей вылеп»), условен (ср. в «Кофте фата» — «По Невскому мира»). В поэме содержатся точные временные указания («небывалое чудо двадцатого века») и более косвенные, связанные с идущей войной («Крутаните, — просят, — да так, чтоб вымер мир. Что им? Кровью поля поливать?») — но герои неизменны и вечны (Повелителя Всего «ни один не трогает бунт»; сам герой бессмертен, храним «в рамках времени»; любимая — «сквозь тысячи лет прошла и юна»). Конфликтная ситуация проецируется на все времена, принимает космические масштабы извечного состояния катастрофы.

В поэме есть и символическая фабула, мотив метаморфозы — вознесения (смерти) и возрождения, — который с разной степенью выявленности присутствует и во «Флейте», и в «Войне и мире». В «Человеке» эта фабула намечена «Прологом» и названиями глав. Символическая фабула формально объединяет главы поэмы, каждая из которых внутренне замкнута и развивает отдельный аспект конфликта. В сопоставлении глав складывается сюжет. Символическая фабула, как и тема творчества во «Флейте», имеет обобщающее значение для частного факта фабульной ситуации, но сама периодичность развития фабулы в «Человеке» свидетельствует о том, что она не предназначена для выполнения завершающей функции.

В «Человеке» мир героя не замкнут, не завершен, он развертывается во времени. Кольцевого обрамления нет, статика «Флейты» сменяется динамикой. Связь героя и мира неоднозначна, это именно «отношения между», а не «отноше-

Но сущность его — деньги. И любимая, и горожане, которые в «Войне и мире» объединялись с героем в стремлении к будущему, теперь идут к Повелителю Всего, чтобы «выкупаться в Его обилии». Герой снова оказывается одинок на своем полюсе. К тому же его сознание неоднородно внутренне, оно связано с чужим сознанием через отношение к любимой, идущей «по риску откоса» между «я» и «он». Любовь вырывает человека из быта, но приводит к столкновению с миром. Уход любимой написан подробно — от пассива («туда же ведома»), через недоумение («Зачем тебе?»), до полного ее подчинения («Склонилась руке. Губы волосикам, шепчут над ними они»). Герой знает, что весь он — «сплошная невидаль», каждое движение его — «необъяснимое чудо», но ненужный даже любимой, он может пройти «расстроенный и хлюпкий» или, «плачем марая пол», распластаться «в моленьи о потерянном рае». Глава «Маяковский в небе» — попытка приспособления к «их» миру, попытка «всех созерцать», не пачкаясь «в грязи земной», уйти в фантазии, сны, миражи, жить «будто на пляже южном», пусть хоть кровью поливают поля — «плевать!» Э. Браун отмечает филистерские настроения самого героя, поскольку он трудно «вживался небесам в уклад» — не хватало привычных вещей и занятий. Но дело в том, что жизнь на небе оказывается все тем же земным бытом в несколько пародийном варианте. Человеку с сердцем (по аналогии с действующими лицами трагедии «Владимир Маяковский») нет места среди бестелых, как и среди земных, которые сплошная плоть с глобусом-пузом. Он обречен на скитания между небом и землей — новый Демон «в американском пиджаке и блеске желтых ботинок».

В «Войне и мире» конфликт разрешался будущим. В «Человеке» «мост феерический» возвращает героя к прежней ситуации. «Через «тысячи, миллионы» лет также «катятся рубли», та же «толпа», которую:

...тот же лысый
невидимый водит,
главный танцмейстер земного канкана.

(266)

Во «Флейте» конфликт разрешался самим процессом написания поэмы, ее завершенностью как произведения искусства. В «Человеке» искусство принадлежит Повелителю Всего:

Виду — подошла.
Склонилась руке.
Губы волосикам,
шепчут над ними они,
«Флейточкой» называют один,

«Облачком» — другой,
третий — сиянием неведомым
какого-то,
только что
мною творимого имени.

(255)

Даже вознесение героя, его освобождение от земных пут облечено в пошлую легенду.

В «Человеке» как бы еще раз проверяются и одна за другой отбрасываются возможности, осуществленные в ранних поэмах, и потому материал в поэме выстраивается как цепь смертей и рождений. Первый раз герой умирает, когда в ведение Повелителя Всего переходит искусство, второй, когда выясняется, что ему подчинено и время. Причем смерть и жизнь уравниваются, как земля и небо, разница между ними стирается, настолько жизнь стала подобна смерти. Герой, рождаясь, спускается на землю (нисходит в ад) и, умирая, продолжает жить на небе в общем-то вполне земном, примеряя к себе обывательскую безмятежность.

Чужое сознание враждебного мира существует независимо от героя, с ним можно вступить в диалог («Кричу ...и чу! Тюремщика гримаса»), оно предлагает свою точку зрения на действия героя. Высказывания героя о мире и мира о нем сопоставляются постоянно:

То-то удивятся не ихней силище
путешественника неб.
Голоса:
«Смотрите,
должно быть, красильщик
с крыши.
Еще удачно!
Тяжелый хлеб».

(265)

Высказывания мира обманывают ожидания героя, никогда не совпадают с ними. Не принимая чужую, страшную в своей непробиваемой чуждости, точку зрения, иронизируя над ней, герой вынужден считаться с ее существованием:

И вдруг я
плавню оплываю прилавок.
Потолок отверзается сам.
Визги.
Шум.
«Над домом висит!» (чужое сознание)
Над домом вишу. («я» — «их» глазами)

Вот захотел
и по тучам
лечу ж. (глазами героя)

(253)

Одно событие рассматривается с разных точек зрения, «множественность равноправных сознаний с их мирами сочетается здесь, сохраняя свою неслиянность в единство некоторого события»⁵. Действие драматизировано. В него вводятся пародийные диалоги на небе, пение ангелов, разговоры с прохожим, швейцаром, инженером Николаевым («отдельные голоса различает ухо»). Даже если чужая точка зрения не имеет формального выражения, герой постоянно на нее ориентирован. Свое и чужое, разноголосое, но единое в отношении к герою — сознания равноправны. Постоянное присутствие чужого сознания, посягающего на духовную жизнь героя, невозможность бегства в искусство или фантазии, невозможность действия за ненадобностью мессии образуют действительную ситуацию «Человека». Во «Флейте» герой включен в отношения: мир — любовь — искусство; в «Человеке» выхода нет — и любовь, и искусство поглощены враждебным миром.

В «Человеке» нет кольцевого обрамления, но кольцо есть, только более широкое, выходящее за рамки формальной структуры. Кольцо образуют вознесения в «зализанную гладь» и спуски в неизменный ад быта (поэма начинается не собственно рождением героя, а спуском его на землю из «ковчега ночи» и кончается возвращением в «клоно шири»). Герой бессмертен, и усилия его вырваться из этого кольца — тщетны:

Шагну —
и снова в месте том.
Рвануть —
и снова зря.

(256)

Он «навек... заключен в бессмертную повесть», авторы которой бог, Повелитель Всего, инженер Николаев, взаимозаменяемые как владельцы возлюбленной героя, носители своего слова об истории. Повелитель Всего, «некоронованный сердец владелец», поработил души тех, из кого составляли свою армию герои «Облака в штанах» и «Войны и мира». Конфликт, неразрешимый на уровне «герой — мир», не находит завершения и в авторском слове — прежние средства уже не доступны и не действенны. Разрешить конфликт «из себя» уже невозможно.

«Человек», самая горькая из предреволюционных поэм

⁵ Эти слова, сказанные по поводу творчества Достоевского, вполне применимы в данном случае к творчеству Маяковского. (См.: Бахтин М. Е. Проблемы поэтики Достоевского. — М., 1963, с. 7).

Маяковского, может быть определена как поэма с лирической доминантой и полифоническим типом субъектной организации.

В. К. ШЕНШИН

Пермский университет

**РОМАН Ю. ОЛЕШИ «ЗАВИСТЬ»
И ТРАДИЦИИ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО**

Роман Ю. Олеши «Зависть», написанный в 1927 г., появился в тот период, когда в советской прозе велись поиски больших художественных форм, наблюдалось стремление к философски-углубленному осмыслению жизненных противоречий. Наиболее талантливые художники стремились не только запечатлеть сложные социальные процессы в той калейдоскопической фрагментарности, которая была характерна для советской литературы первой половины 20-х годов, но показать основные линии развития нового советского общества, более проблемно раскрыть острую борьбу нового со старым.

Роман Ю. Олеши «Зависть» был воспринят критикой 20-х годов как роман глубоко новаторский. Н. Берковский писал: «Фантастичный и гротескный роман Олеши... — показатель одного из путей, по которым может продвигаться в литературу бытовой материал современности. Мы за реализм. Остерегаемся только утверждать, что реализм должен быть абсолютно и туповато «честным». Хорошо, когда честный реализм «проворывается» с тем талантом и тактом, как это случилось у Олеши. Реальности, показанные «вороватым» Олешей, видны резче и определенной, чем из рук многих безупречных правдолюбцев — «пороки» идут на пользу делу. Олеше посчастливилось взять на экран литературы советскую бытовую современность, придать ей несомненную «фотогеничность». И все это в силу осторожных и остроумных художественных «насилий», творимых над бытовыми данностями»¹.

Сам художественный метод Олеши разными критиками определялся по-разному. Одни называли его писателем-экспрессионистом (Вяч. Полонский), другие находили у него

¹ Берковский Н. О реализме честном и реализме вороватом. — На литературном посту, 1928, № 7, с. 57.

аналогии с отдельными представителями европейского модернизма, например, Жаном Жироду (Ж. Эльсберг).

В романе Олеси «Зависть» на первый взгляд ничто не говорит о наличии литературной преемственности между этим произведением и русской классикой — Олеша слишком нов и самобытен. Поэтому вполне понятно, что критика 20-х годов и литературоведы более позднего времени, уделяя много внимания вопросам поэтики в творчестве Олеси, почти вовсе не касались классической традиции. Правда, в исследовании М. Чудаковой (относящемся к недавнему времени), посвященном мастерству писателя, есть глава, где способ изображения предметного мира у Олеси сопоставляется с художественной манерой Толстого и Тургенева, однако это делается для того, чтобы нагляднее показать именно отличие Олеси как писателя XX в. от русских классиков².

Между тем в процессе формирования советского идеологического романа, романа проблемно-масштабного и психологического, обращение к традициям русской классики было неизбежно и необходимо. В своем стремлении философски осмыслить и обобщить процессы становления новой действительности писатели возвращались к «вечным» гуманистическим проблемам, таким как человек и история, свобода и необходимость и т. д. На материале новой исторической действительности они обратились к проблемам, которые волновали крупнейших представителей русского критического реализма XIX в. И если в области художественной формы, литературной техники в советском интеллектуальном романе 20-х годов труднее обнаружить непосредственную связь с классикой, то в проблематике, идеях, художественных типах классические традиции выступают явственнее.

Так, в романе «Зависть» критика 20-х годов сразу же заметила сходство главного персонажа Николая Кавалерова с героем «Записок из подполья» Достоевского. Вяч. Полонский, например, в своей статье «Преодоление «Зависти» в качестве эпиграфа к разделу, посвященному образу Кавалерова, взял наиболее характерную выдержку из исповеди «подпольного» парадоксалиста Достоевского³. Этим как бы было отмечено, что тема индивидуального анархического бунта против неумолимой логики истории, отраженная Олешей в образе Кавалерова, была предельно глубоко разработана еще Достоевским. К сожалению, выявление нашим литературоведением традиций Достоевского в романе Олеси «За-

² См.: Чудакова М. Мастерство Юрия Олеси. — М.: Наука, 1971

³ См.: Полонский В. На литературные темы. Избранные статьи. — М.: Сов. писатель, 1968, с. 304.

висть» в основном ограничивалось обнаружением выше указанной аналогии.

Вопрос о традициях Достоевского в романе Олеси заслуживает более серьезного внимания и изучения. Художественный опыт великого русского романиста, глубочайшего психолога, создателя остроидеологического, проблемного романа по-разному использовался и претворялся в творчестве советских писателей 20-х годов, представлявших интеллектуальное направление. При выявлении этих традиций необходимо учитывать всю сложность и неоднолинейность воздействия Достоевского на советских писателей того периода. Подлинные художественные традиции не всегда обнаруживаются в прямом и сознательном следовании писателя темам, мотивам, образам и приемам великого предшественника. Часто это бывает не более, чем поверхностное подражание, не затрагивающее глубоких идейно-художественных принципов.

Величайшая ценность наследия Достоевского как художника-гуманиста заключается прежде всего в необычайной глубине и своеобразии его реализма. Достоевский открывает новые пути художественного познания действительности, познания человека. Если говорить о подлинных традициях Достоевского-реалиста в советской литературе, то нужно брать за основу те замечательные художественные открытия, которые были сделаны этим писателем в области изображения острых противоречий духовной жизни человека с его стремлением к высокому нравственному идеалу, к мировой гармонии перед лицом буржуазной действительности, чреватой революционными потрясениями.

В 20-е годы, когда ломка старого и создание нового общественного уклада носили подчас остро драматический характер, многие советские писатели, ощущая этот драматизм, как бы вновь обращались к «проклятым вопросам», «вечным» идеям, которые волновали Достоевского.

Следует заметить, что культурная почва, на которой складывалось художественное мышление советских писателей, была различной. Например, такие художники, как Леонов и Федин, были органически связаны со старой русской культурной традицией. Это особенно чувствуется в том, какое большое место занимает в их творчестве «мысль народная», тема нравственных исканий интеллигенции на пути приобщения к народной правде.

Что же касается Олеси, то в его творчестве тема деревенской, «кондовой» Руси оказалась совершенно не затронутой. Критика сразу же заметила, что мир Олеси — это мир сугубо городской. И дело не только в том, что Олеша — ур-

банист в зарисовках предметного мира, окружающего его героев, — в его произведениях совершенно отсутствует та деревенская, народная «почва», которая всегда так или иначе довлеет над сознанием русского интеллигента в произведениях русской классики. Предельная «урбанистичность» романа Олеша «Зависть», особенно ярко проявляющаяся в поэтике и в самом мироощущении главного героя Кавалерова, способствует восприятию этого произведения как художественного явления XX в., не вызывающего на первый взгляд никаких ассоциаций с реализмом прошлого века.

Как известно, писатели нередко сами отмечают влияние на их творчество того или иного великого предшественника. Олеша никогда не писал о влиянии на него Достоевского, и поэтому трудно судить о его отношении к этому писателю. Уже в последний период творчества, в книге «Ни дня без строчки» Олеша отмечает: «Все же не могу ответить себе о качестве своего отношения к нему — люблю, не люблю»⁴.

Однако у Олеша есть высказывания, касающиеся художественного мастерства Достоевского, и они полны глубокого восхищения. В одном из них писатель пытается определить со своей точки зрения наиболее характерное в творчестве Достоевского: «Основная линия обработки им человеческих характеров — это линия, проходящая по чувству самолюбия. Он не представляет себе более значительной силы в душе человека, чем именно самолюбие. Это личное, мучившее его качество он внес в человека вообще, да еще и в человека — героя его произведений...» (477).

Для Олеша, как видим, большой интерес представляет в Достоевском его тенденция строить, «обрабатывать» человеческие характеры на основе одной психологической доминанты — чувства самолюбия. Можно, конечно, спорить о том, является ли эта особенность главной в творческом методе Достоевского, но важно, что для Олеша она наиболее интересна. И хотя приведенное высказывание относится к периоду работы Олеша над инсценировкой «Идиота», как закономерно оно в устах автора «Зависти»!

Роман Олеша «Зависть» — остроидеологическое произведение, в котором социальное, философское и психологическое начала образуют сложный жанровый синтез. Уже одно это обстоятельство сближает этот роман с произведениями Достоевского. «Зависть» близка к «Запискам из подполья» и к другим романам Достоевского прежде всего глубоким рас-

⁴ Олеша Ю. Избранные сочинения. — М.: Худож. лит., 1956, с. 477. В дальнейшем цитаты приводятся по этому изданию с указанием страницы в тексте.

крытием драматических противоречий индивидуального сознания героя-идеолога. Здесь отражен конфликт интеллектуального героя-индивидуалиста, болезненно самолюбивого социального отщепенца с действительностью. Коснувшись темы индивидуалистического «бунта», изображая психологию этого бунта, Олеша никак не мог пройти мимо художественного опыта Достоевского, ибо эта тема — великое художественное открытие, принадлежащее в мировой литературе исключительно Достоевскому. Тема эта гениально разработана великим романистом в образах подпольного героя, Родиона Раскольников, Ивана Карамазова. «Заговор чувств» Николая Кавалерова и Ивана Бабичева — это одна из модификаций интеллектуального «бунта» героев Достоевского, представленная в новых исторических условиях первых лет строительства социализма в нашей стране. Если бунт героев Достоевского связан с неприятием окружающей действительности, бесчеловечной и бессмысленной, то бунт Кавалерова происходит при полном признании правомерности победы нового социалистического строя над старым буржуазным миром, возникает же он в результате невозможности для героя приобщиться к новой действительности, его бунт проявляется как «заговор чувств».

Фигура Кавалерова несет в себе в какой-то степени трагедийное начало, что сближает его с героями Достоевского, однако сам характер трагедийности здесь иной, он определяется новой социально-исторической ситуацией и иной идейной позицией автора. Кроме того, Кавалерова сближает с героями Достоевского раздвоенность сознания, противоречия интеллекта. Как и Достоевский, Олеша не просто показал в своем герое воинствующего мещанина с его анархическим волюнтаризмом — в его мироощущении и раздумьях он выразил собственные сомнения и наиболее сильные стороны своего художественного мышления. Олеша сам сказал об этом на I Всесоюзном съезде советских писателей: «Мне говорили, что в Кавалерове есть много моего, что этот тип является автобиографическим, что Кавалеров — это я сам. Да, Кавалеров смотрел на мир моими глазами. Краски, цвета, образы, сравнения, метафоры и умозаключения Кавалерова принадлежали мне. И это были наиболее свежие, наиболее яркие краски, которые я видел. Многие из них пришли из детства, были вынуты из самого заветного уголка, из ящика неповторимых наблюдений. Как художник проявил я в Кавалерове наиболее чистую силу, силу первой вещи, силу переказа первых впечатлений»⁵.

⁵ О л е ш а Ю. Избранное. — М.: Худож. лит., 1936, с. 4.

Кавалеров симпатичен читателю своим мироощущением художника, тонко чувствующего красоту окружающего мира. Его мироощущение привлекает порой почти детской свежестью и непосредственностью. И вместе с тем — это человек, опустившийся на дно, «толстопузый, в укоротившихся брючках человек», сожительствующий с мещанкой, вдовой Аничкой Прокопович, проводящий время в пивной, возле которой его и подбирает сжалившийся над ним Андрей Бабичев. Кавалеров в целом ряде признаний как бы сам характеризует себя с негативной стороны: «Меня не любят вещи. Переулочек болеет мною...», «Меня никто не любил безвозмездно. Проститутки — и те старались содрать с меня как можно больше...» и т. д. Он совершает прямую подлость в отношении Андрея Бабичева, оклеветав его перед Володей Макаровым.

Оценка некоторыми критиками 20—30-х годов Кавалерова как мелкобуржуазного отщепенца и пошляка была слишком упрощенно-прямолинейной, а следовательно, и не совсем правильной. Эти критики склонны были считать и умение героя видеть мир свежо, по-своему, буржуазным эстетством, признаком ущербности сознания. Таким образом в Кавалерове зачеркивалось все то, что было особенно дорого автору.

Здесь мы неизбежно сталкиваемся с проблемой отношения автора к своему литературному герою. Разумеется, ни в коем случае нельзя отождествлять образ Кавалерова с самим автором Юрием Олешей. Герой близок писателю художественностью своей натуры, оригинальностью мироощущения, своими раздумьями о новом обществе. Однако в сюжете романа (в бытовой сфере, в отношениях с окружающими людьми) Кавалеров типизирован как образ социального отщепенца периода нэпа, как образ опустившегося мелкобуржуазного интеллигента. В двойственном облике героя, как и в самой его фамилии, высокое гуманистическое начало сочетается с пошлым, низкопробным.

Когда Достоевский написал свою повесть «Записки из подполья», многие современники, хорошо знавшие писателя, недоумевали по поводу созданного им образа подпольного парадоксалиста, этого «антигероя». Сама жанровая форма повести, носящая характер откровенной исповеди, давала основания для сближения героя с автором, тем более, что Достоевский в этом произведении впервые с большой художественной силой применил свой метод изображения героя в его идеологическом отношении к миру. Рассуждения героя отличались такой силой «доказательности», что читатель начинал видеть в герое самого автора. А. П. Сулова писала Достоевскому: «Что ты за скандальную повесть пишешь?.. Мне не нравится, когда ты пишешь цинические вещи. Это к тебе

как-то не идет...»⁶. После смерти Достоевского Н. Н. Страхов в своем письме к Л. Н. Толстому выразил враждебное отношение к покойному писателю, отождествив его личность с личностью героя «Записок из подполья». Это же делали и делают до сих пор многие буржуазные литературоведы. Советское литературоведение уже давно отвергло подобную точку зрения, полностью доказав ее несостоятельность.

В подпольном герое Достоевского как бы персонифицирована та идеологическая позиция, которая является результатом полной оторванности от «почвы». Герой здесь не только обличает, но и сам обличается автором.

Неправомерно и упрощенно однолинейное понимание образа подпольного героя, когда в нем видят лишь воинствующего мещанина, ожесточенно полемизирующего с идеями социализма, с революционными демократами. Если бы это было так, фигура подпольного героя лишилась бы того подлинного трагизма, который ей присущ так же, как и созданным позже образам Раскольников и Ивана Карамазова. В личности подпольного героя сочетаются высокий гуманизм, мечта о мировой гармонии, свойственные самому Достоевскому, и анархический, реакционный нигилизм, отрицание всякой возможности разумного, справедливого устройства общества.

Создавая образ Николая Кавалерова, Олеша, подобно Достоевскому, берет в качестве основы идеологическое отношение героя к миру, в данном случае — к миру социализма. Роман «Зависть» близок к «Запискам из подполья» и в жанровом отношении — и в том, и в другом произведении перед нами форма обнаженной исповеди, полемического монолога. И тот, и другой писатель, объективно нарисовав фигуру социального отщепенца (хотя эта объективация и весьма специфична), вложил в него весьма ценное от себя, от собственного мировоззрения и мироощущения.

Как уже отмечалось советскими исследователями В. Кирпотиним, Г. Фридлендером, Р. Назировым, в «обличительной» иронической диалектике подпольного героя есть и свое рациональное зерно: Достоевский справедливо подверг критике абстрактный характер просветительской этики и абстрактность утопического социализма, нащупав их слабые места.

В сознании Кавалерова отразились имевшие место в то время опасения Олеша за свободу человеческих чувств в новых условиях социалистического строительства и в особен-

⁶ Цит. по: Достоевский Ф. М. Статьи и материалы. / Под ред. А. С. Долинина. — М.—Л.: Мысль, 1924, с. 269.

ности — за свободу индивидуального эстетического мироощущения.

Образ подпольного героя строится Достоевским на идеологической основе, идея здесь является художественной доминантой. Герой этот как социальный тип, как человеческий характер не очерчен с той мерой определенности и полноты, какая характерна, например, для образов Тургенева или Гончарова. У Достоевского основным объектом изображения в герое становится диалектика его сознания, мучительная антиномия ума и чувства. Писатель объективно воплотил в этом образе идею индивидуалистического бунта, философию крайнего нигилизма.

У Олеши в образе Кавалерова основой изображения также становится противоречивое сознание героя. Хотя в романе «Зависть» форма исповеди, монолога характеризует лишь первую часть, а во второй автор изображает Кавалерова как бы со стороны, тем не менее образ этого героя воспринимается читателем не очень четко детерминированным как социально, так и психологически. В личности Кавалерова есть нечто странное, исключительное, вызывающее его аналогию именно с героями Достоевского. Олеша применяет здесь принцип типизации, очень напоминающий принципы «фантастического» реализма, отличавшего Достоевского от других русских классиков.

Разумеется, было бы грубой натяжкой отождествлять полностью художественные принципы Олеши с реализмом Достоевского. Олеша как художник очень самобытен и оригинален. Но самый способ изображения сознания героя, субъективного восприятия им мира, этот не прямой, а своего рода «вороватый» реализм, как его назвал Н. Берковский, во многих моментах близок к художественным принципам Достоевского.

Идеологическая позиция Николая Кавалерова — это ярко выраженная позиция социального отщепенца, человека, лишенного всяких связей с какой-либо определенной социальной средой. Еще критикой 20-х годов было замечено, что в Кавалерове отсутствуют те черты, которые типичны для русского интеллигента, сформировавшегося в дореволюционный период. Духовный мир Кавалерова, будучи отделен от новой действительности, фактически ничем не связан и с прошлым. В сознании Кавалерова почти нет места каким-либо воспоминаниям, воспроизводящим бытовые реалии, которые бы указывали на принадлежность этого человека к какому-то определенному социальному кругу, будь то впечатления детства или родовые семейные традиции (в одном месте романа Кавалеров, впрочем, вспоминает своего отца, но это всего лишь психологическая ассоциация в связи с разглядыванием

собственной наружности в зеркале). Перед нами как бы «голый» индивидуалист, который принципиально одинок. Он почти весь выражен в своем самосознании.

На подобное же изображение героя Достоевским указывал М. М. Бахтин: «Все устойчивые, объективные качества героя, его социальное положение, его социологическая и характерологическая типичность, его *habitus*, его душевный облик и даже самая его наружность, то есть все то, что обычно служит автору для создания твердого и устойчивого образа героя — «кто он», у Достоевского становится объектом рефлексии самого героя, предметом его самосознания; предметом же авторского видения и изображения оказывается сама функция этого самосознания. В то время как обычно самосознание героя является лишь элементом его действительности, лишь одною из черт его целостного образа, здесь, напротив, вся действительность становится элементом его самосознания»⁷.

Нетрудно доказать, что образ Кавалерова строится Олешей аналогично, ибо самосознание, рефлексия этого героя вбирает в себя все, и вся окружающая действительность выступает в романе как «элемент самосознания» Кавалерова. Даже свою наружность герой Олеси, как и герои Достоевского, оценивает сам, она нигде не изображается объективно, от автора: «Мы собрались на аэродроме. Я говорю «мы»! уж я-то был сбоку-припеку, случайно прихваченный человек. Никто не обращался ко мне, никого не интересовали мои впечатления. Я мог бы со спокойной совестью оставаться дома...» (50). «Меня пронзил страх. Я топтался где-то за барьером, толстопузый, в укоротившихся брючках человек...» (52).

В данном случае невольно приходит на память образ Макара Девушкина, с его самоуничижением, сознанием своего ничтожества и малости в глазах окружающих людей. Точно так же и подпольный герой непрестанно мучается от сознания того, каким ничтожеством выглядит он со стороны.

Кавалерову, так же как и героям Достоевского, присуще стремление оценивать свою собственную наружность как-то принижено, в невыгодном свете. Такое стремление литературного героя все время чувствовать впечатление окружающих от его наружности приводит к изображению, которое условно можно назвать «зеркальным». Герой как бы все время смотрит на себя в зеркало, иногда в настоящее, а чаще — в воображаемое. «А может быть, все же когда-нибудь, —

⁷ Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. — М.: Сов. писатель, 1963, с. 63.

размышляет Николай Кавалеров, — в великом паноптикуме будет стоять восковая фигура странного человека, толстоного, с бледным добродушным лицом, с растрепанными волосами, по-мальчишески полного, в пиджаке, сохранившем только одну пуговицу на пузе» (42).

Для Кавалерова, как и для героя Достоевского, очень важно утвердить свою личную точку зрения на мир и на самого себя в той непрекращающейся идеологической полемике, которую он ведет на протяжении романа с воображаемым оппонентом. Этим оппонентом в романе выступает конкретная личность, избранная самим Кавалеровым, — Андрей Бабичев. Однако последний, по сути дела, в полемике с Кавалеровым не участвует, так как будучи человеком действия, человеком практического склада, не имеет ни времени, ни охоты спорить. Кавалеров, как и герой Достоевского, в своем воображении старается предвидеть все, что может думать о нем Андрей Бабичев или кто-либо из подобных ему людей. Так же как подпольный герой Достоевского, он стремится противопоставить свое личное волеизъявление тому новому порядку жизни, которого он не может понять. «В нашей стране дороги славы заграждены шлагбаумами, — говорит Кавалеров, — одаренный человек либо должен потускнеть, либо решиться на то, чтобы с большим скандалом поднять шлагбаум. Мне, например, хочется спорить. Мне хочется доказать силу своей личности. Я хочу моей собственной славы...» (39). В то время как Кавалеров с жаром произносит этот монолог, очень близкий своим анархическим волюнтаризмом к высказываниям подпольного героя, Андрей Бабичев сидит за письменным столом, погруженный в работу, и отделяется от Кавалерова лишь ироническими репликами, не считая нужным серьезно возражать ему. Кавалерову непонятен смысл деятельности Андрея Бабичева: «Меня разбирает злоба. Он — правитель, коммунист, он строит новый мир. А слава в этом новом мире вспыхивает оттого, что из рук колбасника вышел новый сорт колбасы. Я не понимаю этой славы, что же значит это? Не о такой славе говорили мне жизнеописания, памятники, история... Значит, природа славы изменилась? Везде или только здесь, в строящемся мире? Но я ведь чувствую, что этот новый строящийся мир есть главный, торжествующий... Я не слепец, у меня голова на плечах. Меня не надо учить, объяснять мне... Я грамотен. Именно в этом мире я хочу славы!» (48—49).

Следует отметить, что в романе «Зависть» образ Андрея Бабичева не дается Олешей объективно, а выступает как «элемент самосознания» Кавалерова.

Так же как и герои Достоевского, Кавалеров очень бо-

лезненно реагирует на всякую попытку кого-либо окончательно определить, «очертить» его личность. То есть он хочет оставить последнее слово о себе за самим собой. Он видит в себе, в своем духовном мире такие силы и скрытые потенции, которые исключают и просто не допускают окончательного и исчерпывающего определения его личности и тем более людьми, принадлежащими к новому миру, миру социализма, к которому он сам не в состоянии приобщиться.

Совершенно в духе героев Достоевского Кавалеров не может стерпеть снисходительности или жалости к себе со стороны другого человека, и поэтому гуманный поступок Андрея Бабичева, приютившего его у себя, — достаточная причина для того, чтобы Кавалеров возненавидел своего благодетеля. Письмо Кавалерова к Андрею Бабичеву — это дерзкий вызов, бросаемый «колбаснику» во имя свободы человеческих чувств, во имя торжества духовно одаренной личности над бездушным, холодным практицизмом. Так представляется это герою.

Критика неоднократно указывала на то, что образы коммуниста Андрея Бабичева и молодого строителя нового мира Володи Макарова выглядят в романе намного бледнее главного героя, что эти люди кажутся духовно обедненными и как бы неспособными понять тонких эстетических переживаний, которыми в избытке наделен Кавалеров. Создается впечатление, что окажись Андрей Бабичев натурой более чуткой, способной хоть немного понять Кавалерова, могло бы и не возникнуть столь острого конфликта между ними.

Совершенно очевидно, что, показав нового человека лишь таким, каким он видится Кавалерову, и не добавив к этому ничего от себя, Олеша действовал сознательно. Он не ставил перед собой задачи всесторонне раскрыть внутренний мир человека нового, социалистического общества. В выше упомянутом выступлении на I Всесоюзном съезде советских писателей Олеша признавался в трудности и даже невыполнимости для него в то время такой задачи. Писатель откровенно говорил о том, что он внимательно изучал нового человека, старался проникнуть в его духовный мир, но многое еще оставалось для него неясным.

Николай Кавалеров в романе «Зависть» — это не только интеллектуальный герой, автор наделил его необычайным даром истинно поэтического, художественного мироощущения. И в этом отношении образ Кавалерова можно считать в какой-то степени уникальным. Эстетическое чувство, которое почти отсутствует в романе у героев, принадлежащих новому миру, у Кавалерова возведено как бы в некий абсолюте. Оно является предметом его гордости и основой сознания духов-

ного превосходства над Андреем Бабичевым и Володей Макаровым.

Если у подпольного героя Достоевского ироническая диалектика, разрушающая логику человеческого бытия, заполняет все сознание, то Кавалеров всю окружающую действительность воспринимает прежде всего под эстетическим углом зрения. Художественное, образное начало в мышлении Кавалерова настолько сильно, что почти целиком определяет его как человеческий тип. Кавалеров весь погружен в мир причудливых ассоциаций. Само реальное бытие этого героя порой воспринимается читателем не как конкретное социальное бытие, а как бытие в воображаемом мире эстетических эмоций. Отсюда и психология Кавалерова — это как бы психология художника вообще, в которой эстетизм преобладает над социальной детерминированностью. Выше уже говорилось о том, что Кавалеров как социальный характер не определен достаточно четко. Условно можно сказать, что этот образ в значительной степени строится на эмоционально-эстетической доминанте.

Наделив Кавалерова своими собственными ощущениями художника, возведя их в сознании героя в абсолют, Олеша сделал таким образом этого персонажа существом исключительным и ярким. Кавалеров полагает, что новый человек социалистического общества — это человек «потускневший», утративший драгоценную для него способность воспринимать мир сугубо индивидуально.

Однако, несмотря на исключительную художественность натуры, Кавалеров показан как человек, оторванный от действительности, как отщепенец, ненужный никому, опустившийся на самое дно жизни. Кавалеров не может стать активным участником строительства новой жизни, и на его долю лишь остается постоянная рефлексия, в которой он как бы замыкается и уединяется. Как это ни странно, в создавшейся ситуации духовное богатство Кавалерова оборачивается на самом деле духовной нищетой, полнейшей опустошенностью. Наблюдательность и ощущения художника становятся для героя своего рода замкнутой сферой проявления его духовной энергии и поэтому приобретают гипертрофированный характер.

Порой создается впечатление, что Кавалеров находит особое удовольствие в тех причудливых и неожиданных ассоциациях, которые вызывают в его сознании явления и предметы окружающего мира. Вспомним хотя бы образ Тома Вирлири, возникающий в воображении героя при звоне колоколов московской церкви, «суставчатый» переулок, по которому Кавалеров движется «тягостным ревматизмом», или,

наконец, странное отражение улицы в уличном зеркале. Невольно кажется, что герой специально занят поисками самых неожиданных и оригинальных уподоблений. Это превращается в своеобразную игру. Кавалеров как бы демонстрирует читателю неистощимые богатства своего утонченного воображения.

Парадоксальности мышления и постоянным трагическим тупикам сознания героев Достоевского в какой-то степени можно найти аналогию в гротескном мироощущении Кавалерова, например, в его причудливом восприятии личности Андрея Бабичева. Необычайно усилив в мироощущении героя рефлектирующее, критическое начало, автор невольно обнаружил тем самым свою идейно-эмоциональную оценку данного персонажа уже в первой части романа. Гротескная гипертрофированность восприятия Кавалеровым Андрея Бабичева («пах производителя», родинка на спине и т. д.) уже сама по себе проводит определенную грань между отношением героя и автора к Бабичеву. Кавалеров в своей непрекращающейся рефлексии, в основе которой лежит глубокая зависть к новому миру, доходит, как и подпольный герой Достоевского, до своего рода истерии, находящей свое наиболее полное выражение в его письме к Андрею Бабичеву.

Следует отметить различие между трагизмом героя Достоевского и положением Кавалерова. Думается, что конфликт Кавалерова с действительностью объективно лишен трагической основы и приобретает такую окраску лишь в пределах его самосознания. Олеша сознательно «снижает» своего героя, подчеркивая этим полнейшую несостоятельность индивидуалистического ухода от активного созидания новой жизни.

Образ Кавалерова приобретает в романе трагикомический характер и особенно во второй части, где показано сближение героя с Иваном Бабичевым. Этот последний, кстати, также напоминает некоторых героев Достоевского, тех, для которых характерно шутовство, в особенности шутовство «идеологическое» (Лебедев, в «Идиоте», Федор Павлович Карамазов).

Сделанные наблюдения над романом Олеша «Зависть» с целью выявления традиций Достоевского не претендуют на всестороннее освещение данного вопроса. Однако и на основании их можно сделать вывод, что самое значительное провозведение Олеша — его роман «Зависть» — свидетельствует об оригинальном, творческом освоении этим талантливым советским писателем традиций Достоевского.

**СИНТЕЗ ХУДОЖЕСТВЕННОГО
И ПУБЛИЦИСТИЧЕСКОГО
В ПРОЗАИЧЕСКИХ СТИЛЯХ ЛИТЕРАТУРЫ
ПЕРИОДА ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ**

Стиль — единство образной формы, способное не только запечатлеть художественную идею в ее самодвижении и через нее образ мира и образ автора, но и создать действенную эстетическую взаимосвязь писателя и читателя — в принципе безграничного и в то же время стилистически запрограммированного адресата произведения.

Сложнейшая система стиля насквозь исторична, и главную трудность ее постижения составляет не многокомпонентность стиля, не его неостывающая процессность, а трудно уловимая, каждый раз качественно иная связь механизмов, его продуцирующих, и словесно-образных форм, его представляющих. Стиль, будучи явлением внутриэстетическим, специфически художественным, образно-речевым, всегда открыт в сторону самой действительности и как ее зеркало, способное сказать о жизни обычно больше того, что хочет писатель, и как ее орудие, а иногда и оружие.

Годы войны — период небывалой открытости в жизнь стилового движения и, одновременно, период интенсивного поиска соответствующих этой открытости простоты, динамизма, действенности, общенародности самого образного языка искусства.

Коллективизм художественного мышления прозаиков периода войны полнее всего сказался в том едином образе читателя, в том стилистически запечатленном адресате прозы, который стал, вероятно, самой устойчивой приметой стиля этой прозы.

Ярче многих других прозаиков эту черту отразил Б. Горбатов. «В чем же секрет этих небольших, уместившихся на нескольких газетных подвалах, вещей?» — писал К. Симонов о «Письмах к товарищу» Горбатова. И далее отвечал очень точно: «Сила их в том высоком лиризме, когда вдруг со страниц прозы, без лишних бытовых подробностей, без мелочей, без побочных описаний, предстает большое человеческое «Я», и притом такое, когда мы, читатели, принимаем его уже

не как Я, а как МЫ, как нечто, совершенно свободно, просто, естественно сказанное»¹.

Адресат военной прозы — не просто читатель-единомышленник, это читатель, объединенный с писателем самим повседневным ритмом бытия, чувством единой ответственности за происходящее.

Два мира, глубинной своей сутью поставленные в положение антагонистических, противостоящие один другому в самих социально-идеологических основаниях, существовали годы, разделенные барьерами пространств и обстоятельств. И вот теперь перед советскими людьми встала практическая необходимость одоления военной силы врага, вторгшегося на советскую землю. Эта прямая и грозная необходимость ставит перед каждым участником войны прежде всего задачу трезвого познания противника, познания всей ситуации «он и мы» (литература и публицистика очень рано заметили это народное, появившееся в первые месяцы войны солдатское слово «он»). Надо было понять до конца именно данного, конкретного врага — того, который перед тобой, и познать в сравнении с собой, в соотношении со своей человеческой сущностью и со своими реальными силами. И познание это должно было стать действенным, совершаемым только во имя победы.

Художественную прозу военных лет характеризует осознанная, декларативная установка на создание образа-типа, соединяющего в себе сиюминутные узнаваемые приметы с чертами масштабного, эпохального характера. Данное соединение многие писатели и поэты военного времени делают и предметом особого лирического рассуждения. Такое рассуждение, как и самый принцип изображения двух проявлений характера советского человека, направлены целеустремленно (в этом сказывается типичная для литературы войны агитационно-поэтизирующая установка) на поэтизацию героя войны как эпохального типа советского человека.

Одним из первых сделал это Л. Соболев в своем цикле «Морская душа», введя в ранг публицистического символа и само это выражение: «Так уж повелось со времени гражданской войны, от длинного племени матросов революции: когда на фронте нарастает опасная угроза, Красный флот шлет на сушу всех, кого может, и моряки встречают врага в самых тяжелых местах.

Их узнают на фронте по этим сине-белым полоскам, прикрывающим широкую грудь, где гневом и ненавистью горит

¹ Симонов К. О Борисе Горбатове. — В кн.: Горбатов Б. Собр. соч. М., 1955. Т. 1, с. 11.

гордая за флот душа моряка — веселая и отважная краснофлотская душа, готовая к отчаянному порой поступку, незнакомая с паникой и унынием, честная и верная душа большевика, комсомольца, преданного сына родины...»².

Стилистическая достоверность, открытость повествования в литературе войны — одно из самых прямых доказательств близости этой литературы к публицистике, мемуаристике, документу, листовке, отчету, хронике. Но теперь с дистанции в тридцать с лишним лет очевиднее становится и место литературного приема в создании самой этой достоверности. Можно отметить, что, например, в прозе военных лет сюжетика и стилистика как бы поменялись своими функциями в структуре стиля. Сюжетика, фабула стремятся к минимуму условности, домысливания, как бы объявляя своим главным критерием достоверность, единичность. Авторская же речь становится средоточием именно типизации, обобщающей мысли.

Социалистический реализм обнаруживает себя в годы Великой Отечественной войны не столько как новый этап классического социального реализма, сколько как особый тип реализма, организуемый действенной, социально-коммуникативной установкой³. Происходит (и не только в прозе, но и в лирике, и в драматургии) массовая эпизация повествовательной манеры. Авторское «я» укрупняется за счет слияния с общенародным «мы». Но не романтически-декларативно, как это было в 20-е годы у А. Малышкина, А. Серафимовича, К. Федина, Вс. Иванова. В прозе периода войны такое слияние рождается как естественная достоверная реалистическая интонация автора. Пожалуй, единственным прямым литературным предтечей этой стилевой манеры был Фурманов — автор «Чапаева» и «Мятежа».

Как и у Д. Фурманова, теперь у Ал. Толстого, А. Фадеева, Л. Леонова, Л. Соболева, К. Симонова, В. Кожевникова звеном, цементирующим стилевое целое, становится народный характер. Но он еще острее, чем у Фурманова; очерчен как единство истории и современности, единство коллективного и индивидуального. И литературным приемом, организующим

² Соболев Л. Морская душа. — Собр. соч. М., 1972. Т. 2, с. 422—423.

³ Необходимо в целях теоретической ясности различать в принципах социалистического реализма элементы и стороны, специфичные для него как 1) типа искусства, 2) типа реализма, 3) этапа социального реализма, непосредственной всего представленного русским социальным реализмом XIX в.

такую структуру народного характера, оказывается именно читательский адресат, запечатленный в стиле.

В стилистической организации многих произведений периода войны обращает на себя внимание процесс авторского вслушивания в речь войны, установка на передачу ее живого голоса в беглых диалогах, вставных рассказах очевидцев, в обобщенно-метких афоризмах, словах-символах, рожденных неповторимой ситуацией всенародного сопротивления врагу — ситуацией «он и мы». А на основе этого и рядом с этим в художественной ткани произведения идет процесс создания уже индивидуально-авторских, собственно-литературных слов, фраз, символов, аналогичных непосредственно-народным, созданных по тем же психологическим законам, на той же волне. Наиболее наглядно это запечатлено в стиле повести «Непокоренные» Б. Горбатова — в повторяющемся «переводе» внутренних восклицаний Тараса Яценко и других персонажей в авторские зачины и концовки ключевых глав повествования: «Каждый думает, как бы спасти свою жизнь, а надо бы думать, как спасти свою душу»... «Не покориться!»... «Где же вы, сыновья мои? Где вы?»⁴.

Звучащее народное слово — его ключевое место в структуре повествования, акцентирование его эпического смысла и стремление к его символизации посредством самых прямых публицистических приемов — родовая черта военной прозы. У Ал. Толстого, А. Довженко, Л. Леонова, М. Шолохова, Л. Соболева вслушивание в речь войны, в голос воющего народа нередко выступает в качестве стиливого зачина повествования, в качестве эпического вопроса, обращенного в будущее. У других авторов — например, у В. Овечкина в повести «С фронтовым приветом», А. Фадеева в романе «Молодая гвардия» — народно-обобщающее слово о войне несет в себе ответ, предваряющий сюжетный итог, образно-эмоциональный финал повествования.

Ключевое место народной речи в повествовании как характерная черта военной прозы с декларативной полемической заостренностью проявилась в стиле Шолохова, столь явно ориентированном на «хоровое начало»⁵. Уже в первых шолоховских очерках 1941 г. мы отмечаем звучание живых голосов, реплик, коротких вставных рассказов. Это не про-

⁴ Горбатов Б. Указ. изд., с. 395, 408, 419.

⁵ Эта особенность стиля писателя детально проанализирована в работе Л. Киселевой. (См.: Киселева Л. Стиль М. Шолохова. — В кн.: Теория литературы. Стиль. Произведение. Художественное развитие. М.: Наука, 1969).

сто очерковая верность в передаче виденного и слышанного. Это становится уже поиском содержательно-стилевого тона будущего собственно художественного повествования. Шолохову, как всегда, важно выразить в стиле психологический процесс включения в драматический разворот событий рядового, массового, «бытового» человека, труженика, в голосе, в привычках, в чувствах которого еще живет вчерашняя теплая человеческая причастность к своему дому, к простому мирному делу. В этой причастности, как раскроется потом на страницах романа «Они сражались за Родину», не только сила стрельцовых, звягинцевых, некрасовых, в ней и инерция мирного существования, опасность недооценки врага, недооценки серьезности ситуации «он и мы». Поэтому в потоке народной речи, изобилующей грубоватым солдатским балагурством, речи, составляющей почти сквозное повествование романа Шолохова, явно (и даже нарочито, почти плакатно) проглядывает ее тенденциозный прицел: противостояние настроениям усталости и горечи, рожденных ситуацией отступления, агитация словами «шутки самой немудрой» за стойкость, за полноту человеческого достоинства, за веру в себя, в неизбежность коренного перелома в войне. Именно агитационная тенденциозность пронизывает диалоги в романе «Они сражались за Родину».

Публицистичность в литературе войны пронизывала и те элементы стиля, которые можно рассматривать как проходные, связующие, необязательные в системе того или другого произведения. Однако случайные детали, рожденные логикой очерка, почти газетной оперативностью прозы, имеют во многих случаях свой содержательно-стилевой стержень, художественно закономерны. Так источником особой эмоциональной выразительности самых простых, «проходных» описаний стал контраст жизни и антижизни. В одном из рассказов А. Платонова солдат, рискуя жизнью, пробирается под огнем к раненной и брошенной фашистами лошади, воплощающей для него то живое, теплое, доброе, во имя чего идет бой. В другом произведении писатель рассказывает о двух детях прифронтового города, хоронящих в земле искалеченных человечков, сделанных ими только что из глины. И рождается жесткая формула: «Нужно отучить от жизни тех, кто научил детей играть в смерть!».

«Правда есть, — думает герой рассказа «Одухотворенные люди», — и она записана у нас в книгах, она останется, хотя бы мы все умерли. А этот бледный огонь врага на небе и вся фашистская сила — это наш страшный сон... Человечество проснется, и будет опять хлеб у всех, люди будут читать книги, будет музыка и тихие солнечные дни с облаками на небе,

будут города и деревни, люди будут опять простыми и душа их станет полной»⁶.

Если в повествовательном строе А. Платонова впечатляют подобные ключевые моменты, то в стиле «Молодой гвардии» А. Фадеева самое главное — это его общий тон. Скорбное звучание трагических документов одновременно и усиливается, и преодолевается в стиле романа. Рассказ о молодых краснодонцах вырастает в образ самой молодости. Звонкость голов, яркость красок, осязаемость бытовых деталей в романе, сама чуткость писателя к поэзии звучащего раскованного слова создают образ жизни, противостоящей бесчеловечности, антижизни. Для последней Фадеев находит также точные, вызванные единым замыслом образные уподобления. Первый немецких оккупантов в Краснодоне видит Сережа Тюленин: «Их было более двадцати. Они были в обычном грязно-сером обмундировании немецкой армии, в пилотках, но глаза и лоб, и верхнюю часть носа закрывали им громадные, темные, выпуклые очки и это придавало этим людям, внезапно возникшим здесь, в донецкой степи, фантастический вид».

И здесь и дальше, где вереница немецких машин уподобляется «длинной, толстой, зеленой, отблескивающей на солнце чешуей змее», на первом плане лишь описание, но оно таково, что подводит к самой сути идейно-образной концепции романа. Потом этот контраст человеческого и нечеловеческого, живого и механистического будет реализован в «Молодой гвардии» во всех слоях стиля. Растворенный в повествовании он замкнется у Фадеева словом «орднунг» — подчеркнуто чужеродным всей стихии русской и украинской речи в романе, словом, как бы тоже несущим на себе отблеск «металлического», враждебного живой жизни.

Укрупненность эмоционально-эстетического ракурса повествования не мешает читателю с короткой дистанции видеть разные «бытовые» лики фашистской антижизни, однако нигде не исчезнет найденный на первых страницах романа стилиевой подтекст (вернее, подсвет), обнажающий суть вещей.

К. Симонов в повести «Дни и ночи» в поисках лишь «самого существенного», рисуя Сабурова и его товарищей по оружию, отказывается от углубления в подробности психологического состояния своих героев. Можно сказать даже, что в «Днях и ночах» стиль К. Симонова полемически заострен против «диалектики души». Принципиальное ра-

⁶ Платонов А. В прекрасном и яростном мире. — М.: Худож. лит. 1965, с. 433.

венство «жеста» поступку — главный закон психологизма в повести. Другой закон — аскетизм самого слова героя, «преодоление» слова молчанием о том, что понятно без слов. Мы постоянно читаем в повести фразы, подобные следующим: «Что можно было сказать им? Чтобы они шли вперед? Они это знали. Чтобы они не боялись смерти? Они все равно ее боялись, так же, как и он. Сказать им, что очень нужно взять эти три дома? Но если бы это не было очень нужно, разве могли бы люди в кромешной темноте идти навстречу неизвестности и смерти? Конечно, это было очень нужно. И вместо всех этих слов он быстрым движением молча притянул к себе за плечи высокого Гордиенко и маленького, тщедушного Парфенова, притиснул их к себе сразу обоих своими длинными руками и так же молча отпустил их»⁷.

В повести есть описание, которое поначалу можно принять за оголенную схему стиля, некий идеал аскетического реализма, больше всего соответствующий суровой прямоте сталинградского существования. Вспоминая о самом кровопролитном бое, только что выигранном у немцев, Сабуров думает: если бы его «когда-нибудь потом попросили описать все, что с ним происходило в этот день, он мог бы рассказать это в нескольких словах: немцы стреляли, мы прятались в окопах, потом они перестали стрелять, мы поднимались, стреляли по ним, потом они отступали, начинали снова стрелять, мы снова прятались в окопы, и когда они переставали стрелять и шли в атаку, мы снова стреляли по ним.

Вот, в сущности, все, что делал он и те, кто был с ним»⁸.

Но это именно не все — это лишь поверхность айсберга, которую видно любому нейтральному глазу. Читатель ощущает невысказанное «но». И оно действительно появляется. «Но, пожалуй, еще никогда в своей жизни, — читаем дальше, — он не чувствовал такого упрямого желания остаться в живых. Это был не страх смерти и не боязнь, что оборвется жизнь, такая, какая она была, со всеми ее радостями и печалью, и не завистливая мысль, что для других придет завтра, а его, Сабурова, уже не будет на свете.

Нет, весь этот день он был одержим одним-единственным желанием высидеть, дожидаться той минуты, когда наступит тишина, когда поднимутся немцы, когда можно будет самому подняться и стрелять по ним. Он и все окружавшие его трижды за день ждали этого момента. Они не знали, что будет потом, но и до этой минуты они каждый раз хотели дожить во что бы то ни стало. И когда в седьмом часу вечера была

⁷ Симонов К. Дни и ночи. — Собр. соч. М., 1967. Т. II, с. 31—32.

⁸ Симонов К. Дни и ночи. Указ. изд., с. 192.

отбита последняя, третья, атака, наступила короткая тишина, и люди в первый раз за день сказали какие-то слова, кроме команд и страшных, нечеловеческих, хриплых ругательств, которые они кричали, стреляя в немцев, — то эти слова оказались неожиданно тихими. Люди почувствовали, что случилось нечто необычайно важное, что они сегодня сделали не только то, о чем потом будет написано в сводке Информбюро: «Часть такая-то уничтожила до 700 (или 800) гитлеровцев», а что они вообще победили сегодня немцев, оказались сильнее их»⁹.

Эта вторая часть воспоминания о бое, вводящая образ живого желанья «сделать шаг к победе», желанья, ставшего большим, чем само желание жить, дает совершенно иную схему стиля. Здесь выходит, наконец, на поверхность та боящаяся громких слов патетика, которая существовала в повествовании с самого начала как авторский «пунктир», реализуясь прежде всего в особо близкой дистанции между повествователем, героями и читателем, когда автор «передоверяет» читателю историческую оценку происходящего. Поэтому так ненарочито и поэтично возникает здесь лейтмотив повести — образ сталинградской тишины, стоящий теперь рядом с образом победы, точнее — рядом с образом чувства победы.

Настроение близящейся победы по-разному отражается в стилевых сдвигах поздних произведений о войне. Перефразируя известное выражение Маяковского, можно сказать, что теперь некоторые писатели стремятся «писать о войне близящимся миром». В. Кожевников в рассказе «Март — апрель», К. Симонов в пьесе «Так и будет» первыми делают шаг в этом направлении.

Интересно запечатлел эти приметы В. Овечкин в повести «С фронтовым приветом». В ней все та же открытость изображения, агитационной, публицистической интонации. И вместе с тем, автор как бы колеблется в содержательных акцентах деталей и целых эпизодов. Картины батального быта и приметы мирного труда «встречаются» у Овечкина, еще не образуя единого сюжетного, проблемного ряда, но явно тяготея к такому сочленению. Любопытно, что «стилевой выход» из пестрого многоголосья еще незакончившейся войны и уже утверждающегося мира Овечкин ищет именно в изменении читательского адреса. Теперь слово писателя обращено к людям, находящимся уже как бы за чертой войны. Сюжет повести постепенно перерастает в письмо двух фронтовых друзей секретарю районного комитета партии, землякам-колхозникам. Стилистически повествование адресовано чи-

⁹ Симонов К. Дни и ночи. Указ. изд., с. 192—193.

тателю — современнику победы. И неслучайно здесь образ тишины уже контрастен лейтмотиву «Дней и ночей», еще целиком связанному с поэтикой батальной прозы:

«...Тишина на передовой стояла необычная. Ни одной ракеты с немецкой стороны, ни одной пулеметной очереди. Долго лежали Спивак и Петренко на прохладной рыхлой земле, выброшенной из свежего окопа. Укрываться за бруствер было незачем: ни одна пуля не свистнула над их головами, будто не на фронте, не на передовой лежали они, а дома, в поле, на охотничьем приволье или на отдыхе после работы в колхозной бригаде. Так было тихо вокруг, словно немцы под покровом ночи совсем ушли со своих позиций, занимаемых днем, куда-то дальше, к горам. Но нет, не ушли они. Боевое охранение батальона, выдвинутое на полкилометра, сообщало по телефону, что ясно слышит перед собою в окопах, метрах в ста, немецкую речь, стук котелков, песни и пиликанье губных гармошек.

Долго говорили в эту ночь друзья-земляки о колхозе, о знакомых людях в районе и о письме секретарю районного комитета партии»¹⁰.

Итак, высокая тенденциозность советской литературы проявилась в стилевом облике прозы военных лет как подлинно коллективная субъективность. В ней слились гражданственный, политический пафос и народность, народная мысль о войне и социалистическом мире. Сплав этого пафоса и реалистического исследования действительности в ее высочайших героических проявлениях, в ее трагедийности, в которых раскрылись коренные философские и исторические основания жизни, и сделал литературу Великой Отечественной войны одним из значительных явлений искусства социалистического реализма.

Обнаружив стилевую преемственность по отношению к литературе начала 20-х годов, советская проза военных лет потеряла всякий след форматворческого экспериментализма. Она вобрала в себя из повседневной массовой речи народа, из газетной публицистики наиболее активные, эмоциональные средства, создала новые формы повествования и сюжета.

Все эти процессы имели принципиальное значение для дальнейшего развития стилей советской литературы. Обретя новую почву для эпического мышления, образовав по существу подлинно всенародного читателя, советская литература оказалась вскоре перед новыми задачами, перед иными идейно-художественными горизонтами, став не только голосом

¹⁰ Овечкин В. Избранные произведения. В 2-х т. — М., 1963. Т. 1, с. 144.

советского народа, отстаивавшего свою независимость, но провозвестником эпохи новой социальной активности прогрессивных, гуманистических сил, передавая свои художественные завоевания новым демократическим и социалистическим литературам мира, новым поколениям советских писателей.

Р. Я. ГЕЛЬФАНД

Пермский университет

**ПЬЕСА М. РОЩИНА «СТАРЫЙ НОВЫЙ ГОД»
И ЕЕ МЕСТО В ДРАМАТУРГИИ 70-х ГОДОВ**

В истории литературы бывают периоды, когда в художественном осмыслении определенных явлений жизни те или иные роды и виды ее выступают на первый план. Тема рабочего класса, например, долгое время в советской литературе наиболее успешно осваивалась в прозаических жанрах. Нетрудно вспомнить в связи с этим общепризнанные произведения разных лет: «Цемент» Ф. Гладкова, «Танкер «Дербент» Ю. Крымова, «Кружилиху» В. Пановой, «Далеко от Москвы» В. Ажаева и многие другие. При этом следует отметить, что в определенные периоды первенствовали различные эпические жанры: в 30-е годы — так называемый роман созидания, точно и обстоятельно охарактеризованный М. Кузнецовым¹; в 50-е годы — социальный многоплановый роман («Битва в пути» Г. Николаевой, «После свадьбы» Д. Гранина, «Сотворение мира» В. Закруткина и другие). В 60-е годы, хотя и создаются подобные в жанровом отношении романы («Истоки» Г. Коновалова, «Вечный зов» А. Иванова, «Спокойных не будет» А. Андреева), тем не менее приоритет в художественном развитии и разработке рабочей темы принадлежит остро проблемной повести («Знакомьтесь, Балухев!», «Степан Буков», «Петр Рябинкин» В. Кожевникова, «Барбинские повести» С. Сартакова, «Утоление жажды» Ю. Трифонова и другие).

В 70-е годы эстафета переходит к драматургии. Ей по праву принадлежит в настоящий момент лидерство в художественно полноценном раскрытии человека труда, именно

¹ См.: Кузнецов М. Пути развития советского романа. — М.: Знание, 1971.

драматургия обнаруживает черты новаторства в исследовании жизни, многообразие художественных форм воплощения магистральной темы современности. Л. И. Брежнев в докладе на XXV съезде партии, говоря о том, что рабочая тема «обрела подлинно художественную форму», не случайно упоминает именно драматургические произведения: «Вместе с литературными и сценическими героями мы переживаем, волнуемся за успех сталеваров или директора текстильной фабрики, инженера или партийного работника. И даже такой, казалось бы, частный случай, как вопрос о премии для бригады строителей, приобретает широкое общественное звучание, становится предметом горячих дискуссий»².

Действительно, немало подобных пьес появилось за последнее время: «Сталевары» Г. Бокарева, «Из жизни деловой женщины» А. Гребнева, «Человек со стороны» И. Дворецкого, «Протокол одного заседания» А. Гельмана и другие. Разнообразна жанровая структура пьес о рабочем человеке: «современная хроника» («Человек со стороны»), «репортаж с места событий» («Погода на завтра» М. Шатрова), социально-психологическая драма («Сталевары»), «драматическая фантазия» («Автоград-XXI» М. Захарова и Ю. Визбора), нравственно-психологическая драма («Долги наши» Э. Володарского) и т. д.

Драматурги 70-х годов, уделяя пристальное внимание духовному миру современного рабочего, росту его сознания, профессионального уровня, показали авангардную роль передовых рабочих, их личную заинтересованность в успехе общего дела, влияние на все социальные слои общества. Вместе с тем писатели осудили еще встречающиеся и в рабочей среде мещанские наклонности. Б. Анашенков справедливо пишет о том, что в современной литературе «происходит расширение границ рабочей темы»³, а В. С. Синенко, рассматривая рабочую тему в прозе 60-х годов, небезосновательно отмечает «тенденцию» к анализу социальной неоднородности рабочего класса»⁴ (те же явления обнаруживаются, как мы увидим, и в драматургии). Думается, правы оба исследователя, когда при отборе произведений о рабочем классе учитывают прежде всего социальное положение героя (его принадлежность к рабочему классу). Только в таком случае можно получить многогранное представление о духовном и

² Брежнев Л. И. Отчетный доклад ЦК КПСС XXV съезду КПСС.— Правда, 1976, 25 февр.

³ Анашенков Б. Грани рабочей темы.— Лит. газ., 1974, 1 янв.

⁴ Синенко В. С. Эволюция рабочей темы в прозе 60-х годов.— В сб.: традиции и новаторство. Уфа, 1975, с. 60. (Учен. зап. Башкирского ун-та. Вып. III).

нравственном облике рабочих, проникнуть в суть многих конфликтов, понять обусловленность тех или иных типов положительных героев. По этому поводу убедительно говорит Б. Анашенков: «Анализ поведения Аркани («Живые деньги» А. Скалона. — Р. Г.), который каждый год с легким сердцем оставляет комбинат, задыхающийся от нехватки рабочих рук, ради «живых денег», 2—3 месяцев охоты в тайге, не менее важен, общественно значим, чем разговор о Чешковых и Лагутиных. Да и возможно ли осознать полностью появление последних без «поправки» на аркань.., на обстоятельства, их порождающие?»⁵.

В современной драматургии о рабочем классе в зависимости от типа героя, сюжета, конфликта, проблематики можно выделить, на наш взгляд, три направления: социально-публицистическое, нравственно-психологическое и сатирическое. Социально-публицистическое направление — самое обширное из трех названных — представлено уже упомянутыми выше пьесами: «Сталевары», «Человек со стороны», «Заседание парткома», «Погода на завтра», «Из жизни деловой женщины», «Автоград-XXI», а также пьесами «День деньской» А. Вейцлера и А. Мишарина, «Рабочая хроника» Б. Черенева, «Неопубликованный репортаж (Своей дорогой)» Р. Ибрагимбекова, «Снятый и назначенный» Я. Волчека. В этих пьесах создан образ положительного героя современности (Лагутин, Чешков, Потапов, Друянов, Горяев, Козырь, Салаев и др.).

Герои пьес этого направления изображаются преимущественно в сфере производства. Подчеркнутая публицистичность таких пьес проявляется не только в принципах создания образов, но и в злободневности проблематики, в хроникальности, репортажности, протокольной достоверности, в динамичности сюжета. Они отличаются остротой конфликта, быстрым ритмом, символизирующим темпы современной производственной жизни, максимальной приближенностью к конкретному месту действия. Социально-публицистическое направление современной драматургии о рабочем человеке в какой-то мере восходит к остро публицистическим пьесам Н. Погодина 30-х годов («Темп», «Поэма о топоре», «Мой друг»), в которых также создан образ героя эпохи. Авторы пьес названного направления интересуют главным образом социальные проблемы и — что не менее важно — социальные аспекты нравственных проблем. В создании пьес социально-публицистического направления особенно значительна роль И. Дворецкого. Его пьеса «Человек со стороны» как бы откры-

⁵ Анашенков Б. Грани рабочей темы. Указ. изд.

вает новый этап художественного осмысления темы рабочего класса в драматургии начала 70-х годов. Как верно заметил Б. Анашенков, «Человек со стороны» — целое направление в литературе о человеке дела»⁶. Не менее точно выразился А. Демидов: в этой пьесе «были как бы сформулированы основные принципы так называемой производственной драмы»⁷.

Нравственно-психологическое направление в драматургии о рабочем классе наиболее ярко представлено пьесами «Ситуация» В. Розова и «Долги наши» Э. Володарского. В центре этих пьес — нравственно-психологические проблемы и соответствующие им сложные нравственно-психологические коллизии (очень точно в этом смысле название пьесы В. Розова). Эти коллизии возникают либо на производстве («Ситуация»), либо в личной жизни («Долги наши»). Герои напряженно ищут выхода из драматических обстоятельств, в которые они попадают и в которых проявляется их психология. Главные герои этих пьес — люди сложного характера и трудной судьбы. Истоки указанного направления, пожалуй, следует искать в драматургии В. Киршона («Рельсы гудят», «Город ветров»), где также велика роль драматических обстоятельств и дается углубленная разработка психологии главного героя. В дальнейшем эти стороны получили развитие в драматургии о рабочем классе 60-х годов («Иркутская история» А. Арбузова), а затем в названных пьесах 70-х годов.

Наименее представлено в драматургии о рабочем классе сатирическое направление. По сути здесь можно назвать только пьесу М. Рощина «Старый Новый год», направленную против мещанства в рабочей и интеллигентской среде. Однако в тематическом плане сатирическое направление подкрепляется прозаическими произведениями («Сладкая женщина» И. Велембовской, «Пустошель» С. Крутилина и т. д.), в которых также разоблачается мещанство, бытующее в том числе и в рабочей среде. В произведениях этого направления неизбежно происходит тематическое скрещение, ибо объектом сатиры становятся определенные отрицательные явления.

XXIV съезд партии указал на необходимость бескомпромиссной борьбы с антиподами коммунистической морали и нравственности. А на XV съезде профсоюзов, характеризуя современного передового рабочего, Л. И. Брежнев сказал, что «такой рабочий политически активен, он нетерпим к расхлябанности и безответственности,.. он непримиримый враг вся-

⁶ Анашенков Б. О «Человеке дела», его духовном потенциале. — Вопросы литературы, 1974, № 10, с. 3.

⁷ Демидов А. О старых стенах и деловых людях. — Театр, 1974, № 11, с. 10.

кого мещанства, любых пережитков прошлого в сознании и поведении людей»⁸.

В. Маяковский впервые в советской литературе создал образ мещанина новой формации. При этом он сумел предвидеть наибольшую опасность — распространение мещанства в рабочей среде. Именно поэтому в пьесе «Клоп», бросив в огонь пожара всех мещан — участников «красной свадьбы», В. Маяковский оставил до конца пьесы Присыпкина.

После В. Маяковского в советской литературе о рабочем классе, изображавшей, в основном, героя эпохи, время от времени возникали образы рабочих-мещан: Лидочка Еремина в «Кружилых» В. Пановой, Люда Игорева в «Битве в пути» Г. Николаевой, Нагаев в «Утолении жажды» Ю. Трифонова, Анна Александровна Доброхотова в «Сладкой женщине» И. Велембовской, Олег Колотов в «Пустошели» С. Крутилина, Абакир в повести Ч. Айтматова «Верблюжий глаз». Образы обывателей-индивидуалистов из рабочей среды были созданы и В. Липатовым: Изюмин («Глухая мята»), Алечкин («Черный Яр»), Черенин («Чужой»). Как видим, «принадлежность к рабочему классу вовсе не является гарантией передового сознания», по справедливому замечанию В. С. Синенко⁹.

В. Маяковский надеялся, что через 50 лет после создания пьесы «Клоп» Присыпкин станет антропологической редкостью, которую будут демонстрировать в зоосаде. Но явление оказалось живучим. Именно эту мысль подчеркивают постановщики пьесы в московском театре сатиры В. Плучек и С. Юткевич: Присыпкин «размораживается» в разрезе огромного глобуса, выбегает со сцены в зрительный зал и кричит: «Братцы, родные мои!».

В пьесе М. Рощина «Старый Новый год» мы встречаемся с духовными потомками Присыпкина — Себейкиным, Полуорловым, их родственниками и друзьями. Обращение М. Рощина к опыту создателя советской сатирической комедии закономерно. Это и определило идейно-художественную близость пьес «Старый Новый год» и «Клоп». Но вместе с тем эти пьесы существенно отличаются друг от друга — и не только в силу разных масштабов таланта и индивидуальных почерков авторов. Драматурги изобразили разные исторические фазы мещанства: один разоблачает мещанство периода нэпа, другой — периода развитого социализма. С точки зрения сочетания старых и новых, родовых и конкретно-исто-

⁸ Брежнев Л. И. Решения XXIV съезда КПСС — боевая программа деятельности советских профсоюзов. — Правда, 1972, 21 марта.

⁹ Синенко В. С. Указ. соч., с. 60.

рических качеств мещанства символично уже само название пьесы М. Рощина: «Старый Новый год»... Старое по-новому. Себейкины и Полуорловы отмечают Новый год по старому стилю, ибо они живут отжившими представлениями независимо от смены года в календаре, и Новый год ничего нового не вносит в их жизнь.

Какие традиции В. Маяковского продолжает М. Рошин и что нового он вносит в художественное осмысление современного мещанства?

Как и В. Маяковский, М. Рошин обращается к жанру сатирической комедии (сатирическое разоблачение в остроумной яркой комедийной форме). Однако сатирические комедии того и другого авторов заметно отличаются друг от друга. Пьеса В. Маяковского — это политическая сатира. Сам автор писал по этому поводу: «Дело не в вещах, которыми окружает себя мещанин, а в отрыве от класса. Из бытового мещанства вытекает политическое мещанство»¹⁰. В пьесе «Клоп» мы видим художественное воплощение этих идей, ибо тема мещанства приобретает здесь политическое, остро социальное звучание. Автору особенно важно, что Присыпкин — «бывший рабочий», «бывший партиец», что он пере рожденец, предатель интересов рабочего класса. Бытовые эпизоды и детали осмысливаются В. Маяковским политически: «красная свадьба» с ее нэпманским, антисоветским духом, символизирующая торгашескую сделку «безвестного труда» с «очаровательным капиталом»; или соотношение длин селеночных хвостов с политическими симпатиями у мадам Ренесанс и т. д. Таким образом, мещанство в пьесе оказывается политически враждебным советскому строю.

В. Маяковский избирает не конкретно-реалистический, бытовой сюжет, а условный, игровой, почти фантастический. Действие развивается по закону сатирического гротеска, который становится основой сатирического анализа в пьесе «Клоп».

У М. Рощина сюжет развивается в двух планах: конкретно-реалистическом, бытовом (в семье Себейкиных) и условном, по принципу сатирического гротеска (в семье Полуорловых). Отношение героев к быту, вещам имеет здесь принципиальное значение для композиции пьесы, группировки образов: Себейкины неумеренно приобретают вещи, Полуорловы выбрасывают, чтобы обрести внутреннюю свободу и жить поближе к природе. Это две разновидности мещанства — в рабочей и интеллигентской среде. При этом совре-

¹⁰ Цит. по: Плучек В. Маяковский на сцене. — М.: Искусство, 1962, с. 89.

менный быт в квартире Себейкиных (телевизор, холодильник, магнитофон и т. д.) контрастируют с их отжившими, несовременными взглядами на жизнь. Анахроничен, как показывает автор, и бунт Полуорлова против цивилизации.

Отношение героев к быту, вещам становится в пьесе каталлизатором их сущности. Погруженность в быт — одно из проявлений антиобщественности. Выявлению этого главного качества мещанина способствует двойной праздник (Новый год и новоселье). Не случайно именно двойной: мещанин любит праздновать, отдыхать. Лейтмотивом звучит реплика Васи — «Отдыхай!», служащая ответом на все вопросы (и здесь чувствуется явная переключка с В. Маяковским: Присыпкин тоже решает «отдохнуть у тихой речки»).

Комически «вещны» и мизерны занятия героев. Вот «изобретения» Полуорлова: карманная батареяка, кресло-яйцо, унитаз. Себейкин в артели «Буратино» выпускает бракованные куклы, вставляет им голоса (эти куклы — прямой намек на уродливых, немслящих людей). То есть вклад героев в общественное дело фактически равняется нулю. Это подчеркнуто и ироническими присловьями «Один по космосам — другие по голосам... Люди ракеты конструируют, корабли, а тут — сказать стыдно»¹¹. Себейкин принципиально не хочет быть мастером — боится ответственности. Полуорлов стремится получить мировое признание своих никому не нужных изобретений. Таким образом, М. Рощин так же, как и В. Маяковский, подчеркивает враждебность мещанства социалистическому строю, его антиобщественность.

Пьеса М. Рощина — это социально-бытовая комедия, в которой сочетаются достоверность и гиперболизация, исполняются приемы гротеска, фарса, буффонады, карнавализации. Однако основным приемом сатирического и юмористического анализа в пьесе становится пародирование.

Вся комедия состоит из двойников, симметрично расставленных персонажей, как будто бы противоположных, но олицетворяющих одну и ту же мещанскую сущность: Петр Себейкин — Петр Полуорлов; их жены с одним именем Клава; их дети — Лиза, Федя; друзья — Вася, Гоша; сестры — Нюра, Инна; знакомые супружеские пары — Люба, Любин муж, Даша, Валерик и т. д. Они как будто бы совершают противоположные поступки: Себейкины приобретают — Полуорловы выбрасывают вещи; Клава Себейкина ругает мужа — Клава Полуорлова сюсюкает с ним; Лиза кричит:

¹¹ Рощин М. Старый Новый год. — Театр, 1974, № 2, с. 170. В дальнейшем цитаты приводятся по этому изданию с указанием страницы в тексте.

«Мое!» — Федя выбрасывает учебники в мусоропровод; Клава Себейкина плачет после ухода мужа — Клава Полуорлова смеется и т. д. Но суть этих поступков одна и та же. Нелучайно в последней картине герои окончательно сближаются и признаются друг другу в уважении. Выразительна деталь: один надевает рубаху другого, и она приходится ему впору.

В пьесе М. Рощина господствует универсальная, всепронизывающая пародийность. Двойники пародируют, передразнивают друг друга в репликах и поступках — посредством либо прямых повторений, либо высказываний противоположного смысла:

Себейкин. Когда все есть, тогда и чувствуешь себя человеком (166).

Полуорлов... когда ничего нет, тогда и чувствуешь себя человеком (173).

Лиза «канючит», Федя — в «экстазе от происходящего», оба Петра ссорятся с женами и уходят из дому и т. д.

Пародирование имеет место и внутри себейкинской и полуорловской среды. Каждый из присутствующих у Себейкиных утрирует какое-либо качество хозяина: тесть — косноязычие, Люба — эгоизм, дочь Лиза — собственнический дух, Любин муж — комические потуги на солидность и т. д. То же самое происходит в семье Полуорловых: Федя пародирует анархизм отца: «Свободу учащимся 4-х классов» (170); сумбурные, алогичные разговоры гостей с их претензией на интеллектуальность оказываются пародией на пустословие Полуорлова, его стремление философствовать обо всем на свете (горьковская традиция в изображении мещанства).

В последней картине, когда Себейкин и Полуорлов в порыве гнева приписывают свои собственные слова и поступки женам, они явно пародируют самих себя:

Себейкин. Им на общественность — тьфу! И меня опутали всего! Это им давай, то им давай! Вторую пианину им давай!

Полуорлов. А моя? Ничего нам не надо! Лишь бы совесть чиста! А рюмок нету...

Себейкин. Я своей — Крым, пески, туманны воды... Нет! Не хочет. Ей бы только пиво да футбол! (зарাপортовался) (186).

В конце концов герои пародируют, высмеивают свои жизненные «философии»:

Полуорлов. По травке, что ли, голым бегать? Голый человек на голой земле?

Себейкин. По две пианины, что ль человеку надо? (187). Примечательна ремарка: «Хохочут».

Как видим, принцип пародийности становится главным источником комического эффекта и основным способом сатирического разоблачения и осмеяния мещанства.

В книге «В лаборатории смеха» А. Вулис пишет, что «комическое — царство инфляции, где несметные богатства превращаются в прах»¹². Вслед за В. Маяковским М. Роцин показывает, как мещанство опошляет, узурпирует все понятия, например, понятие «рабочий класс». В. Маяковский остро и зло высмеял комчванство, спесь Присыпкина, который мнит себя гегемоном и использует свое рабочее положение в корыстных целях. Аналогичное находим у М. Роцина. Вот монолог Себейкина: «Я, может, в самом горсовете могу засесть! Может, я докладов могу сказать тыщу! И вообще! Но мы не желаем! Вон Васька. Он, думаешь, кто? Он, думаешь, мастером не мог быть? Он главным инженером мог быть, понял? Ты не тушуйся, Васьк, не тушуйся! Но мы не хотим! Мы хотим, как люди, пожить!.. Мы там спутников не запускаем, делаем куклам голоса, но мы рабочий народ» (167). Себейкин гордо именуется слесарем и извлекает материальную выгоду из своего рабочего положения.

Мещанство, как показывают В. Маяковский и М. Роцин, приспособляет себе на службу весь духовный арсенал: Маркса, Пушкина, Толстого, Шоу, Уайльда, Гегеля, Сократа (например, «105 анекдотов графа Толстого» в пьесе «Клоп» или попытка Полуорлова опереться на авторитет Толстого в его бунте против цивилизации). В тех же целях используются пословицы: «Снегоочиститель — и тот на себя гребет» (165); сказки: «Я от сольфеджио ушел, я от музыки ушел» (176); романы: «Сгори, сгори моя звезда» (164), «Уймись, волнения страсти» (176); эквилибристика словами «максимализм», «отчуждение», «конформизм», «некоммуникабельность», «стандарт», «автоматизм» и т. д. Полуорлов в порыве саморазоблачения скажет: «Любую идею опошляют» (182).

М. Роцин идет от В. Маяковского и в разоблачении других родовых качеств мещанства, в частности, его потребительской сущности. В пьесе «Клоп» в связи с этим появляется гротескный образ «поразительного паразита» («клопус нормалис», «обывателиус вульгарис»). В комедии М. Роцина возникает похожий, но смягченный соответственно времени, символический образ мещанина — муха, летающая в квартирах Полуорлова и Себейкина даже зимой. Картина ловли этой назойливой мухи напоминает эпизод ловли клопа. Тут же, по закону пародирования, возникает «двойник» мухи: в квартире Полуорлова звучит «Полет шмеля».

¹² Вулис А. В лаборатории смеха. — М.: Худож. лит., 1966, с. 11—12.

Мещанство, как показывает В. Маяковский, все, в том числе и человеческие отношения, измеряет деньгами, проявляя меркантильность и жестокость. Мадам Ренессанс переводит на деньги несчастье Зои Березкиной: «Она-таки с дитем! Я ей заплачу алименты, но я ей разобью морду!»¹³. Мещанин в пьесе М. Рощина проявляет те же качества, лишь в другой форме. Себейкин, например, испытывает особый восторг от приобретенных вещей, потому что за них «оплочено», как он любит говорить. Вместе с тем для бабушки, которую вызвали из деревни с целью получения большой квартиры, в семье Себейкина не находится места.

Общее у драматургов обнаруживается и в изображении невежества мещан, крайней ограниченности их духовного мира. Гости «красной свадьбы» требуют Бетховена и Шакеспеара. Себейкины, впервые услышав о Жан-Жаке Руссо, думают, что это незнакомый им сосед по дому. В рощинской комедии много и других гиперболических деталей, демонстрирующих невежество мещан. Неправильная речь героев «Клопа», как и в «Старом Новом годе», нередко является источником комизма.

В своих сатирических комедиях В. Маяковский утверждал идеал не только путем отрицания тех или иных явлений, но и путем противопоставления им образов положительных героев. В пьесе «Клоп» это ребята из молодежного общежития, Зоя Березкина, люди будущего.

В статьях о спектакле МХАТа «Старый Новый год» критики сетовали по поводу отсутствия в нем положительного героя. Так, Н. Лейкин писал: «...Ждешь какого-то выхода из этой удушливой мещанской атмосферы в другой мир. Хочется глотнуть свежего воздуха, настоящей большой жизни. Ни драматург, ни театр не дают такой возможности»¹⁴.

Некоторые зрители видят противопоставление мещанам в образе Адамыча. Однако в критике имеют место самые не лестные отзывы об этом герое. Тот же Н. Лейкин пишет: «Хочется видеть тех, кто перевоспитает Петров. Но их нет... Но ведь Адамычу, вечно пьяному старику, не под силу это сделать. Он ничтожный, никчемный... Не ему вразумить своих соседей»¹⁵. А вот что пишет Г. Кожухова: «Адамыч — сеятель премудрости для очень глупых»¹⁶. Ю. Айхенвальд

¹³ Маяковский В. Клоп. — Собр. соч. М., 1970. Т. 3, с. 468.

¹⁴ Лейкин Н. Премьера во МХАТе. — Лит. Россия, 1973, 22 июня.

¹⁵ Лейкин Н. Указ. соч.

¹⁶ Кожухова Г. Многоуважаемый зеркальный шкаф. — Правда, 1973, 25 мая.

также считает, что Адамыч не стал выразителем народной мудрости¹⁷.

Кто же такой Адамыч? В авторской ремарке сказано, что Адамыч — «местный чудака». Себейкин и Полуорлов принимают его за своего («Не обижай старика, он свой», — говорит каждый из них своим родственникам). У Себейкина и Полуорлова — крайности в отношении к собственности. Адамыч нетребователен: по его словам, у него есть то, что надо, а надо ему то, что есть. Автору очень важно, что Адамыч всю жизнь работал в гуще самых разнообразных людей (агентом госстраха, лифтером, кондуктором, капельдинером, на почте, в домоуправлении). Отсюда его поговорка: «Я всегда с народом». Поэтому он «поднахватался» всякого рода премудростей и постоянно высказывает их: «Нищему пожар не страшен» (169); «Телевизоров все больше, а детей все меньше» (170); «Питание все лучше, а здоровье все хуже» (171) и т. д.

Автор, как нам кажется, принимая во внимание своеобразную эрудицию полуграмотного старика и его стремление активно пользоваться своими познаниями, отводит Адамычу особую идейно-композиционную роль в комедии. Именно ему он доверяет целый ряд добродушных, но тем не менее сатирических реплик в адрес Себейкина и Полуорлова, которых Адамыч часто поучает: «Кривое не может сделаться прямым» (162); «Много в жизни беды от превратных представлений» (164); «О всех надо думать, чтоб всем хорошо» (167); «Человек — вещество общественное» (177); «Подумать тебе, Петя, над собой надо хорошо, ох как подумать» (178); «Сам себе не проживешь» (186); «Один все к себе гребет. А другой босой человек» (186).

Являясь вполне самостоятельным образом, Адамыч в то же время как бы помогает автору донести до зрителя сущность Себейкиных и Полуорловых, их кажущуюся непохожесть или, как выражается Адамыч, единство противоположностей. Он сводит и знакомит героев в бане, приговаривая: «Все мы встречаемся на путях заблуждений, дорогие товарищи!» (Фраза, концептуальная для пьесы. 185).

Именно Адамыча М. Роцин заставляет произнести заключительную реплику: «Филита ли комедия?» (188), приобретающую принципиальное значение: мещанство еще живо, и комедия о нем может быть продолжена. Не став истинно положительным героем, Адамыч тем не менее способствует расстановке основных идейных акцентов и становится в пьесе ключевым образом.

¹⁷ См.: Айхенвальд Ю. Старый Новый год. — Театр, 1974, № 1, с. 73.

Своеобразно высказался о положительном герое спектакля О. Н. Ефремов: «Наши персонажи, в отличие от Присыпкина, родились уже при Советской власти, прожили в новом обществе всю свою жизнь, и мы погрешили бы против правды, оказались бы необъективны, если бы не показали то, как наше общество воздействует, воспитывает людей, даже тех, в ком еще живуча мещанская философия. И хотя мы все не очень верим их покаянию, всё же тенденция к выздоровлению ощущается довольно четко»¹⁸.

В третьей картине с характерным названием «Декларации и действительность» начинается саморазоблачение героев. Вася, друг Себейкина, жалеет, что не пошел в вечернюю школу. «Сундуки мы с тобой», — говорит он. «Это есть», — подтверждает Себейкин (175). Оба Петра — Полуорлов и Себейкин — говорят об ответственности перед страной, оба бросают своим родственникам главные обвинения:

Себейкин. Всегда вы куркули были! И я через вас такой стал! Я, может, гений!

Полуорлов. Вы интеллектуальные мещане. И всегда такими были! И я таким стал! (183).

Через саморазоблачение героев М. Рошин показывает несостоятельность жизненных воззрений мещан. Выразительны в этом смысле детали: Полуорлов требует любимую настольную лампу, Себейкин хочет подарить Васе магнитофон. Один не может прожить без всего (в квартире нет даже хлеба), другой горестно говорит: «Скучно, Вася!.. Надоело, Вася! И сам-то я себе надоел, ей-богу» (180) Драматург подчеркивает неустойчивость, непрочность позиций современного мещанства, которое под напором жизни ощущает необходимость нравственного выздоровления.

Мещане в изображении В. Маяковского находятся, соответственно времени, в антагонистическом конфликте с обществом. М. Рошин, творчески наследуя традиции В. Маяковского в сатирическом осмеянии родовых качеств мещанства, показывает их проявления на современном этапе. Эти качества тормозят развитие нашего общества, но они уже не оказываются столь грозными и опасными для последнего, как во времена Маяковского. Один из путей избавления от них — самоисправление человека.

Итак, М. Рошину удалось создать исторически конкретный облик мещанства в двух его разновидностях (в рабочей и интеллигентской среде), показав при этом кризис мещанской психологии и философии. В этом, как нам представляется, состоит новизна пьесы «Старый Новый год».

¹⁸ Ефремов О. Н. Старый Новый год. — Труд, 1973, 6 июня,

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Р. С. Спивак.</i> Философская лирика А. С. Пушкина 30-х годов как жанрово-стилевая общность	3
<i>Б. О. Корман.</i> Метод и материал (стихотворение А. С. Пушкина «Поэт и толпа» и романтическая традиция)	16
<i>Г. И. Соловьева.</i> Типологические особенности рифмы М. Ю. Лермонтова	32
<i>В. И. Кайгородов.</i> Некоторые аспекты пространственно-временной структуры художественного мира романа Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы»	41
<i>Р. Г. Назиров.</i> Художественное мышление Ф. М. Достоевского и живопись	54
<i>С. Я. Фрадкина.</i> Эволюция образа жизни — эволюция литературы (к постановке вопроса)	67
<i>З. И. Левинсон.</i> Политический роман К. Федина и социологический роман Э. Синклера (опыт типологического анализа)	78
<i>Н. А. Петрова.</i> Две ранние поэмы В. Маяковского (к вопросу о типологии жанра)	90
<i>В. К. Шеншин.</i> Роман Ю. Олеши «Зависть» и традиции Ф. М. Достоевского	100
<i>Р. В. Комина.</i> Синтез художественного и публицистического в прозаических стилях литературы периода Великой Отечественной войны	113
<i>Р. Я. Гельфанд.</i> Пьеса М. Роцина «Старый Новый год» и ее место в драматургии 70-х годов	122

Типология литературного процесса и индивидуальность писателя

Межвузовский сборник научных трудов

Редактор *Н. П. Монахова*
Технический редактор *Н. И. Стрекаловская*
Корректор *Т. В. Паршина*

Сдано в набор 11.03.79. Подписано в печать 08.06.79.

ЛБ12282. Формат 60×90¹/₁₆. Бум. тип. № 3.

Гарнитура литературная. Печать высокая.

Усл. печ. л. 8,5. Уч.-изд. л. 8,08.

Тираж 500 экз. Заказ 293. Цена 1 р. 10 к.

Редакционно-издательский отдел Пермского университета.
614099. Пермь, ул. Букирева, 15.

Книжная типография № 2 Управления издательств, полиграфии и книжной торговли. 614001. Пермь, ул. Коммунистическая, 57.