

Н. Лейдерман

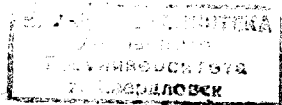
**ДВИЖЕНИЕ
ВРЕМЕНИ
И ЗАКОНЫ
ЖАНАРА**

Жанровые
закономерности
развития советской прозы
в 60—70-е годы

Свердловск
Средне-Уральское книжное издательство
1982

Ш5
ББК 83.3Р7
Л42

Рецензент — доктор филологических наук Н. К. Гей



949103

Л $\frac{70202-062}{M158(03)-82}$ 4603010102

© Средне-Уральское книжное издательство, 1982.

ОТ АВТОРА

Читая литературные новинки, наблюдая за рождением в рукописях и вариантах многих книг уральских писателей, работая над критическими статьями и рецензиями, я, как, наверно, каждый, кто постоянно занимается этим делом, все чаще и чаще стал задавать себе вопрос: «Как изучать современный литературный процесс? Не описывать, а именно изучать: находить существенные тенденции художественного развития, отделять явления закономерные и исторически значительные от случайных и второстепенных?» Уйти от этого вопроса невозможно. Критик, который отвернется от него, будет захлестнут потоком эмпирических наблюдений. Но критик, который задумается над ним, неминуемо придет к проблемам теории исторического развития литературы.

Именно по этому, второму, пути стала продвигаться моя работа. На первый план выдвинулись теоретические вопросы, а именно: в чем, в каких внутренних качествах и свойствах художественного явления отражаются историко-литературные тенденции и закономерности, как, какими методами их выявлять? Естественно, при этом возникает необходимость в обращении к вопросам общей теории литературы, ибо история литературы, а конкретно — процесс творения произведений, взаимодействия различных художественных тенденций, проявляет себя в коренных качествах искусства. Но рассмотрение общих художественных категорий должно вестись в нашем случае ради истории литературы, ради уяснения законов ее движения. Тем более что теоретические принципы и методы изучения литературного процесса формируются на материале самой истории литературы и ею же проверяются. Но здесь не годится рассматривать явления литературы поодиночке, «выдергивать» отдельные художественные тенденции. Таким лукавым образом исследователь может доказать все, что ему

угодно: ведь в многообразном потоке литературы всегда можно отыскать подходящий образчик. Нужно рассматривать относительно цельный отрезок в истории литературы, где все тенденции сцеплены между собой и не поддаются умозрительному теоретизированию.

Нет необходимости доказывать актуальность конкретных наблюдений над современным литературным материалом. Тем более важно подвергнуть пульсирующий поток текущей литературы теоретико-историческому анализу, увидеть его как часть истории. Для этого есть все основания. С одной стороны, в новейшей литературе спрессовался огромный опыт всего предшествующего художественного развития, за каждым новым литературным явлением тянется почти бесконечная генетическая цепочка. А с другой стороны, обращаясь к текущей литературе, мы прикасаемся к живой, растущей на наших глазах плоти истории, к историческому движению, проходящему через миг настоящего.

В свете поставленных задач и объясняется обращение в данной работе к проблеме жанра. Жанр, одна из фундаментальных категорий теории литературы, рассматривается здесь как «форма времени». Через наблюдения за функционированием жанров и целых жанровых систем в советской прозе 60—70-х годов мы будем стремиться постигнуть глубинные, не сразу видимые связи литературы с действительностью, с духовными поисками своего времени, те связи, которые реально управляют литературным процессом, несут в себе его закон.

Почему анализ сосредоточен на прозе? Да потому что проза нынче идет впереди, ее признанные достижения дают полное основание видеть в ней самый представительный слой современного литературного процесса, реализующий его основные тенденции и закономерности. Подтверждение тому — «И дольше века длится день» Ч. Айтматова, «Выбор» Ю. Бондарева, выдающиеся произведения, которые увидели свет в самое последнее время. К сожалению, анализ этих романов уже не вошел в мою работу. Всякому, кто пишет о современном литературном процессе, приходится, огорчаясь, ставить точку, а литература же, к счастью, не знает остановок.

Теперь мне остается довериться читателю, который сам соотнесет изложенные здесь наблюдения, выводы и гипотезы с дальнейшим движением нашей литературы.

Глава первая

О ПРИНЦИПАХ ИЗУЧЕНИЯ ТЕКУЩЕГО ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕССА

Где же безопасный проход между Сициллою бес-
системности и Харибдою теорий? Судите поэта
без всяких теорий — ваша критика будет отзы-
ваться произволом личного вкуса, лично-
го мнения, которое важно для одних вас, а для других — не
закон; судите поэта по какой-нибудь теории — вы
разовьете, и, может быть, очень хорошо, свою тео-
рию, может быть, очень хорошую, но не покажете
нам разбираемого вами поэта в его истинном све-
те. Какой же путь должна избрать критика наше-
го времени?

В. Г. Белинский

«Лицом к лицу лица не увидать. Большое видится на
расстоянии». С этой мыслью трудно спорить. И в при-
менении к литературе она неоднократно оказывалась
справедливой. Истины, которые добывает исследова-
тель современной литературы, неминуемо гипотетичны.
Последнее слово, которым они будут признаны или от-
вергнуты, остается за завтрашним днем, за будущим.

И все же прятаться за фаталистическую формулу
«поживем — увидим» по меньшей мере бесполезно.
Можно безвозвратно упустить то, что затем никакими
реставрационными работами не восстановить. Это
прежде всего атмосфера творения, когда все силы, дав-
шие жизнь художественному феномену, дышат и бьются
рядом с исследователем, составляют его собственную
современность. Вполне возможно, что спустя годы и де-
сятилетия наука, представив в укрупненных масштабах
процессы, совершающиеся в современной литературе, вы-
работает более точные суждения об истинной ценности и
исторической значимости явившихся сегодня произведе-
ний. Но эти интерпретации и оценки в лучшем случае
станут уроками для будущего, однако они уже не смогут
воздействовать на ту, ушедшую в прошлое, некогда тре-
петную современность, которой данные произведения
были вызваны и ради осмысления которой были созда-
ны. Таким образом, вопрос о научном анализе текущего

литературного процесса — это вопрос о действенности науки о литературе, о ее способности усиливать идейно-воспитательную роль художественной литературы в жизни общества.

Изучение текущего литературного процесса — одна из самых важных задач, стоящих перед советским литературоведением. «Однако состояние критики пока не отвечает в полной мере требованиям, которые определяются возрастающей ролью художественной культуры в коммунистическом строительстве. Недостаточно глубоко анализируются процессы развития советской литературы и искусства, взаимообогащения и сближения культур социалистических наций», — отмечалось в постановлении ЦК КПСС «О литературно-художественной критике» (1972). «Долг критики — глубоко анализировать явления, тенденции и закономерности современного художественного процесса, всемерно содействовать укреплению ленинских принципов партийности и народности, бороться за высокий идейно-эстетический уровень советского искусства, последовательно выступать против буржуазной идеологии». И в постановлении ЦК «О дальнейшем улучшении идеологической, политико-воспитательной работы» (1979) ставится задача: «Активизировать деятельность творческих союзов в анализе тенденций развития литературы и искусства, требовательной, товарищеской оценке произведений, в воспитании молодых творческих кадров».

Изучение текущего литературного процесса — это одна из самых трудных задач, стоящих перед советским литературоведением. Как разглядеть лицо литературы, родившейся и рождающейся сейчас, увидеть Большое без расстоянья, не дожидаясь суда Времени, отыскать в переменчивом потоке текущей литературы подлинно долговечные художественные ценности, найти в массе тенденций и поветрий сиюминутной литературной жизни те закономерности, которыми действительно движется современное художественное сознание, определяют перспективы развития литературы?

Ответ видится в осмыслении общих методологических и теоретических принципов и разработке конкретных методов изучения текущего литературного процесса.

О СТРУКТУРНЫХ ОСНОВАХ ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕССА

Историк литературы¹ всегда стоит перед вопросом: как обнаруживать логику литературного развития, то есть где и в чем проявляются внутренние закономерности историко-литературного процесса?

Видимо, первая истина, с которой начинаются наши поиски, заключается в том, что законы, которые характеризуют общие принципы эстетического освоения действительности в искусстве, ее пересоздания в художественный феномен, в то же время являются законами, объясняющими возникновение художественного феномена, его развитие, взаимодействие с другими художественными явлениями и с действительностью, — а это и есть то, что изучает история литературы.

В современной эстетике, в искусствознании, литературоведении, в работах по стилистике художественной речи вновь активизировались поиски общих, универсальных законов художественного творчества. Масштабы и методы поисков самые разнообразные. Тем весомее сближения между ними.

Так, современная эстетика, характеризуя сущность художественной деятельности, определяет ее как взаимодействие познавательно-оценочной, преобразовательной (моделирующей) и знаково-коммуникативной сторон. Органическое единство этих сторон обладает особым качеством — художественностью, которая характеризует явление искусства как форму эстетического освоения действительности, носитель эстетической оценки и собственно эстетическую ценность¹.

Со сторонами художественной деятельности, на которые указывает современная эстетика, оказываются соотносимыми уровни (или слои) художественного произведения: концептуальный (идейно-тематический) уровень, уровень организации воображаемой художественной реальности (внутренняя форма), уровень «материального образования», или внешняя форма (в литературе это организация речевого сообщения)². Речь идет

¹ В самом общем виде положение об интегративном характере художественности было высказано выдающимся теоретиком искусства Тодором Павловым в статье «К вопросу о реализме и романтизме» (сб.: Творческий метод. М.: Искусство, 1960, с. 75—76). Системный подход к определению сущности искусства получил дальнейшее развитие в трудах М. С. Кагана, Л. Н. Столовича, А. Ф. Еремеева, Ю. Б. Борева.

² С некоторыми терминологическими различиями эти уровни художественного произведения выделяют как лингвисты (В. В. Виноградов, З. И. Хованская), так и литературоведы и эстетики (А. П. Чудаков, М. А. Сапаров, Ю. Б. Борев).

именно о соотношенности, а не о соблазнительном жестком привязывании определенного уровня к строго определенной стороне (допустим, речевого — к знаково-коммуникативной и т. п.).

С первой и второй группами исследований соприкасаются многочисленные историко-типологические труды, посвященные закономерностям развития и смены методов, стилей, жанров. Хотя представление о сущности метода, стиля и жанра еще далеко от исчерпывающей полноты, однако по меньшей мере дифференциация их функций осознается все отчетливее. В самом предварительном виде она выглядит следующим образом. Методом, представляющим собой систему принципов творческого пересоздания действительности, ее эстетической оценки и художественного обобщения, осуществляется познавательная-ценностная сторона искусства; жанром, то есть системой способов построения произведения как законченного художественного целого, реализуется моделирующая сторона искусства, а «внешняя», знаково-коммуникативная сторона формируется в соответствии со способами эстетической выразительности, относящимися к сфере стиля. Такая дифференциация, конечно, не улавливает всей сложности отношений между этими категориями, однако оно вполне отчетливо указывает на исчерпывающую связь метода, стиля и жанра со всеми сторонами художественной деятельности, выявленными современной эстетикой. Это один полюс приложения сил метода, стиля и жанра.

Другим полюсом становятся все уровни (слои) художественного произведения, по отношению к которым метод, стиль и жанр играют регулирующую и координирующую роль. На эту функцию названных категорий указывает М. Б. Храпченко: «Структура литературного произведения может рассматриваться с разных точек зрения. Тогда, когда речь идет о специфике конфликта, особенностях изображения характеров, мы соприкасаемся с чертами творческого метода писателя, метода, который отражается в структуре так же, как и в других свойствах литературного произведения. В том случае, когда рассматривается способ формирования, организации произведения как эстетически целого, характеризуется его жанр. Художественное воплощение конфликта, взятое в аспекте выразительных и изобразительных средств, вводит нас в сферу стиля. Таким образом, в структуре художественного произведения выяв-

ляются взаимосвязи творческого метода, жанра и стиля»¹.

На примере художественного произведения, этой первичной и далее неделимой художественной системы, можно убедиться в том, что категориями «метод», «стиль», «жанр» характеризуются фундаментальные законы художественного творчества, посредством которых все стороны художественной деятельности проникают собой все уровни литературного произведения, неразрывно сливаясь с ними и образуя в конечном итоге художественный феномен.

Отношение «метод — стиль — жанр» выступает универсальной структурой не только отдельного произведения. Ведь и атмосфера той или иной исторической поры с ее социальными процессами, идейно-философскими исканиями, с ее психологией и бытом, и неповторимая индивидуальность писателя, его мировоззрение, склад мышления, талант, его художественная культура, и общие идейно-творческие позиции писателей, образующих литературную школу или течение, — все это становится плотью и кровью искусства, лишь будучи преломленным через законы метода, стиля и жанра.

Таким образом, категории метода, стиля и жанра оказываются совершенно необходимыми и вместе с тем вполне достаточными характеристиками любой историко-литературной системы, как синхронной (направления, течения, стилевой тенденции, литературной школы), так и диахронной (эпохи, этапа, периода литературного развития). Вот почему при исследовании существенных тенденций и закономерностей развития литературы действительно объективные результаты можно получить лишь на основе изучения того, как взаимодействуют в структурах разных историко-литературных систем метод, жанр и стиль, какие сдвиги при этом происходят в отношениях между ними.

Но, учитывая современное состояние теоретической мысли, когда продолжаются дискуссии о функциях и внутренней структуре метода, стиля и жанра, когда еще очень слабо изучены отношения между ними, имеет смысл вести анализ литературного процесса сквозь призму одной из его структурных основ — стиля или жанра. Подобная тактика исследования мотивируется рядом соображений. Во-первых, выдвижение на первый

¹ Храпченко М. Б. Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы. Изд. 2-е. М.: Сов. писатель, 1972, с. 259.

план одного из «управляющих механизмов» литературного развития не должно приводить к игнорированию действия других, ибо в структуре целого все они тесно связаны и отражаются друг в друге. Во-вторых, творческий метод, определяя принципы художественного отображения, становится, так сказать, наглядно-зримым лишь в опосредовании реализующих его способов стилевого выражения и жанровой организации произведений. И в-третьих, сами жанры и стили имеют многовековую «родословную», в свете которой можно применять к истории литературы общенаучный критерий повторяемости. По Ленину, применение этого критерия есть важнейшее условие научного исследования, без него никакая закономерность недоказуема¹.

Такая тактика исследования постепенно получает распространение в современной историко-литературной науке. У литературоведения 70-х годов есть опыт изучения закономерностей развития реализма в русской литературе XIX века через анализ исторической типологии жанра романа². Здесь ценен сам принцип исследования (к методу — через жанр), хотя конкретная методика анализа (по одному жанру, даже господствующему, судить о целом литературном направлении и его течениях) представляется недостаточно объективной. В серии трудов «Теория литературных стилей» (ИМЛИ, 1976—78), в работах А. В. Чичерина, Г. А. Белой, А. П. Эльяшевича, С. М. Хитаровой, Р. В. Коминой, В. И. Гусева, Е. Ю. Сидорова намечена перспектива изучения историко-литературного процесса через анализ движения стилей. Но именно намечена, ибо авторов названных работ интересуют прежде всего судьбы стилей в истории литературы, а не история литературы в судьбах стилей.

Однако не следует сворачивать с пути, намеченного этими исследованиями, наоборот, надо, на наш взгляд, вполне осознанно сосредоточить усилия на выработке методов изучения историко-литературного процесса сквозь призму одного из его «управляющих механизмов».

Одним из таких методов может быть жанровый принцип исследования. Известно высказывание М. М. Бахтина о том, что «ведущими героями» литературного процесса «являются прежде всего жанры, а на-

¹ См.: Ленин В. И. Полн. собр. соч. Т. 1, с. 137.

² Развитие реализма в русской литературе. В 3-х т. М.: Наука, 1972—1974.

правления и школы — героями второго и третьего порядка»¹. Мысль здесь полемически заострена на утверждении, что в жанрах литературное развитие отражается с наибольшей степенью очевидности. Подобные суждения высказывают и другие учёные, исследующие закономерности развития литературы в разные исторические эпохи. Вот что пишет Д. Д. Благой: «...в последовательном возникновении, развитии, господстве тех или иных жанров, в их смене, борьбе наглядно раскрывается, с одной стороны, картина движения литературы как таковой, с другой стороны — тесная связь литературного процесса с движением и развитием жизни общества»². А вот предложение, которое высказала В. С. Синенко: «Посмотреть на историю советской литературы как на историю жанров, хотя, конечно, только к этому ее никто не сводит... Изучая литературу через систему жанров, мы прежде всего имеем возможность показать, что развитие ее связано не только с особенностями литературного процесса, но и с изменением общественных потребностей»³.

Почему же жанр может откликаться на разнообразные сигналы, идущие как от действительности, так и от литературного окружения и художественного прошлого? Каков «механизм» этого отклика жанра на те или иные влияния? Чем объясняется жизнь жанров в истории литературы — рождение одних, замирание других; интеграция или дифференциация третьих?

СУЩНОСТЬ ЖАНРА

«Вопрос наиболее трудный, наименее исследованный — о литературных жанрах». Это писал Ю. Н. Тынянов в 1927 году⁴. Спустя почти полвека Г. Н. Поспелов констатирует: «Проблема литературных жанров очень слабо разработана в современном литературоведении»⁵. Подобные утверждения характерны и для теоретических трудов, опубликованных в последние десятилетия за рубежом.

В современном советском литературоведении «жанровая ситуация» продолжает оставаться достаточно

¹ Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Худож. лит. 1975, с. 451.

² Благой Д. Литература и действительность. М.: ГИХЛ, 1959, с. 24.

³ Русская литература, 1975, № 2, с. 110—111.

⁴ Тынянов Ю. Архаисты и новаторы. Л.: Прибой, 1929, с. 37.

⁵ Поспелов Г. Н. Проблемы исторического развития литературы. М.: Просвещение, 1972, с. 152.

сложной. Хотя в 1960—1970-е годы появилось много работ, посвященных истории отдельных жанров в русской и советской литературе¹, однако общая теория жанра остается самой дискуссионной областью изучения. В настоящее время существует несколько концепций жанра. Они родились не сегодня: одни из них ведут свою родословную от схоластических «школьных» риторик, другие — от социологической школы 20-х годов, третьи — от «формальных» и «морфологических» штудий, четвертые — от жанрово-генетических идей Бахтина, Фрейденберг и Проппа. Но особенность нынешней ситуации состоит в том, что все эти традиции сейчас ожили, активно отстаивая свою правоту.

Справедливости ради надо отметить, что традиция схоластическая не столько ожила, сколько, точнее, не умерла еще. Еще встречаются работы; где жанр рассматривается как в высшей степени абстрактный «вид» по отношению к еще более абстрактно понимаемому роду, как некая «исходная единица классификации», «ступень классификации». Конечно, классификация необходима науке — это первый шаг к теоретическому обобщению. Но превращение художественной категории, всегда имеющей смысл, эстетическую содержательность, в выхолощенную «единицу классификации» и самоцельное классификаторство уводят в сторону от живого предмета исследования. Подобные концепции порождают язвительные гипотезы, вроде той, которую высказал недавно Валентин Катаев, отнесший законы жанра к разряду «предрасsudков, выдуманных на нашу голову литературоведами и критиками, лишенными чувства прекрасного»².

Большинство современных советских исследователей исходит из посылки о смысловой нагруженности жанра. Но определяют сферу действия жанра и его художественную функцию по-разному.

Взгляд на жанр как на категорию художественного содержания в течение многих лет отстаивает и развивает Г. Н. Пospelов. Наиболее полно его концепция из-

¹ Были изданы капитальные исследования по истории русского романа и повести XIX века, русского советского романа, повести, рассказа, подготовленные коллективами сотрудников Института русской литературы (1962—1976). Увидели свет обстоятельные труды Е. М. Мелетинского, О. В. Творогова, А. М. Панченко, Н. И. Прокофьева, В. В. Кожина, П. Н. Беркова, Ф. З. Кануновой, Л. Г. Фризмана, В. Г. Одинокова, Л. Ф. Ершова, В. В. Гуры, М. М. Кузнецова, В. М. Пискунова, Н. А. Грозновой, А. С. Карпова, В. С. Синенко, А. В. Огнева, Э. А. Шубина, посвященные генезису и истории развития отдельных жанров в разные литературные эпохи.

² Катаев В. Алмазный мой венец. М.: Сов. писатель, 1979, с. 211.

ложена в книге «Проблемы исторического развития литературы» (1972). Однако в своем решительном неприятии формалистических теорий жанра ученый склоняется к иной крайности; он не уделяет должного внимания связи между жанровым содержанием и воплощающими его жанровыми формами. Другие исследователи ставят вопрос о жанре как о категории, собственно скрепляющей, взаимосвязывающей план содержания и план формы¹. Третьи утверждают, что жанр характеризует содержательность формы, что «жанр, как и всякая художественная форма, есть отвердевшее, превратившееся в определенную литературную конструкцию содержание»². Развивая и уточняя такое понимание жанра, авторы ряда новых работ связывают жанр с построением, структурой, композицией художественного произведения³. Но и этот, последний, наиболее конкретный по установке подход все же недостаточен. Ведь любое произведение многоструктурно: в нем есть и языковая, и предметная, и стилевая структуры, отражена в нем и структура метода. Нам же необходимо вычленить *жанровую структуру* произведения.

А чтоб ее определить, надо идти от той функции, которую жанр выполняет в художественном произведении. Об особой, отличной от стилевой и от «методной» функции жанра речь шла выше: «В том случае, когда рассматривается способ формирования, организации произведения как эстетически целого, характеризуется его жанр».

И все же в этой формуле М. Б. Храпченко остается неясным смысл понятия «эстетически целое», которым исследователь обозначил функцию жанра. Чем *эстетическая целостность* отличается от целостности *неэстетической*?

Строгого определения эстетической (художественной) целостности нет, хотя речь о ней ведется давно.

Еще Аристотель рассматривал целостность как общеэстетический принцип искусства. Но художественная целостность многомерна: она проявляется и в идейном

¹ Абрамович Г. Л. Введение в литературоведение. Изд. 6-е, доп. и испр. М.: Просвещение, 1975; Тимофеев Л. И. Основы теории литературы. Изд. 5-е, испр. и доп. М.: Просвещение, 1976.

² Такова позиция В. В. Кожина, Г. Д. Гачева и других авторов коллективного труда «Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры» (М.: Наука, 1964).

³ См.: Жанр и композиция литературного произведения. Межвузовский сборник. Вып. 1. Калининград, 1974; Проблемы литературных жанров. Материалы II межвузовской конференции. Томск, 1975; Фашенко В. Из студий про новелу. Київ: Радянський письменник, 1971.

единстве произведения, и в гармонической слаженности выразительных средств, и в общей взаимосогласованности содержания и формы. Словом, художественная целостность произведения — это сложная целостность, обеспечиваемая как стилем, так и жанром, выступающими в связи с методом. Но если стиль обеспечивает единство содержательной формы в плане ее выразительности, отвечающей общей концепции произведения¹, то специфика художественно-организующей роли жанра пока не прояснена.

А ведь перспективная попытка конкретизации собственно жанровой функции в создании художественного целого уже предпринималась в 20-е годы Бахтиным². Тогда очень широко, буквально всеми школами, проблема жанра связывалась с идеей художественной целостности произведения, что не мешало «формалистам», «морфологам» и «социологам» выстраивать взаимоисключающие концепции жанра. Это уже само по себе демонстрирует широту (до неопределенности) понятия «художественное целое».

Широко известное ныне бахтинское высказывание: «Каждый жанр — особый тип строить и завершать целое, притом, повторяем, существенно тематически завершать, а не условно-композиционно кончать»³, — было

¹ Такое понимание функции стиля сближает, несмотря на отдельные расхождения, позиции М. Б. Храпченко («Проблемы стиля»), Г. Н. Поспелова («Проблемы литературного стиля») и авторов коллективных монографий, составивших серию «Теория литературных стилей» (ИМЛИ).

² В настоящее время труды М. М. Бахтина получили широкую известность и пользуются большим авторитетом. Такая популярность не обходится без издержек, и о них справедливо писал в рецензии на новое издание работ Бахтина Вл. Новиков (Новый мир, 1981, № 4). Можно только разделить его тревогу в связи с «бездумным цитированием» Бахтина, прикрывающим «полупонимание» его концепций. Но тем более необходимо обстоятельное, чуждое слепой апологетики изучение его идей, в том числе и жанровых. Такое изучение только начинается. Пока можно назвать следующие публикации в СССР: Фридлендер Г. М., Мейлах Б. С., Жирмунский В. М. Вопросы поэтики и теории романа в трудах М. М. Бахтина. — Известия АН СССР. Серия литературы и языка. Т. XXX, вып. 1, 1971; Иванов В. В. Значение идей М. М. Бахтина о знаке, высказывании и диалоге для современной семиотики. — В сб.: Труды по знаковым системам. VII. Тарту, 1973; Чернец Л. В. Вопросы литературных жанров в работах М. М. Бахтина. — Филологические науки, 1980, № 6. Попытка систематизировать суждения ученого по проблемам жанра предпринята мною в работе «Жанровые идеи М. М. Бахтина» (Zagadnienia Rodzajów Literackich Łódź. Т. XXIV, z. 1 (46)).

В зарубежном литературоведении, уделяющем немало внимания трудам М. М. Бахтина, ощущается стремление рассматривать его идеи сквозь призму структуралистских или юнгяйских концепций («архитипическая» теория жанров Н. Фрая). См.: Kristeva J. Une poétique ruinée. — Au Livre: M. Bakhtine La poétique de Dostoïevski. Paris, 1970; Hayman D. Au-delà de Bakhtine — Poétique. Paris, 1973, N 13.

³ Цит. по кн.: Медведев П. Н. Формальный метод в литературоведении. Критическое введение в социологическую поэтику. Л.: Прибой, 1929, с. 176. С. С. Аверинцев и С. Г. Бочаров, авторы примечаний к новому изданию работ М. М. Бахтина, указывают что «основной текст книги принадлежит М. Бахтину». (В кн.: Бахтин М. Эстетика словесного творчества. М.: Худож. лит., 1979, с. 386.)

полемически направлено против формулы В. Шкловского («Но что же нужно для новеллы, чтобы она осознавалась как что-то законченное?»)¹. Бахтин настаивает на том, что о художественном целом нельзя судить лишь на основании неких формальных обозначений его границ, неких внешних «знаков» предела художественного текста. Художественное целое, утверждает он, должно быть существенно, тематически завершено «внутренней завершенностью и исчерпанностью самого объекта»². Отсюда выводилось определение функциональной сущности жанра: «У каждого искусства — в зависимости от материала и его конструктивных возможностей — свои способы и типы завершения. Распадение отдельных искусств на жанры в значительной степени определяется типами завершения целого произведения»³.

Таким образом, ученый определяет функцию жанра понятием «завершение», «завершенность», «художественно-завершающее оформление» произведения⁴. При этом завершенность понимается как в высшей степени содержательное качество. Бахтин настаивает на том, что жанр есть «сложная система средств и способов *понимающего* овладения и завершения действительности»⁵, что «жанр уясняет действительность»⁶, а говоря о жанрах романа и новеллы, указывает на «вместимость» или «невместимость» определенной концепции действительности в рамки того или иного жанра⁷. (Мысль о концептуальности жанровой структуры одновременно с Бахтиным высказывали А. И. Белецкий и М. А. Петровский.) Суммируя, можно сказать: «тематическое завершение» — это воплощение определенной концепции действительности.

¹ Шкловский В. Теория прозы. М.—Л.: Круг, 1925, с. 57.

² Цит. по кн.: Медведев П. Н. Формальный метод в литературоведении, с. 176.

³ Там же.

⁴ Эти понятия, стержневые в жанровой концепции Бахтина, порой игнорируются в трудах ученых, считающих себя его последователями. Так, В. Н. Турбин называет жанровые идеи, изложенные в «Формальном методе в литературоведении», «учением о жанре как о типе социального поведения, типе наших контактов с окружающей средой». (Турбин В. Н. Пушкин. Гоголь, Лермонтов (Об изучении литературных жанров). М.: Просвещение, 1978, с. 235). Тогда термин «жанр» приобретает значение некоей универсальной метафоры, обозначающей всевозможные виды и формы социального общения. Столь расширительное толкование уводит в сторону от вполне конкретных вопросов, поставленных М. М. Бахтиным: о жанре как категории искусства, о жанре как способе художественного завершения.

⁵ Цит. по кн.: Медведев П. Н. Формальный метод в литературоведении, с. 181.

⁶ Там же, с. 185.

⁷ Там же.

Но во что же должно «выстроиться» произведение, чтобы обрести художественную завершенность, способную вместить в себя эстетическую концепцию действительности?

На этот вопрос ни у Бахтина, ни у ученых, много сделавших для популяризации его идей (В. В. Кожина, С. Г. Бочарова, Г. Д. Гачева), определенного ответа нет. Правда, в ряде работ Бахтина встречаются намекающие выражения: «художественный мир», «художественная картина мира», «художественная модель мира». Подобные термины нередко встречаются в трудах советских литературоведов, представляющих разные научные школы и тенденции (у А. П. Скафтымова, Я. О. Зунделовича, Н. К. Гея, Ю. М. Лотмана, П. В. Палиевского, М. Я. Полякова и др.). Однако, как и у Бахтина, эти термины теоретически еще не прояснены, не подтверждены практическими доказательствами «мирообъемлющего» характера структуры художественного произведения и потому выступают в роли своеобразных литературоведческих метафор, в которые разными авторами вкладывается разный и не вполне определенный смысл.

Конечно, метафорические формулы не могут удовлетворять строгую науку, ибо вместо доказательств предлагают интуитивные догадки. Но и догадками не стоит пренебрегать, тем более такими, которые таят в себе ориентиры для дальнейших поисков. А именно к таким догадкам относятся метафоры «образ мира», «художественная модель мира».

О том, что в них заключен достаточно определенный научный смысл, свидетельствуют исследования по генезису жанров.

Здесь в первую очередь следует вспомнить монографию О. М. Фрейденберг «Поэтика сюжета и жанра. Период античной литературы» (1936), в которой прослежено за становлением форм художественного мышления (а именно — сюжета и жанра) от первых метафор, обрядов и мифов к древнегреческой литературной классике. О. М. Фрейденберг доказывает, что первые метафоры (она рассматривает метафоры «еды», «рождения», «смерти») уже несли в себе представления древних о неразрывной цельности бытия, каждая метафора строилась на принципе отождествления противоположных явлений жизненного процесса, и потому все метафоры семантически переливались друг в друга. Впо-

следствии они опредметились в древнейших обрядах и мифах, которые — как показывает исследовательница — пластически выпукло и эмоционально выразительно воплощали единство, замкнутость, подобность, повторяемость всех жизненных актов и процессов. Таким образом, каждый обряд, каждый миф нес в себе некую космогоническую концепцию. Со временем эти обряды и мифы утратили свое мировоззренческое значение, они формализовались, стали жанровыми структурами.

Такова, по Фрейденберг, родословная жанровой формы. Мысль о космогонической семантике первобытного обряда и мифа, о композиции мифа как прямом выражении этой семантики, о структурообразующей роли обряда и мифа в фольклорных и первых литературных жанрах нашла и продолжает находить веское подтверждение. В частности, В. Я. Пропп показал ритуальное происхождение волшебной сказки¹, М. М. Бахтин открыл семантику карнавального мироощущения в жанре мениппеи², современный исследователь ранних форм искусства Е. М. Мелетинский также утверждает, что «календарные аграрные мифы были важнейшими моделями для эпоей классической древности»³.

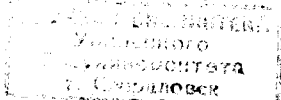
Коль скоро в основе первых фольклорных и литературных жанров лежит определенный «ритуально-мифологический мировоззренческий тип» (термин Е. М. Мелетинского), то нет сомнений в том, что структура каждого из них «мироподобна», представляет собой окаменевшую модель жизненного закона, имевшего для древних значение неопровержимой истины и высшей ценности.

Но «мироподобность» не исчезает и в жанрах последующих эпох. Об этом, в частности, свидетельствуют наблюдения О. М. Фрейденберг над тем, что не только древнейшие жанры, но и жанры, возникшие в новые и новейшие эпохи, обнаруживают несомненную генетическую связь со своими архетипами. Правда, исследовательница ограничила свои выводы «палеонтологически», как она говорила, изысканиями, ибо склонялась к мысли, что первичная семантика жанровой формы активна лишь на этапе зарождения литературы, а затем утрачивается.

¹ Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. Л.: Изд-во ЛГУ, 1946. В. Я. Пропп полагает, что не только волшебные, но и другие сказки имеют ритуальное происхождение (см. с. 335 указ. изд.).

² Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М.: Худож. лит., 1972, с. 179—224; Творчество Франсуа Рабле... М.: Худож. лит., 1975.

³ Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. М.: Наука, 1976, с. 275.



Однако М. М. Бахтин убедительно доказал, что она не умирает. Его разборы рассказов Достоевского «Бобок», «Сон смешного человека» и в особенности романа Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль» служат убедительным доказательством того, что первичная семантика, окаменевшая в жанровой форме, оживает каждый раз в новом произведении и существенно входит в его концепцию. Эта идея Бахтина получила поддержку в современных исследованиях по генезису литературных родов и жанра романа¹.

И все же даже самые лучшие генетические исследования пока ограничиваются изучением содержательности отдельных «осколков» старых жанров или суммарно взятых архаических элементов жанровой формы. Они не охватывают существа семантики жанровой структуры как целостного образования. Именно этим можно объяснить определенный скептицизм, высказываемый по адресу некоторых генетических «увязок» между современными и архаическими жанрами².

• А ведь смысл жанровой структуры в целом, как установлено исследованиями по генезису жанров, состоит в создании некоей образной «модели» мира, в которой все сущее обретало бы свою цель и свой порядок, сливалось бы в завершённую картину бытия, свершающегося в соответствии с неким общим законом жизни. Она, эта «модель», и есть ядро жанра, которое сохраняется в течение многовековой жизни жанра под слоем всяческих новообразований. А мирообъемлющая (конструктивно моделирующая мир и тем самым философско-эстетически объясняющая и оценивающая его) семантика структурного ядра жанра и есть то, что обозначают метафорой «память жанра».

• «Память жанра» — это тот художественный закон, который обязывает писателя при создании произведения вводить свой опыт, свой замысел, свою идею в связь с «целой жизнью» и структурно закреплять эту связь в своем, новом жанре. Процесс творения произведения — это всегда процесс взаимной проверки жизни и искусства. Эстетическая концепция, существующая в замысле автора, ищет такую жанровую форму, которая

¹ Кожин В. Происхождение романа. Теоретико-исторический очерк. М.: Сов. писатель, 1963; Гачев Г. Д. Содержательность художественных форм (Эпос. Лирика. Театр). М.: Просвещение, 1968.

² «...генетический подход не панацея от всех бед субъективизма», — считает А. С. Субботин. (Проблемы стиля и жанра в советской литературе. Сб. 8. Свердловск, 1976, с. 24.)

бы опредметила ее, эту концепцию, в «самостоятельном» и «самодостаточном» художественном мире. Новая действительность вносит в сложившийся жанр новые представления о мире и человеке, корректирует и обновляет ценностные критерии, окаменевшие в жанровой структуре. Но в то же время упорядочивание и оформление нового взгляда на действительность жанром представляет собой его проверку мирообъясняющей семантикой, окаменевшей в жанре, оценку тем, насколько этот взгляд ограничен целому миру, своеобразной «моделью» которого является жанровая структура.

В акте жанрообразования происходит разрешение противоречия между *организованностью* и *органичностью*, от которого зависит целостность художественного произведения¹. И именно в жанре разрешение этого противоречия приобретает познавательно-ценностный смысл. Когда происходит развал жанра, то это самое очевидное свидетельство ложности авторской эстетической концепции действительности, утраты ориентиров в мире, это страшный симптом деградации художественного сознания. Когда же жанр (старый или новый — неважно) есть, когда мир «выстраивается», происходит то чудо, которое описал в своих воспоминаниях сказочник и драматург Евгений Шварц: «Слонимский читал современный рассказ, и я впервые смутно осознал, на какие чудеса способна художественная литература. Он описал один из плакатов, хорошо мне знакомых, и я вдруг почувствовал время. И подобие правильности стал приобретать мир, окружающий меня, едва я попал в категорию искусства. Он показался *познаваемым*. В его хаосе почувствовалась правильность, равнодушие исчезло»².

Но, повторим, художественное произведение может быть соотносимым с действительностью, выверяться ею и выверять ее, только в качестве образа мира, в иных «объемах» они «не равны» друг другу. Несомненно, прав Д. С. Лихачев, когда заявляет: «Мы обычно не изучаем внутренний мир художественного произведения как целое, ограничиваясь поиском «прототипов»: прототипов того или иного действующего лица, характера, пейзажа, даже «прототипов» событий и прототипов

¹ См. о переходе организованности в органичность как существенном показателе художественной целостности в статье М. М. Гиршмана «Еще о целостности литературного произведения» (Известия ОЛЯ АН СССР, 1979, № 5).

² Цит. по статье В. Каверина «Ланцелот» (Театр, 1978, № 1, с. 79).

самых типов. Все в «розницу», все по частям! Мир художественного произведения предстает поэтому в наших исследованиях россыпью, и его отношение к действительности дробится и лишено цельности. При этом ошибка литературоведов, которые отмечают различные «верности» или «неверности» в изображении художником действительности, заключается в том, что, дробя действительность и целостный мир художественного произведения, они делают то и другое несоизмеримым: мерят световыми годами квартирную площадь»¹.

Разумеется, нет какого-то единого, универсального принципа организации произведений в целостный образ мира. Если, допустим, в героическом эпосе создается иллюзия «всемирности», то художественный мир рассказа представляет собой своеобразную метонимию жизни, если, например, в романе выпукло выступают характерные стороны художественной реальности, то в лирическом стихотворении они только обозначены целой системой ассоциативных «сигналов» и т. д. И все же изучение наиболее общих принципов организации литературного произведения позволяет убедиться в том, что любое подлинно художественное произведение, независимо от своего «материального», текстового объема, — это всегда образ мира. Не копия, не оттиск с фрагмента реальной действительности, а художественный аналог всей человеческой жизни, сконцентрировавший в своей образной плоти постигаемый художником эстетический смысл жизни².

Конечно, никакое художественное произведение не в силах объять целый мир. Предметный мир любого произведения всегда локализован, число героев, количество событий — все это подвергается несложному обсчету, а главное — авторское «уяснение» жизни всегда ограничено, авторская идея всегда субъективна и относительна. Но что-то «перекодирует» всю эту данность, измеримую и исчислимую, ограниченную и относительную, в целостный, переполненный жизнью, устремленный во всеохватывающую бесконечность, заряженный высокой истиной о смысле человеческой жизни образ мира, в «сокращенную Вселенную».

¹ Вопросы литературы, 1968, № 8, с. 74—75.

² Вопрос об основных принципах художественного «миросозидания» рассматривался мною в работе «Жанр и проблема художественной целостности» (В сб.: Проблемы жанра в англо-американской литературе. Вып. II. Свердловск, 1976). Здесь выделены следующие принципы: «непосредственное запечатление», «иллюзия всемирности», метафорический (или символический), метонимический, ассоциативный.

Эта работа приходится на долю жанра. Секрет «перекодировки» (можно, наверно, сказать — «механизм перекодировки») — в жанровой структуре произведения. Именно она организует произведение в художественный образ жизни (мирообраз), воплощающий эстетическую концепцию действительности. Здесь-то и заключен смысл «существенного тематического завершения», осуществляемого жанром.

В каждом отдельном произведении есть свои, неповторимые особенности построения мирообраза. Но как ни своеобразна жанровая форма отдельного произведения, при сопоставлении множества произведений обнаруживается тяготение их *индивидуальных жанровых систем* к определенным устойчивым *типам* «мирообразующих» *структур*. Разумеется, эти типы структур имеют, как пишет М. Б. Храпченко, «в значительной мере алгебраический характер»¹, они представляют собой определенный уровень абстракции по отношению к отдельному произведению, они есть некий теоретический «инвариант», никогда не существующий в чистом виде. Вот эти теоретические инварианты построения произведений искусства как образов мира и есть жанры: романы, повести, поэмы, рассказы, элегии и т. п.

Жанр — не выдумка, не умозрительная схема. Жанр относится к индивидуальному художественному миру произведения как общее к частному, как закон к явлению. Явление богаче закона, но закон — сердцевина явления, изнутри управляющая им.

Закон жанра, как всякий фундаментальный художественный закон, характеризует устойчивую связь между содержанием и формой. Именно об этой связи говорит Н. К. Гей, когда настаивает на необходимости рассматривать «жанровую природу произведения не просто как формальный принцип или как функцию изображения, но как глубоко содержательное художественное образование, как художественную формулу мира (или — самый общий коэффициент этой формулы)»². Выражение «формула мира» органично объединяет собой функцию и структуру жанра как художественной категории: жанровой структурой эстетическая концепция действительности, рожденная индивидуальным творческим поиском писателя, оформляется в целостный образ мира и одно-

¹ Храпченко М. Б. Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы, с. 153.

² Гей Н. К. Художественность литературы (Поэтика, Стиль). М.: Наука, 1975, с. 346.

временно выверяется вековым опытом художественной мысли, который окаменел в самом типе построения мирообраза, каковым является каждая жанровая структура.

Содержательность жанра как типа устойчивой структуры произведения, в принципе, имеет более отвлеченный смысл, чем концепция отдельного произведения, принадлежащего к этому жанру. В жанре представлен некий тип «миросозидания», в котором определенные отношения между человеком и действительностью выдвигаются в центр художественной Вселенной и могут быть эстетически постигнуты и оценены в свете всеобщего закона жизни. Собственно, общей содержательной основой самых разных по идейной направленности произведений одного жанра является то, что они рассматривают действительность в свете одной и той же «формулы мира», акцентируют внимание на одних и тех же принципиальных отношениях между человеком и жизнью.

МОДЕЛЬ ЖАНРА

Указать функцию жанра — значит, прийти неминуемо к вопросу о *способах*, которыми эта функция осуществляется практически, в тексте. Для этого попытаемся представить некую принципиальную модель жанра, которая давала бы самую первоначальную ориентацию в изучении тех жанрообразующих элементов и жанрообразующих связей, при посредстве которых литературный текст, ограниченный четкими словесными пределами и имеющий легко исчисляемые количественные параметры, становится носителем образа мира, всеохватывающего и неизмеримого в своей бесконечности.

Контуры общей модели жанра намечены уже в разборах трагедии и эпоса, сделанных Аристотелем. В этих разборах обнаруживаются три *плана жанра*: план содержания, план структуры и план восприятия. Между ними существует определенная субординация: план содержания выступает фактором по отношению к структуре, а план восприятия выступает по отношению к структуре в качестве ожидаемого результата, ибо жанровая структура — это своего рода код к эстетическому эффекту (катарзису), система мотивировок и сигналов, управляющих эстетическим восприятием читателя.

В жанровом содержании можно выделить следую-

шие аспекты: *тематику*, то есть тот жизненный материал, который отобран жанром и стал особой художественной реальностью произведения; *проблематику*, которая воплощается в особом типе (или характере) конфликта; *экстенсивность или интенсивность* воспроизведения художественного мира, характеризующие то, что М. М. Бахтин назвал «ступенями широты охвата и глубины проникновения»¹. Нельзя, видимо, забывать и об *эстетическом пафосе*, которым еще Аристотель определял своеобразие жанрового содержания трагедии, комедии, эпопеи.

Все эти аспекты жанрового содержания объемлются самым общим содержательным понятием — *родовым смыслом*. Отчетливо выделенные Гегелем типы родового смысла: эпическое событие (используем удачную акцентировку Г. Д. Гачева), лирическое переживание, драматическое действие — характеризуют самые основные отношения между человеком и миром, в пределах которых жанр совершает свое овладение действительностью. Связь между аспектами жанрового содержания и родовым смыслом весьма гибка, да и вообще каждый из аспектов жанрового содержания в разные эпохи и в разных жанровых системах играет неодинаковую роль. Например, в повествовательных жанрах нового времени наиболее влиятельным аспектом жанрового содержания стал тип конфликта.

Жанровое содержание управляет жанровой структурой через посредство *системы способов художественного отображения*, господствующей в данном жанре. У Аристотеля они названы «способами подражания». И хотя по очень давней традиции с ними связывают деление литературы на роды, на самом же деле аристотелевы «способы подражания» характеризуют не предмет отражения, не отношения между человеком и действительностью, а внутренние, структурные принципы художественного произведения, организуемые отношениями между субъектом («подражающим», субъектом речи) и объектом (событиями, «подражаемыми» лицами, мыслями — всем тем, что составляет художественную реальность произведения). Три «способа подражания» у Аристотеля характеризуют три разных типа отношений меж-

¹ Цит. по кн.: Медведев П. Н. Формальный метод в литературоведении, с. 178.

ду субъектом и объектом в произведении искусства. Первый способ ставит их в отношение «внешнее — внутреннее» и характеризует *дистанцию* между ними. Второй способ ставит «подражающего» и «подражаемое» в отношение «личное — безличное» и характеризует *степень выраженности* субъекта. И наконец, в-третьих, Аристотель характеризует *способ сообщения* субъекта об объекте: в одном случае это «подражание действием», в других случаях Аристотель говорит об «изложении событий» (то есть о повествовании), об «изложении мыслей» (то есть о том, что называют медитацией).

Указанные Аристотелем три «способа подражания» охватывают в целом все возможные и необходимые отношения между «подражающим» (субъектом речи) и «подражаемым» (художественной реальностью, объектом воспроизведения), которые образуют принципиальную структуру литературного произведения. В каждом произведении складывается своя система «способов подражания», характеризуемая определенной дистанцией между «подражаемым» и «подражающим», определенной степенью выраженности «подражающего» и определенным способом сообщения «подражающего» о «подражаемом».

История литературы дает немало примеров, убеждающих в том, что между системами «способов подражания» и жанровым содержанием существует «избирательное сродство». В произведении они образуют жанровую доминанту, под влиянием которой происходит взаимокоординация и стабилизация конструктивных элементов формы произведения.

Теперь охарактеризуем основные элементы жанровой формы, то есть те художественные связи и образные «единицы», которые выполняют в произведении конструктивную, «миросозидательную» роль. Эти формы претворения действительности мы назовем *носителями жанра*.

Разумеется, каждый художественный элемент (даже самый маленький эпитет) в той или иной мере участвует в конструировании художественного мира. И не считаться с ним и его вкладом нельзя. Но все же есть в каталоге разнообразных художественных элементов такие, которые по преимуществу работают на «постройку». Это и есть носители жанра. Представим их в той последовательности, которая соответствует степени их активности в созидании образа мира.

Самым первым носителем жанра следует назвать *субъектную организацию* художественного мира¹. Разные виды и подвиды субъектной организации (повествование от имени безличного автора-повествователя, личного рассказчика или лирического героя, многообразные переплетения этих форм) определяют и мотивируют горизонт видения мира в произведении, все его пространственные и временные масштабы, все перемещения, интеллектуальный и эмоциональный кругозор.

В свете «точек зрения» субъектов речи и сознания (точнее было бы, наверное, — в свете «лучей зрения», пересекающихся, отражающихся друг в друге) формируется второй по значению носитель жанра — *пространственно-временная организация*, которая является собственно конструкцией внутритекстовой сферы художественного мира. Д. С. Лихачев называет ее «внутренним миром художественного произведения»². М. М. Бахтин обозначает ее термином «хронотоп» (время-пространство) и настойчиво подчеркивает жанрообразующую функцию этого макрообраза: «Жанр и жанровые разновидности определяются именно хронотопом, причем в литературе ведущим началом в хронотопе является время»³.

Для того чтобы представить хронотоп произведения, надо рассмотреть организацию тех образов, которые способны воплощать и эстетически выражать существенные «параметры» действительности, а в целом, взятые вместе, создавать художественный аналог реальности. В каталог этих пространственно-временных образов входят сюжет как цепь событий, действий и поступков, система характеров, пейзаж, портрет, вводные эпизоды.

Но художественный мир произведения никогда не исчерпывается непосредственно изображаемыми, «определенными» посредством текста пространственно-временными образами. Он обязательно включает в себя внетекстовую сферу, которая, как ореол, окружает «локус», бесконечно раздвигая его горизонты. Сообщение внутритекстовой и внетекстовой сфер художественного мира осуществляется посредством заложенных в тексте

¹ «Субъектная организация есть соотнесенность всех отрывков текста, образующих данное произведение, с субъектами речи — теми, кому принадлежит текст (формально-субъектная организация), и субъектами сознания — теми, чье сознание выражено в тексте (содержательно-субъектная организация)», — пишет Б. О. Корман в статье «О целостности литературного произведения» (Известия ОЛЯ АН СССР, 1977, № 6, с. 508).

² Лихачев Д. Внутренний мир художественного произведения. — Вопросы литературы, 1968, № 8.

³ Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики, с. 235.

сигналов, которые предназначены руководить читателем при установлении скрытых связей между образами в глубине текста (подтекст) и между текстом и вне-текстовой действительностью (этот вид сигналов мы назовем *сверхтекстом*). Этой системой сигналов образуется следующий носитель жанра — *ассоциативный фон* произведения.

Наконец, четвертый носитель жанра — *интонационно-речевая организация*. Известно, что этот слой художественного произведения несет прежде всего *стилеобразующую функцию*. Но жанроформирующая роль интонационно-речевой организации состоит в том, что ею создается «мелодия» (порой довольно сложная, многоголосая), которая цементирует произведение, придает дополнительную крепость художественному миру. И чем расслабленнее событийная канва, чем лапидарнее и фрагментарнее изображение, тем больше конструктивной нагрузки приходится на долю интонационно-речевой организации.

В принципе, в каждом жанре или его типологической разновидности складывается устойчивое соотношение между носителями жанра. Система носителей жанра не только воплощает определенное жанровое содержание, но одновременно выступает системой условностей, мотивирующей читательское восприятие, апеллирующей к здравому смыслу и жизненному опыту читателя, к его художественным нормам и канонам, активизирующей его память и воображение.

Проблема художественных мотивировок охватывает множество аспектов. Но нас интересуют лишь *жанровые мотивировки*, то есть те, которые ориентируют читателя в восприятии произведения как целостного миропорядка. Сюда относится целая гамма испытанных художественных средств, которые активизируют в сознании читателя «память жанра», заставляют выбрать из своего индивидуального культурно-художественного фонда те художественные условности и «сигналы», что дают возможность при восприятии художественного текста «переводить» его в воображаемый мир, в иллюзию действительности. К числу таких приемов введения в жанр относятся и прямое жанровое обозначение (поэма, «современная пастораль», хроника) и всякого рода при сказки, зачины, эпиграфы. Бывают случаи, когда структура произведения не отвечает жанровому ожиданию читателя. Тогда возникает борьба между двумя «моде-

лями мира»: заданной на титульном листе и реальной. Нередко такая борьба входит в замысел автора — не случайно же, например, Некрасов назвал свою едкую социальную пародию «современной одой». Специальных приемов введения читателя в жанр много, они обогащаются и обновляются в связи с развитием художественного сознания.

Такова в самом схематическом изложении общая модель жанра. Схема, конечно, огрубляет сложную и гибкую систему. Но зато она позволяет наиболее рельефно представить основные уровни и элементы жанра и главные, структурообразующие связи между ними. Такая, принципиальная модель нужна как своего рода рабочий инструмент, при посредстве которого мы будем вести конкретный жанровый анализ произведений и жанровых тенденций современного литературного процесса.

Глава вторая

ЖАНР И КОНЦЕПЦИЯ

ФАКТОРЫ ЖАНРА

Как действуют законы жанра в историко-литературном процессе? Или — как история литературы преломляется в рождении, развитии, расцвете, в «затухании» и оживлении, в изменениях, перестройках, альянсах и размежеваниях жанров? Чтобы знать, где искать ответы на эти вопросы, надо иметь принципиальное представление о факторах жанра — о тех внешних и внутренних силах, под воздействием которых свершается жизнь жанра.

Для литературоведов, ставящих под сомнение само понятие исторического прогресса в искусстве и изучающих произведение как замкнутую в себе имманентную целостность, такого вопроса вообще нет. Поэтому с их точки зрения жанр — это не более чем «случайность внешнего проявления произведения»¹.

Вопрос о факторах жанра ставят ученые, строго придерживающиеся принципа историзма. В России начало такому подходу положил В. Г. Белинский своими суждениями об обусловленности существования романа, повести, героического эпоса характером общественных от-

¹ Staiger E. Grundbegriffe für Poetik. Zürich, 1956, s. 229.

ношений и уровнем развития самосознания личности и общества. В этом же русле вел свои наблюдения над связью между генезисом жанров и тем, что он называл «спросами жизни», «содержанием сознания», «народно-психологическим моментом», Александр Веселовский. Но проблема оказалась весьма сложной. Характернейшее свидетельство тому — острая полемика между «формалистами», объяснявшими развитие и смену жанров сугубо внутренними законами обновления формы, якобы преодолевающей «автоматизм восприятия», и «социологами», утверждавшими, что только «каузальность», только внешние причины влияют на жизнь жанра. Да и отдельные попытки рассмотреть жанр в окружении как внешних, так и внутренних факторов пока не привели к положительным результатам. Это относится и к давней тезисной статье Ю. Н. Тынянова «О литературной эволюции», где жанр помещен в жесткую схему литературных и социальных «рядов», и к обширной монографии современного болгарского исследователя Ивана Попиванова «Проблемы литературных жанров» (София, 1972), где собраны самые разнообразные и разнохарактерные явления (от жизненного материала до литературной моды), способные в той или иной мере влиять на судьбы жанров.

Вопрос о факторах жанра вряд ли может быть разрешен до тех пор, пока не будут определены доминирующие силы, влияющие на формирование жанра, пока не будет установлена иерархия этих сил.

Современная эстетическая мысль характеризует как универсальный фактор всех историко-литературных тенденций и закономерностей концепцию личности¹. Концепция личности порождается «состоянием мира»: теми общественно-историческими обстоятельствами, в которых живет человек и которые влияют на него. И одновременно она выражает собою «состояние духа» — представления о человеке и его сущности, сложившиеся в определенную историческую пору. Концепция личности входит как составная часть в философские теории, она освещает цели политических учений и экономических

¹ См.: Марков Д. Социалистический реализм — новая эстетическая система. — Вопросы литературы, 1975, № 2; коллективная монография «Концепция человека в эстетике социалистического реализма»/Под. ред. С. М. Петрова и Л. Г. Якименко. М.: Мысль, 1977; Бочаров А. Требовательная любовь. Концепция личности в современной советской прозе. М.: Худож. лит., 1977; Гордиенко А. Т. В борьбе за человека (Концепция личности как сфера идеологической борьбы в современной литературе и эстетике). Киев: Наукова думка, 1977.

программ, она пропитывает собою моральные нормы общества. Но если во всех других формах идеологии концепция личности занимает определенное место наряду с другими познаваемыми явлениями, то в искусстве она становится познавательно-ценностным ядром и конечной целью творческого акта. Искусство осваивает мир как «человеческую действительность», «вочеловечивает», то есть поворачивает к человеку, к личности, к ее духовной судьбе все, что узнает о природных, социальных, экономических, политических, нравственных, психологических и других процессах и явлениях действительности.

В отличие от других форм общественного сознания искусство эстетически осваивает концепцию личности. Оно испытывает реального человека «законами красоты», в которых выражаются высшие ценностные представления о подлинно человеческом, прекрасном и свободном существовании. И хотя эти представления тоже исторически ограничены, но в них есть и момент абсолютного, неколебимого в своей истинной сущности, отвечающего общечеловеческому эстетическому идеалу. Именно поэтому решение узловой проблемы искусства — проблемы эстетического идеала, той познавательно-ценностной «меры», с которой художник подходит к действительности, — непосредственно связано с концепцией личности и ее движением. «С нею связано все: и характер конфликтов, и развитие сюжета, и, пожалуй, вообще вся система образности. Концепция человека — это тот центр, откуда исходят и куда сходятся все составные элементы произведения», — справедливо утверждает Д. Марков¹.

Все внутренние процессы, совершающиеся в литературе, можно понять и объяснить лишь в свете эстетической концепции личности. Так, развитие творческого метода, проявляющееся в изменении принципов художественного отображения, диктуется качественной перестройкой представлений о человеке и его роли в мире. Стилиевые сдвиги, а именно — новые формы художественного выражения, характеризуют меняющиеся отношения между эстетическим идеалом и действительностью. Наконец, жанровые процессы представляют собой перестройку способов организации художественного мира произведений, которая отражает изменение сферы и масштабов отношений между человеком и действитель-

¹ Вопросы литературы, 1975, № 2, с. 4.

ностью, опять-таки обусловленных движением концепции личности. Последнее относится и к жанровым традициям: из огромного «запасника» культурно-художественного фонда извлекаются именно те традиции, которые семантически созвучны и «со-формны» утверждающейся в данное историческое время концепции личности.

Таким образом, жанр непосредственно реагирует на эстетическую концепцию личности. Все другие факторы жанра действуют на него лишь в «сопряжении» с эстетически осваиваемой в данное время концепцией личности. Через неё она влияет на жанр ещё и опосредованно: через сдвиги в принципах художественного отображения (метод), через изменения в способах эмоционально-эстетического выражения (стиль), через вызванные ею к жизни жанровые традиции. Все это, вместе взятое, «избирательно» пропущенное через творческую индивидуальность писателя, обуславливает рождение определенного жанра (или жанровой разновидности), в которой найдет свое воплощение концепция личности, зреющая в самосознании общества.

Творческую индивидуальность писателя необходимо рассматривать как один из факторов жанра. Известно, что для писателя жанр — это форма его художественного мышления, которая очень трудно поддается перестройке или смене. «Поэма — мой способ жизни, общения и выражения... поэма — это мое мироотношение», — признается Ю. Марцинкявичюс¹. Нечто подобное говорил в свое время о новелле И. Бабель. К. Симонов, В. Быков, Д. Кугультинов и другие тоже говорили о своей приверженности эпическому роману, повести, четырнадцатистишию и т. п. Очень показательное признание сделал Алексей Арбузов, рассказывая о работе над пьесой «Ожидание»: «Здесь я хотел убежать от себя, от своей манеры, спрятаться, скрыться, утаить авторство. Я понимал, что пытаться написать пьесу как бы анонимно — адское дело, и в конце концов, оно, конечно, оказалось невыполненным. Мои длинные уши то тут, то там все-таки торчат... Но себя не перехитришь, и снова восторжествовала мелодрама»².

Взаимодействие творческой индивидуальности с другими факторами жанра порой приобретает драматиче-

¹ Литературная газета, 1976, 16 июня, с. 6.

² Литературная газета, 1978, 14 июня, с. 8.

ский характер. Но борьба художника за жанр или с жанром чаще всего не осознается им как проявление объективной закономерности. Художник бьется со своим материалом, он ищет свою, неповторимо-единственную жанровую форму, в которой воплотит свое открытие, свое новое слово. И лишь в широком литературном контексте современности, а порой и с «дистанции времени» становится видна объективность этих индивидуальных жанровых исканий, то есть их обусловленность реальными общественно-историческими и художественно-эстетическими факторами, их связь с общими тенденциями жанрового развития.

Опыт развития литературы свидетельствует, что обычно новые жанровые формы почти одновременно рождаются под пером разных художников, что жанровое открытие одного художника рано или поздно становится достоянием других, входит в той или иной форме в их индивидуальный поэтический арсенал, что новаторское жанровое открытие чаще всего оказывается обновлением, осовремениванием давней жанровой традиции. Все эти непреднамеренные и произвольные совпадения свидетельствуют о том, что влияние творческой индивидуальности на жанр тоже носит закономерный характер, ибо и творческая индивидуальность развивается в тесной связи с действующими на нее объективными факторами. «Мы обусловлены эпохой в значительно большей степени, чем нашими индивидуальными качествами. Главное — это наша принадлежность времени», — говорил К. Федин¹.

Таким образом, творческая индивидуальность должна рассматриваться как «последняя инстанция» при формировании жанра, но инстанция, не противопоставленная другим факторам и не поглощающая их, а преломляющая их сквозь себя, индивидуализирующая их в особенности своей жанровой формы.

Многосоставностью и разнонаправленностью факторов жанра объясняется пестрота жанровой картины в любом историко-литературном цикле. Но стоит в нее взглянуть, и окажется, что одни жанры в это время активны: к ним и обращаются чаще, и развиваются они бурно, а главное — в них совершается немало значительных художественных открытий. А другие жанры, хоть и не исчезли вовсе, но как-то «не видны» и со-

¹ «Главное — принадлежность времени». — Литературная газета, 1964, 12 дек.

временем выпадают из памяти читателей. Так, например, было с русским романом конца XIX века. Кроме «Воскресения» Л. Толстого, ни один из множества романов, созданных в 90-е годы, не оказал определяющего влияния на литературный процесс, зато рассказы Чехова, Горького, Вересаева, Куприна, Андреева стали едва ли не самыми значительными и характерными явлениями в прозе конца XIX века.

Можно предположить, что в рождении и расцвете жанров, которые начинают играть ведущую роль на определенном отрезке истории литературы, находит наиболее адекватное воплощение объективный процесс эстетического освоения концепции личности, рожденной временем.

Так ли это? Для проверки высказанной гипотезы обратимся к анализу современного рассказа: если концепция личности действительно играет роль определяющего фактора жанра, то в таком компактном и мобильном жанре, как рассказ, ее влияние должно отражаться с максимальной отчетливостью.

«СУДЬБА ЧЕЛОВЕКА»: КОНЦЕПЦИЯ ЛИЧНОСТИ В СТРУКТУРЕ МОНУМЕНТАЛЬНОГО РАССКАЗА

1

Каждая историко-литературная эпоха выдвигает качественно новую концепцию личности, и смысл историко-литературного движения в течение эпохи состоит в эстетическом освоении обновленных представлений о человеке, в исследовании всех сильных и слабых сторон современной личности, ее высших достижений и срывов.

Концепция личности эпохи социализма была емко определена Горьким: «Социалистический реализм утверждает бытие как творчество, цель которого — непрерывное развитие ценнейших индивидуальных способностей человека ради победы над силами природы; ради его здоровья и долголетия, ради великого счастья жить на Земле, которую он сообразно непрерывному росту его потребностей хочет обработать всю как прекрасное жилище человечества, объединенного в одну семью»¹.

Художественное постижение самого процесса рождения и воспитания «человека творящего» составляло со-

¹ Горький А. М. Собр. соч. в 30-ти томах. Т. 27. М.: Худож. лит., 1953, с. 330.

держание первого этапа в истории советской литературы¹. В 20—30-е годы она всматривалась в то, как человек преодолевал вековой страх перед миром, выкарабкивался из хрупкой защитной скорлупы индивидуализма, как на смену рабской забитости приходило понимание бытия как деяния, как мучительно, колеблясь и отступая, делая отчаянные рывки вперед, «двенадцать» и Морозка, Кондраты Майданниковы и Никиты Моргунки, Берсеневы и Рощины приходили к пониманию своего счастья и смысла своей собственной жизни в революционном преображении мира и освобождения других людей, дальних и ближних.

Сложившаяся на первом этапе концепция социалистической личности продолжала развиваться и углубляться в 40-е и 50-е годы. Фадеевские молодогвардейцы, Василий Теркин, Иван Матвеевич Вихров из «Русского леса» не только концентрировали в себе то знание о советском человеке, которое открывалось с опытом Отечественной войны и послевоенных трудных лет, но и надолго вперед наместили перспективы нашего эстетического идеала и наших раздумий о целях социального прогресса. Накапливаясь, художественные открытия приводят к качественным сдвигам в представлениях о человеке и его жизни.

В литературе современного этапа социалистическая концепция личности приобрела новые качества².

«Я благодарен судьбе, что мои начальные в литературе годы, конец 50-х — начало 60-х годов, оказались исключительно интересным, обновляющим этапом в истории отечественной литературы. Я имел возможность наблюдать и быть участником живого литературного процесса, когда наиболее отчетливо и резко подлинные ценности отличались от мнимых. Боюсь, что такие периоды в литературе бывают не всегда», — пишет Чингиз Айтматов³.

«Критика, который находится в гуще литературных событий Грузии и игнорирует своеобразие «шестидесят-

¹ См. об этом: Петров С. М. Проблема человека и литература социалистического реализма. — В кн.: Концепция человека в эстетике социалистического реализма, с. 11—17; Кузьменко Ю. Чтоб передать богатство нашей жизни. — Вопросы литературы, 1977, № 4.

² Обстоятельная характеристика этих качеств дана в монографии А. Г. Бочарова «Требуемая любовь. Концепция личности в современной советской прозе» (М.: Худож. лит., 1977).

³ Юность, 1978, № 5, с. 69.

ников», критиком считать просто-напросто нельзя! Я же лично убежден, что шестидесятые годы в истории грузинской литературы являются порой чрезвычайно насыщенной и яркой», — говорит Нодар Думбадзе¹.

«Я вошел в искусство вместе с поколением, которое свое слово сказало. Создавая «Современник», мы чувствовали себя вместе — не только внутри коллектива, но и вне его. Значит, моему поколению помогала обрести голос некая общественная атмосфера. От нас чего-то ждали, сейчас я понимаю — нас прямо-таки подталкивали вперед и требовали, чтобы мы удержались вместе. И каждый чувствовал — душой, телом, локтем, нервами: я не один! Это важнейшее и драгоценное в театре чувство», — вспоминает Олег Ефремов².

Эти признания в высшей степени показательны. Они произнесены в 1978 году, когда 50-е годы видятся объективно, с «дистанции времени». Киргизский и грузинский прозаики и русский режиссер одинаково ощущают то время как *начало* нового этапа в художественном развитии. Это самочувствие художников, преломившее в себе влияние всех общественно-исторических, социально-психологических и культурно-художественных факторов, может служить самым верным свидетельством того, что в 50-е годы, точнее — на рубеже 1950—60-х годов, начался новый этап в истории советской литературы³.

Качественное своеобразие начинавшегося этапа выразилось в разных аспектах и гранях творческого процесса. В частности, наметился новый взгляд на положительного героя. Показательно в этом отношении наблюдение Л. Г. Якименко. Сравнивая первую (1932) и вторую (1954—1960) книги «Поднятой целины», он отметил в образе Давыдова «существенно важные моменты, которые говорят о новом подходе к раскрытию его личности. Во второй книге он «помягчел», что ли, показывается в таких обстоятельствах и ситуациях, которые раскрывают его сугубо человеческие качества... Акцентируется внимание на уважении к человеку, на доверии

¹ Вопросы литературы, 1978, № 1, с. 160.

² Ефремов О., Крымова Н. Уроки Художественного. — Литературная газета, 1978, 30 авг., с. 8.

³ Такой взгляд на начало современного историко-литературного этапа выражен в академической «Истории русской советской литературы» (Т. IV, М.: Наука, 1968). Представляется весьма убедительной точка зрения Ю. Б. Кузьменко, утверждающего, что между первым и вторым, современным, этапом пролегает переходный период, охватывающий 40—50-е годы. (См.: Кузьменко Ю. Чтоб передать богатство нашей жизни. — Вопросы литературы, 1977, № 4).

к нему. Сами эти принципы гуманизма обретают новое социальное содержание. Они осмысливаются современным искусством как весьма важные стимулы движения и развития личности»¹.

В литературе конца 50-х годов происходит обновление конфликта. В центр многих значительных произведений тех лет («Жестокость» и «Испытательный срок» П. Нилина, «Ухабы» В. Тендрякова, «Джамиля» Ч. Айтматова, «Иркутская история» А. Арбузова, «Проданная Венера» В. Федорова и др.) выдвигается проблема ценности личности, совершается столкновение между человечностью и бесчеловечностью, нравственностью и безнравственностью. В этих и в других сдвигах, характерных для литературы тех лет, отразился процесс «разведывания» современной концепции личности.

Но целостное воплощение современная концепция личности впервые получила в рассказе Михаила Шолохова «Судьба человека» (1956). Здесь она стала художественным открытием.

2

Исследователи рассказа отмечают, что М. Шолохов сумел «придать герою черты наибольшей художественной обобщенности»², что ему удалось через Андрея Соколова доказать, «что судьба человека — это судьба народа, сконцентрированная в биографии отдельной личности»³, что в «Судьбе человека» «воплотилась философия целой эпохи»⁴. Отсюда следовали выводы, что «Судьба человека» — это «эпос, только сжатый до размеров рассказа»⁵, «рассказ-эпопея»⁶. Подобные определения в значительной степени являются своего рода высокой эмоциональной оценкой произведения М. Шолохова, но, кроме того, они указывают на оригинальность,

¹ Якименко Л. Г. Философия исторического оптимизма и концепция человека. — В сб.: Концепция человека в эстетике социалистического реализма, с. 40.

² Павловский А. И. Русский характер. О герое рассказа М. Шолохова «Судьба человека». — В сб.: Проблема характера в современной советской литературе. М. — Л.: Изд-во АН СССР, 1962, с. 260.

³ Хватов А. Человек и история. Заметки о рассказе М. Шолохова «Судьба человека». — Русская литература, 1963, № 1, с. 9.

⁴ Дымшиц А. В великом походе. Сб. статей. М.: Сов. писатель, 1962, с. 223.

⁵ Проблема характера в современной советской литературе, с. 253.

⁶ Якименко Л. Творчество М. Шолохова. Изд. 3-е. М.: Сов. писатель, 1977, с. 601; Маслин Н. Роман М. Шолохова. М.: Изд-во АН СССР, 1963, с. 92.

новизну самой жанровой разновидности рассказа, осуществленной в «Судьбе человека».

В принципе, структура «Судьбы человека» восходит к «русскому изводу жанра новеллы»¹. Форма «рассказа в рассказе» не нова для самого Шолохова, он обращался к ней в «Науке ненависти» (1942). Субъектная организация «рассказа в рассказе», как известно, представляет собой сочетание двух пространственно-временных и эмоционально-оценочных точек зрения. «Спектр» вероятных сочетаний точек зрения здесь очень многообразен. На основе традиционной формы «рассказа в рассказе» Шолохов организовал такую систему способов отображения, в которой активно «задействованы» практически все варианты отношений между субъектом и объектом. Он дает видение мира как изнутри (в форме исповеди героя-рассказчика), так и извне (в форме наблюдения и слушания автора-повествователя). Причем личное видение мира героем — рассказчиком таково, что оно, будучи субъективным, индивидуальным, одновременно носит подчеркнуто общий характер, служит выражением общенародного взгляда и оформлено как «общее слово». И образ персонифицированного автора-повествователя тоже выступает носителем индивидуально-характерного взгляда и одновременно представителем нашего, общего, читательского восприятия. Полнота всех способов дистанцирования и выраженности субъекта обуславливает сочетание в структуре рассказа всех возможных способов сообщения: повествования, медитации, действия. Уже только сочетание всех способов сообщения, считает Д. Д. Благой, «делает это небольшое произведение таким эстетически богатым, насыщенным, объемным, многозвучным, полифоничным»².

Эта многогранная система «способов мышления» проявляется во всех носителях жанра, напрягая их для синтеза родовых смыслов.

Основной массив текста «Судьбы человека» занимает исповедь Андрея Соколова, рядового советского человека, «ровесника века». Горизонты художественного мира исповеди, все крупные и общие планы изображения, вся динамика событий определяются видением героя-рассказчика. И мир, открывающийся в исповеди Анд-

¹ Ларин Б. Рассказ М. Шолохова «Судьба человека» (Опыт анализа формы). — Нева, 1959, № 9, с. 199.

² Благой Д. Литература и действительность. М.: ГИХЛ, 1959, с. 508.

рея Соколова, отражает со-бытие, в котором участвует волею судьбы «ровесник века», и одновременно выражает его собственное миропонимание и мироотношение. Здесь уже, в принципе, предполагается синтез родовых смыслов.

Какова же семантика художественного мира исповеди? Всмотримся в него.

Пространство и время исповеди поражают своей насыщенностью, доходящей до символичности. В истории русского рассказа уже были повествования, охватывающие всю жизнь человека (есть опыт Гоголя и Чехова); однако до Шолохова не было рассказа, где время личной судьбы человека было бы так совмещено с временем историческим, с судьбами народа, страны, мира. В этой органической слитности двух разных временных масштабов воплотилась активная позиция героя — рядового советского человека, ни на миг не отрывающего себя от общего, и находит выражение авторская мысль о равнодостоинности такого человека и истории.

Художественное пространство в исповеди Андрея Соколова максимально сгущено. В его рассказе обнаруживается десять своеобразных *микрорассказов*, которых условно можно назвать так: 1.— Довоенная жизнь; 2.— Прощание с семьей; 3.— Пленение; 4.— В церкви; 5.— Неудачный побег; 6.— Поединок с Мюллером; 7.— Освобождение; 8.— Гибель семьи; 9.— Смерть сына; 10.— Встреча с Ванюшкой. Это именно микрорассказы, потому что каждая из них внутренне едина и завершена. В каждой есть «свое» столкновение, легко просматриваются завязка, кульминация, развязка, бывают прологи и эпилоги. Внутри самой микрорассказа порой встречаются свои эпические ретардации и лирические отступления. Как правило, каждая микрорассказ завершается некоей итоговой формулой: «И я из последних сил, но пошел»; «Месяц отсидел в карцере за побег, но все-таки живой... живой я остался!» и т. п.

Таким образом, собственно сюжетных эпизодов и сцен, событий, действий и поступков в «Судьбе человека» столько, что их вполне хватило бы на большое эпическое полотно. Но в рассказе Шолохова изложение максимально компактно благодаря гармоническому распределению изображения между «драматическим» и «повествовательным» полюсами (термины В. В. Виноградова). А это, в свою очередь, мотивируется ситуацией «рассказывания», душевным состоянием героя-рас-

сказчика¹. Причем во всех микроновеллах (за исключением первой) хоть одна из фаз развития сюжета дается в драматическом изображении. Благодаря этому исповедь ни на миг не отрывается от живой плоти художественной действительности.

Какова же логика сюжетных «вершин» в исповеди Андрея Соколова? Какой закон жизни в них оформился?

В первой микроновелле нет ни одного драматизированного эпизода, и это имеет свой смысл. Эпоха решительных сдвигов в истории России: гражданская война, голод, годы восстановления, первые пятилетки — все это повернуто в исповеди Соколова своей нравственной стороной, теми духовными ценностями, к которым получил возможность приобщиться благодаря Октябрю человек из народа. Эти ценности обозначаются простыми и вечными понятиями: любимая жена («И не было для меня красивей и желанней ее, не было на свете и не будет!»), семейный лад, славные, умные дети, работа по душе («завлекли меня машины»), достаток («Дети кашу едят с молоком, крыша над головою есть, одеты, обуты, стало быть, все в порядке»). Освоив эти ценности, Андрей обрел простое, земное счастье. Поэтому в его изложении довоенная жизнь лишена драматизма, наоборот, в ней подчеркнута эпическая ровность, стабильность.

Напряженный драматизм всех остальных микроновелл контрастирует с эпическим спокойствием первой. Все последующие события рассказа будут представлять собой проверку «на излом» духовных устоев Андрея. И Шолохов композиционно акцентирует философскую сущность всей конфликтной линии произведения.

Не случайно он вводит в качестве важного этапа в развитии сюжета исповеди микроновеллу «В церкви», словно специально предназначенную для сопоставления «символов веры». (Место действия, церковь, — это суггестивный образ веры, устоев духа.) «В церкви» — одна из наиболее развернутых микроновелл. В ней единственной есть не одна, а три драматизированные сцены, в которых предлагается и сразу же жестоко проверяется жизнью та или иная система ценностей. Жизнь превратила в трагический фарс религиозные устои «богомольного». Она вскрыла подлость философии «Своя ру-

¹ На психологическую мотивированность чередований «сгущений» и «разрежений» в исповеди Андрея Соколова указывает чешский исследователь М. Заградка. (В кн. Zahradka M. Michail solochov. Motiv — kompozice — styl. Praha, 1975, s. 144—145).

башка ближе к телу», которой придерживается мордастый Крыжнев. И лишь философия активной доброты — сострадания, переходящего в содействие, — выдержала жестокую проверку. Не случайно микроновелла начинается благородным деянием военврача, что «и в плену и в потемках свое великое дело делал», а кончается столь же благородным поступком Андрея, убившего предателя. Так перед самыми главными испытаниями — муками плена и утратами родных — Андрей утверждает в простых законах нравственности народа как единственных символах веры.

Срединную часть исповеди Соколова занимают микроновеллы, где показывается прямое столкновение Андрея с гитлеровцами. Если в «Науке ненависти» Виктор Герасимов решительно выбрасывал гитлеровцев за черту рода людского («Все мы поняли, что имеем дело не с людьми, а с какими-то осатаневшими от крови *собачьими выродками*»), то Андрей Соколов смотрит на фашистских вояк вовсе не озлобленно, а с каким-то эпическим спокойствием. Это спокойствие — от воспитанного в нем уважительного представления об изначальной сущности человека.

Отсюда же пристекает наивное на первый взгляд удивление Андрея перед варварской жестокостью гитлеровцев. За этим удивлением — ошеломленность перед пропастью падения личности, развращенной идеологией фашизма. Рисуя врагов, Шолохов подчеркивает, как патологически перевернуты у них представления о самых вечных вещах: о хлебе и работе, человеке и животном, о доброте и жестокости.

Столкновение Андрея с гитлеровцами — это боренье между здоровой, опирающейся на вековой опыт народа нравственностью и миром антинравственности. И как раз кульминационные моменты этого боренья даются в драматическом изображении. Особенно показательна в этом отношении шестая микроновелла — «Поединок с Мюллером». Суть победы Андрея Соколова состоит не только в том, что он принудил самого Мюллера капитулировать перед человеческим достоинством советского солдата, а еще и в том, что он своим гордым поведением хоть на миг пробудил в Мюллере и его собутыльниках что-то человеческое — «тоже рассмеялись», «поглядывают вроде помягче». Таким же был итог микроновеллы третьей: когда Андрей со скрытой издевкой протянул чернявому солдату-мародеру свои портянки, тот озлился

ся, а «остальные ржут. С тем по-мирному и отошли».

Испытание нравственных устоев Андрея Соколова не исчерпывается смертными муками фашистского плена. Известие о гибели жены и дочек, смерть сына в последний день войны, да и сиротство чужого ребенка, Ванюшки,— это тоже испытание. И если в столкновениях с гитлеровцами Андрей сохранил свое человеческое достоинство, свою сопротивляемость злу, то в испытаниях своей и чужой бедой он обнаружил нерастраченную чуткость, невытравленную потребность дарить тепло и заботу другим.

Нравственная сущность эпического сюжета усиливается благодаря постоянному мотиву внутреннего суда Андрея над собой: «До самой смерти, до последнего моего часа, помирать буду, а не прощу себе, что тогда ее оттолкнул!» Это голос совести, возвышающей человека над всеми обстоятельствами жизни.

С этим связана существенная особенность сюжетостроения в исповеди Андрея Соколова. Практически в каждой микроновелле сюжетная вершина отмечает какую-то сердечную реакцию героя на свои и чужие поступки, события, ход жизни: «Зачем я ее тогда оттолкнул? Сердце до сих пор, как вспомню, будто тупым ножом режут...»; «Как вспомнишь нелюдские муки...— сердце уже не в груди, а в глотке бьется, и трудно становится дышать», «сердце будто кто-то плоскогубцами сжал»; «оборвалось у меня сердце». Вот почему в конце исповеди появляется трагический образ больного человеческого сердца, принявшего в себя все беды мира, сердца, истраченного на любовь к людям, на защиту жизни. (В том же ряду с образом сердца стоит и образ слезы.) Эта «осердеченность» исповеди позволила сосредоточить сюжет и все изображение в целом на важнейших моментах борения между героем и обстоятельствами. И вместе с тем она обнажает глубочайший гуманистический пафос борьбы, которую ведет рядовой советский человек, напоминая о бесценной плате за верность кодексу человечности.

Сводя воедино наблюдения над сюжетным строем всех микроновелл, составивших исповедь Андрея Соколова, мы видим, что в них раскрывается один и тот же конфликт, в разных коллизиях повторяется одно и то же противоречие. Это, в принципе, характерно для новелл, построенных не на одном, а на нескольких событиях. Б. А. Грифцов писал о таких новеллах: «Если и

встречается несколько вершин, то они однокачественны»¹.

Но что означает подобное сюжетное построение новеллы? Уж ни в коем случае не обеднение картины мира. В «Судьбе человека», например, она получается очень впечатляющей и емкой. То, что Б. А. Грифцов называет «однокачественностью», — это особый, присущий новелле способ концентрации, выделения того центрального ядра, которым, по мысли автора, определяется смысл жизни в целом. А однотипностью коллизий в новелле обнаруживается и подтверждается универсальность, всеобщность конфликта. Микроновеллы, составляющие исповедь Андрея Соколова, убеждают в том, что смысл истории, ее движущий «мотор» составляет борьба между человечностью, возвращенной на вековом опыте народной жизни, обогащенной десятилетиями социалистической действительности, и всем, что враждебно простым законам нравственности. И только тот, кто впитал эти органичные человеческие ценности в свою плоть и кровь, «осердчил» их, может силою своей души, тратой своего сердца противостоять кошмару расчеловечивания, сохранить жизнь, защитить смысл и правду самого человеческого существования. Вот истины, которые «повторением» ситуаций утверждает Михаил Шолохов. Вот тот закон жизни, который автор выявил логикой сюжетного движения.

Универсальность и общезначимость этого закона писатель выверяет в устройстве художественного мира, воссозданного в исповеди Андрея Соколова, в тех «планах», которые окружают линию героя.

Для художественного пространства в исповеди героя «Судьбы человека» характерно, что оно не «линейно», не плоскостно, а имеет свою глубину, особым образом организованную. В каждой микроновелле есть активный фон, образующий различного рода параллели, аналогии и антитезы к судьбе и борьбе центрального героя. В критике уже отмечалось идейно-композиционное значение упоминаний о Сталинградском сражении в сцене поединка Андрея с Мюллером²: так, нравственная победа Соколова служит своеобразной «проекцией» нашей переломной победы в Отечественной войне. В глубине же этой сцены есть еще одна параллель: чистота и уют комендантской, стол, заставленный едой, жующее и

¹ Грифцов Б. А. Теория романа. М.: Изд-во ГАХН, 1927, с. 63.

² Якименко Л. Творчество М. А. Шолохова, с. 611.

пьющее лагерное начальство — и лагерный барак с цементным полом, братский дележ буханки хлеба и куска сала. В ряде микроновелл такой фон образуется противопоставлением врагов и «наших»: жестокий конвоир, что, «не говоря худого слова, наотмашь хлыстнул меня ручкой автомата по голове», и «наши», которые «подхватили меня на лету, затолкали в середину и с полчаса вели под руки»; жирный майор из ТОДТА, брезгавший Андреем, и наш полковник с ласковыми словами «спасибо тебе, солдат». Рядом с Андреем, разделяя его чувства, оказываются и «товарищи-друзья» Анатолия, и хозяин с хозяйкой, «оба мои бездетные», которые всем сердцем приняли Ванюшку.

Как видим, фон организован так же, как и «передний план»: та же поляризация сил человечности и бесчеловечности, естественного и искаженного. Тем самым подтверждается правота центрального, концептуального ядра повествования. И одновременно круги расходятся все шире и шире: борьба, которую на наших глазах ведет Андрей Соколов, оказывается частью той борьбы со злом, которую вел весь наш народ в годы Отечественной войны, фон уводит взгляд в бесконечность неохватных горизонтов, где эта борьба вершилась. И опять происходит возвращение к центру: пространственный фон эпизирует судьбу и характер Андрея Соколова, в «ореоле» фона он выступает представителем всего народа, носителем общественного идеала.

Мир в исповеди героя «Судьбы человека» по-особому эмоционально окрашен. Как ни горька судьба Андрея, а все же в каждой микроновелле есть своя эмоциональная отдушина. Улыбка в микроновеллах многозначна. Гротескно-саркастично нарисован портрет гитлеровского инженер-майора, что «в задуплечистый, как справная баба», полна умиления улыбка над раскинувшимся во сне Ванюшкой, а смешинка, застывшая в уголках губ мертвого Анатолия, напоминает о несостоявшейся радости жизни. Комические эпизоды в исповеди Андрея: случай с портянками, история с богомольным, рассказ о мюллеровом матерщинничанье — связаны с народной смеховой культурой. Да и в целом поляризация эмоционального колорита, когда доминирующая трагическая окрашенность мира подсвечена разными оттенками улыбки, не только концентрирует изображение, но и эпически раздвигает его, передавая народно-поэтическое чувство диалектического единства мира, беско-

нечного многоцветья бытия, неискоренимости жизни.

Эта тяготеющая к народно-поэтической традиции эмоциональная окрашенность художественного мира находится в тесной связи с интонационно-речевой организацией исповеди Андрея Соколова. Вообще в жанре рассказа связь между эмоциональным колоритом изображения и речевым тоном особенно ощутима. Рассказу присуще интонационно-мелодическое единство. Обусловленное единством субъекта речи (рассказчика), оно служит своеобразной компенсацией фрагментарности пространственно-временного изображения. «Отсутствие мелодии в рассказе — первый признак бесталанности», — так, хлестко и четко, определил Сергей Антонов, известный современный новеллист, эту внутрижанровую закономерность¹.

Основной массив речи Андрея Соколова составляют просторечия с вкраплением профессиональных словечек, «солдатского приварка» (Б. А. Ларин) — речевых средств, которые конкретизируют исторический и социальный облик героя. Но все же ведущую интонационную роль в голосе героя играет иной речевой пласт — пласт *фольклорный*. Постоянных, клишированных сочетаний («друзья-товарищи», «горючая слеза», «поскорбел душою», «последний путь») и других фольклорных примет в речи Андрея немного, но как раз на фоне современного обыденного слова они обретают особую эстетическую выразительность и начинают «вести мелодию». Этой «мелодией» укрепляется внутреннее единство исповеди героя. В фольклоре вообще те элементы, которые относятся к разряду композиционных (зачины, присказки, повторы, обрамления и т. п.), в значительной степени носят характер «мелодических установок», камертонов. В таком качестве их использует и автор «Судьбы человека».

Исповеди Андрея Соколова предшествует зачин. Сюда входят типичные для новеллы интригующие элементы: предупреждение героя-рассказчика («Ну, и мне пришлось, браток, хлебнуть горюшка по ноздри и выше») и психологическая мотивировка автора-повествователя («Видали вы когда-нибудь глаза, словно присыпанные пеплом, наполненные такой неизбывной смертной тоской, что в них трудно смотреть?»). Но все это поглощается народно-песенным, плачевым: «За что же

¹ Антонов С. Я читаю рассказ. М.: Молодая гвардия, 1973, с. 234.

ты, жизнь, меня так покалечила? За что так исказнила? Нету мне ответа ни в темноте, ни при ясном солнышке... Нету, и не дождусь!» Так задается общий тон исповеди.

Этот тон поддерживается «дробными» зачинами-упреждениями, входящими в большинство микроновелл. Тут и трагическое предчувствие Ирины («...не увидимся... мы с тобой... больше... на этом... свете...»), и тревожащее слушателя предупреждение в микроновелле о гибели Анатолия («Но и тут получилась у меня полная осечка»). Этот тон сохраняется и в размышлениях Андрея. Так, самое значительное по объему лирическое отступление героя (о плене) вообще напоминает вполне законченную по структуре песню-плач со своим зачином, параллелизмом между человеком и природой, синтаксическим единоначатием: «Били за то, что ты русский...», «Били за то, что не так взглянешь...», «Били запросто для того, чтобы когда-нибудь да убить до смерти...». Другие же лирические отступления героя: о быстротечности человеческой жизни, о долге солдата, о детской памяти — либо имеют характер пословиц и поговорок, либо представляют собой развернутые сравнения, столь типичные для народного эпоса. Примечательно, что эти отступления, носящие характер обобщений, распределены относительно равномерно и тоже по-своему упорядочивают течение исповеди. Наконец, Шолохов насыщает фольклорным духом самую напряженную и архитектурно центральную микроновеллу — о поединке Андрея с Мюллером: тут и троекратный повтор, и удальство с «зельем»...

Фольклорные композиционно-стилевые элементы оказались совершенно необходимыми «скрепами» в исповеди, охватывающей судьбу человека из народа, вобравшего в себя историю народа. Одних новеллистических интонационно-речевых средств здесь было недостаточно. Эти же фольклорные «обручи» и «скрепы» в исповеди Андрея порождают мощнейший ассоциативный фон. Актуализированной памятью древнейшего жанра — жанра плача, который просвечивает сквозь ткань исповеди Андрея Соколова, совершенно размыкаются хронологические границы повествования, и судьба солдата Великой Отечественной войны, «ровесника века», выходит на просторы легендарной, бесконечной истории России, соединяется с судьбами русского народа, с его вековыми бореньями и страданиями.

«Плач», как и «слава», принадлежит к тем синкретическим жанрам, где в нерасчлененном единстве представлены событие и его переживание народом. Личность здесь не выделена, а певец (корифей) — это лишь функция, некий голос, которому поручено воплотить общее мнение в «общем слове»¹. В устах Андрея Соколова, в народно-плачевой мелодии его голоса происходит превращение истории, совсем еще близкой, недавней, в народное предание, а сам Андрей становится певцом, носителем «общего» опыта. Так подхватывается древнейшая жанровая традиция. Но исповедь Андрея Соколова продолжает и обновляет эту традицию. В рассказе Шолохова общенародная жизнь *эпически* сконцентрирована в судьбе и *лирически* пережита в душе рядового человека из народа, нашего современника. Традиция лиро-эпоса обогащена миром социалистической личности, сознающей себя и свое отношение к жизни.

Теперь обратимся к обрамлению, окружающему исповедь героя. Рассмотрим его роль в созидании образа мира. Обрамление это организовано кругозором персонафицированного автора-повествователя. Образы, входящие в этот кругозор, повторяясь в начале и в конце рассказа, «окольцовывают» исповедь, внешне замыкают ее. Но они же и все обрамление в целом выводят судьбу Андрея Соколова на бескрайние просторы бытия.

Шолохов ввел в обрамление образы весны, дороги, двуклассный образ отца и сына, которые издавна стали символами «вечного». Все эти образы, будучи максимально конкретными, «привязанными» к данной ситуации, к данному месту и времени, вырастают до своего предельного философского смысла. Так возникает эпосная картина: Отец и Сын идут по трудной дороге жизни, и нет конца этой дороге, и нет конца этой вечно обновляющейся жизни, и всегда будет Отец вести за розовую ручонку своего Сына... Здесь, в обрамлении, открывается бесконечный горизонт мирообраза всего рассказа. Этот горизонт вобрал в себя и народно-национальный, и исторический, и социально-нравственный «горизонты» мира исповеди героя, поверил их общими законами человеческого бытия.

«Высвобождение из кокона своей личной судьбы», простор перевоплощения волнуют и захватывают

¹ См. рассуждения А. Н. Веселовского о лиро-эпической поэзии древних. — В кн.: Веселовский А. Н. Историческая поэтика. Л.: ГИХЛ, 1940, с. 260—261, 398.

читателя, если он улавливает эту пульсацию слияния и разделения двух планов повествования. Однако же, как ни глубоки те эмоции, какие будит и напрягает этот рассказ, он весь пронизан мыслью. В авторском плане, отрываясь от этой весны, от этой земли, мы видим Андрея Соколова где-то в веках, словно из будущего, а в своей исповеди — он рядом, вот он тут, в настоящем», — так вдохновенно и тонко писал Б. А. Ларин о семантике, которой наполнилась форма «рассказа в рассказе» у Шолохова¹. Правда, ученый оговаривает: все это захватывает читателя, «если он улавливает эту пульсацию».

Но автор «Судьбы человека» вообще не полагается на случайную пронизательность читателя. Он целенаправленно возбуждает и организует восприятие произведения. В этом плане очень важная роль принадлежит персонифицированному автору-повествователю, которого Андрей называет «браток», его волнению, грусти, его «жгучей и скупой мужской слезе» — его живому, искреннему сопереживанию исповеди чужого, но становящегося родным человека. Образ автора-повествователя в рассказе Шолохова — это некая идеальная модель той эмоциональной реакции, которая должна возникать у каждого, кто будет читать «Судьбу человека».

Не забудем также о существенном значении в организации читательского восприятия таких особенностей шолоховского рассказа, как форма исповеди, экспрессивные картины природы, трогательная мелодия детства. Не забудем и об ассоциациях, «запрограммированных» в самом названии рассказа — «Судьба человека» (заданы предельно емкие категории «человеческого мира»), и в посвящении — «Евгении Григорьевне Левицкой, члену КПСС с 1903 года». Все эти компоненты структуры создают колоссальной силы эмоциональную атмосферу, заражающую читателя, возбуждающую его впечатлительность и память, заставляющую глубоко лично воспринимать прочитанное, подключать свой собственный исторический опыт к фрагментам судьбы Андрея Соколова. Этому читательскому «домысливанию» и «дочувствованию», запрограммированному в самой жанровой структуре рассказа Шолохова, принадлежит немаловажная роль в процессе превращения фрагментов судьбы одного человека из народа во всеобщую целостную картину исторической судьбы советского народа.

¹ Нева, 1959, № 9, с. 200.

Если свести все наблюдения воедино, то можно заключить, что в рассказе «Судьба человека» на основе использования максимума содержательного потенциала традиционной жанровой структуры новеллы и ее обогащения семантикой, идущей от памяти древнего лиро-эпоса, «выстроился» внутренне завершённый монументальный образ мира. Он лиро-эпичен по своему родовому смыслу, ибо вся бесконечная даль бытия, со всеми бурями эпохи, сжата, спрессована вокруг судьбы простого советского человека и организована его мыслью, чувством и деянием. В этом мирообразе вся история показана как борение между силами, оберегающими и утверждающими вечные нравственные идеалы народа, и силами, попирающими простые законы нравственности. В этом мирообразе открывается великая созидательная роль рядовых людей, которые своими силами, надрываясь и терпя муки, осуществляют исторический прогресс, и все изломы и ухабы исторического пути отпечатываются в их сердцах неизгладимыми рубцами и шрамами. Советский человек, носитель социалистических идей, выступает как хранитель и защитник сложившихся в течение тысячелетий общечеловеческих духовных святынь, обогащающий их своими нравственными открытиями в социалистической действительности. Весь эмоциональный пафос, которым проникнут мирообраз в рассказе Шолохова,— это пафос неизмеримой ценности простого советского человека, вобравшего в себя весь опыт, все радости и страдания, все свершения и надежды народа, человека зрелого, философского миропонимания и гуманистического, «осердеченного» деяния.

Так, в образной «модели» мира, организованной жанром «Судьбы человека», опредметилась новаторская концепция личности. Ее новаторство и высокий гуманистический смысл, ее общечеловеческое значение становятся особенно очевидными при сопоставлении «Судьбы человека» со значительными произведениями мировой литературы, появившимися в то же время¹.

Убедительным доказательством того, что для советской литературы «Судьба человека» — это «форма времени», стало появление в конце 50-х годов рассказов «Иван» В. Богомолова, «При свете дня» Э. Каза-

¹ См., например, сопоставительный анализ «Судьбы человека» и рассказа Э. Хемингуэя «Старик и море» в статье Н. К. Гей «Мир, человек и позиция писателя». (В сб.: Советская литература и мировой литературный процесс. Изображение человека. М.: Наука, 1972.)

кевича, «Подсолнух» В. Закруткина, «Мать» Э. Грина¹. По существенным особенностям построения целостного образа мира эти произведения явно родственны рассказу Шолохова: то же стремление к максимально полному использованию всего спектра способов художественного отображения, потенциально заложенных в форме «рассказа в рассказе», та же цепь однокачественных новелл, раскрывающих историю через судьбу и судьбу через историю, та же параллельность пространственно-временного фона сюжетному стержню, та же эмоциональная активность персонифицированного рассказчика, та же символическая емкость образов ребенка, отца, матери, весны, размыкающих цепь эпизодов в бесконечность. Эти особенности жанровой формы в высшей степени содержательны. Они делают зримым, то есть переводят в образ мира качественно обогащенное представление о социалистической личности. В самом устройстве художественного мира названных рассказов воплощено то же, что и в «Судьбе человека»: сращение личностного и социального, конкретно-исторического и вечного, всеобщего в судьбе, характере и деянии героя, представителя народной массы (будь то солдат Андрей Слепцов или его командир капитан Нечаев, десятилетний Ваня Буслов, которого война лишила матери и отца, или мудрый калмыцкий чабан); единство эпосной безграничности мира и его лирической осердеченности в герое, в рассказчике, в читателе, наконец; эмоциональный пафос гордости советским человеком и искренней любви к нему, восхищения и сострадания.

Таким образом, рассказы В. Богомолова, Э. Казакевича, В. Закруткина, Э. Грина объединяет с «Судьбой человека» самый тип содержательно-формального единства, образующего целостный мирозобраз, носитель эстетической концепции мира и человека. Это и есть жанровая разновидность, которую А. И. Павловский удачно назвал «монументальным рассказом». Степень эстетического совершенства в «монументальных рассказах» конца 50-х годов, конечно же, не одинакова, но рождение этих произведений в одно время свидетельствует о том, что воплощенный в их жанровой форме взгляд на «массового» советского человека и его

¹ См.: Павловский А. И. Рассказ 50-х годов. — В кн.: Русский советский рассказ. Очерки истории жанра. Л.: Наука, 1970, с. 598—612.

отношения с историей, человечеством, бытием стал потребностью времени, «идеей времени».

Свидетельством того, что эта «идея времени» укоренилась в современном художественном сознании, служит превращение «монументального рассказа» в жанровую традицию. Ее продуктивность подтверждается появлением в конце 60-х годов таких значительных произведений, как «Мать человеческая» (1969) В. Закруткина и «Шумит луговая овсяница» (1966) Е. Носова¹.

РАССКАЗ ВАСИЛИЯ ШУКШИНА

Новый подъем новеллистики, который наблюдается с конца 60-х годов, уже проходит под знаком формирования иной разновидности рассказа. Эта разновидность вырастает на почве, поднятой монументальным рассказом: на постижении народного характера как центральной фигуры «человеческого мира», несущей в себе главную творческую энергию прогресса и выступающей его высшей целью. Но если авторы монументальных рассказов эстетически осваивали цельность народного характера, то, что делало его надежным, неколебимым в эпических испытаниях века, то в рассказах 60—70-х годов постепенно стала перевешивать иная тенденция — заглянуть в внутрь цельности. Эта тенденция знаменовала очередную ступень постижения современной концепции личности. Представление о цельности характера «простого человека» стало дифференцироваться.

Появились рассказы Ю. Казакова «Нестор и Кир» (1966), Ю. Галкина «Красная лодка» (1969), Бориса Путилова «Двое на профиле» (1968). Цельность героев этих рассказов: помора Нестора, рыбака Михаила Хабарова, рабочего геологической партии Деревеньки — не вызывает сомнений. Они умеют и любят работать, уверенно чувствуют себя в том мире, который их породил, они на «ты» с суровым морем, скалами и глухим лесом. Это рождает в них убеждение, что на них, а не на ком-то другом земля держится, они уверены в своем превосходстве над людской «мелкотой» с ее колебаниями духа, муками выбора, всякими там деликатностями, неумелостью, неловкостью. Но когда эти сильные люди попадают в нравственное испытание, они обнаруживают

¹ Эпосный смысл, воплощенный в рассказе «Шумит луговая овсяница», тонко раскрыл И. Золотусский (см.: Золотусский И. Час выбора. М.: Современник, 1976, с. 87—94).

душевную «толстокожесть», грубость, а порой и жестокость своей силы. Такая цельность — от бедности, от неразвитости души, ущербно застывшей в своем самодовольстве. Бездушная, примитивная цельность подвергается эстетическому осуждению в рассказах Ю. Казакова, Б. Путилова и Ю. Галкина.

Усложнение и дифференциация представлений о цельности народного характера наблюдались не только в рассказах 60—70-х годов, но и в других жанрах: достаточно вспомнить, например, повести «Пелагея» (1969) Ф. Абрамова, «Живые деньги» (1972) А. Скалона, «И не было лучше брата» (1973) М. Ибрагимбекова или комедию М. Рощина «Старый Новый год» (1973). Однако в жанре рассказа это изменение угла зрения проявилось в наиболее концентрированном виде.

Самым значительным явлением в советской новеллистике с конца 60-х годов стал рассказ Василия Шукшина. Имеется в виду не отдельное произведение, а сам *тип рассказа*, который постепенно выкристаллизовался в его творчестве.

За каких-нибудь пятнадцать лет своей работы в литературе Шукшин пережил ту же эволюцию, которая была характерна для всей нашей прозы, осмыслявшей народный характер. Начиная Шукшин с горделивого любования сильным самобытным человеком из народа, умеющим лихо работать, искренне и просто душевно чувствовать, верно следовать своему естественному здравому смыслу, сминая по пути все барьеры обывательской плоской логики. Очень точно определил существо концепции личности в новеллистике Шукшина первой половины его пути А. Н. Макаров. Рецензируя рукопись сборника «Там, вдали» (1968), критик писал о Шукшине: «... он хочет пробудить у читателя интерес к этим людям и их жизни, показать, как, в сущности, добр и хорош простой человек, живущий в обнимку с природой и физическим трудом, какая это притягательная жизнь, несравнимая с городской, в которой человек портится и черствеет»¹. Речь, конечно, идет о доминирующей тенденции в творчестве Шукшина 50-х — начала 60-х годов, потому что в ней уже намечались и иные мотивы, которые совершенно отчетливо выступили в его рассказах с конца 60-х годов. Что же это за мотивы?

¹ Макаров А. Критик и писатель. М.: Сов. писатель, 1974, с. 255.

Если раньше Шукшин любовался веской цельностью своих парней: Пашки Холманского, Гриньки Малюгина,—то теперь, вспоминая жизнь дяди Ермолая, колхозного бригадира, и других таких же вечных тружеников, добрых и честных людей, герой-повествователь, очень близкий биографическому автору, задумывается: «... что, был в этом, в их жизни, какой-то большой смысл? В том именно, как они ее прожили. Или не было никакого смысла, а была одна работа, работа... Работали да детей рожали. Видел же я потом других людей... Вовсе же не лодырей, нет, но... свою жизнь они понимали иначе. Да сам я ее понимаю теперь иначе! Но только, когда смотрю на эти холмики, я не знаю: кто из нас прав, кто умнее».

Утверждение, некогда принимавшееся как аксиома, сменилось сомнением. Нет, герой-повествователь, человек, видимо, современный, образованный, городской, не отдает предпочтения своему пониманию жизни перед тем, как жили дядя Ермолай, дед его, бабка. Он не знает, «кто из нас прав, кто умнее»! Он само сомнение делает объектом размышления, старается втянуть в него читателя. В рассказе «В профиль и анфас» это сомнение материализовалось в споре двух героев.

Сидят на скамейке у ворот двое: старик и парень. У старика было «утреннее солнышко давным-давно», а теперь он «усталый, тусклый, как этот теплый день к вечеру». А парень, Иван, в полном снаряжении: у него «три специальности в кармане да почти девять классов образования», он гордится: «Я Северным морским путем прошел... Я моторист, слесарь пятого разряда». Словом, кое-что Иван умеет, где-то побывал, что-то повидал. Самое время выходить на свою дорогу. А вместо того он «не дурашливо, а с какой-то затаенной тревогой, даже болью» говорит: «А правда ведь не знаю, зачем живу».

Какие же рецепты от тоски дает старик молодому Ивану и как тот на них реагирует?

«— Женись, маяться перестанешь. Не до этого будет.

— Нет, тоже не то. Я должен сгорать от любви...»

«— ... Тебе полторы тыщи в месяц неохота заработать, а я за такие-то денюжки все лето горбатился.

— А мне не надо столько денег,—словно поддразнивая старика, сказал Иван.— Ты можешь это понять? Мне чего-то другого надо».

«— Позорно ему на свинарнике поработать. А мясо не позорно есть?»

— Не поймешь, дед,— вздохнул Иван.

— Где нам!

— Я тебе говорю: наелся. Что дальше? Я не знаю. Но я знаю, что это меня не устраивает. Я не могу только на один желудок работать».

За спором старика и парня просматривается не возрастное, не социальное, а эпохальное в определенном смысле столкновение. Ведь нет ничего устойчивее системы жизненных ценностей, ориентирующих человека в поисках счастья, целей и смысла жизни. Такая система складывается веками. А в рассказе Шукшина именно она подвергается критическому пересмотру.

Старик берет свои советы из той системы ценностных установок, которая была выношена и выстрадана в бесконечной борьбе с голодухой и нищетой, разутостью и раздетостью, когда хоть и знали, что не хлебом единым жив человек, но еще чаще наглядно убеждались в том, что без этого единого куска хлеба он вообще не жив. Советы шукшинского старика, в принципе, совпадают со шкалой ценностей шолоховского Андрея Соколова. (Помните? — «Дети кашу едят с молоком, одеты, обуты, стало быть, все в порядке».)

Но время пошло дальше. Поколение «длинноголица» Ивана — это не дети даже, а внуки Андрея Соколова. (Указав возраст героя — двадцать пять лет, Шукшин дает точный социологический отсчет.) Это первое в нашей отечественной истории поколение, которое с самого рождения своего не знает страха за кусок хлеба, которое материальный достаток воспринимает как привычную норму жизни. Душа Ивана не нагружена памятью о тощих трудоднях, в ней иное — вопрос (или запрос) к жизни: «А я не знаю, для чего я работаю. Ты понял? Вроде нанялся, работаю. Но спроси: «Для чего?» — не знаю. Неужели только нажраться? Ну, нажрался. А дальше что? — Иван серьезно спрашивал, ждал, что старик скажет. — Что дальше-то? Душа все одно вялая какая-то...».

Старик, не раздумывая долго, поясняет: «Заелись». (А один критик поставил Ивану диагноз помудреней и поубийственней: «своего рода эпилепсия индивидуализма»¹.) На самом же деле за вызывающими, наро-

¹ Емельянов Л. Единица измерения. — Наш современник, 1973, № 10, с. 184.

чито огрубленными словами парня слышен крик души, ощутившей духовную недостаточность тех жизненных установок, что веками ориентировали в поисках счастья и смысла, ощутившей это именно сейчас, в 60-е годы XX века, когда эти установки стали реальностью, нормой, бытом и потому уже перестали быть собственно установками, идеалами, мечтами. В голосе парня неистовая жажда обновленных, поднимающих ввысь ориентиров. В его голосе тревога оттого, что он еще не добрался до этих ориентиров, не осветил ими свою душу.

«Чувство, находящееся в плену у грубой практической потребности, обладает лишь ограниченным смыслом,— писал К. Маркс.— Для изголодавшегося человека не существует человеческой формы пищи, а существует только ее абстрактное бытие как пищи: она могла бы с таким же успехом иметь самую грубую форму, и невозможно сказать, чем отличается это поглощение пищи от поглощения ее животным... Таким образом, необходимо определение человеческой сущности — как в теоретическом, так и в практическом отношении,— чтобы, с одной стороны, очеловечить чувства человека, а с другой стороны, создать человеческое чувство, соответствующее всему богатству человеческой и природной сущности»¹.

Вот этот дефицит человеческого чувства впервые ощутил герой Шукшина. Его, «массового человека», перестала удовлетворять бедная цельность, ограниченная «грубой практической потребностью». Эта цельность стала внутренне распадаться, обнаруживая вместо эпической уравновешенности драматическое напряжение между состоянием и устремлением личности.

Герой Шукшина — на распутье. Он уже знает, как он не хочет жить, но он еще не знает, как надо жить. Классическая ситуация драмы. «Глагол «дран», от которого происходит «драма», обозначает действие как проблему, охватывает такой промежуток во времени, когда человек *решается* на действие, выбирает линию поведения и вместе с тем принимает на себя всю ответственность за сделанный выбор», — пишет В. Ярхо, известный исследователь античной драматургии². Содержание большинства рассказов Шукшина вполне укладывается в это определение.

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Об искусстве. Т. 1. М.: Искусство, с. 129—130. (Здесь и далее разрядка принадлежит авторам цитируемых фрагментов.)

² Вопросы литературы, 1957, № 5, с. 73.

С одним существенным уточнением — речь идет о решении не частного, не ситуативного, а самого главного, «последнего» вопроса: «Для чего, спрашивается, мне жизнь была дадена?» («Одни»), «... зачем дана была эта непосильная красота?» («Земляки»), «Что в ней за тайна, надо ее жалеть, например, или можно помирять спокойно — ничего тут такого особенного не осталось?» («Алеша Бесконвойный»). И так спрашивают у Шукшина все — мудрые и недалекие, старые и молодые, добрые и злые, честные и ушлые. Вопросы помельче их попросту не интересуют. Короче говоря, герой Шукшина определяет свое отношение к самым емким, «предельным» категориям человеческого существования — к бытию и небытию. Именно этот конфликт диктует своеобразие жанровой формы шукшинского рассказа.

В рассказе Шукшина господствует диалог. Это и диалог в его классическом виде — как обмен репликами между персонажами («Хозяин бани и огорода», «Охота жить!», «Срезал», «Космос, нервная система и шмат сала»), или как питание героем самого себя («Думы», «Страдания молодого Ваганова»). Это и диалог в монологе — как явная (или неявная) полемика героя с чужим сознанием, представленным в голосе героя в виде зоны чужой речи («Штрихи к портрету», «Алеша Бесконвойный»), или как разногласье в речи самого героя, обнажающее противоречивость его собственного сознания («Раскас», «Постскриптум», «Два письма», «Миль пардон, мадам!»), порой в одном рассказе переплетаются несколько форм диалога («Верую!», «Письмо», «Земляки»).

Полностью диалогичен у Шукшина и голос безличного повествователя. Он всегда стилизован под чью-то точку зрения: если не самого героя, то молвы о нем (деревенских пересудов, казенно-бюрократических рассуждений и т. п.), или становится носителем народно-поэтического «общего слова», — и всегда он принимает или оспаривает стилизуемую точку зрения, соотносит ее с позицией героя. Это особое проявление лирической субъективности, которая не отделяет себя от мира своих героев. Рассказчик у Шукшина всегда остается на позициях народного опыта и нравственных представлений народа. Жанрообразующая роль подобной позиции повествователя состоит в том, что, цементируя художественный мир рассказа своей пространственно-временной и эмоционально-оценочной точкой зрения, повествователь ограничен этому миру — он одновременно внутри

него и вокруг него. Но он не «выступает», а как бы «стусшевывается», чтоб не отвлекать на себя внимание от ядра рассказа — от диалога, в котором бьется, утверждая и отвергая, падая и воспаряя, застревая в тупиках и озаряясь открытиями, мысль человеческая, мучительно ищущая истину бытия.

Всеохватывающая диалогичность как принцип субъектной организации шукшинского рассказа создает ощущение того, что речь идет о нашей общей мысли, которая живет в тугом узле позиций всех субъектов речи, явно или неявно участвующих в философском споре. А истина где-то там, внутри общего размышления. Но герою она никак не дается в руки. Больше того, чем увереннее судит какой-нибудь старик Баев или Н. Н. Князев, «гражданин и человек», о смысле жизни, тем дальше от этого смысла он отстоит.

А любимые герои Шукшина, натуры сильные, нравственно чуткие, пребывают в состоянии жестокого внутреннего разлада. «Ну и что? — сердито думал Максим: — Так же было сто лет назад. Что нового-то? И всегда так будет. Вон парнишка идет, Ваньки Малофеева сын... А я помню самого Ваньку, когда он вот такой же ходил, и сам я такой был. Потом у этих — свои такие же будут. А у тех — свои... И все? А зачем?» («Верую!»). И не находит Максим ответа. Но не знает ответа и мудрый «попьяра», у которого Максим просит совета. Популярная лекция попа — это скорее диспут с самим собою, это взвешивание «за» и «против» смысла человеческого существования. А его размышления о диалектике бытия лишь оглушают не привыкшего к философскому прению Максима Ярикова, и тот просит попа: «Только ты это... понятней маленько говори...» Так же и в рассказе «Залетный»: мудрые речи художника Сани, запоздало осознающего бесценную красоту жизни, вызывают у слушающих его мужиков одну реакцию: «Филя не понимал Саню и не силился понять»; «Этого Филя совсем не мог уразуметь. Еще один мужик сидел, Егор Синкин, с бородой, потому что его в войну ранило в челюсть. Тот тоже не мог уразуметь». И повествователь, говорящий языком своего Фили, тоже втягивается в круг этих добрых людей, способных на искреннее сострадание, но не умеющих «уразуметь» бесконечность.

Нет и не может быть легкого обретения гармонии с миром и душевного равновесия. В муках шукшинского героя, в его вопрошании миру выразилась незавершен-

ность и незавершимость философского поиска, в который он сам вверг себя.

Но мука эта — особая.

Всеохватывающая и бесконечная диалогичность создает особую атмосферу — атмосферу думания, того мучительного праздника, когда душа переполняется тревогой, чувствует нестихающую боль, ищет ответа, но тревогой этой она выведена из спячки, болит оттого, что живо чувствует все вокруг, а в поисках ответа напрягается, внутренне ликует силой, сосредоточенностью воли, яркой жаждой объять необъятное. Старый Матвей Рязанцев, герой рассказа «Думы», называет это состояние «хворью». Но какой? — «Желанной!» «Без нее чего-то не хватает». А когда Максим Яриков, «сорокалетний легкий мужик», жалуется, что у него «душа болит», то в ответ он слышит: «... душа болит. Хорошо. Хорошо! Ты хоть зашевелился, едрена мать! А то бы тебя с печки не стащить с равновесием-то душевным».

Боль и тревога мысли — это самая человеческая мука, свидетельство напряженной жизни души, поднявшейся над прагматическими заботами. Люди, у которых душа не болит, кто не знает, что такое тоска, выбрасываются в рассказе Шукшина за черту диалога, с ними не о чем спорить. Рядом с «куркулями», что более всего радеют о своей бане и своем огороде, рядом со швеей (и по совместительству телеграфисткой) Валей, меряющей все блага жизни рублем («Жена мужа в Париж провожала»), рядом с «умницей Баевым» и его копеечными радостями даже «пенек» Иван Петин, герой «Раскаса», выглядит симпатичнее: у него-то хоть «больно ныло и ныло под сердцем», когда жена ушла, а потом родилось слово — косноязычное, невнятное, как и сама его мысль, но оно было голосом души, которая хоть и не может, а все-таки хочет понять, что же такое происходит.

Диалогичность — это самая адекватная форма воплощения равнодушия как неравновесия в душе героя, его неудовлетворенности собой, его отталкивания от самого себя и расхожих житейских рецептов, его иступленного метания в поисках истины бытия.

Таким образом, отношение к диалогу становится исходной точкой в шукшинской шкале ценностей. Главная же мера духовности у Шукшина — это то расстояние, которое отделяет субъективную позицию героя, его миропонимание от объективного закона бытия, от самого смысла жизни.

В шукшинском рассказе эту дистанцию вскрывает поступок, который герой совершает в соответствии со своей позицией. Это именно поступок: некий один-единственный шаг; даже жест, но такой шаг или жест, которым взламывается вся судьба.

Поступок шукшинского героя оказывается чудачеством. Чудачества эти бывают добрыми и смешными, вроде украшения детской коляски журавликами, цветочками, травкой-муравкой («Чудик»), бывают жестокими и злыми, когда всякие там «деревенские краснобаи» вроде Глеба Капустина или «хмурые тети» из-за прилавка топчут человеческое достоинство всякого, кто им под руку попадет («Срезал», «Обида»). Кончаются чудачества иногда кратковременным душевным смущением, вроде того, которое испытывает Бронька Пупков после очередного своего рассказа о том, как он «стрелил» в Гитлера и промахнулся («Миль пардон, мадам!»), а могут и завершиться окончательным расчетом героя с собой, если он поступком своим обнаружит, что живет «жизнью, чудовищно лишенной смысла» («Сураз»).

Шукшин охватил широчайший спектр проявлений характеров, в которых пробудившиеся духовные потребности не организованы зрелым самосознанием. Энергия, бьющая наобум,—это бывает не только горько (от пустой траты души), но и страшно¹.

А поступок шукшинского героя чаще всего демонстрирует, насколько же он далек от действительно высшего смысла. Потому-то он — «чудик»: не чудака, живущий в идеальном мире и далекий от реальности, а именно чудик — человек из реальности, возжаждавший идеального и не знающий, где его искать, куда девать накопившуюся в душе матушку-силу.

Драматургическая природа поступка в рассказе Шукшина не требует доказательств. Образуя единство с диалогом, реализуя диалог в действии, проверяя мысль результатом, чудачество становится особой стилиевой метой шукшинского рассказа, его зрелищной, театральной экстравагантности².

Но не только стилиевой. Дело в том, что функция по-

¹ Анализ разнообразных вариаций шукшинских «чудилов» и их чудачеств более обстоятельно ведется мною в статье «Трудная дорога возвышения. О новых произведениях Василия Шукшина» (Сибирские огни, 1974, № 8).

² О театральности рассказов В. Шукшина см.: Ваяншова М. Г. Жанровое своеобразие рассказов В. Шукшина. — В сб.: Проблемы эстетики и поэтики. Ярославль, 1976; ее же: Шукшинские лицевые. — Литературная учеба, 1979, № 4; Кузьмук В. А. Василий Шукшин и ранний Чехов (Опыт типологического анализа). — Русская литература, 1977, № 3.

ступка-чудачества у Шукшина не ограничивается оценкой жизненной позиции данного героя, совершающего данный поступок. Через чудачество в рассказе Шукшина актуализируется семантика народно-смеховых, карнавальных жанров¹.

Поступок шукшинского «чудика» карнавален в самом первоначальном значении этого слова: он жаждет творить добро, а приносит зло, его нелепый с точки зрения здравого смысла поступок оказывается мудрым и добрым (вспомните Серегу Духанина с сапожками), он ищет праздника, а приходит к беде, он занимается совершенно беспросветным делом, вроде изобретения вечного двигателя, а на самом деле живет радостной, веселой жадной творчеством, и так далее, и тому подобное. В карнавальных жанрах оформилось стихийное, народное ощущение мира как диалектического единства высокого и низкого, смеха и слез, рождения и смерти. Карнавальность поступка шукшинского «чудика» несет на себе печать этой диалектики человеческого существования, а воплощает она, карнавальность, всю драматическую сложность постижения истины бытия, бескомпромиссную плату за находки и утраты в этом поиске.

Прямым переносом карнавальной семантики в современность становится финал рассказа «Верую!». Свою «лекцию» о смысле жизни, о ее радости и горе, о том рае и аде, которыми она награждает и испытывает человека, поп кончает выводом: «Живи, сын мой, *плачь и приплясывай*». А потом, как и положено в карнавальном жанре, философский «посыл», заключенный в слове, реализуется в поступке: «Оба, поп и Максим, плясали с такой с какой-то злостью, с таким остервенением, что не казалось и странным, что они — пляшут. Тут — или плясать, или уж рвать на груди рубаху и плакать, и скрипеть зубами».

Через танец, в котором спеклись воедино трагедия и комедия, хохот и слезы, радость и горе, герои рассказа «Верую!» приобщились к мудрому народному чувству извечной противоречивости бытия. Это в общем-то редкий в рассказе Шукшина случай «тематического завершения», столь явно выводящего к истине. Потому что очень немногие из его героев — разве что старики, вроде «моего деда» («Горе») или бабки Кандауровой

¹ «Нельзя не удивиться тому, как плотно насыщена фактура рассказов Шукшина традиционными элементами угасшего в нашей литературе, казалось бы, жанра», — пишет Г. А. Белая, отмечая близость Шукшина традициям «словесно-зрелищных», карнавальных жанров. (В кн.: Многообразие стилей советской литературы. Вопросы типологии. М.: Наука, 1977, с. 483.)

(«Письмо»), — мудро постигают закон бытия, живут в органическом согласии с миром и могут сказать, как сказала Кузьмовна: «Да у меня же *смысел* был». Остальные герои Шукшина, его «чудики», как уже говорилось выше, в большей или меньшей степени далеки от истины, точнее — целят куда-то вбок или вспять от нее.

Но сама-то истина есть! Шукшин верит в нее, он ищет ее вместе со своими героями. И вся художественная реальность, окружающая диалог, подчинена этому поиску и помогает ему. Но как? Чтоб получить ответ, рассмотрим в «хронотоп» шукшинского рассказа, в его пространственно-временную организацию.

Самая первая задача, которую здесь выполняет хронотоп, состоит в создании атмосферы раздумья. Дело в том, что герой Шукшина вступает в контакт с окружающей действительностью только «через думу». Поэтому и время автор рассказов собирает такое, когда думается: «Бывает летом пора: полынь пахнет так, что сдуреть можно. Особенно почему-то ночами. Луна светит, тихо... Непокойно на душе, томительно. И думается в такие огромные, светлые, ядовитые ночи вольно, дерзко, сладко» («Горе»). И место тоже такое, где мысль человека раскрепощается от суеты: «Лично меня влечет на кладбище вполне определенное желание: я люблю там думать». Часто хронотоп шукшинского рассказа образуется картинками весны или осени, вечера или раннего утра, огонька в камельке охотничьей избушки, «светлых студеных ключей», над которыми «тянет посидеть». Шукшин скуп в описаниях: он лишь намечает фрагмент традиционной картины — остальное доделывает ассоциативная память читателя, который словно бы сам создает внутренний мир рассказа или, по меньшей мере, соучаствует в его создании.]

С философской думой сопряжены и самые привычные реалии деревенского быта, самые обыденные на первый взгляд житейские акты, которые занимают немало места в художественном мире рассказа Шукшина.

Вот Костя Валиков, по прозвищу Алеша Бесконвойный, топит баню. И эта обыкновеннейшая, зауряднейшая процедура описывается с поразительным тщанием, отвечающим всей серьезности отношения героя к ней. «И пошла тут жизнь — вполне конкретная, но и вполне тоже необъяснимая — до краев дорогая и родная» — это поворотная фраза, открывающая философский смысл «банного» чудачества Алеши.

Что же такое необъяснимое воплотилось в конкретном, что волнует в знакомом? Да та самая неуловимая истина бытия. Приблизиться к ней может лишь тот, кто трепетно чуток к жизни во всех ее проявлениях. И когда Алеша любит белизну и сочностью поленьев, когда с удовольствием вдыхает «дух от них — свежий, нутряной, чуть стылый, лесовой», когда он с волнением смотрит, как разгорается огонь в каменке, то через все это открывается высшее — по Шукшину — человеческое качество: умение замечать в малой малости, в самых заурядных подробностях быта красу бытия, и не просто замечать, а специально, намеренно, с чувством, толком, расстановкой постигать ее, наполняться ею. Сам этот процесс постижения бытия составляет главную радость Алеши («Вот за что и любил Алеша субботу: в субботу он так много размышлял, вспоминал, думал, как ни в какой другой день»). И прикинув через быт к бытию, войдя в него, Алеша обретает — пусть на считанные минуты, пока тянется банное блаженство, — то, ради чего кладут жизни многие другие герои Шукшина. Он обретает покой.

Покой — это один из ключевых образов в художественном мире шукшинского рассказа. Он противопоставлен суете. Но покой здесь не имеет ничего общего с застоем, он означает внутренний лад, уравновешенность, когда в душу человека вселяется «некая цельность, крупность, ясность — жизнь стала понятной». Такое чувство приходит к Алеше Бесконвойному. Покой приходит к тому, кто понял жизнь, кто добрался до ее тайны! Это очень важный момент в концепции личности у Шукшина. Его вовсе не умиляет герой, который жил бы, подобно Платону Каратаеву или бунинским деревенским старикам, в стихийном согласии с миром, интуитивно осуществляя закон бытия. Герой Шукшина — личность. Он чувствует себя свободным лишь тогда, когда осознает закон жизненной необходимости. Он обретает покой лишь тогда, когда сам, умом своим и сердцем, добирается до секретов бытия, и уже отсюда, от знания начал всего сущего, опять-таки осознанно, строит свои отношения с человечеством и мирозданием. «Последнее время Алеша стал замечать, что он *вполне осознанно* любит. Любит степь за селом, зарю, летний день... То есть он *вполне понимал*, что он — любит. Стал случаться покой в душе — стал любить. Людей труднее любить, но вот детей и степь, например, он любил все больше и больше».

(А в рассказе «Земляки» читаем: «Хорошо! Господи, как хорошо! Редко бывает человеку хорошо, чтобы он знал: вот — хорошо...»)

Такова — по Шукшину — логика духовного возвышения: кто понял жизнь, тот постиг ее неизмеримую ценность, эта ценность рождает у человека чувство прекрасного, и он проникается любовью к миру и ко всему, что неискаженно наполнено жизнью.

Как мы видели, к покою герой Шукшина идет «через думу» об окружающем его мире. Можно сказать так: покой во внутреннем мире героя наступает тогда, когда перед ним открывается вся глубь и ширь мира внешнего, его простор.

Простор — это второй ключевой образ в художественном мире шукшинского рассказа. Он характеризует художественную реальность, окружающую героя. «А простор такой, что душу ломит», — так можно сказать словами одного из героев о внутреннем мире шукшинского рассказа. И дело не только в неоглядной широте пространственного горизонта (хотя и это тоже очень важно), а и в том, что простором дышит у Шукшина каждый из предметов, которые он экономно вводит в свой «хронотоп». Здесь почетное место занимают крестьянский дом («Одни»), баня («Алеша Бесконвойный»), старая печь («В профиль и анфас»). Эти бытовые образы предстают у Шукшина как символы многотрудной жизни крестьянских родов, устойчивых нравственных традиций, передающихся из поколения в поколение, чистоты и поэтичности честной жизни тружеников.

И малые подробности шукшинского «хронотопа»: «Рясный, парной дождик», веточка малины с пылью на ней, божья коровка, ползущая по высокой травинке, и многие другие — тоже наполнены до краев жизнью, несут в себе ее аромат, ее горечь и сладость. На основе этих «мелочей» Шукшин нередко строит предельно обобщенный образ бытия: «А жизнь за шалашом все звенела, накалялась, все отрешеннее и непостижимее обнажала свою красу перед солнцем» («Земляки»).

А когда появляется в рассказе Шукшина пейзаж в привычном смысле слова, то его образы распахивают, как писал И. Золотусский, «границы повествования, обнаружив и широту и даль ее»¹. Если названные критиком образы поля, бега коня, ветра, песни экспрессивно выра-

¹ Золотусский И. Час выбора, с. 81.

жают движение, передают чувство распахнутости горизонта, то образы зари вполнеба или синих гор нужны для того, чтоб обозначить даль, дать ощущение ее масштаба. А на самом дальнем окоеме художественного мира шукшинского рассказа мерцают образы времен года, дня и ночи, утра и вечера, огня и воды — эти традиционные «символы вечности», материализованные образы законов природы.

В этот величавый простор вписана жизнь человеческая. Именно вписана, совершенно четко обозначена в своих пределах. В художественном мире Шукшина далеко не случайны такие «образные пары»: старик и ребенок, бабка и внук («Космос, нервная система и шмат сала», «Сельские жители», «Критики»), не случайно и то, что, подводя итоги жизни, шукшинские старики нет-нет да и вспомнят свое детство («Земляки», «Думы»), и вовсе не случайно паромщик Филипп Тюрин перевозит на один берег свадьбу, а на другой — похоронную процессию («Осенью»). Эти «пары» и есть образы пределов.

Как видим, хронотоп шукшинского рассказа представляет собой образную «модель» мироздания, не бытового или психологического, социального или исторического мира, а именно мироздания. Функция его двояка: он возбуждает *мысль* о бытии и сам же представляет собой воплощенный *смысл* бытия.

А в принципе, структура мирообраза в рассказе Шукшина парадоксальна. В центре мира — герой, ведущий философский спор (со своим оппонентом или с самим собой) о смысле жизни, а вокруг него — само мироздание, «построенное» по своему смыслу, воплощающее ту самую истину бытия, которую так мучительно ищет герой.

Как единое целое, как завершенный мирообраз, шукшинский рассказ несет в себе поразительное по сложности жанровое содержание. Здесь драма в «ореоле» эпоса,] драма, которая может разрешиться только в эпосе, она устремлена к эпосу, но так им и не становится. Ведь, кажется, достаточно герою, стоящему в центре своего «домашнего», родного и близкого космоса, внимательно осмотреться вокруг, вдуматься, и откроется истина бытия, человек осознает себя, найдет свое законное место в мироздании — вступит в эпическое событие, со-гласие с жизнью. Словом, все произойдет по методу «интересного попа» из рассказа «Верую!»: «Ты спросил: отчего болит душа? Я доходчиво рисую тебе

картину мироздания, чтобы душа твоя обрела покой».

Метод «попьяры» не так-то плох. Но вот беда: не видит Максим Яриков картину мироздания, не собирается у него бытие в связь, в целое, в закон. И потому его неистовый порыв в со-бытие не имеет разрешения. До события надо добраться сознанием, отсеяв шелуху, поднявшись над суетой. Здесь нужна мудрость. А пока герой не возвысился до мудрости, он — «чудит», жизнь его в противоположность желанному покою трагикомически сумбура.

Трагикомическая сущность метаний «чудика» обнаруживается в рассказе Шукшина тоже благодаря их соотнесенности с истинным, величавым смыслом жизни, который объективирован в хронотопе, в картине мироздания. Но соотносит их читатель. Ему дано видеть возможность эпического со-бытия между миром и героем, и в свете этой возможности он, читатель, может оценить трагикомичность решения поступка «чудика». Тот же в святом неведении порой думает, что поступком этим он возвышает себя.

Но и мудрость не разрешает всех мук человека, считает Шукшин.

Вот рассказ «Письмо». Черты эпоса в нем очевидны. Мудрость старухи Кандауровой, передающей драгоценный опыт большой, многотрудной жизни, справедливость ее нравственных поучений потомкам: чтоб ценили красоту жизни, умели радоваться и радоваться, дарить ласку другим людям, — эстетически согласуется с простором и покоем в окружающем мире: «Вечерело. Где-то играли на гармошке...»; «Гармонь все играла, хорошо играла. И ей подпевал негромко незнакомый женский голос»; «Теплый сытый дух исходил от огородов, и пылью пахло теплой, остывающей».

«Господи, — думала старуха, — хорошо, хорошо на земле, хорошо».

И простор понят, и красота его принята, и мудрость есть, и покой, кажется, приходит в душу. Но в шукшинском рассказе покой если и достигается, то на миг. Он сменяется новыми тревогами. Эпическое равновесие здесь неустойчиво в принципе. И дело даже не в том, что мудрость не отворачивается от сознания предельности жизни человека. Это-то противоречие бытия, камень преткновения экзистенциализма, мудростью как раз «снимается». «Еще бы разок все с самого начала...» — думает старуха Кандаурова. И тут же себя одергивает: «Гляди-

жо, ишо раз жить собралась!.. Видали ее!» Здесь и светлая печаль, и усмешка над собою, и мужество человека, трезво смотрящего в лицо мирозданию. Хорошо написал об этом Б. И. Бурсов: «Как бы там ни было, плод жизни по-настоящему сладок, если и горечь ее не пугает нас,— вот едва ли не главная философская тема Шукшина, столь мужественного художника нашего советского времени»¹.

Сплавом мудрости и мужества обладают у Шукшина матери. Мать в его рассказах — это самый высокий образ «человеческого мира». И если образ мироздания, создающий пространственно-временной горизонт рассказа, выступает опосредованной мерой выбора героев, то образ матери: ее судьба, ее слово, ее горе и слезы — образует *этический центр* рассказа, куда стягиваются все горизонты мироздания, опосредующие ценности бытия, где даже законы жизни и смерти покорены нравственным чувством матери, которая сама дарует жизнь и собой оберегает от смерти.

В рассказе «На кладбище» есть апокрифический образ «*земной божьей матери*». Но так можно назвать и мать непутевого Витьки Борзенкова («Материнское сердце»), и мать Ваньки Тепляшина, героя одноименного рассказа, и бабушку Кандаурову, и мать «длиннолицего» Ивана («В профиль и анфас») — всех-всех шукшинских матерей. Все они — земные матери, проросшие жизнью, бытом, повседневностью, все они каждым поворотом своей судьбы связаны с большой отечественной историей (история обязательно вводится Шукшиным в рассказы о матерях). И от земли, от житейского и исторического опыта идет та самая абсолютная, «божья» нравственная мера, которую они несут в себе.

Но «земные божьи матери» Шукшина начисто лишены покоя. В свете своего мудрого понимания необходимости и возможности гармонии в «человеческом мире» они не могут не преисполняться тревогой за своих детей, живущих немудро и дисгармонично: «жалко ведь вас, так жалко, что вот говорю — а каждое слово в сердце отдает», — это Витькина мать обращается не к Витьке, а к другому человеку, к милиционеру, но и он для нее «сын» («Материнское сердце»). Оказывается, что эпическая мудрость, которая вознаграждается покоем, сама взрывает свой покой, едва достигнув его.

¹ Бурсов Б. Несостоявшийся диалог. — Литературная газета, 1974, 30 окт., с. 7.

В образах матерей, в их мудром и мужественном отношении к жизни, в их тревоге за детей своих, в их деятельности во спасение «ребенка» с особой отчетливостью проявилась «обратная связь» между эпическим и драматическим началами в рассказе Шукшина. Эпос у него расстроен драмой, обращен к ней, старается помочь ей разрешиться.

Взаимодействие эпоса и драмы, их устойчивое неравенство с постоянными перепадами от одного полюса к другому составляет главную особенность жанрового содержания шукшинского рассказа. Это никак не «малоформатный эпос», как полагает И. Золотусский¹, но это и не вполне «малоформатная драма»².

Суть шукшинского рассказа — в принципиальной амбивалентности комизма и трагизма, драмы и эпоса, которые к тому же существуют в ореоле лирического сопереживания автора-повествователя. Вот почему крайне трудно каким-то одним коротким термином обозначить эту жанровую структуру, приходится обходиться описательным названием — «шукшинский рассказ». Одно совершенно ясно: жанровая форма рассказа Шукшина несет философскую концепцию человека и мира. Философия тут дана в самом устройстве художественного мира: все его субъектно-диалогические, сюжетные, пространственно-временные, ассоциативные планы конструктивно воплощают отношения человека с мирозданием.

РАССКАЗ КАК «ФОРМА ВРЕМЕНИ»

«Разве можно хоть на минуту забывать о том, что в основе искусства новеллы лежит все та же концепция человека? Пока она не оформилась, не зазвучала властно, все себе подчиняя, до тех пор не будет и рассказа, который покорял бы красотой, то есть правдой и естественностью ее выражения», — убежденно заявляет Миколас Слукис³. И это убеждение подтверждается практикой современного советского рассказа. Наши наблюдения показывают, что рассказ, этот малый жанр прозы, вполне «вмещает» в себя целостную эстетическую концепцию личности. И вмещает именно потому, доказы-

¹ Золотусский И. Час выбора, с. 76.

² К. подобной точке зрения склоняются М. Г. Ваяншова и В. А. Кузьмук в упоминавшихся выше работах.

³ Слукис М. На чем держится рассказ. — Литературное обозрение, 1974, № 5, с. 9.

вали мы, что может ее «оформить», воплотить в завершенном образе мира, где человек и его отношения с действительностью, отражаясь, одновременно выверяются самим устройством жизни, ее законом. Тем самым подтверждается высказанное в предыдущей главе положение о том, что любое произведение, даже и такое малое, как рассказ, является образом «человеческого мира» как целого.

Сейчас, опираясь на материал конкретных наблюдений, можно попытаться объяснить, как же удастся в крайне ограниченных пределах прозаического текста «выстроить» целостный образ безграничного «человеческого мира». Для этого надо представить «инвариант», некую алгебраическую структуру рассказа, обладающую этой преобразующей силой. Намечая контуры «модели рассказа», мы учитываем существенные черты и особенности этого жанра, выявленные рядом исследователей¹, однако относим к собственно жанровым только связи, которые обладают «миросозидательной», «мироорганизующей» силой. Каковы они, жанровые связи в рассказе, в чем их своеобразие и в чем состоит особенность построения мирообраза в этом жанре?

«Миро моделирующий» потенциал рассказа и его концептуальность ставятся под сомнение прежде всего из-за ограниченности непосредственно изображаемого в нем жизненного материала. Да, рассказ чаще всего изображает одно мгновение из жизни человека, а если и описывает целую жизнь, то сжимает ее в цепочку из нескольких «однокачественных» эпизодов. Но в этом эпизоде или в их цепи рассказ стремится вскрыть то главное противоречие, которое определяет сущность человека и его времени. Рассказ старается вычленить это противоречие из массы малых и больших стычек, проверить и доказать его решающее значение для всей жизни. Короче говоря, цель рассказа — в одном-единственном миге собрать, понять и объяснить всю жизнь. Для этого требуется предельная концентрация изображения при максимальной емкости художественного смысла. И все носители жанра в рассказе работают на эту задачу.

Не случайно в рассказе всегда есть «рассказчик», это может быть персонифицированный или персонифи-

¹ Имеются в виду как давние работы М. А. Петровского, И. А. Виноградова, так и труды современных авторов: В. В. Фашенко, А. А. Нинова, Н. А. Грозиновой, Э. А. Шубина, М. А. Макиной, А. В. Огнева, В. Я. Гречнева, А. Г. Богдановой, И. Крамова, Вл. Новикова и др.

цированный субъект речи, но его голос, его позиция, его оценочные интонации отчетливо слышны. Присутствием рассказчика мотивируется не только сосредоточенность повествования на отдельном «фрагменте» жизни, но и столь важное для «густоты» рассказа сочетание драматического и повествовательного принципов изображения. И единство тона рассказа, его эмоциональное напряжение, цементирующее рассказ и одновременно «заряжающее» читателя, тоже идет от активности субъекта речи, от «рассказчика».

Внутренняя структура любой детали и подробности в рассказе (а ведь именно ими фрагментарно «оконтурено» пространство и время в этом жанре), воплощает то же противоречие, которое эстетически осваивается всем произведением.

Эти детали и подробности стягиваются подтекстными связями, сквозными лейтмотивами, собираются вокруг образов-символов. Но одновременно подтекст создает глубину изображения, лейтмотивы и образы-символы заряжены огромным ассоциативным смыслом, выводящим далеко за пределы малого «фрагмента» действительности, непосредственно изображенного в рассказе.

В рассказе более откровенно и настойчиво, чем в повести и романе, «программируется» восприятие читателя. Здесь бывают персонажи-слушатели, которые по своему проецируют (по сходству или контрасту) восприятие читателя, есть прямые апелляции рассказчика к слушателям, самой речью повествователя создается доверительная атмосфера живого разговора и т. д. И читатель, обращенный в активного слушателя рассказа, настроенный на общий эмоциональный тон и «созвучный» ему, начинает обостренно воспринимать текст, обнаруживать подтекстные связи, перебрасывать мостки между фрагментами художественного мира, домысливать, опираясь на свой опыт, то, о чем в рассказе сказано намеком, полусловом.

Так, собирая, концентрируя, сокращая мир в одну обозримую «каплю», система носителей жанра рассказа одновременно дает представление о том, что мир не замкнут в этой «капле», что она сама скреплена многочисленными, уходящими в бесконечную даль лучами с большим миром. Именно такая жанровая структура позволяет художнику преобразить весьма ограниченный жизненный материал, фрагмент новой действительности,

еще не раскрывшейся во всей полноте, во внутренне завершенный художественный миробраз, несущий в себе целостную концепцию человека и мира. Конечно, концепция эта воплощается в самых главных ее чертах, фиксируется на одном, решающем проявлении нового качества личности и ее отношений с действительностью. (И. А. Виноградов писал, что в рассказе «сложность» событий и взаимоотношений отступает на задний план перед их «цельностью»¹.) Но все-таки именно в рассказе раньше, чем в других, более обстоятельных жанрах, улавливается качественный сдвиг в представлениях общества о человеке, именно в рассказе, оформляясь, ищет себя назревающая новая концепция личности, именно в рассказе она впервые проходит проверку внутренней логикой художественного мира, воплощающего общий смысл жизни.

Историко-литературная ценность шолоховской «Судьбы человека» и новеллистики Шукшина состоит прежде всего в том, что эти два типа рассказа, каждый в свое время, уловили принципиальные сдвиги в концепции личности, вернее — они сложились как способы порождения, постижения и оформления этих концепций в художественном сознании. Сопоставляя «монументальный рассказ» Шолохова и шукшинский рассказ, можно отчетливо и конкретно увидеть как общую широкую основу, которая объединяет концепции личности, зарождавшиеся в середине 50-х и на рубеже 60—70-х годов, так и диалектическую преемственность между ними.

В жанровых структурах этих двух типов рассказа наблюдается органическое единство традиций динамичной, остро сюжетной новеллы, раздумчивого рассказа (в его «старинном» смысле) и мудрых фольклорных (эпических и карнавально-смеховых) жанров. Взаимопроникновение конструктивных принципов, идущих от давних форм «новеллы» и «рассказа», вообще-то процесс, характерный для развития малого жанра прозы на современном этапе². Но с уверенностью можно утверждать, что до Шолохова и Шукшина это взаимопроникновение «новеллистического» и «рассказного» принципов не открывало так глубоко свой семантиче-

¹ Виноградов И. А. Вопросы марксистской поэтики. М.: Сов. писатель, 1972, с. 252.

² См. об этом: Макина М. Удержаться на грани (Жанровые возможности рассказа и некоторые тенденции их развития в современной новеллистике). — Москва, 1973, № 12.

ский потенциал. В «Судьбе человека» традиционное для новеллы изображение бурной изменчивости мира уравнивается идущим от традиции рассказа лиро-эпосным повествованием, за которым стоит гармоничный внутренний мир героя-рассказчика. А у Шукшина новеллистическая динамика поступков героя, за которой стоит беспокойство его души, уравнивается покоем и далью мироздания, которое воплощается через повествование.

Взаимопроникновение одних и тех же конструктивных принципов в разных типах рассказов, созданных Шолоховым и Шукшиным, характеризует глубинную общность воплощенных в них концепций личности. Как Шолохов, так и Шукшин видят носителем современной концепции личности рядового советского человека, представляющего широчайшие народные массы. Оба писателя находят в нем неудержимо активное отношение к жизни, устремленность к такому деянию, которое бы улучшило мир в соответствии со справедливостью народного мудрого опыта.

В лиро-эпической форме «монументального рассказа» народный характер в этих его качествах представлен как эстетический идеал. Это герой с органически сформировавшимся в полном согласии с эпохой цельным эпическим мироощущением. Его душу не мучит проблема выбора, он всегда поступает в соответствии со своим мироощущением, не теряя в самых страшных испытаниях эпической цельности и прочности характера. Он стоит вровень с эпохой, ее сын и творец, отец и солдат. В образе Андрея Соколова была впервые воплощена в своих главных, определяющих чертах и эстетически благословлена концепция личности, которая стала определяющим фактором современного историколитературного этапа. Дальнейшее освоение ее глубин, ее «секретов», ее движения и перспектив составило работу всей советской литературы 50—70-х годов.

Василий Шукшин поклонялся могучему эпическому дару Михаила Шолохова. И именно автору «Судьбы человека» принадлежат слова, самым точным образом определившие принципиальную новизну новеллистики Шукшина: «Не пропустил он момента, когда народу захотелось сокровенного».

Шукшинским рассказом отмечен новый, существенный рубеж в развитии советского народного характера и представлений о нем. Острейший внутренний драма-

тизм, пришедший на смену эпической цельности героя, был свидетельством качественного роста самосознания современника, ощутившего первостепенную важность в своей жизни духовных ценностей.

В рассказе Шукшина «массовый человек» 70-х годов сам поставил себя перед мирозданием, сам требовательно спросил с себя ответственного знания смысла своей жизни, ее ценностей. Поиски ответа мучительны и сложны. Подмена подлинных духовных ценностей потребительскими псевдоценностями, нравственная «некомпетентность» оборачиваются фарсом или трагедией, а то и тем и другим одновременно.

И все же в драматическом раздумье и выборе своем герой тянется к эпической цельности, которая сродни цельности Андрея Соколова: к деянию в полном согласии с высокими законами жизни, с нравственными идеалами народа. Но эту цельность он хочет понять, вступить в нее осознанно. И в этом проявляется дальнейшее совершенствование представлений современника о свободе.

За пульсацией драмы и эпоса в рассказе Шукшина стоит понимание жизни человека как беспокойного поиска покоя, как жажды гармонии, нарушаемой сознанием дисгармонии и неистовым желанием победить ее, как неутомимого порыва к светлым горизонтам, за которыми открываются новые дали и заражают новой тоской по ним.

Такова в общих чертах та концепция личности, которую на рубеже 60—70-х годов открывал и воплощал, опережая другие жанры, рассказ Василия Шукшина.

Если шолоховская «Судьба человека» знаменовала начало современного *этапа* в истории советской литературы (и вместе с тем первого ее периода — периода «шестидесятых годов»), то шукшинский рассказ знаменовал наступление нового *периода*, условно называемого «семидесятыми годами», в пределах современного этапа. И эти типы рассказа сыграли роль вех в историко-литературном процессе именно потому, что впервые (пусть в общих чертах) воплотили в своих мирообразующих структурах новые концепции личности, художественное освоение которых во всей их глубине, сложности, в диалектике развития составило специфику содержания художественных исканий в периоды шестидесятых и семидесятых годов, определило связь и различие этих периодов.

ПОТЕНЦИАЛ ЖАНРА

Судьба отдельного жанра, то есть мера и степень его участия в литературном процессе определенного времени, зависит не только от того, что несет и в чем нуждается время, но и от собственной внутренней структуры жанра, от ее «назначения», от того, сможет ли она отозваться на влияние, идущее извне, а если сможет, то как будет отзываться.

Еще [Аристотель указывал, что каждый жанр, рождаясь, имеет свои собственные генетические возможности, которые он реализует в процессе развития. В частности, в «Поэтике» говорится: «Как и комедия, возникши первоначально из импровизаций... трагедия разрослась понемногу, так как <поэты> развивали в ней <ее черты> по мере <их> выявления. Наконец, испытав много перемен, трагедия остановилась, обретя наконец присущую ей природу»¹. «Остановилась» — не значит перестала жить, а значит — достигла зрелости.

Зрелый жанр, развившийся в процессе генезиса, представляет собою канон, классический образец. В многовековой исторической перспективе все прочие произведения данного жанра формируются, функционируют и оцениваются с оглядкой на канон — как равнение на него или полемика с ним, которые в конечном итоге оборачиваются либо утратами, либо обретениями в самой «природе», в самой органической сущности жанра.

В литературу определенного времени жанр (даже давно сложившийся) никогда не приходит в готовом виде. Он возрождается как форма, которую методом проб и ошибок, следования традициям и отталкивания от них заново создает художник в процессе эстетического освоения своей современности. Но то, что художник создает заново, обусловлено самой природой жанра, теми возможностями охвата и смыслового художественно-завершающего оформления действительности, которые заложены в жанре «генетически». Эти возможности могли быть отчасти реализованы прежде, отчасти еще не выявлены, о них, затаенных в «клетках» жанровой структуры, зачастую еще не знают, но они есть по-

¹ Аристотель. Поэтика/Пер. М. Л. Гаспарова.— В кн.: Аристотель и античная литература. М.: Наука, 1978, с. 117—118.

тенциально, они ждут своего первооткрытия. Как же взаимодействуют с факторами жанра потенциальные возможности жанровой структуры, какие закономерности художественного освоения действительности проявляются, запечатлеваются в логике внутреннего развития жанра?

СТАНОВЛЕНИЕ ЖАНРА: ЛИРИКО-ПСИХОЛОГИЧЕСКАЯ ПОВЕСТЬ НА РУБЕЖЕ 50—60-х ГОДОВ

Обратимся к самому «живучему» жанру русской литературы — к повести. У нас бывали «безроманные» времена, случались полосы, когда сетовали на отсутствие значительных рассказов, бывали целые десятилетия без запоминающейся драматургии, но без хороших повестей мы не жили ни в кои поры. Не составили исключения и 50—70-е годы. Больше того, есть все основания говорить о том, что в это время советская повесть достигла небывалого подъема.

Раньше других на современном этапе стала развиваться та разновидность повести, к которой относятся, в частности, «Батальоны просят огня» (1957) и «Последние залпы» (1959) Ю. Бондарева, «Южнее главного удара» (1957) и «Пядь земли» (1959) Г. Бакланова, «Журавлиный крик» (1961) и «Третья ракета» (1962) В. Быкова, «Звездопад» (1961) В. Астафьева, «Крик» (1962) и «Убиты под Москвой» (1963) К. Воробьева. Список произведений, которыми громко заявило о себе целое поколение прозаиков, чья юность была опалена войной, можно было бы продолжить. Но и названных повестей, появившихся почти одновременно и завоевавших заслуженное признание, достаточно, чтоб можно было судить об исторической неслучайности того жанрового феномена, который с определенной долей условности можно называть *лирико-психологической повестью*.

Эта новая жанровая разновидность близко связана с традицией социально-психологической повести первых послевоенных лет, с ее вниманием к будничной стороне войны, к психологическим конфликтам, с ее пафосом массового подвижничества рядовых солдат¹. Опирается она и на традицию героико-романтической повести на-

¹ Социально-психологическая повесть теоретически определена и обстоятельно изучена В. С. Синенко (см. ее монографию: «Русская советская повесть 40—50-х годов. Вопросы поэтики и типологии жанра». — В кн.: Проблемы жанра и стиля. Уфа, 1970).

чала 50-х годов: так, интерес к проблеме «воспитания чувств» молодого человека на войне, активность и широта ассоциаций сближают лирико-психологические повести с «Зеленым лучом» Л. Соболева. Повести рубежа 1950—60-х годов испытали также непосредственное влияние шолоховской «Судьбы человека» с ее новым подходом к проблеме личности, с ее открытием в малых прозаических жанрах новых жанроформирующих возможностей. Иначе говоря, есть все основания рассматривать лирико-психологическую повесть как естественное звено в жанровом развитии.

Все это так. Но еще не объясняет возникновения и развития новой разновидности повести. Как показали наши наблюдения над рождением двух типов современного рассказа, жанр призывается не за былые заслуги (в данном случае — за уважение к его традициям), а только в силу потребностей данного исторического момента, данного уровня и состояния художественного сознания, которому он может быть адекватен как содержательная форма. Рождение лирико-психологической повести тоже нельзя будет объяснить без соотнесения ее внутренних ресурсов, ее содержательных возможностей с тем уровнем эстетического освоения современной концепции личности, на который подняла художественное сознание шолоховская «Судьба человека». Но если в «Судьбе человека», где потенциал монументального рассказа был реализован в полной мере, мы могли охарактеризовать соотношение жанра и концепции как бы в статике, то довольно длительная история лирико-психологической повести позволяет присмотреться к динамике отношений между жанром и действительностью, рассмотреть внутреннее движение жанра, те изменения, которые происходили и происходят в его структуре, попытаться установить их значение в осуществлении историко-литературных закономерностей.

1

История жанра повести свидетельствует о том, что ее содержание осваивает какой-то определенный аспект отношений человека и действительности, постигаемый как *процесс*, то есть в становлении и развитии. Поэтому в повести всегда есть эпический план, воспроизводящий объективное саморазвитие жизни. Но в ней неизбежно сильное участие лирического плана, субъективированного

восприятия, которым мотивируется вычленение лишь одного аспекта действительности, одной нити из густой, многоцветной и бесконечной пряжи жизни. В каждой разновидности повести между субъективно-лирическим и объективно-эпическим планами устанавливается относительно устойчивое равновесие, но равновесие, чреватое сдвигом и грозящее «разломом» жанра.

Что касается лирико-психологической повести рубежа 50—60-х годов, то в ней эстетически осваивается процесс формирования личности под воздействием определенных, вполне объективных обстоятельств: отдельного боя и всей Отечественной войны. Но это процесс формирования у человека своего собственного отношения к миру в акте лирического, глубоко интимного переживания действительности.

Сила лирического «полюса» особенно явственно сказалась на субъектной организации художественного мира лирико-психологической повести, на тенденции к полному слиянию автора и героя, субъекта и объекта повествования, в едином образе-персонаже.

Такое слияние произошло не сразу. Создавая тот художественный мир, который бы наиболее полно открывал динамику и диалектику нравственного восхождения героя, юноши, получающего в окопах Отечественной войны суровые и святые уроки жизни, авторы военных повестей конца 50-х годов ещё оглядывались на привычные конструкции военного романа начала десятилетия с его тенденцией к панорамности и событийности. Этой энергией, идущей от ближайших предшественников, можно объяснить, в частности, «разбросанность» субъектной организации в первой военной повести Юрия Бондарева «Батальоны просят огня». Хотя здесь в девяти главах из двенадцати субъектом сознания выступает главный герой — капитан Ермаков, но есть немало коллизий, воспринимаемых глазами (но не всегда душой) других персонажей, есть и голос безличного повествователя, дающего исторический комментарий, есть нейтральные описания, вводящие в ситуацию, есть даже авторские ремарки в скобках, как в пьесах. Подобная многосубъектность на первый взгляд придает изображению больше объемности. Но на самом деле она ставит предел в постижении духовной жизни главного героя. Его взгляд «изнутри», растворенный в общей стихии повествования, недостаточно рефлексивен. В Борисе Ермакове пока больше действий, чем пережи-

ваний и мыслей. Поэтому осмысление событий, их нравственное освоение героем еще недостаточно глубоко.

По мере формирования культуры жанра лирико-психологической повести ее субъектная организация становится все более строгой, тяготея к монологичности. Центральное место в ней занимает персонаж, которого мы несколько условно назовем лирическим героем, чтоб подчеркнуть, что он выступает единственным носителем авторской точки зрения как в идейно-оценочном, так и в структурно-композиционном смыслах. Автор растворен в своем главном герое. Поэтому в лирико-психологической повести господствует повествование от первого лица, от лица главного героя — то ли лейтенанта Мотовилова в «Пяди земли» Г. Бакланова, то ли рядового Лозняка в «Третьей ракете» В. Быкова, Сергея Воронова в «Крике» К. Воробьева (то же в «Звездопаде» В. Астафьева, в повестях В. Рослякова, Е. Ярмагаева и др.). Но даже в «Последних залпах» Ю. Бондарева или «Убитых под Москвой» К. Воробьева, где герой объективирован и где повествование идет от третьего лица, сам угол зрения не меняется: зона речи повествователя не отделяет себя от зоны речи героя и лишь объективирует исповедь героя перед самим собой.

Но вот в повестях «Один из нас» В. Рослякова, «До свидания, мальчики» Б. Балтера, появившихся в начале 60-х годов, лирический герой предстал как бы в двух «ипостасях»: с одной стороны, он — молодой солдат или офицер времен войны, а с другой — он же в 60-е годы, постаревший лет на двадцать, обогащенный жизненным опытом. Перед нами, в сущности, два субъекта сознания, представляющие одну личность на разных исторических высотах. «Обязанности» между этими героями обычно разделяются так: первому принадлежат живые, непосредственные впечатления военных лет, а второй вносит «поправку на историю», где поддерживая, а где и опровергая свои прежние представления и оценки, ему также отводится большая роль в отборе жизненного материала из прошлого, в развитии сюжета.

Подобные изменения в субъектной организации свидетельствовали о стремлении писателей к более объективному воспроизведению прошлого путем открытого соотнесения с современностью. Это, в сущности, эпическая тенденция. Но в лирико-психологической повести она не выходит за рамки субъективированного видения мира персонажем. Правда, в повестях Росля-

кова, Балтера, К. Воробьева этих персонажей двое, но оба они — *лирические* герои, полностью принявшие на себя функции повествователя, авторское сознание от них уже никакими зазорами не отделено.

Динамика пространственно-временной организации фронтовой повести тоже несет на себе печать лирической доминанты и ее «борения» с эпической тенденцией.

Мотовилов из «Пяди земли», Лозняк из «Третьей ракеты» и все другие герои фронтовых лирических повестей — это, в сущности, вчерашние школьники, сменившие классы на окопы. Непростая вообще пора вступления в жизнь для них трагедийно осложнена тем, что это вступление пришлось на войну. Их нравственный кодекс формируется и испытывается на поле боя. А для того чтоб процесс созревания (или самораскрытия) личности просматривался со всей очевидностью и во всем драматизме, необходимо было выбрать из жизни именно тот предельно локальный отрезок пространства и времени, когда душа героя пребывает в состоянии наивысшего эмоционального напряжения, когда совершается нравственное преображение характера, когда рождается Личность.

Вот почему сюжет во всех повестях этого типа предельно драматичен, а порой и трагедийен. Трагедийность сюжета усиливается еще своеобразной парадоксальностью ситуации: в «Последних залпах» Ю. Бондарева батарея Новикова гибнет за несколько месяцев до Победы, а у Г. Бакланова во всех повестях трагический сюжет диссонирует с общим мажором успешного продвижения наших войск на других участках фронта. Тем самым подчеркивается суровость самой войны как кровавого испытания народа.

Острота ситуаций усиливается еще и тем, что сюжет резко ограничен во времени и пространстве. События быстротечны, кратковременны (один бой, сутки-другие), масштабы окопа, батареи, роты. Когда же автор лирико-психологической повести пытается расширить хронологические рамки художественного мира, объять недели и месяцы, происходит резкое ослабление драматизма: лирического напряжения, которым и оформляется драматизм в этом типе повести, начинает явно не хватать. Повесть «расползается» в некое подобие фронтовых записок, дневников военных лет или военно-бытового очерка. Так, например, вышло с повестью Е. Ярмагаева «Пора нашей зрелости» (1962), в которой автор попы-

тался охватить все время ленинградской блокады.

Перспектива движения пространственно-временной организации в лирико-психологической повести вела не «вширь», а «внутрь» хронотопа. Вот как это происходило.

В первых фронтовых повестях запальчиво игнорировалась объективная, историческая значимость того события, в котором участвует герой. В расчет брался только нравственный смысл события, то есть то, в какой мере оно раскрывало или, вернее, переворачивало душу героя. Герои лирико-психологических повестей совершают свои подвиги и гибнут на безымянных высотах, у незнакомых поселков, на неглавных направлениях. В этом смысле очень показательное название первой военной повести Г. Бакланова — «Южнее главного удара».

Однако по мере развития жанра лирико-психологической повести становилось заметным стремление авторов сблизить процесс внутреннего преобразования героя с объективным содержанием военного события. Если, например, Ю. Бондарев в повести «Батальоны просят огня» (1957) придумал условный город Днепров и создал несколько условную психологическую коллизию, то в «Последних залпах» (1959) он уже точно очертил историческое место действия (граница Польши и Чехословакии), указал историческое время (осень сорок четвертого года). Эти уточнения, несколько не ослабляя психологического проникновения в характеры капитана Новикова и его друзей, заставляют почувствовать тот исторический резонанс, который имели нравственные решения и поступки героев.

Тенденция, которую мы наблюдаем в развитии хронотопа лирико-психологической повести, свидетельствовала о стремлении авторов сочетать психологическое проникновение в субъективный мир лирического героя с эпическим анализом объективных исторических обстоятельств. Но в лирической повести анализ объективных исторических обстоятельств подчинен анализу жизни души героя. Попытки некоторых авторов освободить изображение исторических обстоятельств от «диктата» героя, объективировать их ход, приводили к большим потерям в постижении внутренней логики характеров, к подмене эмоциональной, лирической цельности художественного мира хроникальной дробностью. Такие слабости свойственны, например, повести Ю. Гончарова «Неудача» (1964).

Влиянием властной лирической доминанты объяс-

няется и огромная роль деталей и подробностей в создании художественного мира лирико-психологической повести. Большой удельный вес этих микрообразов мотивируется свежестью мироощущения молодого лирического героя, обостренностью его эмоциональных реакций на окружающее в моменты огромного душевного напряжения (а фронтовые повести — как раз об этих «моментах»). Коль скоро время и пространство в этом типе повести сужены до «пяди земли» и считанных часов боя, то здесь едва ли не единственными средствами исследования этого «микромира» выступают тщательно проработанные подробности и детали.

«Детализировка» в каждой повести несет на себе печать конкретного содержания произведения и творческой индивидуальности автора. Например, у В. Быкова велика роль строгой бытовой детали, характеризующей социальный облик героя, а К. Воробьев предпочитает экспрессивную деталь, посредством которой он передает эмоциональное состояние героя. Но, как правило, детали и подробности в лирико-психологической повести существуют не поодиночке, а дистанцированно соотносены друг с другом, образуя глубинное поле подтекста. Например, в «Пяди земли» Г. Бакланова подробности и детали соотносены преимущественно по контрасту. Лирический герой замечает стекленеющие глаза трупа, но видит и нити света, пробивающиеся сквозь листву; чувствует свежие запахи ночной реки и слышит, как ударяется о лодку тело убитого красноармейца; даже яркие летние звезды он воспринимает в начале и в конце повести с противоположными чувствами... В этих контрастах воплощается взгляд на войну, на человеческие отношения, на нравственное содержание личности как на непрестанное борение жизни и смерти, трусости и стойкости, пылкой ненависти и строгой умудренности.

Жанрообразующая роль деталей и подробностей в лирико-психологической повести двояка. С одной стороны, это реалии того хронотопа, которой непосредственно воспроизведен во внутреннем мире произведения. Но в повести внутренний мир метонимичен, он дан как часть «целого мира», в связи с ним, сам же образ «целого мира» существует в повести как бы в «свернутом виде», как проекция. В лирико-психологической повести детали и подробности образуют тот «контур», посредством которого эта проекция вводится

в сознание читателя, возбуждая его ассоциации. Так формируется то, что мы условно называем «сверхтекстом». В лирико-психологической повести его жанрообразующая роль огромна: с помощью «сверхтекста» расширяются горизонты, устанавливаются связи между непосредственно изображенным «мигом жизни» и «целым миром».

В повестях военных лет такие выходы за пределы локального пространства и времени осуществлялись либо в лирических отступлениях автора-повествователя (А. Бек, В. Гроссман), либо в его же хроникально-документальных комментариях (К. Симонов, Г. Березко). В лирико-психологической повести эта функция в значительной степени возложена на читателя. К его уму и чувству взывает и последняя фраза повести К. Воробьева «Крик»: «Голос вернулся ко мне в июле, на Курской дуге». Упоминание о Курской дуге, вызывающее у читателя воспоминание о победном сражении Отечественной войны, позволяет понять, что личное горе Сергея Воронова, героя повести,— горе социальное, принесенное фашизмом, что исцеление этого горя возможно было в общественном деянии, в победе над врагом.

Лирико-психологические повести 50—60-х годов насыщены подобного рода скрытыми ассоциациями, рассчитанными на читательское домысливание. Они делают читателя «соавтором». «Сверхтекст» включает личный исторический опыт читателя в художественный мир произведения. Само активное «соучастие» читателя в художественном действии здесь созвучно существу того процесса самопознания и освоения мира, который переживается лирическим героем произведения.

В лирико-психологической повести особые жанрообразующие функции принадлежат также лирико-публицистическим отступлениям, вводным эпизодам, входящим в произведение как параллели, аналогии, воспоминания лирического героя. В принципе, они тоже способствуют расширению горизонтов художественного мира и диапазона художественной мысли. Однако особенности жанра, обязывающие автора устанавливать зависимость лирико-публицистических ассоциаций от индивидуальности героя-повествователя и его конкретного видения, ограничивали нарастающие устремления авторов к широким социально-историческим обобщениям.

Как видим, по мере формирования жанра лирико-психологической повести в ней все сильнее проявлялась лирическая доминанта, она все строже стягивала все субъектные, пространственно-временные, ассоциативные интонационно-речевые планы художественного мира вокруг главного героя, «увязывая» их с тончайшими сдвигами в духовном мире персонажа. Такая жанровая форма стала инструментом художественного освоения сложного процесса нравственного самоопределения личности. Лирическая доминанта оберегает внутреннюю завершенность жанра лирико-психологической повести, и под ее воздействием жанр в своем «центростремительном» движении достигает оптимальной лапидарности — не случайно «Звездопад» В. Астафьева и «Крик» К. Воробьева пришли к читателю с подзаголовком «маленькая повесть».

Но жанровая доминанта в своем развитии накапливает немалую силу инерции, которая чревата разрушением целостности мирообраза, его способности эстетически осваивать подлинные отношения между человеком и действительностью. В лирико-психологической повести эта тенденция затаена в самой субъективизированности отображения исторической действительности, которая несет на себе печать личного опыта и настроения лирического героя. Взгляд героя искренен, но это еще не гарантирует истинность картины мира, которую он организует и оценивает своим взглядом. Нет ли в самом взгляде ошибки, субъективистского искажения реального хода со-бытия?

Гипертрофия лирико-субъективного начала «подверствывание» всего изображения и всего внесубъектного мира под взгляд и состояние лирического героя обращались органической «недостаточностью», обеднением художественного мира, что в конечном счете порождало неубедительную концепцию личности. В свое время таких просчетов не смог избежать Б. Окуджава в своей первой повести «Будь здоров, школяр!» (1961).

В ходе дискуссий, разгоревшихся вокруг повестей Ю. Бондарева, Г. Бакланова, В. Быкова, некоторые критики стали доказывать, что сама художественная структура лирико-психологической повести ущербна, ибо сужает кругозор автора и героев до горизонта «окопа».

Но дело было не в ущербности жанровой структуры (иначе бы не смогли завоевать широкое признание такие лирико-психологические повести, как, например, «Последние залпы», «Пядь земли», «Третья ракета»), а в чем-то ином. Это «иное» назвал, выступая в одной из литературных дискуссий 70-х годов, Юрий Суровцев. Он говорил: «Каждый жанр, каждый композиционный тип «внутри» определенного жанра, с одной стороны, стимулирует художника, осваивающего его специфику, с другой стороны, содержит в себе некоторые потенциальные опасности, если художник или не полностью проникает во внутренние закономерности композиционного типа или, напротив, абсолютизирует их для себя...»¹.

В истории отечественной критики и ранее встречались размышления о потенциальных опасностях, затаенных в отдельных жанрах. В частности, на них указывал В. Г. Белинский при характеристике лирической драмы. Он отмечал следующие особенности воплощения, присущие этому жанру: «По своему свойству лирическая драма презирать может условиями внешней действительности, вызывать на сцену духов и давать живые образы и лица страстям, желаниям и думам». Но тут же замечает: «Недостатком лирической драмы может быть склонность к символизму и аллегории» (V, 31). Как видим, к «недостаткам» Белинский относит то, что образуется из продолжения (инерции) достоинств жанра. А в 20-е годы высказывались проницательные суждения о богатых возможностях и опасностях, потенциально заложенных в жанре эпического, хроникального романа.

Но дело даже не в отдельных суждениях, а в принципиальном теоретическом положении о потенциальных опасностях, «генетически» присущих любому жанру. Мы установили, что самой существенной потенциальной опасностью, вырастающей по мере развития жанра, оказывается *инерция жанровой формы*. Писателю надо обладать большим творческим тактом, чтоб почувствовать (или, точнее, предчувствовать) потенциальную опасность этой инерции и найти противодействие против нее в самой организации художественного мира. Так жанром тоже испытывается талант писателя, его творческая энергия и идейная зрелость.

Авторы лирико-психологических повестей рубежа

¹ Суровцев Ю. О композиции повести.— Дружба народов, 1971, № 1, с. 246.

50—60-х годов тоже стремились использовать содержательные возможности жанра и не поддаваться инерции формы. «Выстраивая» художественный мир, они искали в нем самую силу, противодействующие диктату лирической субъективности. Такими противодействующими и даже направляющими по отношению к субъективным впечатлениям и переживаниям главного героя выступают элементы так называемого внесубъектного художественного мира: второстепенные персонажи, которыми автор окружает своего героя, жизненные обстоятельства, в которые автор ставит его, подробности и детали, которые автор помещает перед его глазами.

Например, формирование духовной зрелости Мотовилова («Пядь земли») или Ермакова («Батальоны просят огня»), Лозняка («Третья ракета») или Мишки Ерофеева («Звездопад») в очень большой степени обусловлено тем, что авторы сталкивают их с разными людьми, само присутствие которых или, больше того, споры с ними заставляют лирического героя иначе, чем прежде, смотреть на себя и на мир. Далеко не случайно почти во всех фронтовых лирических повестях есть образы рядовых солдат-тружеников, а через них лирический герой приобщается к народу и осознает его нравственное величие, есть друзья, во многом зреее лирического героя, есть любовь, озаряющая душу юноши.

Таким образом, авторы лирико-психологических повестей искали гибкое единство между «центростремительностью» субъективного видения и переживания мира героем и «центробежностью» саморазвития этого мира. Когда это единство достигалось, то «окоп» становился той высотой, с которой виден мир человеческой души, вобравшей в себя нравственный опыт всей Великой Отечественной войны.

В художественном мире лучших повестей Ю. Бондарева, Г. Бакланова, В. Быкова, В. Астафьева, К. Воробьева рубежа 50—60-х годов жизнь стоит рядом со смертью, молодая радость бытия — с горечью невозвратимых утрат, здесь разрушение как практика войны соседствует с созиданием как неискоренимым качеством солдата-труженика, в этом мире есть великое братство солдат, породнившихся в бою, но есть и непримиримое размежевание с теми, кто окопался на «левом берегу», здесь единственная и окончательная нравственная мера: мера добра и зла, честности и лжи, совести и подлости — жизнь человеческая. Вглядываясь в

этот мир, вращая в него душой и телом, молодой герой постигает органическое единство между простыми, общечеловеческими нормами нравственности и гражданским долгом, ратным мужеством, патриотическим подвигом.

Так в лирико-психологической повести получает дальнейшее развитие концепция личности, заявленная шолоховской «Судьбой человека». Та нравственность, которая изначально определяет сущность характера Андрея Соколова, представлена во фронтовых повестях как высота, на которую поднимает себя человек, формируясь как личность. Развитие современной концепции личности состоит в том, что нравственные принципы солдата-гуманиста здесь добыты, формируются, осваиваются ценою кровавого опыта самого человека, упрочняются и оправдываются его собственными муками и ошибками, его кровью и болью.

Становление жанра — это последовательная реализация его потенциала, использование содержательных ресурсов жанровой формы, вызываемое потребностями движущегося художественного сознания, осваивающего новые горизонты «человеческого мира». В частности, в логике становления лирико-психологической повести 50—60-х годов преломились поиски ответов на вопросы о связи между нравственным формированием личности и социальной, исторической действительностью. Лишь в зрелых формах лирико-психологической повести, там, где жанр «реализует свой максимум» (выражение М. М. Бахтина), ответ на эти вопросы открывался, он воплощался в устройстве, во внутренней логике художественного мира произведения.

В тот момент, когда устанавливается соответствие, некая гармония между художественным сознанием и адекватной ему формой, раскрывшей свой семантический потенциал, наступает зрелость жанра.

Но в историко-литературном процессе зрелость жанра — это именно момент, миг, на котором развитие не останавливается. Например, как мы могли видеть, внутри жанра лирико-психологической повести шло постоянное движение. Едва сложившееся единство автора и лирического героя вскоре распадается на двух лирических персонажей, сосредоточенность на узком плацдарме обстоятельств и системы образов сменяется поиском средств расширения рамок «окопа», «пяди», к лирико-психологическим ассоциациям подключаются лирико-

публицистические монологи и отступления и т. д. А все это свидетельствует об эпической тенденции, ведущей ко все более углубленному и масштабному охвату и осмыслению связей личности с миром. И в этом внутрижанровом движении также отразилось движение художественного сознания, расширяющего свое понимание человека и мира.

Но тут-то проявляется еще одно противоречие жанрового развития: это противоречие между консерватизмом сложившегося жанра как формы художественного сознания и неостановимостью самого художественного сознания. В частности, мы видели, что лирико-психологическая повесть тяготеет к определенному кругу концептуальных вопросов, она может воплотить только определенные, а именно — нравственно-психологические аспекты «человеческого мира». И потому ее содержательные возможности не беспредельны. А внутрижанровое развитие ограничено лирической доминантой, не будь ее — жанр, а вернее, мир, им выстраиваемый, развалился бы.

Как и всякий жанр, лирико-психологическая повесть стала «формой времени», сыгравшей свою роль в эстетическом освоении «идей времени». Достигнув расцвета на рубеже 50—60-х годов, она запечатлела решительный поворот художественного сознания к исследованию путей формирования нравственной личности, к осмыслению роли моральных критериев в жизни общества. Ухватив эти идеи времени, структура лирико-психологической повести отразила их первоначальный характер. Присущие этой жанровой разновидности общий лирический тон, резкая субъективированность повествования, его «привязка» к восприятию одного персонажа, настойчивая апелляция к личному опыту читателя были средствами эмоционального и психологического оправдания и сильной компенсации неполноты освоения современного «человеческого мира».

Отношение между лирическим и эпическим началами в повестях иного типа будет другим. Но в любом случае оно оправдывает анализ и оказывается в затруднении перед потребностью в синтезе. Поэтому повесть подымается на гребне литературного процесса в то время, когда начинается «оглядка» в новой исторической эпохе, когда остро ощущается «дробность» жизни и предпринимаются попытки найти путеводные нити в современности.

Вспомним, как Белинский объяснял причину расцвета повести: «Мы люди деловые, мы беспрестанно суетимся, хлопочем, мы дорожим временем, нам некогда читать больших и длинных книг — словом, нам нужна повесть. Жизнь наша, современная, слишком разнообразна, многосложна, дробна: мы хотим, чтобы она отражалась в поэзии, как граненом, угловатом хрустале, миллионы раз повторенная во всех возможных образах, и требуем повести»¹.

Жизнь всегда разнообразна, многосложна, дробна, и в ней всегда есть общее, единое, синтезирующее. Но в пору вступления в новую фазу своего развития общественное сознание прежде всего отмечает дробность и многосложность жизни, пока еще не открывшей секретов своей цельности.

Когда же открываются сложные и динамичные связи между разными явлениями жизни, когда нащупывается их «цельность», приходит роман. Такая смена господствующих жанров произошла в советской прозе в 60-е годы².

СОВЕРШЕНСТВОВАНИЕ ВОЗМОЖНОСТЕЙ ЖАНРА: ПОВЕСТЬ В 70-е ГОДЫ

История литературы свидетельствует, что зрелые жанры, утратив лидирующее положение, не умирают. Отступив с авансцены литературного процесса, они продолжают свою работу. В связи с этим возникает ряд вопросов: какое развитие происходит в структуре зрелого жанра, чем оно питается и какой смысл имеет; есть ли какие-то сохраняющие природу данного жанра «берега», в которых идет его эволюция; благодаря чему жанр, уже утративший лидерство, может сохранять свою актуальность в литературном процессе?

Естественно полагать, что жанр, утративший лидирующее положение, но сохранивший свою актуальность, каким-то образом реагирует на дальнейшее движение художественного сознания — иначе бы он не смог оста-

¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. 1. М.: Изд-во АН СССР, с. 271.

² Вот характерный пример. Авторы лирико-психологических повестей в свое время выражали надежду на то, что их произведения вместе смогут заменить многоплановый эпос об Отечественной войне или послужат материалом для грядущих эпопей. «Это только главы одной большой, далеко не законченной книги», — писал Г. Бакланов (Новый мир, 1959, № 7, с. 249). «Впоследствии по нашим книгам будут написаны великие эпопеи», — полагал Ю. Бондарев (Вопросы литературы, 1959, № 11, с. 83). В последующие годы Г. Бакланов написал романы «Июль 41-го года» (1965) и «Друзья» (1975), а Ю. Бондарев — «Горячий снег» (1969), «Берег» (1975), «Выбор» (1980).

ваться современным. Он претерпевает какие-то изменения, обогащается усовершенствованиями, делающими его пригодным для эстетического освоения обновившейся реальности.

Чаще всего эти усовершенствования зрелого жанра связаны с освоением опыта того жанра, который играет ведущую роль на данном историческом отрезке. Например, в пору господства лирико-психологической повести ее влияние сказывалось на редких в те годы удачах в жанре романа. Роман рубежа 1950—1960-х годов тянулся к лирической субъективности, романному мирообразу было свойственно ассоциативное сцепление времени и пространства, структура жанра представляла собой динамическое взаимодействие между локальным пространственно-временным образом действительности и внутренне раскованным, эмоционально напряженным духовным миром лирического героя. Таковы были «Суровое поле» (1958) А. Калинина, «Танки идут ромбом» (1963) А. Ананьева, «Дикий мед» (1963) Л. Первомайского. Влиянием лирико-психологической повести было также облегчено и подготовлено освоение жанровой системой советской прозы 60-х годов культуры романа внутреннего монолога (А. Беляускас «Каунасский роман», М. Слуцкис «Лестница в небо», Э. Ветемаа «Монумент» и др.).

Когда же мы присмотримся к повести конца 60-х и 70-х годов, то обнаружим в ней новые черты, свидетельствующие о влиянии романа.

1

Повесть изнутри, по логике своего развития, обнаружила готовность и способность воспринять опыт романа. Об этом, в частности, свидетельствовали наблюдавшиеся нами сдвиги в субъектной организации лирико-психологической повести начала 60-х годов, когда стало происходить своеобразное раздвоение героя — на молодого и зрелого. Субъект сознания оставался один, сохранялась монологичность повествования, но фактически здесь уже шел диалог между разными историческими опытами, разными уровнями развития личности. Позже такой тип субъектной организации проявился в «Прощай, Гульсары!» (1967) Ч. Айтматова, «Переулках моего детства» (1971) Ю. Нагибина, в «Волчьей стае» (1974) В. Быкова, «Глаголе несовершенного вида» (1975) Н. Никонова.

В 70-е годы наиболее распространенным типом субъектной организации повести стало повествование в форме несобственно-прямой речи. Если в повести начала 60-х годов даже тогда, когда повествование велось от безличного повествователя, в третьем лице, речевой поток фактически не был двуголосным, автор был поглощен героем, то в повестях последующего времени в потоке несобственно-прямой речи стали отчетливее индивидуализироваться зоны автора и героя. Между ними стали возникать сложные взаимоотношения, которые обычно наблюдаются в романном повествовании: речь героя стала получать авторскую эмоциональную оценку, мысль героя стала незаметно обрастать корректурами. При посредстве таких структурных изменений повесть стала полнее улавливать сложность психологических мотивов поведения человека, проникать в мучительную ситуацию выбора и суда человека над собой, соотносить его приговоры с объективной действительностью.

Одним из самых первых и художественно значительных опытов в этом направлении стала повесть Василия Белова «Привычное дело» (1966). Поэтому имеет смысл рассмотреть, как здесь соотносятся голоса субъектов речи и кругозоры их сознаний¹.

Повесть Белова поначалу может оглушить своим многоголосьем. В ней «перемешаны» разные речевые и фольклорные жанры: пословицы, поговорки, частушки, молитвы, народные приметы, сказки, бухтины, брань, деловые бумаги. В ней сталкиваются разные речевые стили: и поэтическая речь бабки Евстолий, что сродни народной песне и плачу; и литературная, «книжная» речь безличного повествователя; и казенное, претендующее на державность слово «густомясого» уполномоченного; и «наигранно-панибратский голос» газетчика, вооруженного «поминальником»; и реплики Митьки, освоившего в городе лишь пену «блатных» оборотов, наконец, в повести очень часто звучит суматошный, захлебывающийся говор «бабьих пересудов». Причем автор

¹ Этот вопрос, кроме непосредственно практического смысла, имеет и теоретическое значение. Дело в том, что речевые зоны героев и автора — это та сфера художественного текста, где происходит соприкосновение, а точнее — взаимопроникновение стилевой и жанровой структур. Но если при стилевом анализе нас интересуют в субъектной организации именно голоса, их интонационный строй, отвечающий общей концепции произведения, то при жанровом анализе важно, «расслышав» разные голоса, «разглядеть» воплощенные в них кругозоры, увидеть, как они пересекаются, создавая объемный художественный «космос», образ мира, в котором воплощена эстетическая концепция действительности. На «стыке» стилия и жанра мы и будем вести наблюдения над «Привычным делом».

очень продуманно «оркестровал» стиль повести. Сначала он дал каждому голосу прозвучать чисто, беспримесно: первая глава открывается монологом Ивана Африкановича, в этой же главе обстоятельно излагаются бабьи пересуды по поводу сватовства Мишки Петрова, а вторая глава начинается с развернутого «авторского» слова. Поэтому, когда все эти голоса схлестываются в речи безличного повествователя, они легко узнаются, их «характеры» читателю уже известны.

А за каждым из голосов стоит свой кругозор, свое понимание мира, и именно на этой основе они поляризуются, отталкивая или притягивая друг друга.

Так, стиль «бабьих пересудов» сопровождает все пошехонское, что есть в героях «Привычного дела»¹. Вот как, например, описывается «вылазка» вконец охмелевшего Ивана Африкановича:

«Только спел Мишка эту частушку, а Иван Африканович схватил новый еловый кол и на Мишку:

— Это я плясать не умею! Это я со стороны! — и как хрястнет об землю.

— Сдурел, что ли? — сказал Мишка и попятился, а Иван Африканович за ним, а в это время Митька на бревнах засмеялся, а Иван Африканович с колом на Митьку, а Митька побежал, а Иван Африканович на Пятаку, Пятак от него в загородку».

За речевой зоной «бабьих пересудов» стоит пошехонский мирок, мирок, в котором действуют какие-то нелепые, чуждые здравому смыслу законы. Они захватывают не только бытовую сферу. В «пошехонском свете» представлены у Белова и некоторые неразумные методы управления и хозяйствования на деревне. Не случайно рассказ конюха Федора о том, как перед областным начальством показывали механизированную подачу воды из колодца, куда Федор заранее навозил на своей кляче воду, или размышления старого Пятака о запретах косить в лесу, где трава все равно «под снег уходит», приобретают черты сказки про пошехонцев. Рядом с этими современными сказками оказываются очень кстати описанные непосредственно повествователем сцены с уча-

¹ О «пошехонстве» как одной из сторон жизни героев «Привычного дела» первым сказал В. А. Сурганов. Он заметил, что пошехонцы, «непутевые эти герои, порождение горьковатого народного юмора, (...) совсем не случайно появились в повести. За лежащей на поверхности сказки иронической и наивной дидактикой есть еще и глубинный подтекст — невеселая усмешка над собственной нескладницей и, пожалуй, едва ли не над философией «привычного дела». (Сурганов В. Человек на земле. Историко-литературный очерк. М.: Сов. писатель, 1975, с. 501.)

ствием уполномоченного, который «важно стучал в перегородки, принюхивался и заглядывал в стайки», но более всего нажимал, чтоб «наглядную» (имеется в виду наглядная агитация) сделали к совещанию животноводов. (Диалог уполномоченного и председателя дан в откровенно пародийном ключе.) Да и вся зона «казенных» голосов, а вместе с ними и «блатной» жаргон Митьки сливаются с зоной «бабьих пересудов». Это все голоса пошехонского мирка.

Но пошехонское в современной жизни критикуется самим народом. Именно люди из народа: старик Федор, его приятели Куров и Пятак — умеют разглядеть нелепости в окружающем мире и, прикинувшись пошехонцами, осмеять их. Наконец, сама мера, позволяющая обнажить пошехонство, старое и новое, принадлежит народу. Этой мерой выступают у Белова веселые сказки про пошехонцев, которые рассказывает мудрая и сердечная бабка Евстоля.

К зоне речи бабки Евстоли и вообще к стилевому пласту высокой народно-поэтической речи тяготеет и речь центрального персонажа, Ивана Африкановича Дрынова. Но именно тяготеет, забываясь всякого рода стиливой чересполосицей: и искаженным «городским» словом («малированное блюдо»), и «официальным» словом («конфликт»), и веселым сниженным просторечием («налелькались»). Здесь приведены слова только из первого монолога Ивана Африкановича, когда он, пьяненький, по дороге объясняется с мерином Парменом.

А вот когда Иван Африканович оглядывает свой родной, привычный с детства мир, то повествование наполняется поэтическим, по-настоящему трогательным звучанием: «В километре-полутора стоял неподвижно лесок, просвеченный солнцем. Синий наст, синие тени. А лучше сказать, и нету теней, ни в кустиках, ни на снегу. Игольчатый писк синички сквознячком в уши — где сидит, попрыгунья, не видно. А, вон охорашивается, на ветке. Тоже тепло чувствует. У речки, нестарый, глубоко, по-ребячьи спит осинник. И, словно румянец на детских щеках, проступает сквозь сон прозрачная, еле заметная зелень коры. Несмелая еще зелень, будто дымок. Крупные, чистые заячьи горошины на чистом же белом снегу, и захочешь побрезговать, да не выйдет. Ничего нечистого нет в заячьих катышках, как и в коричневых стручках ночевавших под снегом тетеревов».

Здесь взгляд героя принят автором, их зоны тесно

сплелись, и разговорно-сниженное словцо героя ничуть не расходится по тону с литературным словом автора-повествователя. Это родство настолько органично, что даже в описаниях родного герою мира русской природы, которые не опосредованы взглядом Ивана Африкановича, голос повествователя вбирает в себя живое говорное и одновременно поэтическое слово своего персонажа. Так, в частности, окрашен пейзаж в главке «На бревнах»: «Давно *отбулькало* шумное водополье. Стояли белые ночи»; «*Черед* же пришел благодатному утру... Белая ночь ушла вместе с голубыми сумерками, багряная заря *подпалила* треть горизонта...». От неизъяснимой, скромной красоты ближнего мира теплеет душа, этой красотой и сама жизнь на земле, и тяготы земных забот и мучений освящаются и оправдываются.

Собственно, все черты и детали родного герою мира составляют не просто «локус», место действия, они насквозь пропитаны нравственным и психологическим смыслом, они нередко прямо соотнесены с духовным миром человека. Например, родничок, у которого переводили дух Иван Африканович и Катерина, где совершались примирения и происходили расставания, родничок, пробившийся сквозь неизвестно кем наваленные комья глины, вызывает у Ивана Африкановича прямую поэтическую аналогию: «Вот так и душа: чем ни заманивай, куда ни завлекай, а она один бес домой просачивается. В родные места, к ольховому полю. Дело привычное».

Но родной, ближний мир в «Привычном деле» не весь и не целиком поэтически прекрасен. Да, есть в нем и неумирающий родничок, есть и угор, с которого открывается краса родных мест, но есть там и Черная речка, и жидкая земля, где «лежали и гнили упавшие деревья, скользкие, обросшие мхом», есть там и вовсе «мертвое, гиблое место», где разбойничал когда-то лесной пожар. Эти тревожно-тягостные образы ближнего мира тоже преломляют в себе, «овнешняют» духовный мир главного героя и открывают в нем не только поэтическое мироотношение, но нечто иное.

Если мы не увидим принципиально противоречивого устройства пространства «Привычного дела», а будем лишь замечать «холмы», с которых открывается светлый и чистый простор, то тогда, конечно, подскажется такой вывод: «Нет, тут простор в душе и простор души — будь то душа Ивана Африкановича, жены его Катерины,

«деток» или величественно-сказочной бабки Евстолии»¹. Но когда взамен анализа крепко связанных в систему пространственно-временных образов предлагаются наблюдения над разрозненными, произвольно выбранными деталями и подробностями, это не может не обернуться обеднением концепции произведения.

Что же на самом деле воплощено в устройстве художественного мира повести Белова?

Отвечая на этот вопрос, в первую очередь отметим, что родной, ближний мир введен в «Привычном деле» в просторы мироздания: он окружен бескрайними далями неба и земли, точнее — «понятной земли» и «бездонного неба». Собственно, *«понятная земля»* — это и есть тот самый ближний мир, в котором живут герои Белова. А *«бездонное небо»* выводит в просторы бытия, законы которого действуют и на «понятной земле» Ивана Африкановича. Но вся беда героя в том и состоит, что он боится смотреть на небо, что он страшится раздумий о законах жизни и смысле своего, человеческого существования. «Снег на солнце сверкал и белел все яростнее, и эта ярость звенела в поющем под ногами насте. Белого, чуть подсиненного неба не было, какое же небо, никакого нет неба. Есть только бескрайняя глубина, нет ей конца-краю, *лучше не думать*» — это Иван Африканович. Не случайно повествователь сравнивает его состояние с состоянием шестинедельного сыночка Дрыновых: *«Он ничего не думал, точь-в-точь как тот, кто лежал в люльке и улыбался, для которого еще не существовало разницы между явью и сном. И для обоих сейчас не было ни конца, ни начала»*. Конечно, в таком состоянии Ивана Африкановича есть и умиление, есть и поэзия созерцания мира, но нет стремления к миропониманию.

И в явном контрасте с позицией Ивана Африкановича представлено мироотношение старой Евстолии: *«Она долго и мудро глядела на синее небо, на зеленое поле, покачивала ребеночка и напевала...»*. Бесстрашием перед бесконечностью неба, перед понятой неотвратимостью законов бытия отличается бабка Евстолия от Ивана Африкановича. Именно она всегда находит верную меру во всем, именно она в самый лихой для семьи час, когда умерла Катерина, заставляет всех, и прежде

¹ Золотусский И. Час выбора, с. 38—42.

всего Ивана Африкановича, продолжать «привычное дело» жизни.

Человек, не соотносящий свою жизнь, свой родной мир с «небом», и на самой земле живет непрочно, неуверенно. Ивану Африкановичу только кажется, что земля ему понятна. На самом же деле он до поры до времени «блукает» по ней. И рассказ о том, как Иван Африканович заблудился в родных-то местах, «где каждое дерево вызнато-перевызнато», как он попал в чужой лес, в болото, в гарь, приобретает символическое значение. Так вершится суд над душой, хоть и доброй, и поэтически чуткой, но не возвысившейся до самосознания, до мужества мысли. Герой сам вершит суд над собой, но в ситуацию суда он поставлен автором, вернее — открываемой автором закономерностью саморазвития жизни.

Но вот, блуждая по глухим местам родного мира, Иван Африканович заставляет себя взглянуть на ночное небо и видит на нем звездочку: «Звездочка. Да, звездочка, и небо, и лес. И он, Иван Африканович, заблудился в лесу. И надо было выйти из леса. Звезда, она одна, звезда-то. А ведь есть еще звезды, и по ним, по многим, можно выбрать, куда идти... Эта мысль, пришедшая еще во сне, мигом встряхнула Ивана Африкановича». (Таким же откровением стало небо и для приблизившейся к своему жизненному пределу Катерины: «Приступ понемногу проходил, она прояснила, осмыслила взгляд и первый раз в жизни удивилась: такое глубокое, бездонное открывалось небо за клубящимся облаком».)

Как и все описание блужданий Ивана Африкановича по лесу, образ звездочки и связанный с ним поворот в мыслях героя имеет не только прямое, фабульное, но и косвенное, метафорическое значение, характеризующее духовные искания человека. Параллельно с поисками выхода из леса Дрынов приходит к неизбежной необходимости поставить перед собой вопрос из тех, что относят к категории «последних»: «... вот родился для чего-то он, Иван Африканович, а ведь до этого-то его тоже не было... И лес был, и мох, а его не было; ни разу не было, никогда, совсем не было, так не все ли равно, ежели и опять не будет? И в ту сторону пусто и в эту. И ни туда ни сюда нету конца-края... А ежели так, ежели ни в ту, ни в другую сторону ничего, так пошто родиться-то было?»

Иван Африканович все-таки додумывает этот мучительный вопрос, ответ он находит в осознании неостановимого хода жизни, ее нескончаемости, преемственности рода людского. И в это время кончаются блуждания по «чужому лесу»: «Земля под ногами Ивана Африкановича будто развернулась и встала на свое место: теперь он знал, куда надо идти».

Это и есть миропонимание.

Возвышение героя до миропонимания выражается и в стилевом плане, в соотношении зон героя и автора. Если раньше безличный повествователь отступал перед «сказовым» внутренним голосом Ивана Африкановича, то теперь он вбирает мысль героя в свой голос и передает ее своим словом, литературным, строгим, лишь слегка подкрашенным личностными метами персонажа. Именно так соотносятся зоны автора и героя в ключевом размышлении Ивана Африкановича: «Вот эдак и пойдет жизнь...» — когда открывается перед зрелым взором героя закон вечного круговорота жизни, которому «конца нет и не будет».

Сближение в потоке несобственно-прямой речи зоны героя с зоной автора стало возможным лишь с того момента, когда сознание героя возвысилось до позиции повествователя, который с самого начала выступал носителем зрелого, основанного на подлинной образованности философского сознания бесконечного обновления жизни. А прямое слово Ивана Африкановича теперь сливается с тем народно-поэтическим миром («зоной Евстолий»), который с самого начала вносил в повесть чувство естественной, мудрой народной меры. И финальный монолог Ивана Африкановича, обращенный к умершей Катерине, звучит как горькая песня-плач: «...Катя... ты, Катя, где есть-то? Милая, светлая моя, мне-то... Мне-то чего... Ну... что теперече... вон рябины тебе принес... Катя, голубушка...».

Так совершается оценка стилем: трагедийное возвышение героя до подлинного миропонимания выражается в соединении в его сознании голосов стихийной народной мудрости и целеустремленно образовавшего себя интеллекта. Оба эти полюса у Белова не только не противопоставлены, а органично откликаются друг в друге, сходятся в высоком философском своде повести. Сходятся они в конце концов и в душе ее главного героя.

Оценка стилем у Белова в высшей степени искренна. А истинность этой оценки подтверждается жанром, то

есть устройством художественного мира произведения. В этом устройстве объективируется та закономерность диалектического движения бытия, которую выражали народно-поэтический и «авторский» голоса.

Идея бесконечного круговорота жизни опредмечена в «Привычном деле» уже в том, что все действие повести совершается в пределах круглого года, причем четко обозначаются его времена: зима — «белый буран», «синий наст, синие тени»; весна, когда «отбулькало шумное водополье»; лето — сенокосная пора; осень с первым снегом; и опять — к зиме, последняя фраза повести: «Где-то за пестрыми лесами кралась к здешним деревням первая зимка». И даже отдельные главы объединены неким «природным» началом: например, вся глава вторая — это рассказ об утре, вернее, об утрах детишек Дрыновых, самого Ивана Африкановича и Катерины; а глава третья охватывает один день от «широкого благодатного утра» до «светлой и спокойной» ночи.

А ведь это традиционнейшие способы эпического воплощения «круговорота» бытия. В круговорот этот вписана и жизнь Дрыновых. В ней тоже действует общий закон движения и переимчивости. Не случайно же девятый, самый малый, сын назван по отцу — Иваном. Не случайно и маленькая Катюшка делает свой первый зарод вслед за матерью, Катериной, для которой этот прокос стал последним. Да и весь мир семьи Дрыновых, где есть трое взрослых — бабка, отец, мать, и семеро ребятишек, и каждый из них — на особинку, где есть люлька, в которой пребывали все девять детей, включая уже покинувших родительскую избу Таню и Антошку¹, где есть двор с коровой Рогулей, чья жизнь описана с эпическим вниманием и любовью, этот мир по-своему закруглен, целостен, внутри себя преемствен и тем бессмертен.

Вот как устроена жизнь, вот что такое привычное дело бытия.

Через движение от разноголосья к диалогу, в котором объединенные голоса народной мудрости и пытливой образованности дают отпор множеству фиктивных голосов-позиций, через устройство своей «модели» мира В. Белов не только дал развернутую картину очень непростой духовной жизни народа, но и ясно представил

¹ «Магические» числа (три, семь, девять) тоже бросают эпический ответ на привычную жизнь семьи Дрыновых.

путь, по которому может и должен идти сегодня «массовый» человек,— это путь возвышения к мудрому миропониманию и ответственному самосознанию.

Подобный способ субъектной организации стал в семидесятые годы характерен для многих повестей. «Однофамилец» (1975) Д. Гранина и «Другая жизнь» (1975) Ю. Трифонова, «И не было лучше брата» (1973) М. Ибрагимбекова и «Судный день» (1977) В. Козько свидетельствуют о больших содержательных возможностях, которые открываются при внутренней диалогизации внешне монологического повествования.

2

И все же в ряде повестей, причем художественно очень значительных, авторы отказываются от «монологического» повествования, от единого субъекта речи. Так, например, строится повествование в «Сотникове» (1970) Василя Быкова.

Но вот что примечательно.

С одной стороны, в повести В. Быкова присутствуют два автономных и равноправных субъекта сознания — Рыбак и Сотников. Наличие двух точек зрения обогащает картину мира. Но с другой стороны, самой организацией художественного мира В. Быков очень прочно «сцепил» оба сознания. Рыбак и Сотников сталкиваются с одними и теми же явлениями и оба реагируют на них. В прошлом героев, данном через их воспоминания, тоже выбираются синхронные ситуации (начало войны, драматическое испытание в детстве). Даже формально повествования с точки зрения Рыбака и Сотникова строго чередуются по главам (лишь в кульминационной, четырнадцатой, главе даны оба сознания, но тоже поочередно — сначала сознание Сотникова, потом Рыбака). И во всем: в реакциях на одни и те же случаи и факты, в поведении в одних и тех же ситуациях, в выборе, совершаемом каждым из них, в финалах, к которым пришли Рыбак и Сотников,— действует один и тот же принцип, принцип контраста. Внешнее, даже биографическое сходство этих людей оказалось несущественным, а незаметная на первый взгляд разница в уровнях самосознания Сотникова и Рыбака стала источником их смертельного расхождения, превратившего первого в героя, а второго — в предателя.

Бескомпромиссное размежевание позиций своих

главных героев В. Быков закрепил четкой, опять-таки контрастной организацией «фона»: здесь представлены силы народной нравственности, воплощенные в образах старого Петра, матери троих детей Демчихи, еврейской девочки Баси (в этих образах мерцает библейская символика — старец, мать, дитя), а противоположность им составляют полиция, окончательно расчеловечившиеся, порвавшие с совестью, докатившиеся до животного состояния (чего стоит один только обезьяноподобный Будила!).

Таким образом, в повести «Сотников» уже нет монологичности, на смену ей пришел *диалог сознаний* героев, построенный по принципу строгого, всеохватывающего контраста.

Выход за пределы монологической субъектной организации дал возможность обогатить содержание повести, сделать его более емким и сложным. Но в отличие от романа, где сознания разных субъектов соотносятся, так сказать, по принципу дополнительности, в повести позиции субъектов сознания и принадлежащие им зоны восприятия мира соотносятся по принципу контраста. Благодаря этому сохраняется присущая повести сосредоточенность на анализе одного, ведущего жизненного противоречия, но противоборствующие полюса получают на этот раз равноправное освещение. И тем самым конфликт становится острее, драматичнее, глубже.

Раздвижение горизонтов художественного мира повести совершается в пределах, означенных диалогом сознаний главных антагонистов.

Если мы обратимся к повести В. Распутина «Последний срок» (1970), то услышим говор множества героев. А прислушавшись, опять-таки различим диалогическое двуголосье. В повести есть голос безличного автора-повествователя, непосредственно, драматически изображающего сцены в доме Анны, ее детей, их поведение, а с другой стороны — взгляд, мысль и чувство самой Анны, передаваемые с максимальной близостью к зоне речи героини формами несобственно-прямой речи.

Две субъектные формы повествования отвечают двум полюсам конфликта. Причем далеко не случайно собравшимся в доме по случаю смерти матери детям отведено безличное прямое повествование автора: ведь их духовный мир беден, они утратили благодарную память, в хаосе будней они оборвали связь с Природой (а мать в повести Распутина — это и есть природа, роди-

тельница, дающая жизнь и мир). Только в одной главке есть непосредственная передача восприятия мира Люсей, одной из дочерей Анны. Но это как раз тот эпизод, когда Люся проходит по окрестностям своей деревни, и даже в ней, стоящей на крайнем полюсе отчуждения от всего родного, оживает прошлое, взыскующе напоминая о долге перед всем, что дало ей жизнь.

Валентин Распутин ищет корни той душевной толстокожести, которая обнаружилась в сыновьях и дочерях Анны, собравшихся в горький час под крышей родного дома. Не родились же они такими. Не случайно в памяти восьмидесятилетней Анны остались не отнятые временем такие, например, эпизоды: один — когда Варвара, еще совсем малая девчонка, сосредоточенно раскапывала землю щепкой, а другой — когда родился первенец у Михаила и он, счастливый, ворвался к матери со словами: «Смотри, мать, я от тебя, он от меня, а от него еще кто-нибудь...». Это все свидетельства философского потенциала героев: их изначальной способности «чутко и остро удивляться своему существованию, тому, что окружает на каждом шагу», и рано или поздно приходить к мысли о своем участии в «нескончаемой цепи» человеческого существования: «чтобы мир никогда не скудел без людей и не старел без детей». Но потенциал не был реализован, погоня за сиюминутными благами затмила Михаилу и Варваре, Петру и Люсе свет и смысл. Им некогда задуматься, они не развили в себе способность удивляться бытию. Лишь одна Таньчора сохранила это, идущее из детства сознание своей связи с бытием, благодарное чувство к матери, подарившей ей жизнь.

Что же до Анны, то она, чья жизнь была до краев заполнена хлопотами, которыми с раннего утра и до поздней ночи окружена хозяйка, мать, кормилица и полица семья, работница в поле и огороде, сумела в самих этих хлопотах, в самой этой повседневности разглядеть красоту и величие бытия, почувствовать единство своего существования с природой, постигнуть то огромное счастье, которое достается тому, кто рожден быть человеком. Из мудрого миропонимания вырастает высокая нравственность Анны, та нравственность, что полна всепобеждающей любви к «своим ребятам», та нравственность, что беспощадно не прощает себе никаких компромиссов. Открыть и бережно передать богатейшее содержание духовного мира мудрой старой Анны мож-

но было лучше всего в форме ее внутреннего монолога, стилистически организованного потоком несобственно-прямой речи, где зона автора — это тактичный комментарий к состоянию героини.

Внесубъектный мир, окружающий в «Последнем сроке» героев, предстает на удивление богатым, многоцветным и многозвучным. Однако, взглядевшись в него, мы замечаем, что сама эта «романная», а точнее — эпическая, ширь и полнота внесубъектного мира определяется в «Последнем сроке» складом и масштабом сознания главной героини — старой Анны, отвечает ее мировосприятию и, «овнешняя», утверждает его истинность и мудрость. В этом мире, не исключая друг друга, а как бы отсвечивая друг в друге, живут печальное и веселое, высокое и низкое, конец и начало жизни. Рядом со старой Анной есть ее любимица, внучка Нинка (та, что свою попку от курицы спасала), есть и веселая, неунывающая верная подружка Мирониха, с которой Анна ведет напоследок «грешные» разговоры, приправленные соленой шуткой. В повести есть и высокая «судная ночь», когда Анна готовится к смерти, есть и поразительная по силе трагизма сцена, когда Анна учит Варвару причету, но есть и традиционные деревенские розыгрыши (например, байка про то, как зять тещу обманул и т. п.). Все эти соотношения образов и мотивов настолько важны для создания художественного мира, воплощающего концепцию философского самосознания человека из народа, что автор сохранил их в сценической редакции повести, несмотря на то, что некоторые из них («байки», например) вроде бы тормозят действие и даже уводят его в сторону.

На самом деле все это организовано и собрано воедино светом мудрой философии русской женщины, матери и работницы, чья жизнь была «доброй, послушной, удачной! Удачной как ни у кого».

3

Повесть 70-х годов испытывает большие сдвиги. Как же координируются между собой разные структурные тенденции в повести, какую содержательность они вносят в общую концепцию мира и человека, «оформляемую» индивидуальной жанровой формой произведения? С этой точки зрения очень показательна одна из наибо-

лее сложных по структуре повестей 70-х годов — «Дом на набережной» (1976) Юрия Трифонова.

Сам Трифонов говорил о том, что в своих произведениях последних лет, начиная с «Обмена», он старался добиваться «особой» объемности, густоты: «на небольшом плацдарме сказать как можно больше». (Имеется в виду психологическая густота, густота информации, описаний, характеров, идей¹.) И действительно, в каждой из своих «московских (или городских)» повестей писатель проверяет жанр, что называется, в разных «режимах». Тут и повествование, организованное строгим сюжетом («Обмен»), и ретроспективная пространственно-временная композиция («Предварительные итоги»), тут и исповедь (в тех же «Предварительных итогах»), и изображение мира с позиций двух людей, близких и чуждых одновременно («Долгое прощание»), и повествование в форме несобственно-прямой речи, где переплетаются голоса главной героини и повествователя («Другая жизнь»).

В «Доме на набережной» господствует излюбленное Трифоновым повествование — «голос автора, который как бы влетает в во внутренний монолог героя»². Но здесь переплетение голосов автора и героя имеет предельно широкую амплитуду колебаний: от подчеркивания в речи повествователя даже временной, возрастной характеристики речи героя, от слияния голоса автора с голосом героя до полного размежевания с ним и выделения голоса автора в обособленные комментарии и характеристики героя.

Строя произведение как воспоминания главного героя, Ю. Трифонов дал психологическую мотивировку ретроспективной пространственно-временной композиции. А наложение двух сюжетов, хронологически означенных 1937 и 1947 годами, позволило писателю выявить сущность того типа личности, который персонафицирован в образе Глебова, — типа человека «никакого», всеугодного, всепогодного, легко перестраивающегося по первым же сигналам, идущим от времени. Автор показывает, как, зрея и матеря, этот тип человека постепенно вырастает в тип социальный, в фигуру «совестливого» прислужника любого зла в любую историческую пору.

¹ Трифонов Ю. В кратком — бесконечное. (Беседу вел А. Бочаров.) — Вопросы литературы, 1974, № 8, с. 191.

² Вопросы литературы, 1974, № 8, с. 191.

Благодаря форме внутреннего монолога героя, его духовный мир виден изнутри. Поэтому автору удается вскрыть психологическую механику конформности Глебова, как вроде бы независимо от усилий воли и ума совесть его подстраивается под «флюиды» той или иной кампании, как подыскивается (или подыгрывается) внутренняя правда его поведения в пору начала влюбленности в Соню и в пору охлаждения к ней, как утишается его чувство неловкости ссылками на волю истории, силу времени, власть обстоятельств и т. д., и т. п.

Но авторский голос, вырастающий в монолог героя и объективирующийся до комментария, докапывается до костяка личности Глебова и в основе его поведения обнаруживает два движителя: зависть и страх. Авторский голос достигает памфлетной язвительности: «Богатырь-выжидатель, богатырь — тянульщик резины», не оставляя ни малейшего сомнения в нравственной несостоятельности глебовых, этих новомодных потомков Иуды¹.

И однако же, такая субъектная организация уже не устраивала автора «Дома на набережной» вполне. Ему мало было показать и осудить беспринципное соглашательство. В этом случае у глебовых все равно остается подленький аргумент: «Осуждай не осуждай, а против времени не пойдешь, оно кого хочешь скрутит».

Поэтому Трифонову важно было показать это же время, но с другого боку, другими глазами. Вот почему в повесть входит еще один субъект сознания — лирический герой, «я». Он ровесник Глебова, его одноклассник. Но сознание лирического героя во всем антитетично сознанию Глебова. Причем контраст проводится предельно четко и даже жестко: через сопоставление их кумиров (Левки Шулепы и Антона Овчинникова), мальчишеских способов самоутверждения, отношений к Соне и т. д.

Сопоставлением воспоминаний лирического героя и Глебова автор ставит и решает вопрос о выборе в сложнейших обстоятельствах времени. Время одно. Но в одно и то же время живут люди с разными ценностными ориентирами. А значит, и выбор, который они

¹ Мотив Иуды намечается в сцене сна Глебова после предательства: «Глебову привиделся сон: в круглой жестяной коробке из-под монпансье лежат кресты, ордена, медали, значки, и он их перебирает, стараясь не греметь, чтобы не разбудить кого-то. Этот сон с медалями в жестяной коробке потом повторялся в его жизни». Это тот же образ тридцати сребренников, слегка подновленных временем.

делают, и занятые в результате выбора позиции будут разными у разных людей.

Чем же объясняются разные ориентиры и разные позиции?

Прежде чем дать позитивный ответ на этот вопрос, Юрий Трифонов решительно оспаривает механистический детерминизм, который напрямую выводит нравственную суть личности из классового происхождения человека. Механистический детерминизм оказывается не в состоянии объяснить, почему дочери венского банкира (пусть и обанкротившегося) стали революционерками, а сын скромного совслужащего — подлецом. Зато механистический детерминизм фактически снимает с человека личную ответственность за все, что он творит.

Профессор Ганчук, Юлия Михайловна, тетя Элли и Куник, люди внутренне порядочные, все же устаиваются авторской иронии именно потому, что живут в плену вульгарно-абстрактных социологических формул, сами создают их, вооружают этими теоретическими «дубинками» всяких друзей и дородных, а потом сами становятся жертвами своих же формул и на себе испытывают их бесчеловечность, их несправедливость.

В начале повести Глебов выдвигает свой самый главный защитительный аргумент: «Не Глебов виноват и не люди, а времена. Вот пусть с временами и не здоровается». Всем развитием сюжета и судьбами всех своих героев Юрий Трифонов уничтожает этот аргумент: в любые времена ответственность остается за человеком!

Как же формируется в человеке несокрушимое нравственное ядро? И почему оно в одних людях образуется, а в других — нет?

На этот вопрос Юрий Трифонов отвечает опять-таки через антитезу *воспоминаний* Глебова и лирического героя. И такой композиционный ход обретает особую содержательность.

Глебов не хочет вспоминать: «...он старался не помнить. То, что не помнилось, переставало существовать. Этого не было никогда». Кстати, и Левка Шулепа, превратившийся в пьянчужку, тоже «не захотел узнавать». Да и старый одинокий Ганчук «не хотел вспоминать. Ему было неинтересно... Он с удовольствием разговаривал о какой-нибудь многосерийной муре, передававшейся по телевизору». Словом, они все живут по принципу: «А память? Память на замок, чтоб не мешала жить!»

А вот лирический герой дорожит памятью: «Я помню всю эту чепуху детства, потери, находки...» — так начинается первая лирическая «интродукция»; «Я помню, как он меня мучил и как я, однако, любил его...» — начало второй «интродукции»; «И еще помню, как уезжали из того дома на набережной...» — начало третьей «интродукции».

Глебов, совершая очередное предательство, спешит расстаться с временем, порвать связи, забыть уроки. Поэтому в его воспоминаниях жизнь предстает калейдоскопически рваной: из тридцать седьмого года он перескакивает в сорок седьмой, потом оказывается сразу в семьдесят втором году. А лирический герой трепетно сохраняет память прошлого, он растягивает историю детства, последовательно доводит ее до конца октября сорок первого года (в густой координатной сетке дат и отсчетов, существующей в повести, этот отсчет тоже существен — люди, оставшиеся в Москве после 16 октября, символизировали стойкость и веру). И тогда, при последней встрече, Антон Овчинников скажет, что записывает в дневник все подробности текущей жизни, запишет и эту встречу в булочной: «Потому что все важно для истории».

Лирический герой — хранитель исторической памяти. Это человек, восстанавливающий память, вооружающий ею и вооружающий нас, читателей. Он не возвращает прошлое (о чем мечтает бывший баловень судьбы, а ныне кладбищенский привратник Шулепа), он предупреждает и учит прошлым. Такова главная функция лирического героя в «Доме на набережной».

Так возникает антитеза беспамятности и памятливости. В этой антитезе звучит не только нравственный приговор предательству, обрекаемому на разрыв с историей. В ней, этой антитезе, слышится и тревожное предупреждение об опасности беспамятности, для которой уроки истории не пошли впрок. Наконец, в этой антитезе есть указание на ту силу, которая может загородить дорогу злу и обнажить истинное лицо «глебовщины». Эта сила — Память людей и Память народа, это умение извлекать уроки из истории, бережно хранить и тщательно изучать обретенный исторический опыт. Ведь Память — это Совесть. Она и есть, по Трифонову, сердцевина нравственных устоев человека, руководящих им в его сопротивлении обстоятельствам, в преодолении зла.

Эта мысль уже звучала в «Другой жизни» в речах Сергея. Но в «Доме на набережной» она воплотилась в художественной структуре, конкретизировалась в поступках героев, прошла испытание логикой художественного мира произведения.

«Дом на набережной» — это, несомненно, наиболее «густая», наиболее «романная» повесть Юрия Трифонова. Но, как мы видим, жанровая структура ее выстроена из присущих повести способов субъектной и пространственно-временной организации повествования и изображения. Однако если в повестях прежних лет эти способы работали «поодиночке», то в «Доме на набережной» они участвуют все вместе, координируясь между собой. Благодаря такому построению писатель смог создать более емкий и сложный, чем в прежних своих повестях, художественный мир, но при этом ему удалось сохранить присущую жанру сосредоточенность на анализе важнейшей (по его мысли) философской, нравственной, психологической проблемы — проблемы «Человек и История».

И все же, видимо, Юрий Трифонов был озабочен необходимостью подчеркнуть внутреннюю соотнесенность всех голосов, всех пространственно-временных пластов в произведении. Иными причинами не объяснить наличие в структуре «Дома на набережной» дополнительных «скреп».

Во-первых, Трифонов использовал присущий чеховскому рассказу способ «блочного» построения¹. Если мы сравним, например, историю первого, довоенного еще предательства Глебова с историей его предательства в послевоенное время, то обнаружим подчеркнутую однотипность ситуаций, расстановки характеров, логики движения сюжета. «Блочными» окажутся в отношении к воспоминаниям Глебова воспоминания лирического героя, они будут им последовательно противоположны.

Во-вторых, автор счел нужным ввести в структуру «Дома на набережной» такие испытанные организующие элементы, как пролог и эпилог. В прологе, точно в увертюре, задаются основные мотивы, более того — здесь на нарочито сниженном, бытовом материале (дочь Глебова Маргоша вздумала выскочить замуж) в редуцированном виде «проигрывается» коллизия выбора и завершается она типичным для Глебова решением:

¹ См.: Фортунатов Н. М. Архитектоника чеховской новеллы. Горький, 1975, с. 67—109.

«Пусть все идет своим ходом». А в эпилоге сгущенно, итогово противопоставляется позиция исторической памяти и ответственности лирического героя позиции исторической всеядности, легкого флирта с Временем. (Не случайно рядом с Глебовым в эпилоге оказывается Алина Федоровна, мать Шулепы, куртизанка при истории, менявшая мужей в зависимости от веяний времени.)

Наконец, в «Доме на набережной» есть постоянные лейтмотивы, повторяющиеся образы, также придающие дополнительную крепость целому. Это прежде всего сопровождающий Глебова «мотив мебели»: антикварный стол с медальонами, за которым гоняется Глебов; огромный красного дерева буфет в доме Шулепы, запомнившийся Глебову; диванчик с твердой гнутой спинкой в кабинете Ганчука и пресловутые белые бюстики на шкафу под очень высокими потолками — «не то, что строят теперь, наверное, три с половиной, не меньше». Повторяющимися деталями стали в повести кожаные штаны Шулепы и его же кожаная американская куртка, предмет завистливых вожелений Глебова.

И все же усилия автора по «скреплению» всех линий и пластов в единое целое не привели к полному успеху.

Это сказалось на образе лирического героя. В авторском замысле ему отводилась ключевая роль. Основания для такого предположения дает письмо, полученное мною от Ю. В. Трифонова 29 августа 1978 года. Там, в частности, есть такие строки: «Лирический герой необходим, и он несет в себе содержания не меньше — а м [ожет] б [ыть], и больше! — всей остальной части книги». Но нельзя сказать, что замысел был вполне осуществлен. Лирический герой входит в повесть четырьмя интродукциями, составляющими своего рода сквозную новеллу. Но первое появление лирического героя неожиданно и кажется поначалу искусственным разрывом сюжетной ткани, остальные «интродукции» отделены друг от друга солидными массивами текста, что скрадывает их связь между собой. Во включении лирических эпизодов в общее движение повествования нет той сюжетной обязательности, которая есть в цепи событий жизни Глебова.

Несовершенство формы тоже содержательно. Способы включения лирического героя в повествование отчасти характеризуют и его позицию. Складывается впечатление, что он живет совсем в ином измерении, чем

Глебов. У него своя, особая орбита. Пересекаясь с орбитой Глебова, лирический герой испытывает к нему презрение и мчится дальше по своим романтическим делам, чтоб через годы вновь пересечься с орбитой Глебова (а тот зреет и матерееет), вновь возмутиться и продолжать свое движение по дорогам памяти. Лирический герой противоположен Глебову, но не противостоит ему. Он не противоборец. И это ослабляет нравственное достоинство лирического героя.

Однако позиция персонажа, как бы он ни представлялся близким автору, не тождественна авторской концепции, которая может быть воплощена только в завершенном целом художественного мира произведения, образуемом пересечением кругозоров всех без исключения субъектов повествования.

Об этом теоретическом положении приходится лишний раз вспоминать в связи с тем, что именно при анализе повести «Дом на набережной» оно было нарушено. Здесь имеется в виду статья В. В. Кожинова «Проблема автора и путь писателя (На материале двух повестей Юрия Трифонова)». В. В. Кожинов заявляет: «И все же повествование (ведущееся от третьего лица) почти всецело передоверено Вадиму Глебову. Его голос, его взгляд на вещи безусловно господствует»¹. Конечно же, литературовед хорошо знает, что такая форма повествования ничуть не исключает возможности присутствия зоны автора внутри голоса и взгляда героя и решительного размежевания с ним. Но В. В. Кожинов выбирает пример, где взгляды автора и Глебова действительно весьма близки: когда появляется Марина Красникова, «одна из активисток НСО, всегда крикливая, возбужденная, как бы в легком хмелю — общественный темперамент плескал в ней через край...». Правда, В. В. Кожинов делает оговорку, что «в остальном повествовании голос этот (автора.— Н. Л.) достаточно внятен»². Но оговорка остается оговоркой, ибо никак не конкретизируется анализом того, в чем же расходятся позиции автора-повествователя и Глебова.

В. В. Кожинов отмечает также присутствие в повести образа автора (мы его называем лирическим героем), но совершенно искажает его содержание, когда заключает: «Самый образ автора переживает ту же эволюцию

¹ Контекст — 1977. Литературно-теоретические исследования. М.: Наука, 1978, с. 41.

² Там же, с. 42.

(что и голос автора.— *Н. Л.*): от романтического «мечтателя» в юности до перегоревшего и со снисходительным спокойствием взирающего на людскую суету «мудреца»¹. Стоит еще раз перечитать эпилог «Дома на набережной», чтобы убедиться в том, что лирический герой вовсе не «перегорел», далеко не спокоен и не собирается рядиться в тогу мудреца. Он и сейчас, в наши дни, продолжает то, что стало делом его жизни: не дает победить забвению, восстанавливает память о событиях и судьбах.

Данная В. В. Кожинным интерпретация разных повествовательных голосов в «Доме на набережной», даже в том случае, если бы литературовед соотнес их между собой (что требовалось по логике исследования), конечно, не могла привести к объективному постижению концепции, выраженной и воплощенной в повести Юрия Трифонова².

Если же мы соотнесем разные голоса и кругозоры, пересекающиеся в повести «Дом на набережной», то сможем убедиться в том, насколько сложен, но организовано сложен, воплощенный здесь образ «целого мира». Он выстраивается путем столкновения двух миров. Один — это мир гротескный, мир антиценностей, где эстетический идеал утверждается «от противного». Другой — мир истинных человеческих ценностей, оправданных большим опытом истории. Реалии этих миров нередко одни и те же, но углы зрения на них, «точки отсчета» разные. Один мир определен кругозором и позицией Глебова. Другой — кругозором и позицией лирического героя и безличного автора-повествователя. Мир истинных человеческих ценностей во всем противоположен гротескному миру Глебова. В большом мире прошлое и современность тесно сплетены и исторический опыт питает поиск героя, в мирке Глебова прошлого нет, есть лишь суетливая погоня за злобой дня. Большой мир освещен светом памяти, мирок Глебова погружен в тьму забвения. В большом мире царит совесть, в мирке Глебова правит животный страх. Собственно, мирок Глебова обретае гротескную антиценность именно пото-

¹ Контекст — 1977. Литературно-теоретические исследования. М.: Наука, 1978, с. 44.

² Статья В. В. Кожина обнажила опасность, которая таится в использовании весомых теоретических понятий в критической полемике. За такими понятиями, как «проблема автора», «историзм», «типичность», стоит авторитет литературоведческой науки, для читателя они становятся некими гарантиями объективности методов и результатов анализа. Тем горше, когда эти понятия деформируются в угоду полемическим интересам.

му, что дается в соотношении с миром истинных человеческих ценностей и им окончательно опровергается.

И ради того, чтоб концепция повести была бескомпромиссно ясной, Ю. Трифонов добивался концентрации изображения вокруг одного конфликта и последовательно «разводил» самых разноликих на первый взгляд героев и вроде бы самые разнообразные позиции по двум антагонистическим полюсам. Однако, как мы отмечали, ему не удалось добиться полного художественного уравновешивания полярных линий. «Дом на набережной» — это как раз тот случай, когда художественное открытие еще не нашло эстетически совершенного выражения.

В принципе же, такая поляризация и концентрация, когда — в отличие от романного изображения — поглощаются разнообразные оттенки во множестве позиций и обнажается коренное родство или различие между ними, характеризует присущий именно повести путь «обработки» и воспроизведения действительности. А всякого рода «скрепы», «блоки», антитезы нужны для самосохранения жанра. Они становятся необходимы, когда повесть «распирается» романным материалом.

4

Итак, каковы же смысл, характер и «берега» совершенствования зрелого жанра?

«Так получилось, что с самого начала я писал преимущественно повести, когда-то эти повести были лирическими. Потом, очевидно, по мере того, как их автор обретал литературный опыт, характер их изменялся... А в общем-то я не ощущаю тесноты в этом обжитом мною жанре. Я думаю, что это очень емкая форма прозы и в ней можно выразить очень многое, а главное — без утомительных излишеств», — говорил Василь Быков¹. Тринадцать повестей Быкова, написанных в течение 60—70-х годов, стали вместе с увидевшими свет в те же годы повестями Чингиза Айтматова, Виктора Астафьева, Валентина Распутина, Юрия Трифонова, Евгения Носова, Федора Абрамова, Даниила Гранина, Алеся Адамовича, Николая Никонова, Бориса Васильева, Георгия Семенова значительными явлениями литературного процесса. Убедительным доказательством поразительной жизнестойкости этого жанра могут служить яркие дебюты Максуда Ибрагимбекова («И не было лучше брата»),

¹ Вопросы литературы, 1975, № 1, с. 138.

Виктора Козько («Судный день»), Вячеслава Кондратьева («Сашка»).

Но жизнестойкость жанра — не в его упрямой неподвижности, а, наоборот, в его способности совершенствоваться, расширять диапазон своих возможностей по мере движения художественного сознания. Чем более динамична структура жанра, тем длительнее его активное участие в историко-литературном процессе.

Повесть оказалась удивительно динамичным жанром. Ее структура смогла за короткий срок буквально на наших глазах обрести особую свободу и пластичность, перейти от монологизма к диалогичности, освоить богатые пласты юмора, гротеска, пародирования. Это как раз та самая «романизация», как ее определяет М. М. Бахтин¹.

«Романизацию» современной повести и даже рассказа отмечают и характеризуют многие исследователи². Но в термин этот вкладывается в разных работах неоднозначное содержание. И дело не только в метафоричности слова «романизация», но и в том, что само явление, которое обозначается этим термином, содержит два — входящих друг в друга, но все же два — смысла. «Романизация» в широком, «бахтинском» смысле — это процесс, которым охвачены в эпоху реализма практически все жанры. Но процесс этот неравномерный, «пульсирующий». Поэтому явление «романизации» имеет и второй, узкий смысл — как характеристика определенной ступени художественного развития в пределах историко-литературного этапа, когда влияние романа на другие жанры становится активным, сильным.

Рассматривая «романизацию» в этом, узком смысле, можно увидеть, что она является выражением закономерного движения художественного сознания, идущего от анализа к синтезу, к поискам эпической полноты в освоении острейших проблем современности. В повести 60—70-х годов это проявлялось, как мы видели, в стремлении увеличить емкость жанровой формы, с тем чтобы она могла захватить больше времени и пространства, больше кругозоров и таким образом «материализовать», объективировать связи между главным конфликтом произведения и «целым миром».

¹ См.: Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики, с. 450—451.

² См., например: Марченко А. «Для восполнения объема...» (Заметки о художественном опыте современной прозы).— Вопросы литературы, 1974, № 8; Баранов В. Новые дали творчества.— Вопросы литературы, 1976, № 6.

Именно этими закономерностями движения художественного сознания и объясняется влияние на структуру повести опыта романа, а не какого-нибудь иного жанра. Однако «романизацию» нельзя понимать буквально (а такая тенденция наметилась в литературоведении и критике последнего времени). Повесть не превращается в роман, она обогащается опытом романа, используя в целях достижения эпической полноты и объективности те структурные элементы, которые традиционно свойственны ей самой, но добывается большей содержательности путем количественного наращивания и новой системной организации этих элементов. И какие бы сдвиги ни происходили в повести, она никогда не становится полифоничной (точнее — полилогичной), ее сложность всегда в конечном итоге сводится к диалогу, к контрастному соотношению всех пластов и элементов художественного мира.

И это не слепой консерватизм, не эгоистическое, ограниченное самосохранение жанра. Это защита жанром повести своих способностей так осваивать мир, как это не может делать никакой другой жанр. Мы могли еще раз убедиться в «способностях» жанра повести. Именно повести свойственна *сосредоточенность* на выявлении основных, ударных противоречий времени и его главных тенденций, именно ей присуще *высветливание* самых «болевых» проблем из массы вопросов времени, именно повесть ориентирована на тщательный анализ самого *процесса* развития и разрешения данного, главного противоречия. Такими способностями повести художественное сознание не жертвует даже во имя романной полифоничности (которая, кстати, оказалась бы прямо противоположной содержательному принципу повести).

Когда-то А. Н. Веселовский, характеризуя закономерности возникновения животного эпоса, писал: «...Животной эпопее надо было *прислониться* к героической»¹. «Прислониться» — значит поучиться у сильного партнера (в данном случае у доминирующего жанра), и не столько позаимствовать его способности и попытаться приспособить их к своей «органике» (хотя и это не исключается), сколько найти внутри своей системы такие ресурсы, которые бы позволяли не отставать от сильного соседа, не дублировать его, а учитывать его опыт и его уровень при эстетическом освоении только данному

¹ Веселовский А. Н. Избранные статьи. Л.: ГИХЛ, 1939, с. 60.

жанру доступных аспектов обновляющейся действительности и концепции человека.

Так испытывается и проявляется потенциал данного жанра при взаимодействии с другими, господствующими жанрами. Так жанр сохраняет свое лицо.

И в этом акте заключен большой эстетический смысл. В истории литературы бывали неоднократно «полосы» размывания границ того или иного жанра. Но они рано или поздно завершались диалектическим восстановлением «канона», который ассимилировал то, что отвечало потенциалу жанра, обогащало его возможности, и отторгал все, что было чуждо его природе. Такие процессы наблюдались, в частности, в истории советского рассказа¹. Что касается повестей 60—70 годов, то в лучших из них «иностраных» элементов не было, все структурные изменения были органичны. Однако наряду с количественными изменениями в повести 70-х годов были признаки «возвращения», с учетом обретенного опыта, к традиционной форме лирико-психологической повести.

Об этом свидетельствует, например, новая повесть В. Быкова «Его батальон» (1976), организованная, как и первые повести этого писателя, кругозором одного центрального героя, пребывающего в состоянии смертельного нравственного испытания, повесть, «до отказа» сжатая во времени и пространстве. Но герой ее обрел духовную зрелость, конфликт стал социально значительнее — в нем идет борец между высоким нравственным самосознанием героя (капитана Волошина) и жестокой силой бесчеловечных обстоятельств. Гуще стал мир характеров и позиций, осложнилась диалектика отношений, мучительнее и ответственнее стал выбор. И весь этот груз обновленной содержательности вынесла традиционно «центростремительная» структура лирико-психологической повести. Стоящий в центре мира этой повести духовно зрелый герой оказался способен диалогичностью своего мышления, чуткостью своей души и зоркостью взгляда, широтой своего кругозора наполнить этот мир и развести его границы без помощи дополнительных, «романизированных» композиционных средств.

В этом отношении с новой повестью В. Быкова сбли-

¹ Ценные наблюдения над диалектикой развития этого жанра в историко-литературном процессе есть в работах В. Г. Охитина: Пути развития русского советского рассказа 20-х годов.— В сб.: Советская литература 20-х годов. Челябинск, 1966; Русский советский рассказ периода Великой Отечественной войны 1941—1945 годов.— Уч. зап. Бирского пединститута. Вып. V, 1964.

жается первая повесть В. Кондратьева «Сашка» (1979). В отличие от капитана Волошина, который с самого начала действия предстает личностью со сложившимся нравственным кодексом, герой Кондратьева показан в тот момент, когда простодушная доброта его юношеского мироотношения преобразуется в устойчивое миропонимание, в зрелые принципы гуманизма. Но этим моментом повесть не завершается, им диктуются дальнейший ход сюжета, система отношений между персонажами, организация художественного времени и пространства, ассоциативный фон.

Что это? Возвращение на круги своя? Такой вывод был бы неверен, ибо старая форма возрождается обновленной, более насыщенной. Следует говорить, скорее, не о круге, а о витке спирали, завершающем свой полный оборот обращением к опыту форм, стоявших в его начале.

Жанровая спираль, проглянувшая в эволюции повести 50—70-х годов, — явление в высшей степени значительное. В следующих главах нам предстоит наблюдать ее более отчетливо и широко.

Сейчас же важно акцентировать внимание на смысле, заключенном в эволюции, которую претерпевает внутренняя структура определенного жанра в течение историко-литературного цикла. Как мы могли убедиться, зарождение новой жанровой разновидности, ее созревание, ее совершенствование и обогащение в результате междужанровых влияний отражает динамику художественного познания современности, постижения тех аспектов отношений между личностью и действительностью, которые, будучи наиболее доступны художественному освоению в мирообразе данного жанра, сохраняют свою актуальность для общественного сознания. Но жанровая форма — не податливая глина, она упруга, силой своей памяти она сопротивляется художественному произволу в освоении и оценке «человеческого мира», она несет в себе некий самоконтроль художественной идеи.

Жанр напоминает о неискоренимости общечеловеческих эстетических масштабов. Он может развиваться и меняться до тех пор, пока эти масштабы сохраняются. Ими, этими масштабами, опредмеченными в типологической структуре жанра, художественное сознание уверяет современные концепции личности. Возвращение героя, в котором персонифицированы новые, проясняющиеся в самое последнее время черты эстетического

идеала, в традиционный жанр, в «каноническую» форму — это некий акт испытания постигнутого идеала устойчивым, «вечным» устройством мира, окаменевшим в структуре жанра. И это доказательство жизненности и правды идеала.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЗАВЕРШЕННОСТЬ И ПОЗНАВАТЕЛЬНЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ ЖАНРА

С потенциалом жанра, с внутренними возможностями его развития связан еще один существенный вопрос: чем объясняется неравномерность развития отдельных жанров, их чередование на передней линии историко-литературного процесса?

Ни у кого не возникает сомнений в том, что разные жанры имеют разные возможности художественного освоения действительности. Однако в чем состоит это различие, в какой плоскости дифференцируются жанровые потенциалы? Кажется, ответ лежит на поверхности: жанры могут различаться и тем, на каких аспектах отношений между человеком и действительностью они концентрируют изображение, могут они различаться и «объемом» изображения. Но эти внешние, количественные показатели часто не срабатывают: например, художественный мир рассказа «Судьба человека» окажется объемнее многих пухлых романов, а изображение тех или иных отношений между человеком и миром может быть, например, в философском романе и философской повести во многом близким.

В принципе же все жанры равноправны и равноценны, ибо в любом из них, независимо от аспекта и объема изображения, выстраивается завершенный, то есть самодостаточный, концептуальный образ целого мира. Структура любого жанра такова, что она может преобразовать всегда ограниченное в объеме изображение в безграничный мирообраз, указывать на связь изображенного «фрагмента жизни» со всей действительностью, находить его место в общем устройстве целого «человеческого мира», компенсировать неполноту и незавершенность знания о жизни особыми способами создания образа мира, словно бы охватывающего всю жизнь — и непосредственно изображенную, и подразумеваемую — целиком. В этом мы могли убедиться при анализе разных типов рассказа и повести 50—70-х годов.

И однако же «монументальный рассказ» стал формой

времени в начале современного этапа, гегемония повести наступила позже, и лишь в 60-е годы ее потеснил роман. Даже это, огрубленное, схематичное наблюдение свидетельствует о неравномерности функционирования жанров в динамике литературного процесса. И если каждый жанр — это особая, отличная от других система художественно-завершающего оформления действительности в целостный образ мира, значит, существует какая-то связь между самим характером жанровой завершенности и уровнем развития художественного сознания. Но какая?

В поисках ответа обратимся к такому жанру, который имеет очень подвижные пределы, дающие возможность наблюдать широкую амплитуду способов художественно-завершающего оформления, — этим жанром является *новеллистический цикл*.

1

Новеллистические циклы, повести и романы в новеллах не были редкостью в литературе 60—70-х годов. Достаточно вспомнить хотя бы «Липяги» С. Крутилина, «Тронку» О. Гончара, «Хлеб — имя существительное» М. Алексеева, «Плотницкие рассказы» В. Белова, «Последний поклон» В. Астафьева, «Переулки моего детства» Ю. Нагибина.

На Урале интересно работает над циклизацией новелл Александр Филиппович. В течение 1967—1975 годов на страницах «Урала», «Дружбы народов», «Октября», «Литературной России» печатались отдельные его рассказы. Потом они выходили в сборниках «Билет в один конец» (Свердловск, 1976) и «Отец и сын» (Москва, 1976). Затем, отсеяв часть рассказов, автор собрал вновь доработанные произведения в книгу, которую назвал «Моя тихая родина. (Уральские записки)» (1978).

Здесь возникло значительно более прочное, чем традиционный сборник рассказов, жанровое единство. Его основу составляет общий для всех новелл, входящих в книгу, и, собственно, из мозаики этих новелл вырастающий устойчивый и самобытный художественный мир — мир уральского поселка. Уральский поселок с его полугородским-полусельским укладом, с его трудной и гордой историей, с его серьезными социальными проблемами дал возможность автору представить его как предельно емкий образ родины, включающий

в себя разные стороны народной жизни, разные лики людей, занятых в поле, в забое, в больницах, школах, мастерских одним общим делом — трудом, работой.

Поселок в книге А. Филипповича — это некий «очаг в повседневности, в котором многое из первородного и истинно человеческого вырывается наружу, как, допустим, в отдельных точках земной коры от чрезмерного внутреннего напряжения исторгается время от времени кипящее существо планеты». Но очаг — в котором эта повседневность сконцентрирована, обрела эстетическую и нравственную значимость.

Собственно, образ поселка в «Моей тихой родине» — это образ будничности с ее незамысловатыми, привычными, рядовыми хлопотами, суетой, маею, малыми праздниками и скрытными горестями. Все детали и подробности художественного мира в «Моей тихой родине» заставляют замечать незаметное, видеть красоту в заурядном, значительное — в малом. В картину жизни здесь входят на равных и «пустынные, прекрасные зимние ночи, с матово тронутыми морозом штакетниками, с отсверкивающими в темноте стеклами окон», и «обычные житейские звуки», доносящиеся от домов («подойниками там погромыхивали, хлопали калитками, шумно ворочалась в хлевах скотина»), и «добрый жилой дух дыма из печей» вместе с «тонкими запахами по горло наработавшейся за день земли».

В вечных поселковых тружениках, таких, как старая Люба Анфисова, мать троих сыновей, бригадир Иван Трофимов по прозвищу «Реализм» или старый завхоз Павел Артемьич, автор книги открывает огромную родниковую силу духа: эти люди незаметно, «помаленьку» — своей жизнью, самим фактом своего существования, своими привычками и нормами — излучают неяркий, но ровный и теплый свет совести. Это высшее нравственное чувство воспитывается в них буднями, в которых миллионы «надо»: надо доить корову, топить печь, кормить работничков и ребятишек, надо метать стога, ремонтировать технику, лечить людей, надо, надо, надо... Из этих постоянных «надо» и состоит жизнь героев А. Филипповича и из этих «надо» складывается у них чувство долга, сознание своей ответственности на земле.

Такова та высокая поэзия нравственности, которая вырастает из пристального взглядывания в повседневность народной жизни. В этом открытии и состоит худо-

жественная значимость книги А. Филипповича «Моя тихая родина».

Честным трудовым миром поселка, где исповедуют трезвый, реалистический взгляд на жизнь, где человека ценят прежде всего за то, что он умеет хорошо делать свое дело, автор судит тех, кто не находит ничего поэтического в буднях и растрчивает свою душу в снобистских поисках собственной исключительности (рассказ «Стрелков и Виктория»). Он судит и тех, кто, будучи взращен поселком, променял простые, неказистые на первый взгляд нравственные нормы на модные потребительские ценности, которые обеспечивают «положение»: таков Анатолий, директор завода, сын завхоза поселковой больницы (рассказ «Павел Артемьич»). Суду подвергаются у А. Филипповича и те, кто, оставаясь внутри отчего мира, не замечают его неброской красоты, не проникаются его душевным ладом: таков, например, Витька, хозяин гончего пса (рассказ «Гранат»).

Но суд — все же не объяснение того, почему в прекрасном мире поселка живет жестокий Витька, почему от родного, здорового корня отламываются Анатолий и Стрелковы, превращаясь в духовные перекаати-поле.

А. Филиппович ощущает остроту проблемы. За предельным драматизмом сюжетов его рассказов, общей элегической тональностью повествования ощущается какая-то сдвинутость в мире поселка, какое-то беспокойство, разрушающее его цельность. Но секрет внутреннего движения не открыт, автор не осознает его художнически, не вводит его в структуру своего образа мира.

Не случайно в книге «Моя тихая родина» так и не сложился единый сквозной сюжет, которым обычно опермечиваются открытые художником связи и процессы, протекающие в жизни, прослеживается логика зарождения, развития и разрешения конфликтов. Вместо этого дается цепь новелл, названия которых должны ориентировать читателя на знакомство с мозаикой персонажей, населяющих мир поселка («Любины дети», «Стрелков и Виктория», «Дядя Иван», «Павел Артемьич» и др.).

Отсутствие сюжетного стержня автор старается компенсировать очень специфическими жанрообразующими средствами. Это прежде всего «скрепы» эмоционально-интонационные, укрепляющие чувство единой атмосферы книги. К ним относится и название произведения — «Моя тихая родина». Этой строкой из стихотворения Н. Рубцова задается ключевой образ книги со всей оп-

ределенностью своего эмоционально-ценностного смысла. Названия двух групп новелл (книга первая — «Высокие чистые ночи», книга вторая — «Жаркое дыхание») тоже не только «собирают» вокруг себя рассказы определенного плана, но и подкрепляют элегически-драматическую мелодию повествования. Жанрообразующую роль играет и эпиграф из Николая Рубцова: («С каждой избою и тучею, с громом, готовым упасть, чувствую самую жгучую, самую смертную связь»).

Другую группу составили «скрепы» условно-фабульные. Автор старается провести через все новеллы одного персонажа, Ивана Трофимова, с его программной фразой: «Я реализм вещей исповедываю...» — провести его не удастся, но упоминается о нем и повторяется его фраза везде. Глухие отзвуки судеб героев одних рассказов слышатся в других. Наконец, книга, как обруч, скреплена обрамлением, где дается общий образ уральского поселка. Но если в начале этот образ органично сращен с судьбами поселковых женщин, то в конце книги он выглядит «довеском», чисто внешне прикрепленным к рассказу «Лица Трофимова». Вообще все условно-фабульные «скрепы» носят внешний, искусственный характер и в отличие от эмоционально-интонационных средств ничего не добавляют к концепции. Они лишь выдают усилия автора, его очевидное стремление связать то, что само собой, по внутренней своей логике, не связывалось в единый мирозраз.

То единство, которое сложилось в книге «Моя тихая родина», характерно для своеобразного жанра, а именно — для сборника-цикла. Эта форма выкристаллизовалась давно¹. Но А. Филиппович не позаимствовал, а вновь создал ее по логике собственных творческих исканий. Непроизвольность и непреднамеренность возрождения традиционной жанровой формы является самым убедительным свидетельством того, что в ней заключена закономерность, закономерность художественно-завершающего оформления определенного знания о мире.

В чем же состоит смысл художественной завершенности сборника-цикла? Мы отмечали принципиальную зыбкость художественного мира в этом жанре, его по-

¹ См.: Лебедев Ю. В. У истоков эпоса (Очерковые циклы в русской литературе 1840—1860-х годов). Ярославль, 1975; Соболевская Н. Н. О циклизации чеховской повествовательной прозы 1888—1895 гг.; Проблема цикла в русской прозе 80-х — начала 90-х годов (К постановке проблемы, статья 1); Особенности циклизации в прозе А. П. Чехова (Сборник-цикл «Хмурые люди»). — В сб.: Проблемы метода и жанра. Вып. 5. Томск, 1977.

датливость к перестройкам. Завершенность здесь очень относительна. А утверждается она не столько внутренним устройством самого мира, сколько как бы уговаривается рефлексией на него, идущей извне, от автора-творца, и подпирается всякого рода служебными «подпорками». Именно такие способы художественного завершения позволяют перевести в целостный образ мира только открываемые художником новые пласты жизни, разведываемые в них противоречивые отношения между человеком и действительностью, новые тенденции в развитии личности. Но «субъективность» самих способов завершения свидетельствует о том, что автор, остро ставя вопросы, ответов на них в самом ходе жизни еще не видит, свои ответы он пока еще подсказывает «от себя», как бы насаждает их в художественном мире.

Такова познавательная «отметка» жанра «сборника-цикла».

2

Размышляя о познавательном потенциале жанра, нельзя уйти от вопроса: определялись ли уровень познания и, следовательно, воплощающая его жанровая структура произведения только субъективностью позиции писателя, его заблуждениями или прозрениями, или в самой авторской субъективности отразилось общее состояние современного ему художественного сознания, запечатлен тот «предел» освоения отношений человека и мира, на который вышла общественная мысль данного времени?

Благодатный материал для наблюдений в этом плане (и для последующих сопоставлений) дает книга армянского прозаика Гранта Матевосяна «Оранжевый табун» (1968).

Между книгой Г. Матевосяна и «Моей тихой родиной» А. Филипповича есть очень много общего. «Оранжевый табун» тоже складывался из отдельных новелл. Объединяющее ядро книги тоже составил единый, локальный художественный мир — это мир армянской деревни Цмакут. «Мое бедное, разнесчастное малюсенькое село», — говорит о Цмакуте один из героев книги. И от дорог оно отдалено, и к столице из него добраться тяжело, и живут там по старинке. Словом, даже по своему внутреннему содержанию образ Цмакута сродни образу ураль-

ского поселка в книге Филипповича. Цмакут — это вечный труд, это будни народной жизни.

Но внутренняя организация цикла Матевосяна иная, чем в «Моей тихой родине».

В «Оранжевом табуна» есть своя, внешне свободная, а по существу внутренне строгая, субъектная организация. Повествование здесь ведется с точки зрения крестьян Андро и Гикора, студента Гранта Каряна, деревенского подростка, лирического героя, безличного повествователя и даже старого коня Алхо. В каждой главе-новелле есть свой субъект сознания. Но их позиции в основе сходны: они смотрят на все, что им встречается, глазами Цмакута.

Мир Цмакута прост. В нем действуют законы самой первозданной и повседневной необходимости. В этом мире мужчины косят траву и ладят телеги, а женщины поддерживают огонь в очаге, доят буйволиц, рожают детей. Они видят навоз и чувствуют тухлый запах конской мочи, руки мужчин заскорузли от мозолей, а ноги женщин посинели и опухли от родов, от изнуряющих хлопот по хозяйству. Эта жизнь не красит, говорит Грант Матевосян, от нее лубенеют не только руки, но и души.

Кажущийся хаос быта, неостановимый поток повседневных хлопот, набегающих друг на друга, отчетливо соотнесен в книге Матевосяна с иным полюсом жизни. На этом полюсе зелень трав, синева неба, радуга гор, вольный косяк оранжевого табуна. На этом полюсе — чистые, тонкие девочки («сааковы дачники»), элегантные юноши. На этом полюсе — Ереван, символ какой-то особенной, сказочной жизни.

Г. Матевосян далек от простого противопоставления этих полюсов. Его герои, погруженные в повседневные хлопоты, хотели бы оглянуться на красу, раскинувшуюся вокруг них. Они мечтают о праздности и завидуют ухоженным городским женщинам.

Что же мешает им?

Мешает сила земных забот. Без них, без забот о хлебе, очаге, крове, не стало бы жизни. Это та самая сила земного притяжения, которая гнетет, не дает воспарить в небо, но эта же сила придает человеку мощь и крепость. Вот почему, проклиная постылый Цмакут, цмакутовцы любят его, держатся за него. Это их нравственная опора, корень бытия. Они сами знают высокое достоинство повседневности и свои памятники ставят именно ей. Вот один из них: «На сероватом буковом стволе было

вырезано: «Андроник Кар. 1916 г. пас свиней в пасмурную погоду». А вот другой: «Лерник Арзуманян. 1897—1943. Прохожий, я достоин твоего доброго слова и благодарю тебя за него». Poleмический смысл этих памятных надписей совершенно ясен.

Люди Цмакута душой чувствуют, что грубой действительностью не следует пренебрегать даже во имя самой красивой мечты. Оранжевая кобылица, проносящаяся по зеленым взгорьям, радуется взору пахаря, поднявшего голову от черной земли, но оранжевая кобылица, ставшая реальностью,— это толстая праздная кобыла, предназначенная для цирковых представлений. Так в самом устройстве мира Цмакута с его повседневными заботами Г. Матевосян открывает диалектический закон бытия: закон постоянного тяготения и отталкивания запаха пота и аромата горных лугов, черной грубой пахоты и человеческой нежности, замученного коняги Алхо и оранжевого табуна.

Всякие предпочтения одного полюса другому оказываются противоестественными и потому эстетически неприемлемыми для мира Цмакута. Неприемлемы не только праздные захребетники с их «копеечными советами» или ловкие дельцы, с пренебрежением поглядывающие на грубую деревенщину. Миром Цмакута рождены и ему же стали неорганичны Месроп, тянущий всех к старым и злобным законам национальной обособленности, и его антагонист Левон, норовящий обскákat время, опередить естественный ход жизни Цмакута.

Таков Цмакут в «Оранжевом табуне» Гранта Матевосяна. Такова авторская «модель» мира. И глядя на свою деревню, Андро Карян думает обо всем мире: «...мир этот трудный». Так видят действительность и так оценивают ее все герои повести, чьими глазами автор поочередно смотрит на мир: крестьяне Андро и Гикор, студент Грант Карян, деревенский мальчик Араик и лирический герой. Полисубъектность повествования здесь служит особым способом утверждения авторской концепции действительности.

В «Оранжевом табуне» тоже нет общего сюжетного стержня, где бы прослеживалась логика развития конфликта. Конфликт здесь идет «вширь»: какой «скол» жизни ни показан в новелле, везде и повсюду, в сюжете каждой новеллы обнаруживается конфликт между повседневностью забот и праздником жизни. Так мозаичность повествования, идущая от принципа циклизации

и обычно тормозящая формирование прочного художественного единства, обрела у Матевосяна особую содержательность, открывающую философскую, глубинную общность народной жизни. Повторением одного конфликта на разных «сколах» автор воплощает общий закон: во всем мире пребывают в неразрывном слиянии и вечном противоборстве быт и бытие. Этот закон надо понять и принять, им держится и движется мир.

Г. Матевосян не пренебрег при организации жанрового единства произведения и лирическим лейтмотивом, заявленным в самом названии: оранжевый табун — это символ мечты, символ скрытой красоты обыденности, символ брызжущей силы бытия. Но никаких внешних, служебно-фабульных «скреп» ему не потребовалось. Художественный мир «Оранжевого табуна» держится внутренним, структурным напряжением, в котором определилась открытая автором диалектика народной жизни.

Вот здесь можно увидеть границу между жанром «сборника-цикла» и жанром «повести в новеллах». В отличие от сборника-цикла повесть в новеллах организована единым внутренним конфликтом, ее завершенность органичнее и прочнее. Причем конфликт здесь, как и бывает в повести, носит характер процесса. Но повесть в новеллах предрасполагает к постижению некоего всеобщего, выходящего за рамки четких временных определений процесса, — она тянется к нравственной и философской содержательности.

И эта объективная познавательная природа разных циклических жанров становится мерой постижения художником действительности. Если мы теперь вновь вернемся к сопоставлению «Оранжевого табуна» Г. Матевосяна с «Моей тихой родиной» А. Филипповича, то придется признать, что в «Оранжевом табуне» достигнута большая глубина проникновения во внутренние закономерности мира обыденности, мира повседневной народной жизни. Это «зафиксировано» жанром повести в новеллах, чья структура прочнее, завершеннее, чем структура сборника-цикла.

Но нельзя сбрасывать со счета и влияние на жанровые поиски и свершения писателя объективных факторов художественного познания. Чтоб разобраться с этим вопросом и снять возможные ссылки на то, что, мол, писатель и здесь по собственной вине какие-то моменты «недоглядел» или какие-то истины «недопонял», обратимся к произведению большой художественной силы,

получившему заслуженное признание современников. Речь пойдет о «Царь-рыбе» (1976) Виктора Астафьева. Циклическая природа этого произведения отчетливо осознана самим автором, давшим книге жанровое обозначение — «повествование в рассказах». Что же скрепляет эти рассказы в единое целое?

«Царь-рыба» — повествование, составленное не из одного, а из нескольких произведений, если чем и объединенных, то вот таким природоведческим принципом», — так считает С. Залыгин¹. Но правы и те, кто увидел в произведении Астафьева не только единую проблематику, а и некоторые «сквозные» черты поэтики, проходящие через все части книги: и соучастие в большинстве рассказов «поэтического и лирического «я» автора (Л. Якименко)², и стихию «устного сказа» (Г. Горышин)³. Правда, тут же Г. Горышин оговаривается: «Хотя, конечно, в других произведениях Астафьева в гораздо большей степени заметна жанровая дисциплина».

А «жанровая дисциплина», своя, особая, в «Царь-рыбе» есть.

Преодолевая мозаичность новеллистической структуры, В. Астафьев намеренно сводил все рассказы и повести в одно пространство. Он сам впоследствии рассказывал, что, например, «события, которые описаны в главе «Уха на Боганиде», всю ребятню, рыболовецкие бригады» он «увидел лишь несколько лет назад и не где-нибудь, а на Кубенском озере», на Вологодщине. «И поскольку у меня начала выстраиваться «Царь-рыба», — продолжал писатель, — я и перенес наблюдения на Енисей, в дальние годы»⁴. В «Царь-рыбе» действие каждого рассказа происходит на одном из многочисленных притоков Енисея. А Енисей — это «река жизни». Так он и назван в повествовании. «Река жизни» — это емкий образ, уходящий корнями в мифологическое сознание: образ «реки жизни» у некоторых древних народов был собирательным воплощением всего устройства бытия, всех начал и концов, всего земного и небесного.

Внутреннее единство «Царь-рыбы» обеспечивается также отчетливой соотнесенностью всех характеров между собою. Они делятся на два антагонистических

¹ Залыгин С. Реализм опыта (Заметки о творчестве Виктора Астафьева). — Правда, 1977, 26 янв.

² О красоте природы, о красоте человека. (Круглый стол «ЛО».) — Литературное обозрение, 1976, № 10, с. 51.

³ Там же, с. 52.

⁴ Астафьев В. Дослушать и понять все песни. — Советская культура, 1977, 26 нояб.

лагеря: в одном — те, кто позабыл о своей связи с породившей его природой и, браконьерствуя, уничтожает свои же корни, выжигает свою же душу, а в другом — те, кто не утратил благодарной связи с природой, бережет ее здоровье и тем самым укрепляется душою.

Наконец, даже структура микрообразов — сравнений и метафор — выдержана у Астафьева от начала до конца в одном ключе, полностью отвечающем общему пафосу книги: человека он видит через природу, а природу — через человека. Ребенок ассоциируется у Астафьева с зеленым листком, который «прикреплялся к дереву жизни коротеньким стерженьком», смерть человека вызывает ассоциацию с тем, «как падают в старом бору перестоялые сосны, с тяжелым хрустом и долгим выдохом». А образ Матери и Ребенка превращается под пером Астафьева в образ Древа, питающего свой Росток: «Вздрогнув поначалу от жадно, по-зверушечьи давнувших десен, заранее напрягшаяся в ожидании боли, мать, почувствовав ребристое, горячее небо младенца, распускалась всеми ветвями и корнями своего тела, гнала по ним капли живительного молока, и по раскрытой почке сосца оно переливалось в такой гибкий, живой, родной росточек...». Зато о речке Опарихе автор говорит так: «...синенькая жилка, трепещущая на виске земли», а другую речушку, шумливую, сравнит с разбушевавшимся пьяненьким мужиком. Этих метафор и сравнений, ярких, неожиданных, щемящих и смешливых, но всегда ведущих к философскому ядру книги, в «Царь-рыбе» очень и очень много.

Так создается художественный мир, единый не только пространственно, но и интонационно, эмоционально, и в конечном итоге концептуально. Но концепция циклического жанра несет на себе печать его культуры: и здесь снова приходится вспоминать о «максимуме» жанра и об «инерции» жанровой формы.

У цикла есть свои преимущества перед другими жанрами. Относительная раскованность структуры позволяет автору, что называется, «выговориться о самом главном, наболевшем. Выговориться без обиняков, без оглядки на какие-либо пределы и рамки жанра»¹. И сам Виктор Астафьев, оказывается, поэтому и предпочел такую форму жанру романа: «Но я сознательно отказался от этого определения. Боюсь я этого слова «ро-

¹ Из выступления Глеба Горышина. — Литературное обозрение, 1976, № 10, с. 52.

ман», ко многому оно обязывает. Но главное, если бы я писал роман, то бы писал по-другому. Возможно, композиционно книга была бы стройнее, но мне пришлось бы отказаться от самого дорогого, от того, что принято называть публицистичностью, от свободных отступлений, которые в такой форме повествования вроде бы и не выглядят отступлением»¹.

Действительно, «Царь-рыба» — это первое у нас произведение, столь остро, столь яростно ставящее вопрос о нравственных последствиях утраты связи между человеком и природой. Это первое произведение, где обнажается со всей очевидностью браконьерская суть потребительского отношения человека к сотворившему его миру. Это первое произведение, где такое отношение решительно, с притчевой назидательностью осуждено и покарано.

Но отказ от романа или повести и предпочтение формы цикла — не простое следствие субъективного выбора писателя. Жанровая свобода цикла — это и отражение определенного уровня художественного осмысления проблемы: когда надо привлечь к ней внимание общества, стучать в рельсу и бить в колокол, когда надо показать волиющие результаты небрежения этой проблемой, возбудить (или возмутить) души читателей... Но анализа всех причин и следствий в сложившейся ситуации, «сцепления» всех разнонаправленных факторов и тенденций автор не может еще дать, для этого время не пришло — не все видно и не все еще понято.

Сам писатель рассказывал, с каким трудом у него «выстраивалась» «Царь-рыба»: «Не знаю, что тому причиной, может быть, стихия материала, которого так много скопилось в душе и памяти, что я чувствовал себя буквально им задавленным и *напряженно искал форму произведения*, которая вместила бы в себя как можно больше содержания, то есть поглотила бы хоть часть материала и тех мук, что происходили в душе. Причем все это делалось в процессе работы над книгой, так сказать, на ходу», и потому делалось с большим трудом»¹.

В этих поисках формы, которая бы соединяла всю мозаику рассказов в единое целое, выражали себя мучки мысли, пытающей мир, старающейся постигнуть

¹ Из выступления Глеба Горышина. — Литературное обозрение, 1976, № 10, с. 57.

² Астафьев В. Память сердца. — Литературная газета, 1978, 15 нояб., с. 7.

справедливый закон жизни человека на земле. Частные решения, предлагаемые каждой новеллой или повестью в отдельности, не могут уже устроить художественное сознание, не утешает его и опыт вековых истин, которые учат тому, что рано или поздно все приходило к гармоническому равновесию («Всему свой час и время всякому делу под небесами; Время родиться и время умирать»... «Время войне и время миру»). Мысль жаждет этой гармонии с е й ч а с.

«Так что же я ищу? Отчего мучаюсь? Почему? Зачем?»

Нет мне ответа».

Так кончается повествование Виктора Астафьева. Искомая гармония в современном мире: между материальным и духовным, между человеком и природой — еще не наступила. Пытливая мысль художника, мужественно поставившего острейшие проблемы современного существования, не находит ответа. Вот почему, видимо, роман у Виктора Астафьева не писался. Вот почему более строгая в жанровом отношении книга не могла еще получиться. Ведь композиционная стройность сложного произведения — это «материализация» постигнутых связей и отношений реального мира во всей его действительной сложности. Цикл, тяготеющий к романной полноте и романному многоголосью, оказался в данном случае самой адекватной формой художественного познания и жанрового завершения.

В этой связи необходимо возразить гипотезе В. Курбатова о том, что «Царь-рыба» — это роман, что автор вполне мог написать свое произведение «в устойчивых границах жанра», но «устойчивые формы не подходили», и возникла некая форма «свободного романа»¹. В. Курбатов очень уж буквально толкует смысл известных пушкинских строк. Даже если мы примем за истину мысль критика о том, что свободный роман предполагает анализ текучего характера, что он умеряет бег, «чтобы остро взглянуть в поток людей и явлений, который несет его и именуется жизнью», все же останется без ответа вопрос: почему этот поток «медленной прозы» (еще один термин В. Курбатова, которым он охватывает «Вольную натаску» Г. Семенова, «Путешествие дилетантов» Б. Окуджавы и книгу В. Астафьева и который никак не подходит к яростной, динамичной «Царь-

¹ Курбатов В. Даль свободного романа. — Литературное обозрение, 1978, № 3.

рыбе») следует называть романом? Какие обязательства стоят за этим термином?

В. Курбатов отсылает нас к высказыванию М. М. Бахтина о том, что «роман — это единственно становящийся и еще неготовый жанр». Но этим высказыванием не оправдывается защищаемая критиком идея «свободного романа». Жанр, действительно, может быть «неготовым», то есть еще не раскрыть до конца свой потенциал. Но в каждом отдельном произведении данного жанра тех жанрообразующих сил, которые уже есть, известны или открыты автором, хватает для того, чтобы создать завершенный художественный мир данного романа, воплощающий романную концепцию действительности. Отсутствие такой завершенности свидетельствует об отсутствии романной концепции мира и человека. Именно об этом говорил М. М. Бахтин еще в 20-е годы: «Если бы в кругозоре художника не появилось такого жизненного единства, которое принципиально не вмести́мо в рамки новеллы, то он ограничился бы новеллой или сборником новелл. Никакое внешнее соединение новелл не может заменить адекватного роману внутреннего единства действительности»¹. Это высказывание словно бы прямо адресовано к книгам, подобным «Царь-рыбе».

Ослабленность внутреннего единства художественного мира в жанре цикла проявляется, в частности, в том, что в нем не создается непреодолимого барьера против проникновения в произведение глав-новелл, неоднородных по художественному качеству. В «Царь-рыбе» это тоже есть: наряду с великолепными рассказами «Уха на Боганиде», «Капля», «Поминки» в цикл входит искусственная во многих отношениях новелла «Сон о белых горах», рядом с самородными, цветистыми характерами Акима, Командора, Игнатича, Грохотала появляются фельетонно знакомая компания городских браконьеров (рассказ «Летит черное перо») и Гога Герцев, стандартный тип современного интеллектуального конкистадора. Но как раз в соседстве с совершенными воплощениями эти «лобовые» образы и сюжеты оказываются настолько художественно неравнозначными, что происходит нечто вроде отторжения их от живого и цельного художественного организма. Видимо, не случайно Астафьев не включил рассказ «Летит черное перо» в от-

¹ Цит. по кн.: Медведев П. Н. Формальный метод в литературоведении, с. 185.

дельное издание «Царь-рыбы» («Роман-газета», 1977, № 5), и от этого единство цикла не пострадало. Впоследствии писатель дал очень критическую оценку и воплощению типа Гоги Герцева¹.

Все эти случаи «отторжения» тоже имеют очевидный концептуальный смысл. Органичность художественного мира «Царь-рыбы» не приняла простых, лежащих на поверхности ответов на вопросы об отношениях между человеком и природой, о существовании потребительской философии.

3

Зрелость жанра, полное осуществление его потенциала проявляется в максимуме внутреннего единства, самодостаточности создаваемого жанровой структурой и ее составными элементами образа «целого мира», то есть в том, что называют художественной завершенностью.

Художественная завершенность с давних времен воспринималась как самое убедительное доказательство истинности той концепции действительности, которая воплощена в произведении². Незавершенность «образа мира», зыбкость его внутренних связей, необязательность его частей и т. п. — все это становится отражением «пробелов» в эстетической концепции действительности. Какими причинами — субъективными или объективными — ни объясняется тот или иной «предел» в авторской концепции действительности, он неминуемо отражается в степени насыщенности, емкости, прочности, свободы внутреннего саморазвития художественного мира. Таким образом, именно в том, насколько органична и самодостаточна завершенность индивидуальной жанровой формы произведения, осуществляется внутренний самоконтроль художественной идеи, утверждается ее истинность или обнажаются ее просчеты, ее слабости. «Идея мира» проверяется жизнеспособностью воплощающего ее образа мира.

Каждый жанр, возникающий в ходе литературного

¹ «Наверно, сделано это в лоб, — говорил В. Астафьев об образе Гоги. — Но отрицательных типов, скверных людей я вообще писать не умею. Получается нежизненно, карикатурно». (Литературная газета, 1979, 29 марта, с. 5.)

² Еще Аристотель находил в законах жанра взаимозависимость между целостностью и красотой, с одной стороны, и истиной — с другой. (См., например, его рассуждения об эпосе: Аристотель и античная литература, с. 152—153). В античности эта взаимозависимость признавалась общим эстетическим принципом.

развития, в принципе, может быть формой убедительного художественно-завершающего оформления эстетической истины о человеке и мире. Именно о таких произведениях, где велся напряженный и честный поиск истины, где эта истина в конечном итоге достигалась, шла здесь речь. Но все же способы завершения в разных жанрах оказывались существенно различными. Об этом свидетельствуют наши наблюдения над новеллистическими циклами: сборником-циклом, повестью в новеллах, повествованием в рассказах, тяготеющим к роману. Эти же наблюдения обнаруживают, что особенности художественно-завершающего оформления жанрового мирообраза, проявляющиеся прежде всего в соотношении внутреннего саморазвития художественного мира и идущих от воли автора-творца фабульных, экспрессивных и тому подобных внешних способов «закрепления» художественного мира, соответствуют мере объективности, ясности и полноты эстетической концепции мира и человека, воплощаемой при посредстве данной жанровой формы. Чем значительнее дистанция между субъективным знанием о жизни и ее объективными закономерностями, тем больше внешних усилий прилагается для преобразования части жизни, изображенной в произведении, в образ мира. «Зазор» компенсируется субъективными, «авторскими» способами завершения. Все это значит, что особенности художественно-завершающего оформления, присущие данному жанру, как бы фиксируют определенное отношение между объективной действительностью и ее субъективной «кажимостью» в сознании автора-творца.

Когда же перед нами не случайно возникшая индивидуальная жанровая форма, а активная жанровая тенденция, привлекающая к себе не одного писателя-современника и отмеченная серьезными творческими свершениями, тогда есть все основания утверждать, что данный жанр отвечает определенному уровню художественного познания действительности, что в нем определено определенное состояние художественного знания о современном «человеческом мире». Именно этот жанр активизируется, набирает силу, оттесняя другие с переднего края. Отсюда и неравномерность функционирования жанров в литературном процессе.

Жанр потому и правомерно называть формой времени, что он является опредмеченной и проверенной опытом ступенью художественного освоения современ-

ности и характеристикой отношения состояния познания к объективным, пока еще не открытым закономерностям современного «человеческого мира». *Форма познания*, становящаяся ступенью в развитии современного художественного сознания, — такова главнейшая историко-литературная функция жанра.

Об этой функции мы говорили в предыдущих главах и разделах, характеризуя значение рассказа и повести 50—70-х годов в постижении современной концепции личности. Причем характеристики давались на основании анализа особенностей художественной завершенности, присущих жанрам рассказа и повести, хотя и без теоретического обоснования самого способа доказательства. Сейчас такое обоснование есть, и мы будем исходить из него при характеристике новеллистических циклов как форм времени.

Родословная новеллистических циклов уходит корнями в глубокую даль прошлого, к Боккаччо, Чосеру, Маргарите Наваррской. Но нас сейчас интересует не генезис жанра, а его историко-литературное функционирование. Если обозреть под этим углом зрения прошлое жанра, вспоминая, что «Повести Белкина», «Вечера на хуторе близ Диканьки» и роман в новеллах «Герой нашего времени» появились в 30-е годы XIX века, а «Записки охотника» и «Губернские очерки» — в 50-е, что опыты чеховских циклизаций приходятся на рубеж 80—90-х годов, что два лучших горьковских сборника цикла (именно цикла!) «Сказки об Италии» и «По Руси» родились в 1910-е годы, а самые значительные новеллистические циклы в советской литературе появились в первой половине 20-х годов («Конармия» Бабеля) и в середине Великой Отечественной войны («Рассказы Ивана Сударева» А. Толстого), то напрашивается мысль о том, что новое рождение этого жанра происходит на аналогичных фазах историко-литературного процесса. Появлению циклов предшествует расцвет рассказа и (или) очерка, но сами циклы уже представляют начальные опыты художественного синтеза современности.

Цикл — это первая в данном историко-литературном периоде попытка найти всеобщую связь внутри тех отношений человека с миром, которые выступили на первый план в данный период и стали стержнем современной концепции личности.

Так, новеллистические циклы, активизировавшиеся

в начале 60-х годов («Липяги» С. Крутилина, «Тронка» О. Гончара, «Хлеб — имя существительное» М. Алексеева, «Я, бабушка, Илико и Илларион» Н. Думбадзе, «Последний поклон» В. Астафьева и др.), нащупывали это единство в н у т р и социального универсума: в связях поколений, в единстве сородичей, соотечественников, соседей. Не случайно и мир здесь сосредоточивался чаще всего в образе родной деревни, в котором предельно точно и емко опредмечивалась идея внутреннего родства между людьми¹.

И хотя эта жанровая традиция продолжалась во второй половине 60-х годов в «Плотницких рассказах» В. Белова, «Переулках моего детства» Ю. Нагибина, «Оранжевом табуне» Г. Матевосяна, однако прежней активности уже не было. Ю. Суровцев высказал тогда предположение, что жанр повести (и романа) в новеллах утратил свой кредит.

На самом же деле жанр отступил к концу периода шестидесятых, чтоб в семидесятые годы вновь возродиться, но на поиске иной системы связей между человеком и миром. Уже в «Оранжевом табуне» мир деревни виден не только в своих внутренних связях, он, как мы наблюдали, соотнесен с природным, бытийным ореолом, окружающим его: с небом, горами, косяком вольных коней. Цикл Матевосяна был одним из первых проявлений перестройки оси отношений между человеком и миром, эстетически осваиваемых художественным сознанием. Цикл не утратил стремления к поискам источников единства внутри социального мира, но чтоб действительно найти их и оценить их объективное значение, понадобилось сам социальный мир соотнести с бытием. Такая нацеленность характерна для структуры новеллистических циклов, появившихся во второй половине 70-х годов. В астафьевской «Царь-рыбе» мир уже не сконцентрирован в жизни одной деревни. Чуш и чушанцы «вписаны» в монументальную картину бескрайней во времени и пространстве «реки жизни» и заняли здесь место в одном ряду с малюсенькой Боганидой и гигантской ГЭС. Так Астафьев старается вернуть современника вместе с тем, что сотворено его руками, и тем, что он только еще замыслил, в породившую его природу,

¹ Содержательный анализ циклических жанров советской прозы начала 60-х годов сделан в работе В. Силенко «Обновленный жанр» (Урал, 1965, № 7). См. также: Смирнов В. Повесть о новеллах и эволюция очерка. — Волга, 1966, № 1; Чернышев В. И. О сюжете романов и повестей в новеллах. — Уч. зап. Ульяновского пединститута. Т. 21, ч. 1, 1968.

заставить осознать непререкаемость и неизбежность ее законов, побудить человека строить себя, то есть формировать свою нравственность, свое мироотношение, направлять и прогнозировать свою деятельность в свете всеобъемлющих норм бытия.

Еще более просторным предстает художественный мир в новеллистическом цикле Николая Никонова «Следы рыси» (1979): здесь живая, трепетная уральская природа, жестоко уничтожаемая бездумным потребительством, порой даже прикрываемым фразой о государственных интересах, соотнесена с жизнью на других материках планеты, где идет неукротимое уничтожение человеком своей среды обитания, своей колыбели, и освещена взглядом из внеземного пространства, взглядом, полным любви к Земле, которую до боли остро испытывали американские астронавты, впервые ступившие на Луну.

Но в самой логике развития художественного мира «Следа рыси» нет разрешения тех острейших социально-нравственных проблем, которые поставил автор. Мир этого цикла объединяется публицистическим взглядом повествователя, его прямым словом, гневно обличающим, тревожно взывающим к совести людей и к чувству прекрасного, заложенному в каждом человеке. Не случайно Н. Никонов назвал свой цикл «публицистической поэмой».

Виктор Астафьев в своей «Царь-рыбе» нравственный суд «от имени» природы пытается объективировать в сюжетном развитии своих новелл, в их финалах. Но органического саморазвития в этих финалах нет, они чаще всего представляют собой фабульно, внешне «подстроенные» автором назидательные возмездия браконьерам всех мастей.

Такие способы художественно-завершающего оформления «выдают» гипотетичность синтеза, совершаемого в циклическом жанре.

Когда-то по поводу «Героя нашего времени» Белинский писал: «В нем есть что-то неразгаданное, как бы недоговоренное, как в «Вертере» Гете, и потому есть что-то тяжелое в его впечатлении. Но этот недостаток есть в то же время и достоинство романа г. Лермонтова: таковы бывают все современные общественные вопросы, высказываемые в поэтических произведениях: это вопль страдания, но вопль, который облегчает страдание...» (IV, 267). Вряд ли сказанное справедливо по от-

ношению к роману Лермонтова, но та особенность, которая в большей или меньшей мере свойственна циклическим жанрам, здесь уловлена очень точно: в них всегда есть «что-то неразгаданное, как бы недоговоренное», несмотря на все попытки автора «разгадать» и «договорить».

«Всеобщая связь явлений» не поддается тому несколько простодушному способу ее постижения, на котором строится цикл. В цикле синтеза добиваются «арифметическим» путем, путем сложения и координации малых форм в расчете на то, что количество перейдет в качество. Иногда переходит. Но в принципе многогранность отношений человека с миром здесь еще не стала системой отношений, структура цикла еще не «запрограммирована» на эту систему. Там же, где системная связь, охватывающая сложную диалектику отношений человека с миром, оформляется в структуре цикла — цикла в собственном смысле уже нет. Он диалектически самоотрицается, трансформируется в роман, где сцепление частей или глав, бывших некогда самостоятельными новеллами, настолько органично и ненаруσιμο, что о циклизации можно говорить лишь с точки зрения творческой истории произведения, но ни в коем случае не с точки зрения его действительной, функциональной жанровой завершенности. (Сказанное в полной мере относится к «Герою нашего времени» Лермонтова, исследователями доказано органическое и многоаспектное единство этого романа, сложившегося из глав-новелл.)

И это новое, романное, жанровое единство знаменует новую ступень художественного познания. В ходе литературного процесса активизация новеллистических циклов обычно предшествует выходу романа. Циклы подготавливают роман и структурно, и содержательно.

Цикл и наше исследование привел к роману. Обращение к проблемам такого разноликого жанра, как роман, должно углубить изучение вопроса о взаимоотношениях между жизнью жанра и движением художественного сознания, постигающего современную действительность.

ДИНАМИКА ЖАНРА

ЖАНР И МЕТАЖАНР

Коль скоро между уровнем, направленностью художественного познания и активизацией определенного жанра, становящегося формой времени, существует определенная связь, то естественно напрашивается новый вопрос: каковы отношения между динамикой жанра и движением художественного сознания?

Обратимся к опыту современного романа. У романа есть много типологических разновидностей, которые активно существуют как параллельно, так и последовательно в течение весьма длительного исторического отрезка. Это позволяет увидеть в очень широком диапазоне отношения между меняющейся жанровой структурой и движением художественной мысли.

«С тех пор, как я отважился выйти на люди со своим первым романом, за мной, как мне кажется, всюду следуют любезные интервьюеры. Ответь им на вопрос, есть ли будущее у романа... Странное дело: я написал серию рассказов, но никто и не подумал у меня спросить: есть ли будущее у рассказа. Может быть, это само собой разумеется? Или никому не интересно? Может быть, жизнь без рассказов вполне мыслима и даже терпима, в то время как жизнь без романов нетерпима и немыслима?» — вопрошает известный немецкий писатель Герман Кант. За шуткой здесь стоит очень серьезный вопрос. И сам Г. Кант в конце своей статьи отвечает на него вовсе нешуточно: «...роман не был результатом творческого произвола, а возник из двоякой потребности: потребности его создателя и потребности читателя. И тот, и другие хотели и хотят *докопаться до сути*; хотели и хотят выйти из своего узкого жизненного круга; искали, ищут *познания мира*, историй, в которых мир представлялся бы им более *понятным*. Романы дают им это представление, а иногда и нечто большее, чем представление»¹.

Конечно, любой жанр — это форма познания мира. Но почему-то именно в романе и через роман познавательная сущность жанра осознается до боли остро. Все многочисленные дискуссии 60-х годов, проходившие под заголовками «Отходная роману?», «Куда идет ро-

¹ Вопросы литературы, 1978, № 12, с. 205, 206.

ман?» и т. п., в конечном итоге сводились к спорам о познаваемости действительности, о способности человека и общества овладеть ее «секретами» и управлять своим развитием¹.

В семидесятые годы уже не слышно сомнений в жизнеспособности романа. Сама практика текущего литературного процесса (по крайней мере, в советской литературе), когда роман вновь стал влиятельнейшим жанром, сильно поколебала позиции скептиков. Но она не сняла вопросов о причинах, в силу которых роман чаще, чем другие жанры, «хоронят» и «воскрешают» не только в дискуссиях, но и в реальной практике литературного развития.

Показательна в этом отношении та направленность, которую приобрело обсуждение проблем современного романа за международным «Круглым столом», организованным журналом «Вопросы литературы» (1978, № 12). «И все же, следя за развитием форм (а у романа, как уже давно установлено, в сущности, столько же форм, сколько создано хороших романов, и каждый из них — в чем-то жанрообразующее явление по самой своей основе), давайте не забывать и о жанре как таковом, о его координатах не только во времени, но и в пространстве. Иначе ничего, кроме «крупной повествовательной формы» (такое определение романа, данное П. Топером, явно не устроило участников обсуждения. — Н. Л.), предложить не сможем», — призывает Е. Сидоров. И этот призыв встретил отклик буквально у всех участников обсуждения.

Как известно, теория романа — проблема очень новая. И в арсенале литературоведения есть ценнейшие исследования по этому вопросу. Но новый интерес к теории романа, вполне естественный в пору нового подъема жанра (а он всегда становится испытанием и обогащением теории), объясняется также и определенной сложностью нынешней теоретической ситуации, а именно тем, что так называемая «гегелевская» теория романа как эпоса нового времени, которую в России принял

¹ Кризисные явления в западном романе 50–60-х годов, проявляющиеся прежде всего в распаде жанровой завершенности и даже в принципиальном отказе от нее (опыт французского «нового романа», например), сами романисты и некоторые критики связывают с кризисом буржуазного общества, утратившего ценностные ориентиры, с кризисом сознания, не видящего «связи» и смысла в хаосе исторических, социальных, бытовых и прочих явлений. См., в частности, суждения о причинах упадка романного жанра, высказывавшиеся на Ленинградской сессии Европейского сообщества писателей в 1963 году в выступлениях Ж.-П. Сартра, Э. Пачи, А. Роб-Грийе, Р. М. Энциенсбергера (Иностранная литература, 1963, № 11).

и развил Белинский, сталкивается сейчас с концепцией «романических и эпических жанров», которая нашла выражение в трудах таких крупных теоретиков, как М. М. Бахтин и Г. Н. Пospelов. Их взгляды нередко противопоставляются традиционной трактовке романа. Поэтому следует разобраться: какое содержание вкладывают названные ученые в понятие романа и как это содержание соотносится с категорией жанра?

Характерная особенность методологии М. М. Бахтина состоит в том, что он нередко начинает свои исследования с постановки сугубо жанровых проблем, а затем по мере укрупнения масштаба осмысляемых явлений переходит на иной, более общий теоретический уровень, в котором первоначально намеченный собственно жанровый план играет служебную роль.

В частности, такая «передвижка» теоретических масштабов происходит в работе «Эпос и роман».

Характеристики эпопеи и романа М. М. Бахтин строит на контрасте их структурных («конститутивных») черт: 1) предмет эпопеи — национальное историческое прошлое, предмет романа — незавершенная, становящаяся современность; 2) источником эпопеи служит национальное предание, источник романа — современность, ее познание, стремление предсказать будущее; 3) мир эпопеи отделен от времени автора абсолютной эпической дистанцией, мир романа незамкнут, он раскрывается в становлении, как процесс; 4) человек в эпосе завершен и закончен на высоком героическом уровне, человек в романе незавершен, он «или больше своей судьбы, или меньше своей человечности»¹.

Нетрудно заметить, что характеристики эпопеи и романа здесь почти целиком ведутся по линии сопоставления типов эстетического отношения к действительности и эстетических концепций личности. В сущности, через сравнение эпопеи и романа М. М. Бахтин определил принципиальные особенности и различия *дореалистических* (нормативных) и *реалистического* творческих методов. Но особенности эти носят наджанровый характер, вернее, они являются теми общими факторами, которые влияют на все жанры и стили определенной историко-литературной системы. Не случайно М. М. Бахтин отмечает: «Охарактеризованные нами три конститутивных черты эпопеи в большей или меньшей степени при-

¹ См.: Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики, с. 455—479.

суши и остальным высоким жанрам «античности и средневековья»¹. И далее: «Эти особенности эпического человека, разделяемые в основном и другими высокими дистанцированными жанрами...»². Те же конститутивные черты, которые М. М. Бахтин обнаруживает в романе, проявляются в большей или меньшей мере во всех реалистических жанрах. Собственно, их-то, эти черты, ученый объединяет общим понятием «романизации».

Таким образом, в работе «Эпос и роман» термином «роман» обозначается не собственно жанр, а нечто более общее: некая принципиальная направленность содержательной формы («конститутивные черты»), свойственная целой группе жанров и опредмечивающая их семантическое родство.

Такой же смысловой объем содержит у Бахтина понятие мениппеи, которым ученый обозначает основные структурно-семантические принципы, объединяющие множество так называемых «серьезно-смеховых» жанров. Специфика этих жанров не входит в круг интересов исследователя. По отношению к своему семантическому ядру, опредмеченному в конститутивных принципах мениппеи, жанры — это «внешние формы». Вот почему у Бахтина встречаются такие, например, высказывания: «...свободные по внешней форме, но типические по своему жанровому существу мениппеи Дидро»; «По своей внешней форме произведение Бержерака — целый философско-фантастический роман»³.

Подобные высказывания кажутся даже странными в устах ученого, который всегда отстаивал плодотворнейшую идею тотальной содержательности художественных форм. Но, видимо, в данном случае в теоретических построениях Бахтина «жанровое существо» и «внешняя форма» жанра разошлись, оказались нетождественными друг другу.

Сходные противоречия свойственны жанровой концепции Г. Н. Пospelова, изложенной в книге «Проблемы исторического развития литературы». Исследуя типологические содержательные свойства произведений, ученый выявил четыре основных аспекта художественной проблематики: мифологический, «национально-исторический», «нравоописательный», романический. Авто-

¹ Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики, с. 461.

² Там же, с. 478.

³ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского, с. 244, 253.

ром последовательно охарактеризованы исторические и социально-идеологические основы каждого из аспектов, они строго дифференцированы между собой. В этом смысле концепция Г. Н. Пospelова систематичнее и полнее, чем у М. М. Бахтина. Однако автор «Проблем исторического развития литературы» также считает охарактеризованные им четыре проблемно-типологических аспекта основными типами жанрового содержания.

Если руководствоваться этой концепцией, то она поможет объяснить, что есть общего между, например, «Евгением Онегиным», «Демоном», «Вешними водами» и «Рассказом неизвестного человека», которые включены Г. Н. Пospelовым в группу романических жанров и, следовательно, объединены, как утверждает ученый, общей для этой группы проблемой личности, обнаруживающей развитие своего характера, которое обусловлено противоречиями между его интересами и обществом. Однако она не поможет объяснить, чем различаются роман «Евгений Онегин», поэма «Демон», повесть «Вешние воды» и рассказ Чехова. А ведь есть же какой-то особый, причем именно *жанровый смысл* в особой *жанровой форме*. Но этот особый смысл не улавливается четырьмя типами жанрового содержания, названными в книге «Проблемы исторического развития литературы».

Объяснение расхождений между жанровыми типологиями Бахтина и Пospelова, с одной стороны, и традиционными жанрами — с другой, видится в следующем.

Те структурные принципы, которые М. М. Бахтин считает «конститутивными чертами» крупных художественных образований, названных им эпосом, мениппеей, романом, и те типы художественной проблематики, которые Г. Н. Пospelов называет мифологическим и «национально-историческим», «этологическим», романическим жанровым содержанием, оказываются отвлеченнее, «алгебраичнее» жанра, они прилагают к жанру такие укрупненные масштабы, в которых теряется семантика собственно жанра как внутренне сбалансированной, относительно завершенной системы, организующей произведение в целостный образ мира.

Однако объективный характер теоретических абстракций, определенных авторами «Эпоса и романа» и «Проблем исторического развития литературы», не вызывает сомнений. Уже тот факт, что М. М. Бахтин и Г. Н. Пospelов, ученые, исходящие из существенно различающихся методологических посылок, пришли к от-

крытию одних и тех же жанровых типов, говорит о многом¹.

Что же представляют собой эти теоретические абстракции? Как они относятся к жанру в его традиционном смысле?

В поисках ответа на поставленные вопросы нам может помочь Ю. Н. Тынянов. В статье «Ода как ораторский жанр» он писал: «Сосуществование с одою других лирических видов, длившееся все время ее развития, этому развитию не мешало, ибо виды эти осознавались *младшими*. Старший жанр, ода, существовал не в виде законченного, замкнутого в себе жанра, а как известное конструктивное направление»². Как видим, термин «младший жанр» здесь обозначается та целостная, уравновешенная структура, которой организуется внутренняя завершенность произведения, то есть жанр в его традиционном смысле. «Старший жанр» характеризует только некие общие конструктивные принципы, присущие ряду родственных с этой точки зрения жанров. Таким образом, Ю. Н. Тыняновым обнаружены разные ступени (или масштабы) теоретического абстрагирования при изучении жанра.

То, что Тынянов называет «старшим жанром», уместно для терминологической четкости называть *метажанром*. Именно о метажанре идет речь в исследованиях М. М. Бахтина и Г. Н. Пospelова. При чем, если М. М. Бахтин охарактеризовал принципиальные конструктивные черты метажанров эпоса, мениппея, романа и выявил окаменевшее в них мироощущение определенных эпох, то Г. Н. Пospelовым охарактеризованы проблемно-содержательные аспекты этих же метажанров (хотя и названных несколько иначе), установлены их связи с идеологической атмосферой породивших их эпох. Таким образом, типологии Бахтина и Пospelова объективно не противоречат друг другу, а с разных сторон восполняют объем понятия «метажанр».

Те метажанры, которые охарактеризованы в трудах М. М. Бахтина и в «Проблемах исторического развития литературы» Г. Н. Пospelова, представляют собой самые крупные типы содержательно-формальных единств,

¹ Следует также отметить, что с этими жанровыми типологиями сближается разработанная известным канадским теоретиком Нортропом Фраем классификация основных форм художественной прозы. Frye N. *Anatomy of Criticism*. N. Jersey, 1957, p. 303—326).

² Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1975, с. 245.

которые соразмерны, вернее — сомасштабны всей истории художественной культуры. Между этими самыми крупными метажанрами и собственно жанрами, видимо, есть содержательно-формальные единства менее крупного объема и исторического масштаба (хотя бы та же ода и элегия в интерпретации Ю. Н. Тынянова — как «конструктивные направления», организованные определенной интонацией).

Однако метажанр любого масштаба должен рассматриваться как содержательно-формальное единство, где определенному уровню «укрупненного» анализа содержания должен отвечать адекватный ему уровень анализа формы, или, что одно и то же, ведя исследование формы на определенном уровне абстрагирования от конкретной жанровой системы, надо на том же уровне определять ее содержательность. Словом, не мерить «световыми годами квартирную площадь» (как однажды выразился Д. С. Лихачев) и саженью — расстояние между галактиками. Лишь тогда исчезнет основа для утверждений о том, что одно и то же жанровое содержание может воплощаться в разных жанровых формах.

Определив метажанровую ориентацию трудов М. М. Бахтина и «Проблем исторического развития литературы» Г. Н. Пospelова, можно с уверенностью утверждать, что ни тем, ни другим ученым не отвергается и не заменяется трактовка жанра как типа организации произведения в целостный образ мира, носитель эстетической концепции действительности, а меняется масштаб исследования жанра, которое поднимается на иную, более высокую ступень теоретического абстрагирования. Разумеется, жанр в его традиционном смысле тоже есть абстракция, но такая, которой пользуются художник в процессе создания произведения и читатель в процессе восприятия. Такая же абстракция, как метажанр, носит сугубо теоретический, исследовательский характер. Но необходимость в ней не вызывает сомнений: только при посредстве таких теоретических абстракций можно выявить закономерности динамики жанров в больших исторических масштабах. (В следующей главе нам придется рассматривать жанровые закономерности на «метажанровом уровне»).

Однако никак нельзя смешивать собственно жанры и метажанр. Если, например, роман как конкретный жанр, представляющий собой устойчивую систему построения завершенного художественного мира, будет

подменяться романностью как неким наджанровым содержательно-конструктивным направлением, то теоретической путаницы не избежать¹.

В теории романа как жанра (а не метажанра!) сохраняют непреходящее значение идеи Белинского, формировавшиеся по «горячим следам» литературного процесса, в то время, когда роман достигал зрелости и утверждался в роли лидера зарождавшейся жанровой системы реалистического направления. Сохраняет свое значение и классическая формула Белинского: «Эпопея нашего времени есть роман. В романе — все родовые и существенные признаки эпоса, с тою только разницею, что в романе господствуют иные элементы и иной колорит»².

Рассматривая роман в преемственной генетической и исторической связи с жанром эпопеи, Белинский утверждал, что роман нового времени не только способен воплощать жанровое содержание, традиционно осваиваемое в формах эпопеи («сущность жизни, субстанциональные силы, состояние и быт народа»), но он вбирает в себя также и «частную жизнь». При этом критик подчеркивал, что личное и историческое в романе всегда взаимосотнесены и немыслимы друг без друга. Таковы новые элементы романа, посредством которых осваиваются многосложные отношения между личностью и обществом, человеком и человечеством, судьбой индивидуальной и историей народной.

Что же касается особого колорита романа, то Белинский обозначает его термином «проза жизни». «Проза жизни», «верный такт действительности»³ характеризуют колорит романа как исследовательский, аналитический. Но аналитический колорит романа Белинский нигде не противопоставляет синтезу. Он лишь указывает, что, в отличие от героической эпопеи, идущей к синтезу как бы путем возвышения над «прозой жизни», роман движется к синтезу сквозь «прозу жизни», проникая

¹ Показательный пример — признание, сделанное И. К. Кузьмичевым: «...повесть не имеет своего собственного жанрового центра и представляет собой нечто среднее между романом и эпопеей». (Кузьмичев И. К. Герой и народ. М.: Современник, 1973, с. 120.) Нет сомнений, что у повести, как у всякого реально существующего и имеющего богатую историю жанра, есть свой «жанровый центр». Но его не определить по меньшей мере до тех пор, пока не будет осознана разница между метажанром и жанром: в данном случае — между романным метажанром и жанром повести. (При изучении древнерусской воинской повести ее надо будет «разводить» с эпопейным метажанром.)

² Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. V, с. 39.

³ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. VI, с. 523.

в глубь явлений, в их внутренний смысл, постигая скрытые отношения между ними. «Задача романа как художественного произведения есть совлечь все случайное с ежедневной жизни и с исторических событий, проникнуть до их сокровенного сердца, сделать сосудом духа и разума внешнее и разрозненное»¹.

Такова принципиальная концепция жанра романа у Белинского. Она учитывает и необратимость роста самосознания личности, и усложнение отношений между человеком и миром, и постоянное расширение сферы эстетического освоения действительности, и интенсивность жанровых взаимопроникновений в литературе нового времени.

Как же осуществляются романом его художественные функции? Ответ следует искать в жанровой структуре романа, вернее — в структурном принципе этой самой сложной, самой гибкой, но все же имеющей свои границы и обретающей в результате творческого акта свою устойчивость, свою статику жанровой формы.

Главное, на наш взгляд, отличие романа от всех других жанров состоит в том, что он никогда не ограничивается исследованием отдельных граней или процессов действительности, как бы они ни были важны сами по себе. Его интересуют именно связи между гранями и процессами жизни, он ищет «всеобщую связь явлений». Образ «целого мира» формируется в любом жанре. Но если в рассказе, например, или даже в повести «целый мир» существует как некое предполагаемое, интуитивно ощущаемое единство действительности, то в романе единство это как раз и подвергается изучению. В романе эстетическое освоение диалектической сложности жизни возводится в *конструктивный принцип* художественного мира. Жанровая структура, выстраиваемая в романе, представляет собой «модель» тех связей и отношений «человеческого мира», диалектическим сцеплением, борьбой и единством которых держится и движется жизнь. В эстетическом освоении связей действительности, диалектики противоположностей, единства процесса жизни, неостановимого развития и непрерывающейся борьбы состоит эпическая сущность романа нового времени.

В собственно романной эпической сущности — секрет вечного обновления этого жанра, движущегося вместе

¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. V, с. 40.

с жизнью. В этой же эпической сущности — объяснение неравномерности развития романа в историко-литературном процессе. «Для большого эпоса (имеется в виду роман. — Н. Л.) нужна большая концепция, охватывающая связи объективного мира», — писал И. А. Виноградов¹. И эта концепция рождается не только по воле автора, а и «по воле» жизни. Например, наблюдая русскую прозу 70—80-х годов XIX века, В. Я. Кирпотин пришел к такому выводу: «Для создания романа большого стиля необходимо было, чтобы автор имел свое достаточно удовлетворительное объяснение ранящих душу противоречий, или же нужно было, чтобы в самой жизни наметились достаточно ясно те тенденции развития, которые в конечном счете могли бы вывести из переживших себя, ставших невыносимыми условий существования»².

В истории советского общества тоже бывали времена, когда основные противоречия и закономерности, свойственные тому или иному периоду, не были еще достаточно развиты и не могли быть до конца осознаны. Этим, собственно, и можно объяснить затишье в развитии советского романа начала 20-х годов, периода Отечественной войны и первых послевоенных лет, середины и конца 50-х годов. Заметим, что роман «отступал» в весьма характерные годы — когда начинались новые периоды в истории нашего государства и, следовательно, в общественном сознании. В эти годы и у нас слышались голоса об ортодоксальности романа, о необходимости решительной модернизации его формы, а то и замены «литературой факта», о преимуществах перед ним лирических повестей и т. д.

А потом, на какой-то ступени литературного движения, роман вновь «воскресал», набирал силу, утверждался, становился «жанром всех жанров» (С. Залыгин). И каждый раз он оказывался в чем-то новым, не копирующим уже известные разновидности. Подобное разнообразие конкретно-исторических типов романа затрудняет его теоретико-историческое изучение. Необходим типологический принцип, который бы позволил применять «общенаучный критерий повторяемости» (В. И. Ленин) к неповторимым мирам романов. Этот типологический принцип литовский литературовед А. Бучис выводит из гегелевского определения романного конфликта:

¹ Виноградов И. А. Вопросы марксистской поэтики. М.: Сов. писатель, 1972, с. 293.

² Кирпотин В. Пафос будущего. М.: Сов. писатель, 1963, с. 244.

конфликта между личностью и внешней действительностью, в результате которого устанавливается новое диалектическое единство в «человеческом мире». Отсюда А. Бучис заключает, что «в жанре романа постоянно борются стихия лирического самовыражения и эпическое начало, переменчиво — в зависимости от характера эпохи — побеждающие друг друга»¹. И далее он резонно полагает, что эта вечная тяжба переживания и события находит отражение в том, что структуры тех или иных романов тяготеют к одному из двух противоположных повествовательных полюсов — объективно-повествовательному или субъективному. Для того чтоб не возникало сомнений в эпической природе любой романной структуры, А. Бучис избегает термина «лирический роман». И его можно понять: речь идет не об эпическом или лирическом родовых смыслах, а об объективном и субъективном повествовательных способах организации эпического мира романа, воплощающего диалектическое и динамическое единство жизни.

Объективно-повествовательная и субъективно-повествовательная структуры, которые по старой терминологической традиции называют эпической и лирической, это, конечно же, теоретические абстракции, они лишь указывают на некие полюса, к которым в большей или меньшей мере тяготеют конкретные произведения романного жанра. Однако эти структуры могут быть весьма полезными координатами при анализе динамики романа в историко-литературном процессе.

ДИНАМИКА ЭПИЧЕСКОГО РОМАНА: ТРИЛОГИЯ КОНСТАНТИНА СИМОНОВА «ЖИВЫЕ И МЕРТВЫЕ»

1

В романе нового времени самой влиятельной была традиция эпического романа (или точнее — романа объективно-повествовательной структуры). В этом типе романа эпический смысл, открывающий объективные связи действительности (событие), воплощается в самой адекватной форме — в форме объективированного саморазвития художественного мира, подчеркнуто независимого от восприятия субъекта речи. Но такая форма романа утверждается в историко-литературном цикле не

¹ Бучис А. Роман и современность (Становление и развитие литовского советского романа). М.: Сов. писатель, 1977, с. 233.

сразу, она может возродиться лишь тогда, когда в самой современности проявилось действие существенных закономерностей общественного развития, когда, условно говоря, сама жизнь начинает «давать ответ» на романские вопросы. Разумеется, новое рождение эпического романа обусловлено и творческой активностью художников особого, эпического склада, мерой их проникновения в объективные процессы действительности.

Первой большой удачей эпической традиции на современном этапе стал роман «Живые и мертвые» (1959) К. Симонова, давший начало одноименной трилогии. Свою приверженность эпической традиции К. Симонов ощущал вполне определенно. «Мне неинтересно,— говорил он,— писать роман не о событии. Меня привлекают события, существенные для жизни многих людей, шире говоря — народа и страны, события, касающиеся всех персонажей и так или иначе определяющие их судьбу»¹. И вовсе не удивительно, что именно Симонов стал одним из зачинателей новой разновидности эпического романа-хроники.

Эта новая разновидность, в свою очередь, восходит к традиции разнообразных романов хроникального типа (вспоминаются «Два мира» В. Зазубрина, «Время, вперед!» В. Катаева, «Заговор равнодушных» Б. Ясенского и др.). Но у романа-хроники, сложившегося на рубеже 50—60-х годов, есть свои особенности. Своеобразие его жанрового содержания состоит в отображении диалектического единства мира сквозь призму проблем «История и Народ», «Историческое развитие и судьба человека». Выдвижение этих проблем характеризует новую ступень в разработке современной концепции личности.

История, исторический процесс определяет как содержание, так и структуру жанра романа-хроники. Историческое событие становится художественным материалом, этапы развития исторического процесса закрепляются в сюжете. Движение времени, хронология — это объективный стержень художественного действия. Причем хроникальная последовательность явлений выступает здесь в качестве своего рода ключа к причинам и следствиям и способом решения художественного конфликта. Исторические факты, свидетельства, порой документально достоверные материалы входят в романы-хроники не столько как специфическое средство исследования,

¹ Вопросы литературы, 1978, № 12, с. 104.

сколько как своеобразные художественные образы, по-особому возбуждающие эмоциональное и эстетическое переживание читателя, усиливающие доверие к повествованию. И вообще установка на максимальное правдоподобие, на эффект подлинности характеризует поэтику романов-хроник, их композицию и выразительно-изобразительную систему. «Пусть все будет как в жизни» — таков, в принципе, девиз автора романа-хроники.

Действие романа-хроники «Живые и мертвые» ограничено событиями сорок первого года. В пору появления романа, на рубеже 50—60-х годов, это объяснялось и исследовательскими задачами, и нравственным долгом художника перед первыми героями Отечественной войны, о которых было еще очень мало известно¹. Но благодаря тем свойствам жанра романа-хроники, которые открывал и систематизировал в «Живых и мертвых» автор, достигалась внутренняя завершенность художественного мира произведения и возникавший на его страницах образ сорок первого года — от горечи первых поражений до радости первых побед — стал обобщенным выражением героики и трагизма всей Великой Отечественной войны.

А между тем, стремясь к максимальному правдоподобию, Симонов строит сюжет из «разорванных» эпизодов, формирует очень подвижную систему образов из постоянно меняющихся персонажей. Все это усугубляло трудности жанровой организации произведения. Требовалось создать такую жанровую систему, в которой бы воплотился целостный образ исторической действительности. И Симонов ее создал.

Автор «Живых и мертвых» избегает сугубо беллетристических, фабульных связей между быстро меняющимися эпизодами войны. Каждая глава «Живых и мертвых» собрана вокруг одной ситуации. Внешней связи между отдельными главами нет. Но эту внешнюю разорванность романист компенсирует четкой внутренней организацией каждой главы, ее композиционной и даже идейной завершенностью.

Вот, например, глава вторая. Здесь на Синцова наваливается хаос событий и встреч. Он видит часового с двумя гранатами, который в течение суток не сошел

¹ Когда корреспондент «Литературной газеты» удивился обилию исторических материалов, собранных Симоновым, то услышал в ответ: «Я и есть историк... Этой работы за меня никто не сделает, и каждый из нас, пишущих о войне, историк». (Цит. по ст.: Золотусский И. Каждый день — длинный. — Литературная газета, 1966, 21 мая.)

со своего поста. Подбирает милиционеров, посланных искать неизвестно где диверсантов. Со слезами смотрит, как загораются в небе медлительные ТБ-3. Встречается с капитаном Ивановым, который без лишних слов собирает потерявших свои части людей в боевые отряды, и летчик со сгоревшего бомбардировщика просится туда хоть рядовым.

Эта стихия верности приказу, готовность защищать Родину где угодно и чем угодно, «даже общие слезы из глаз», это чувство ответственности за трагедию сорок первого года (мотив личной ответственности входит в главу через рассказ о последних минутах Козырева), наконец, появление спокойных, знающих, что нужно делать в первую очередь, организаторов отпора на местах — все это создает в главе атмосферу уверенности в том, что дело пойдет на лад. И это общее настроение совершенно естественно, по первому психологическому импульсу (а этим импульсом стал вид барражирующих над городом новеньких советских «мигов») суммируется в одной фразе Ивана Синцова: «Нет, все еще не так плохо», — сквозь усталость и боль подумал Синцов...». И это впечатление Синцова становится идейным итогом второй главы.

Вообще-то в первом десятке глав идейные выводы буквально формулируются то ли во впечатлениях Синцова, то ли в размышлениях Серпилина, а то и в завуалированном авторском комментарии. Так четкостью вывода компенсируется дробность эпизодов, составляющих событийную основу главы. А в тех главах, где в самих событиях есть твердая объективная связь, отражающая крепнущую силу организованного отпора захватчикам, отпадает необходимость в подобных субъектных способах обобщения, завершенность ситуации обеспечивается ее эпическим саморазвитием.

Из девятнадцати глав романа «Живые и мертвые» по меньшей мере пятнадцать представляют собой композиционно завершенные повествования, где соединены в отдельные «автономные» единства разрозненные, часто хаотичные события, встречи, характеры. Художественный мир в каждой из глав и идейный вывод каждой из них при всей их относительной автономности выступает как определенная часть всего художественного действия и всей художественной концепции романа. Какова же связь между этими внутренне замкнутыми частями?

Сказать, что все они находятся на дороге истории и расположены в хронологической последовательности,— значит, сказать слишком мало. Симонову надо было доказать, что эта последовательность не случайна, что она выражает закономерность самой Отечественной войны.

От главы к главе разворачивается в «Живых и мертвых» широкая панорама первого периода Отечественной войны, отображающая нарастающее сопротивление советского народа захватчикам. Но у Симонова логика исторических событий составляет «наружный» слой эпического процесса. Внутреннее же его течение происходит в самосознании народа.

Еще при сборе материалов к роману писатель настойчиво интересовался общественными настроениями, психологическими реакциями людей на те или иные исторические факты. Об этом, в частности, свидетельствует запись Симоновым рассказа Н. В. Барсукова, участника легендарного парада на Красной площади 7 ноября 1941 года¹. И если мы обратимся к 15-й главе, где описывается этот парад, то убедимся, что все описание здесь пропущено сквозь призму настроений его участников: Серпилина, Климовича, Синцова и его товарищей. И глава эта потому и стала кульминационной, что в день парада у героев возникает совершенно определенное предчувствие победы. Потому-то «низенький автоматчик по фамилии Комаров» горюет, что «ни одного фрица не изловили»:

«— Я бы ему про парад объяснил: что мы сегодня на параде были и что товарищ Сталин выступал.

— Ну и как бы ты это объяснил? Ты что, немецкий знаешь?

— С толмачом.

— Ну ладно. Дали бы тебе толмача, объяснил. А да-
ле что?

¹ «А вообще надо сказать — наше формирование в эти дни насторожило народ: что это штатские, полуобмундированные, с винтовками топают? Значит, уже до этого дело дошло!»; «А немцы близко были. Не близко, а ближе, чем близко. Какое было настроение у нас? Настроение, что в Москву не придут, а если придут — нас не будет в живых». Судя по этим строкам, романиста в первую очередь интересовало психологическое восприятие людьми тревожных событий и массовые настроения. «Какое было настроение у нас?» — это же эхо вопроса Симонова.

Обратим внимание и на то, как описывается парад на Красной площади: «Мне по роду моей работы до войны пришлось на многих парадах быть. Но это был не такой парад, как все, это был особенный. Хотя мы и знали обо всем, что творилось под Москвой, но на площади мы этого не чувствовали. Вот такое, представьте себе, *чувство*... Стояли мы, военные, на трибунах в полном снаряжении и вооружении, смотрели и *чувствовали*, что побьем, побьем немцев!» (Литературная Россия, 1965, № 52.)

— Пустил бы его.

— Чего-чего? Пустил бы?

— Ну да. Пусть идет к своим рассказывает».

Комарову вполне понятно, какую реакцию у врагов может вызвать такой рассказ.

По тому же принципу общественно-психологического эффекта входят в роман и другие исторические факты, а также все вымышленные коллизии. Например, памятная сцена гибели тихоходных ТБ (в главе второй) потому и становится важным моментом эпического процесса, что эту гибель переживают разные люди и общим переживанием они роднятся, соединяются в народ.

И даже комментарий безличного повествователя, который обычно служит в романах хроникального типа средством внешнего объединяющего охвата панорамы исторического события с высоты «птичьего полета», обращен в «Живых и мертвых» к характеристике духовного состояния отдельных персонажей и народа в целом. Так, в главе 14-й после вводных строк о положении дел в «масштабе всего подмосковного фронта», повествователь переходит к рассказу о самочувствии людей, обороняющих Москву, сравнивая его с «самочувствием пружины». Комментарий у Симонова не авторитарен, он созвучен состоянию героев, эмоционально родствен им. Он входит в мир хроники чаще всего тогда, когда сами герои не в состоянии объективно оценить те или иные явления, осознать их исторический смысл. Он восполняет их незнание, используя для этого смягчающую, объясняющую стилистическую формулу: «Он не знал», «Никто из них не знал», «Они не знали и не могли знать» и т. п. И такая формула тоже работает на общую концепцию романа «Живые и мертвые». «В образе автора едва ли не самое существенное — знание закономерностей каждой человеческой судьбы», — пишет А. В. Чичерин, характеризуя существенную особенность структуры реалистического эпического романа, и полагает: «Вероятно, так же думал и Константин Симонов в своей трилогии»¹. Но как раз применительно к Симонову нужны уточнения: повествователь в «Живых и мертвых» далеко не всегда знает закономерности каждой человеческой судьбы, но ему всегда ведомо то, что знает и чего не знает каждый персонаж.

Дело в том, что незнание и знание — это край-

¹ Чичерин А. Образ автора в «Войне и мире». — Литературная учеба, 1978, № 1, с. 144.

ние, начальный и завершающий, этапы во внутреннем психологическом сюжете романа «Живые и мертвые». В начале его — одно состояние общественного сознания: «Первый день войны застал семью Синцовых врасплох, как и миллионы других семей. Казалось бы, все давно ждали войны, и все-таки в последнюю минуту она обрушилась как снег на голову; очевидно, вполне приготовить себя заранее к такому огромному несчастью вообще невозможно». В конце — другое, противоположное: «...он старался заставить себя свыкнуться с трудной мыслью, что как бы много всего ни оставалось у него за плечами, впереди была еще целая война». А между этими полярными состояниями — динамика общественных настроений: страх и вера, рождение уверенности, радость первых побед, воспитание стойкости и единства, испытание душевных качеств людей всеми бедами войны, рождение предчувствия победы. От невольных заблуждений — к стремлению смотреть правде в глаза, от неведения — к знанию, от растерянности и неразберихи чувств — к твердой душевной нацеленности и организованности. В сущности, перед нами прошли узловые моменты быстрого движения общественного сознания за первые полгода Отечественной войны.

В социалистическом самосознании советских людей, в том, что суровые испытания сорок первого года не только не поколебали его, а, наоборот, послужили школой идейной зрелости, видит Константин Симонов главные исторические уроки начального периода войны. И этот рост народного самосознания представлен в качестве идейной основы эпического действия романа. В крепнувшем самосознании масс видит романист главную силу, которая победила в Великой Отечественной войне. В этом суть исторической концепции Симонова, его решение вопроса «Народ и История».

Задача исследования диалектики развития самосознания народа потребовала от романиста обращения к таким художественным формам, которые позволяли отобразить массовые чувства и настроения. В роман «Живые и мертвые» естественно входят массовые сцены, в которых запечатлено движение тысяч и даже миллионов людей, сцены коллективных разговоров, а также то, что можно назвать панорамой душевных состояний людей. Во всех этих сценах романист передал массовые настроения, характер мышления, уровень самосознания общества.

Создавая образы отдельных персонажей, автор «Живых и мертвых» прямо-таки подчеркивает «представительственный» характер их настроений. О Синцове, например, неоднократно говорится так: «Он не был трусом, но, как миллионы других людей, не был готов к тому, что произошло»; «Он не пережил бы тех дней без этой веры, с которой незаметно для себя, как и миллионы других военных и невоенных людей, втянулся в четырехлетнюю войну»; «Его, как и многих других нетрусливых от природы людей, встретивших и перестрадавших первые дни войны в сумятице и панике прифронтовых дорог, с особой силой тянуло теперь вперед, туда, где дрались» и т. п. Такое стремление романиста подчеркнуть психологическое представительство своих героев служит еще одним средством передачи общественных настроений, динамики общественных чувств. Но это же стремление применительно к персонажам романа, особенно к главному герою, чревато художественными потерями.

Разумеется, указание на то, что Синцов чувствовал и переживал, «как другие», «как тысячи», «как миллионы», подчеркивает типичность его характера. Но такая «среднеарифметическая» типичность не идет в сравнение с типичностью как квинтэссенцией типологических качеств миллионов. Герой романа может быть средним человеком, но он не может быть «средним характером». Он насыщеннее, трагичнее средних. И если говорить о причинах неудовлетворенности, которую вызывает образ Синцова в «Живых и мертвых», то их следует искать в первую очередь в по-хроникальному прямолинейной, «количественной» типизации его характера.

А ведь судьба Синцова, все испытания, сквозь которые он прошел, давали основания для художественной концентрации в его характере трагедийности и героики времени. Но саморазвитие характера Синцова все время вступает в противоречие с той функцией, которая была возложена на него автором — быть голосом, мыслью, настроением «как все». В этом случае, на наш взгляд, автор не сумел все же совладать с инерцией жанра: в романе-хронике индивидуальное, личностное начало теснится общим, поглощается массовым.

Зато в жанре романа-хроники затаены возможности для создания эпических емких собирательных образов. К. Симонов оптимально использовал потенциал своего жанра. В «Живых и мертвых» все персонажи романа

(а их — главных, второстепенных, эпизодических — более ста двадцати) сливаются в монументальный коллективный образ — образ советского народа. Причем главное открытие Симонова состоит в том, что собирательный образ народа раскрывается им в психологическом плане. Используя традиционные и выработав новые «приемы», Симонов сумел подвергнуть анализу чувствования, настроения народа, проникнуть в диалектику общественного сознания, постигнуть закономерности его развития. Хроника 1941 года стала в романе «Живые и мертвые» историей сознания народа. На этой основе не только объясняются причины победы советских людей над гитлеровцами в Великой Отечественной войне, но — шире — доказывается идея прямой обусловленности осуществления исторической справедливости развития самосознания народа. Так, воссоздавая и совершенствуя жанр романа-хроники, обращаясь в нем к проблеме «Народ и История», К. Симонов утверждает идею необходимости и благотворности сознательного исторического деяния масс.

2

Роман «Живые и мертвые» знаменовал важную ступень в развитии современной концепции личности. Здесь личность уже выступает не автономно, а как часть народа, причем такого народа, который осознает себя и свою историческую миссию. Но, как мы видели, эпическое со-бытие личности и общества предстает в романе-хронике довольно упрощенно: по принципу «как все».

Дальнейшее эстетическое освоение отношений между человеком, народом и историей требует усложнения жанровой формы эпического романа. И такое усложнение происходит. Не случайно на VI съезде советских писателей (1976) отмечалось, что «в первый ряд литературных достижений выдвинулся именно широкоохватный, многоплановый, панорамный, со стереоскопической глубиной роман»¹. Эти черты свойственны «Соленой Пади» и «Комиссии» С. Залыгина, дилогии И. Мележа «Люди на болоте» и «Дыхание грозы», они явственно видны в построении романов «Кровь и пот» А. Нурпейсова, «Сибирь» Г. Маркова, «Годы без войны» А. Анань-

¹ Марков Г. Советская литература в борьбе за коммунизм и ее задачи в свете решений XXV съезда КПСС. — Литературная газета, 1976, 23 июня, с. 2.

ева, полотен В. Бубниса, И. Чигринова, П. Куусберга. Во всех этих романах важная структурообразующая роль сохраняется за историко-хроникальным пластом, но его значение уже не абсолютно, оно осложнено другими (бытовыми, социально-психологическими, нравственно-философскими) пластами.

Куда же направлены структурные сдвиги в эпическом романе 60—70-х годов?

Опыт истории советской литературы свидетельствует о том, что хроникальный роман служит своего рода «подступом» к роману-эпопее. Примечательно, что все классические романы-эпопеи советской эпохи, как правило, органически включают в себя структуру исторической хроники (то ли в виде одной из частей — например, «Восемнадцатый год» в трилогии А. Толстого, то ли в качестве постоянного содержательного пласта — в «Жизни Клима Самгина» М. Горького).

В эпическом романе 60-х годов как раз наблюдается процесс передвижения от исторической хроники к роману-эпопее. Это происходит, в частности, в трилогии К. Федины, когда он после хроники «Необыкновенное лето» стал работать над романом «Костер» (кн. 1 — 1963, главы книги второй — 1965, 1967)¹. В последнем романе значительно углубляется исследование связей между временем и духовным миром каждого человека, герои «Костра» в суровую пору войны еще и еще раз проверяют себя, обновляют свои связи с народом и его судьбами, всем сердцем переживают перипетии отечественной истории.

Такое же продвижение от романа-хроники к роману-эпопее наблюдается в следующем произведении Симонина — «Солдатами не рождаются» (1964).

С самых первых страниц «Солдат...» обнаруживается хроникальность структуры произведения. Начало романного действия — новогодняя ночь на 1943 год, конец романа — февральские дни 1943 года. Объективное историческое содержание этих хронологических вех — начало и конец исторической Сталинградской операции. И внутри романа строго соблюдается определенность временных сдвигов. Следовательно, перед нами роман-хроника.

Но хроника особая. Тут счет идет не на месяцы, а на недели, дни и даже часы. Тут действие развивается не

¹ См. также: Федина К. «Костер». Материалы к творческой истории романа. — Вопросы литературы, 1978, № 12.

только в одном направлении, на одном историческом участке, как в «Живых и мертвых», а переносится из края в край страны: Донской фронт, Москва, Ташкент, опять под Сталинград и снова в Москву. В полтора месяца романного действия «уложились» будни армии и героизм рабочих ташкентского завода, ужасы фашистских лагерей и страницы подпольной борьбы, мгновения жизни Кремля и фронтовые дела — бои, атаки, смерти и победы.

«Солдатами не рождаются» — в высшей степени «концентрированная» хроника. Настолько концентрированная, что уже перестает быть собственно хроникой.

Мы отмечали, что все события романа-хроники «Живые и мертвые» переживаются в душах героев. Такая колоссальная нагрузка, которая ложится на героев романа «Солдатами не рождаются», несомненно, должна была привести к усилению их интеллектуальной работы, к более активному проявлению их характерных человеческих качеств. И если роману-хронике свойствен крен в сторону предпочтительного освещения влияния обстоятельств на характеры, то в «Солдатах...» характеры и обстоятельства становятся равноправными силами.

Показательно, что в этом романе практически нет авторского комментария. Это можно объяснить тем, что от декабря сорок первого года до января сорок третьего (срок между событиями двух романов) Серпилин, Синцов, Таня Овсянникова и другие герои романа прошли вместе со всем народом тяжкий путь испытаний. Они выстрадали и выносили свою идейную зрелость, свою нравственную цельность, свою жизненную активность — и потому сейчас они сами могут понять то, что раньше (в «Живых и мертвых») требовало авторского комментария.

Героям, духовно богатым, мыслящим историей и человечеством, по плечу сложная проблематика эпического романа. Не случайно в художественном мире романа «Солдатами не рождаются» самое значительное место занимает интеллектуальная жизнь героев. Разнообразные объективные явления не столько сами по себе занимают место в романе, сколько служат импульсами к мысли, переживанию героев. И этими мыслями, большими и маленькими, значительными и мелкими, хорошими и худыми, заняты не только главные герои романа, но и подполковник Артемьев, и кузнец Суворов, генерал из Ставки Иван Алексеевич и совсем молодень-

кий адъютант Рыбочкин. Наконец, в романе сделана попытка передать ход мыслей Сталина.

Напряженность, постоянство, движение интеллектуальной жизни героев всегда были показателями эпического богатства характеров, свидетельством объективности, закономерности открытых художником связей между человеком и миром. И тот факт, что именно в романе «Солдатами не рождаются» вырос емкий, масштабный образ генерала Серпилина, тоже свидетельствует об эпической силе произведения.

В Серпилине и других персонажах романа, близких ему по духу, писатель открывает существеннейшие особенности личности, сформировавшейся в социалистическую эпоху. Симонов показывает своих героев как бы антиэпически: «заземленно», занятыми личными заботами и тревогами. Но их личные переживания эпичны по существу: ведь они интимно переживают судьбы государства, ход Отечественной войны.

Полнотой и сложностью духовной жизни героев обусловлены большие общественные проблемы романа «Солдатами не рождаются». Такие люди, как Серпилин, Синцов и им подобные, не могут не размышлять о том, какова же мера их личной ответственности за все, что было, есть и будет с Родиной, не могут не задаваться вопросами о высоких нравственных и исторических целях той борьбы, которую ведет народ в этой войне. Ответы на эти вопросы они ищут и находят в живом опыте истории. И в самой жизни стараются они реализовать свои идеалы. Отсюда вытекают основные конфликты романа. Отсюда — эпическая природа этих конфликтов.

Так, ни на миг не порывая с конкретностью исторических обстоятельств, вошедших в плоть и кровь романа-хроники, Симонов обогащает ее психологизмом, «вочеловечивает» исторический процесс. Это сближает роман «Солдатами не рождаются» с жанром романа-эпопеи.

Однако во второй книге симоновской трилогии обнаруживается и обратная связь между завершенностью эпических конфликтов, с одной стороны, и саморазвитием характеров и всего художественного мира романа — с другой.

Если в первом романе трилогии конфликт состоял

в преодолении инерции общественного сознания и формировании чувства осознанной исторической ответственности в душе каждого, кто составлял собою воюющий народ, то во втором романе главное место занимает исторически новый конфликт, где чувство гражданской ответственности — изначальное и присущее всем без исключения персонажам духовное состояние. Серпилин и Батюк, Синцов и Люсин, Левашов и Бастрюков, Малинин и Капустин, Цветков и Барабанов — все они живут с идеею блага Родины и поступают, руководствуясь чувством ответственности за ее благо. Но почему же они вступают в конфликты между собой, почему они принимают разные, нередко взаимоисключающие решения?

Оказывается, что сознание исторической ответственности — еще не все. Существует еще критерий ответственности, которым проверяется объективная работа позиций героев и объективное значение для блага Родины их субъективных решений и поступков. Таким критерием у Симонова выступает человечность.

Проверка на человечность обнаруживает ущербность позиций таких людей, как командарм Батюк или директор завода Капустин. Они за пользой дела потеряли человека, забыли о человеческом смысле и высоких гуманистических целях любого дела, которое вершится в социалистическом обществе. По мнению романиста, даже державная мудрость Сталина не вполне совершенна, потому что, холодно пренебрегая мыслью «об убыли в личном составе», он «отбросил в сторону то главное, в чем Серпилину хотелось его убедить».

Человечность выступает в романе Симонова как высший критерий исторической целесообразности. Вот почему беспрекословный комполка Цветков, смешной старомодный генерал Кузьмич, суховатый парторг завода Малинин обретают живость и привлекательность там, где обнаруживают душевную чуткость, заботу о человеке, где отстаивают свое и чужое человеческое достоинство.

Наиболее убедительно обосновано единство нравственного и исторического, объективной необходимости и человечности в образе генерала Серпилина. Это тот герой, которому одному во всем романе дано понимать основные противоречия времени и предвидеть пути их решения. Но он же, Серпилин, вместе с тем несет в себе высшую нравственную справедливость, стремясь даже

на таком бесчеловечном попрании, как война, оставаться человечным, не ступать «на бездушную стезю» пренебрежения жизнью других людей, их личным достоинством, их нравственными ценностями. Человечность в характере Серпилина — это и состояние души, и нравственный критерий, и принцип миропонимания. В коммунистическом представлении о ни с чем не соизмеримой ценности личности и всех людей, ради которых отдельный человек отдает свою бесценную жизнь, источник цельности характера Серпилина.

Героев Симонова разделяет не дело, а отношение к пользе, к целям дела. Это усложняет борьбу между ними. Но борьба идет и дает определенные результаты. И то, что Батюк, имея дело с такими людьми, как Серпилин и Захаров, «незаметно для себя делался лучше» и что Барабанов после жестоких упреков Серпилина испытал «смертельный удар совести», что этот «долдон» Капустин грубовато «признается в любви» Малинину, — все это трудные победы подлинно коммунистического взгляда на цели и задачи исторического деяния. Эти победы убеждают в том, что закономерности общественного прогресса пробивают себе дорогу.

Но верный конкретно-историческому принципу, Симонов показывает препятствия, мешающие полному торжеству высоких идеалов Серпилина и его единомышленников.

Одним из таких препятствий романист считает комплекс идей, норм и настроений, объединенных понятием «культ личности». Эти идеи могут развращать в общем-то здоровые натуры Батюков и Капустиных, эти настроения благоприятствуют карьеристам и бюрократам вроде Бастрюкова. Но вместе с тем Симонов показывает всю сложность конкретной исторической ситуации, когда напоминает, что в годы смертельной борьбы с фашизмом для всего народа авторитет Сталина, даже само его имя обладали колоссальной мобилизующей силой.

Конфликты между героями романа Симонова включены в раму всемирного противоборства, каким была Великая Отечественная война. Война с особой силой обнажает «предел возможностей» гуманно мыслящих героев Симонова. Тот же Серпилин, о котором говорят, что он умеет беречь людей, отлично понимает неточность этих слов: «Но что значит «беречь людей»? Ведь их не построишь в колонну и не уведешь с фронта туда,

где не стреляют и не бомбят и где их не могут убить. Беречь людей — всего-навсего значит не подвергать их бессмысленной опасности, бросая навстречу опасности необходимой».

Вспомним, как Серпилин по-отцовски старается убедить от гибели Таню и Синцова. О Тане он говорит: «Хочу, чтоб подольше на свете пожила, *в пределах возможного и допустимого*». Синцову: «Береги себя *по мере возможности...*»

Наконец, события войны — это не только непосредственное эпическое действие, но и тот трагедийный фон, на котором особенно отчетливо видна диалектическая противоречивость гуманистического идеала социалистической формации, где любовь к человеку, сознание неповторимости и бесценной ценности каждой личности не исключает, а предполагает жертвование жизнью человека, если это необходимо для общего блага. (Показателен в этом смысле монолог Синцова: «...Ни триста человек, ни один человек не могут чувствовать себя в душе бесконечно малой величиной» и т. д.)

Можно утверждать, что конфликты романа Симонова вовсе не ограничены событиями войны и смысл произведения не сводится лишь к отображению и анализу исторического прошлого. На материале Отечественной войны и общественной жизни тех лет Симонов стремится осмыслить основные исторические, философские, нравственные конфликты социалистической эпохи, дать ответ на главные проблемы гуманизма: Человек и Мир, Гражданин и Государство, Личность и Общество. Это проблемы эпопей, решая которые, она дает синтез целой эпохи и идеал современной личности.

Однако, поставив эти важнейшие эпопейные вопросы, Симонов еще не дает на них вполне эпопейные ответы.

Характерной особенностью структуры романов-эпопей является завершение всех психологических, нравственных, социальных и философских конфликтов в некоем историческом свершении, имеющем общенародное значение. Вспомним финал «Хождения по мукам»: герои присутствуют на историческом заседании в Большом театре, и перед ними разворачиваются гигантские перспективы строительства новой жизни. А горьковский Клим Самгин бесславно погибает под ногами людей, собравшихся у Финляндского вокзала встретить Ленина... Так сама история дает ответы на вопросы эпопей.

В романе «Солдатами не рождаются» историческое действие завершено: роман кончается разгромом группировки Паулюса. Однако в рамках этого исторического действия еще не решены основные конфликты и потому не осуществлено эпическое событие, не найдена гармония в мире.

Таково специфическое противоречие жанровой структуры романа «Солдатами не рождаются». Оно свидетельствует о том, что автору не удалось вывести из саморазвития жизни ответ на вопросы, которые он поставил. Но если сама жизнь еще не дает ответа, то писателю необходимо дать художественное «предрешение» в свете своего эстетического идеала. Таков один из фундаментальных жанровых законов, нарушив его, невозможно достичь художественной завершенности произведения.

И в «Солдатах...» противоречие между конфликтом и жизненным материалом было «примирено». Но для этого Симонову пришлось использовать такие способы, которые несколько нарушают общий, принятый в романе эпический принцип объективированного саморазвития художественного мира. Каковы же они, эти «способы примирения»?

Одним из них выступает все тот же интеллектуализм художественного мира романа «Солдатами не рождаются». Деяние героя имеет свои пределы, поставленные обстоятельствами. Но мысль героя не знает преград, она развивается последовательно, наиболее полно выражая духовную сущность характера. И в направленности, которую имеет мысль героев, заложена историческая перспектива. Это перспектива неминуемого торжества гуманистических принципов и норм в жизни нашего общества. Не случайно, например, в финале романа Серпилин, отчетливо знающий предел своих реальных возможностей, все же счастлив, счастлив тем, что в своем деле, на своем участке истории он сможет «долбить свою правду».

Примечательно также, что окончательный нравственный итог размышлений героев романа о мере величия и исторической значимости выдающейся личности дается в чисто интеллектуальной форме, путем цитирования мыслей Льва Толстого: «Величие как бы исключает возможность меры хорошего и дурного»; «Нет величия там, где нет простоты, добра и правды». Это тоже своего рода гипотетическая форма художественного итога, ко-

гда аналогией с прошлым заменяется объективированное решение проблемы в настоящем.

Если в «Живых и мертвых» порой преувеличивалось художественное значение фактической подлинности изображения, то в романе «Солдатами не рождаются» значительно возрастает роль реалистической условности, под которой понимается оправдываемая законом вероятности и необходимости определенная концентрация образов и ситуаций. Если в «Живых и мертвых» типизация героев зачастую осуществлялась по принципу «как все», «как многие», то в «Солдатах...», используя возможности реалистической условности при изображении не вполне обыкновенных жизненных путей своих героев, Симонов аккумулирует в их характерах важнейшие черты духовной жизни эпохи, делает их типами времени.

Усиление роли реалистической условности вообще-то показатель внутренней раскованности романиста, его окрепшего доверия к логике саморазвития художественного мира. Но в романе «Солдатами не рождаются» порой используется художественная условность и с иной идейно-эстетической целью: чтоб форсировать развитие художественного мира, дать объективированное решение конфликтов, исторически еще не завершенных.

Почему, например, к финалу романа Симонов настойчиво «строит» семейное счастье Синцова и Тани? Сближение этих героев должно было стать художественным решением исторических противоречий, осмысляемых в романе. (Вспомним по аналогии, что толстовский Рощин, найдя Родину, нашел и Катю, а Григорий Мелехов, разойдясь с Родиной, теряет Аксинью,— в этих финалах осуществляется справедливость истории по отношению к личному счастью человека.) Но внутренняя цельность, гармоничность Синцова и Тани не означает еще гармонии между ними и жизнью; борьба, которую они ведут во имя идеалов социалистического гуманизма, далека от завершения. Вот почему история любви Синцова и Тани выглядит в романе «подстроенной», ослабляющей естественность художественного мира. Это вероятность случайности, а не необходимости. И все же в конце, словно спохватившись, Симонов подпиливает столбы семейного «бунгало» своих героев. Роман кончается ожиданием новых бед и опасных столкновений, которые подступают к Тане и Синцову.

Очевидно, иными способами, кроме некоторого насилия над саморазвитием художественного мира, Симонов и не мог дать объективированного решения эпического конфликта. Но структура эпического романа выдает с головой и «отторгает» такую условность.

Особенности воплощения характера главного героя романа — генерала Серпилина — также несут на себе печать противоречивости художественной структуры произведения.

Серпилин — это самый «исторический» характер романа: он часть советской истории и один из ее творцов, в нем наиболее зримо воплотилось время и тенденции времени. Это создает основу для эпизации образа. С особой силой эпическая природа характера Серпилина выразилась в трагедийности его судьбы: все драматические противоречия времени приносят ему непоправимые личные беды, страдания и утраты. За цельность своей натуры, верность своим убеждениям, последовательность своих поступков Серпилин платит самой дорогой ценой: смертью жены, гибелью сына, риском вновь попасть в число отверженных. Трагедийность подчеркивает героическую, подвижническую суть характера Серпилина. И если не забывать о том, что идеи романа «Солдатами не рождаются», развернутые на материале Отечественной войны, охватывают целую социально-историческую эпоху, то и оба аспекта характера главного героя романа — трагедийность и подвижничество — эстетически определяют всю меру трудностей борьбы за осуществление высоких коммунистических идеалов в жизни.

Масштабностью характера и способами типизации образ Серпилина близок к героям романов-эпопей. И все же он в какой-то степени не «дотягивает» до уровня такого героя. В мотивировке его характера есть элементы исторической случайности. Серпилину надо было быть пожилым человеком. Ему надо было быть кадровым военным, попасть на Колыму и все же вернуться в строй, ему надо было вырасти в крупного военачальника, для которого нет секретов в свершающихся делах. Лишь благодаря всем этим моментам, которые несут на себе печать случайности, получает художественное оправдание знание и понимание этим героем сложной правды истории. Конечно, мотивы случайности ослабляют эпическую силу образа Серпилина.

Определенная исключительность знания, которым владеет Серпилин в отличие от других героев романа, также отражает незавершенность процесса развития общественного самосознания в те военные годы. Но вместе с тем только знающий герой способен был, не нарушая эпического саморазвития художественного мира романа, отражающего сложную диалектику исторического процесса, выражать, не пользуясь подсказкой автора, объективную оценку этого времени, оценку, получившую общественное понимание лишь спустя десятилетия, в наши дни.

Вот почему есть основания утверждать, что образ генерала Серпилина несет на себе печать противоречия между законченностью эпического действия и незаконченностью художественного конфликта и вместе с тем участвует в структурном «примирении» этого противоречия.

Наблюдения над романом «Солдатами не рождаются» еще раз обнаруживают тесную связь между процессом художественного познания и формированием жанровой завершенности произведения. В противоречиях этого романа Симонова объективно проявилась неполнота решения эпических проблем, поднятых автором. В структуре романа «Солдатами не рождаются» образовалось сложное переходное состояние между типом романа-хроники и типом романа-эпопеи. История стала пропитываться «человеческим смыслом», но человек еще не вполне овладел историей. Удачи и слабости «Солдат...» свидетельствуют о том, что тенденция к роману-эпопее стала реальностью литературного процесса 60-х годов, но она пока не осуществилась.

Формирование жанра романа-эпопеи идет неспешно. Оно определяется не только субъективными устремлениями и талантом художника, но прежде всего развитием самой жизни¹.

¹ В этой связи можно привести суждение на сей счет самого К. М. Симонова, высказанное им в письме к автору этих строк: «Грешным делом немножко поднадоели различные приемы и столверчения вокруг проблемы эпического романа. Иногда начинало казаться, что сами эти слова «эпический роман» или «эпопея» созданы для удобства гимнастических упражнений некоторых наших исследователей. Поэтому, заведя соответствующее заглавие у Вас (речь идет о главе «Становление романа-эпопеи» в книге «Современная художественная проза о Великой Отечественной войне», ч. II.—Н. Л.), я несколько испугался, но потом испуг прошел, ибо разговор у Вас идет по существу, и, по сути дела, речь не о самой форме, а о том, насколько мы способны выразить истинные, имеющие всенародное значение проблемы того времени — почему, по каким, не только субъективным, но и объективным, обстоятельствам оказывались в той или иной мере не способными к этому. Так я, во всяком случае, понял некоторые страницы Вашего разбора моего первого и, в особенности, второго романа. Должно быть, Вы тут во многом правы». (4 июля 1975 г.)

Попытки «подстегнуть» время и привести роман-эпопею к итогам до осуществления в самой действительности основных закономерностей современного исторического этапа успеха еще не приносили. Именно этими причинами можно объяснить существенные художественные слабости заключительной книги трилогии — романа «Последнее лето» (1971).

Здесь К. Симонов намеревался дать объективированное завершение проблем и конфликтов всего цикла.

Продолжая и углубляя мотивы первых двух книг трилогии, он ввел в «Последнее лето» в высшей степени важные социально-психологические этюды о члене Военного Совета Львове, этом зловещем типе инициативного насадителя политической подозрительности, о старике Серпилине и солдате Никулине. Через этих, последних, персонажей в трилогию вошли разные по пафосу стороны народной жизни и психологии. В «Последнем лете» точны наблюдения романиста над атмосферой 1944 года, в которой как бы сконцентрировался дух исторического опыта, воинского умения и зрелой уверенности народа, его солдат и командиров. Однако новых значительных проблем и конфликтов в романе уже нет.

Да и сама тематическая завершенность «Последнего лета» остается проблематичной. С одной стороны, фабульно, событийно трилогия окончена: герои победно вернулись в те места, откуда начинался их тяжкий путь, они прочно держат в руках не просто воинскую инициативу, а «миров приводные ремни», они овладели историческим процессом. Да и найденное Серпилиным семейное счастье тоже должно было объективировать идею обретения гармонии в самом человеке и между человеком и миром.

И все же, как и в «Солдатах...», в завершающем романе трилогии, в «Последнем лете», гармония не осуществляется. Война еще не кончена, и после освобождения Белоруссии (видимо, не случайно К. Симонов отказался от первоначального замысла завершить трилогию сорок пятым годом) героев поджидают жестокие случайности, от которых погибают Серпилин и молодой Ильин, остается без решения драма Синцова и Тани. Во всем этом: в незавершенности исторического противоборства, в обрыве судьбы центрального героя, в нерешенности психологической коллизии — романист честно запечатлел незаконченность, неразрешенность по-

исков гармонии между человеком нашей эпохи, личностью зрелой, требовательной к себе и к миру, и самой эпохой, сложной, противоречивой, тревожной.

3

«Мысли мои о границах свободы и зависимости, и мой взгляд на историю не случайный парадокс, который на минутку занял меня. Мысли эти — плод всей умственной работы моей жизни и составляют нераздельную часть того мирозерцания, которое бог один знает, какими трудами и страданиями выработалось во мне и дало мне совершенное спокойствие и счастье», — писал Л. Толстой, объясняя сущность своего творческого поиска в «Войне и мире»¹.

Вопрос о свободе и зависимости — это главный вопрос общественного человека, и особенности его решения определяют существо исторической концепции личности. А мысль о границах свободы и зависимости и взгляд на историю с учетом этой мысли есть философская основа художественного конфликта романа-эпопеи. Пьер и Андрей, Григорий Мелехов, сестры Булавины, Рощин и даже Клим Самгин — все они решали вопрос о границах собственной свободы и исторической необходимости. Причем жанровая близость, несмотря на существенные отличия, романа-эпопеи Л. Толстого и советских романов-эпопей проявляется в общей близости эстетических идеалов: их герои лишь тогда обретают свободу, а с нею — духовное равновесие, счастье бытия и любви, когда сливаются с исторической необходимостью, воплощенной в жизни народа. Но к этой гармонии герой эпопеи прежних времен приходил через тяжкий путь преодоления самого себя, либо так и не обретал ее (утверждение идеала «от противного» в «Тихом Доне» и в резко негативном плане в «Жизни Клима Самгина»).

В «Войне и мире» бытие гармонического идеала мгновенно, оно приходится лишь на момент единения всего общества в ситуации Отечественной войны 1812 года. А в советских эпопеях 30-х годов есть только момент обретения гармонии, которым кончается «Хождение по мукам», но нет еще гармонии как бытия и деяния свободной личности. В мажоре финала «Хмуро-

¹ Л. Н. Толстой об искусстве и литературе. Т. 1, М.: ГИХЛ, 1958, с. 385.

го утра» и трагичности финала «Тихого Дона» отразились особенности идеала эпохи строительства основ социализма, впервые в истории утвердившей реальную возможность и необходимость единения личности и народа и вместе с тем еще не до конца обеспечивающей гармоническое развитие личности и полное слияние интересов всех и каждого.

В трилогии К. Симонова «Живые и мертвые» просматриваются перспективы новых решений главных эпопейных проблем. Здесь мысль о границах свободы и зависимости еще более эпизируется даже по сравнению с эпопеями 30-х годов. Для героев А. Толстого, М. Шолохова и М. Горького она состояла в отказе от идеи личной свободы от общества во имя идеи личной необходимости быть с обществом, с народом. Для героев К. Симонова нет альтернативы «я» или «мы», они находятся в том духовном состоянии, когда «я» и «мы» давние союзники. А «мысль о границах свободы и зависимости» наполняется в трилогии «Живые и мертвые» иным содержанием, идет на новом уровне.

Свобода у К. Симонова — это мера субъективного участия человека в движении времени, это свобода в историческом творчестве. А необходимость — это те закономерности времени, с которыми имеет дело человек в процессе исторического творчества, которые он старается познать. И по-настоящему свободны, гармоничны действительно и потенциально только те герои К. Симонова, кто осознает или чувствует историческую необходимость, объективно помогает движению истории по пути необходимости.

Этой мерой исторической целесообразности в романе Симонова, как мы отмечали, становится широкая, универсальная идея гуманизма. История выверяется человеком, его жизнью, свободой, его счастьем. Такой поворот эпопейного конфликта, суть его решения, его эпическая мера характеризует дух и смысл концепции личности и истории, которая формируется в развитом социалистическом обществе, определяя его идеалы. Не случайно иным духовным содержанием наполняется образ героя современного романа-эпопеи. Он не раздваивается, его не ломает и не мучит заблуждение относительно несовместимости личной свободы и исторической необходимости. В характере Серпилина уже заложена идея бытия и деяния гармонической личности как объекта художественного изображения. И это ничуть

не ослабляет конфликтности романа-эпопеи. Конфликт ее начинает осваивать новые драматические коллизии эпохи: противоречие между конкретно-историческим состоянием времени и тенденциями эпохи, между субъективными устремлениями исторической личности и ее объективными возможностями. Это требует нового уровня эпического мышления и нового качества психологизма, который должен исследовать духовное переживание личностью времени и истории.

Развитие жанра романа-эпопеи связано с моментами завершения больших исторических эпох и со зрелостью общественного самосознания. Так было в 60-е годы XIX века, когда создавалась «Война и мир»¹. Аналогичная историческая ситуация складывалась во второй половине 30-х годов, когда «очень дружно дозревали» романы-эпопеи «Тихий Дон», «Хождение по мукам», «Жизнь Клима Самгина», когда создавался «Последний из Удэге»². Конец тридцатых годов был временем завершения большого исторического этапа — периода перехода к социализму, тем временем, когда «материализовались» результаты исторического процесса, которые в гражданскую войну и в 20-е годы могли быть только мечтами и планами. В тридцатые годы результаты истории были перед глазами художников, и общество, сложившееся заново, на новых основах, осознало смысл совершенного исторического перехода.

Успех романа-эпопеи, совершенное осуществление его структуры, которая характеризуется исторической значительностью сюжета, вниманием к самым глубинным процессам общественной жизни в переломные моменты истории, «мыслью народной», появлением художественно цельного характера, представляющего собой развитой тип эпохи, естественной «жизнеподобностью» формы, создающей ощущение самодвижущегося потока бытия³, становится свидетельством максимального приближения художественного сознания к постижению сущности современной ему эпохи. И если в советском эпическом романе 60-х годов тенденция к

¹ См. об этом: Сабуров А. А. «Война и мир» Л. Толстого. Проблематика и поэтика. М.: Изд-во МГУ, 1959, с. 8—25.

² См. об этом: История русского советского романа. Кн. 1. Л.: Наука, 1965, с. 579—581.

³ См. о жанре романа-эпопеи: Чичерин А. В. Возникновение романа-эпопеи. М.: Сов. писатель, 1958; Ершов Л. Ф. Русский советский роман. (Гл. 4 — «Роман-эпопея».) Л.: Наука, 1967; Ивинский П. Об изучении жанра эпопеи в современном литературоведении. — *Literatura*. Vilnius, 1974, XV (2); Пискунов В. М. Советский роман-эпопея. М.: Сов. писатель, 1976.

эпопейности не оформилась во внутренне цельной жанровой структуре романа-эпопеи, то это можно объяснить прежде всего объективными причинами: незавершенностью исторического этапа, когда, по-видимому, не все закономерности общественного развития вызрели.

СОВРЕМЕННЫЙ ЭПИЧЕСКИЙ РОМАН И ТРАДИЦИИ НАРОДНОГО ЭПОСА

Однако эпопейный поиск — поиск гармонии между свободой личности и необходимостью общенародного, исторического и даже всечеловеческого бытия — остается одной из важнейших тенденций, управляющей динамикой эпического романа в 60—70-е годы. Примечательной особенностью этого времени становится новое оживление традиции героической эпопеи. Это можно объяснить тем, что художественное сознание наряду с требующим длительного времени поиском эпопейного синтеза на путях романного анализа разветвленных отношений между внутренним миром личности и миром общенародного бытия обращается к монументальным формам героической эпопеи, которые позволяют дать обобщенный образ действительности без погружения в «прозу жизни», путем непосредственного соотношения изображения с устойчивым эстетическим идеалом народного эпоса.

На рубеже 60—70-х годов появилось несколько эпических полотен: «Вечный зов» А. Иванова, «Истоки» Г. Коновалова, «Ивушка неплакучая» М. Алексеева, «Судьба» и «Имя твое» П. Проскурина. В этих произведениях, посвященных судьбам русского народа в переломные годы, господствуют черты героической эпопеи.

Так, повествуя о жизни деревни Густичи, расположенной в гуще России, о Захаре Дерюгине, его судьбе и его семье в пору коллективизации и в годы Отечественной войны, Петр Проскурин активно использует поэтику эпоса. Он включает народные песни и поверья, веселые поговорки и историческую легенду. Узловое место в изображении занимают описания трудовых крестьянских праздников — сенокоса и толоки. Фольклорный параллелизм между человеком и природой постоянно используется в «Судьбе» (образ человеческой семьи, крестьянского рода и дуба, адамова корня). Могучие пейзажи, в которых передается цикличность,

вечность природы, постоянно размыкают действие романа. Все это способствует созданию в «Судьбе» эпического образа русского народа, который, опираясь на свой вековой нравственный опыт, мудро и человечно творит историю современности. Отдельный персонаж — даже если это и центральный герой, Захар Дерюгин, — при всей своей психологической индивидуальности интересует автора «Судьбы» тоже только в связи с судьбой народной, с общенародными нравственными ценностями.

Особенности поэтики и жанрового содержания произведения Проскурина (так же как и «Вечного зова» А. Иванова или «Ивушка неплакучей» М. Алексеева¹), свидетельствуют о том, что по сравнению с лирическими эпопеями первых послевоенных лет («Молодая гвардия» А. Фадеева) и конца 50-х годов («Человек и оружие» О. Гончара) эпопея семидесятых годов более монументальна и эпична. Это народная эпопея в буквальном смысле слова, ибо тяготеет к народному поэтическому источнику в самой своей стилистике и жанровой структуре.

Развитие советской эпической прозы 60—70-х годов не подтверждает концепции строгого размежевания эпопейного и романного метажанров, которую выдвигают некоторые исследователи². Современные советские эпопеи, как правило, втягивают в себя «конститутивные черты» различных разновидностей романа: семейно-бытового, социально-психологического, хроникального. К ним в наибольшей мере подходит характеристика, данная Г. Н. Пospelовым произведениям, которые он называет «героико-романтическими эпопеями»³. Г. Н. Пospelов указывает, что эпопеи такого типа зародились именно в социалистических литературах. И это, видимо, закономерно: интегрируя черты романа, традиционная эпопея исследует взаимодействие общего, «роевого» с индивидуальным, личностным началом. Нет надобности доказывать, насколько важна эта проблема в социалистическом обществе.

Внутреннее напряжение в жанре героико-романтической эпопеи создается далеко не идиллическим от-

¹ Убедительный анализ образа деревенского «мира» и коллективного героя в «Ивушке неплакучей» сделан В. Лукьяниным в статье «Понять этот сложный мир» (Литературное обозрение, 1975, № 7).

² Наиболее заостренно эту концепцию выразил П. В. Бекетин в статьях «Современные советские исследования об эпопее» и «Эпопея: некоторые вопросы генезиса жанра» (Русская литература, 1976, № 1, 4).

³ Пospelов Г. Н. Проблемы исторического развития литературы, с. 208.

ношением между романностью и эпопейностью. Их борение глубоко содержательно — в нем отражается движение представлений о народном нравственном кодексе (а ему в эпопее принадлежит авторитет идеальной эстетической нормы) и о том, какое место в нем должны занимать человеческая самобытность, индивидуальные потребности личности.

В первых советских героико-романических эпопеях («Железный поток» А. Серафимовича, «Россия, кровью умытая» А. Веселого и др.) борение между эпопейным и романическим началами завершалось безоговорочной победой первого: в том, что личностное входило в «роевое», без остатка растворяясь в нем, виделась закономерность исторического прогресса, так эстетически благословлялось воссоединение человека со своим народом.

В современных героико-романических эпопеях отношение между эпопейностью и романностью носит значительно более сложный характер. В этом смысле показательна тетралогия Федора Абрамова «Братья и сестры».

Первые три книги: «Братья и сестры» (1958), «Две зимы и три лета» (1968), «Пути-перепутья» (1973) — это хроники села Пекашино. Хроника села оказалась у Абрамова очень емкой жанровой формой: она органически вбирает в себя семейные хроники (семей Пряслиных, Ставровых, Клевакиных, Лобановых, Нетесовых) и естественно выходит на просторы исторической хроники, охватывающей самое трудное время в жизни всей страны — Отечественную войну и первое послевоенное пятилетие. В свою очередь, историческая хроника здесь неотрывна от быта и труда деревни, она преломлена в жизни каждой семьи, в ее горе и радостях, в ее муках и надеждах. Для каждого из героев хроник Абрамова переломные годы отечественной истории — это его будничная повседневность. Черные извещения о гибели кормильцев, споры в правлении о распахке колхозных угодий, недетский труд подростков в лесу, любовь, ее защита и утрата, сопротивление недалеко-видным принципам хозяйствования на деревне — все это, по-хроникальному, дробное и быстро текущее, приобретало личный характер, ибо осваивалось психологически через душевные метания героев и как бы «прозаизировалось» в их сознании.

Лишь эпический взгляд повествователя, охватывающая

все многообразные коллизии хроник, заставлял читателя почувствовать некий общий, высший конфликт, организующий движение жизни села Пекашино: это конфликт между тем, что отдельный пекашинец считал своим личным правом, и тем, чего требовал от него мир села Пекашино. А ведь это собственно эпопейный конфликт. И подлинно эпическими героями, носителями народного эстетического идеала в хрониках Ф. Абрамова выступают только те, кто, преодолевая все препоны, внутренние и внешние, все соблазны, все «отдельное», приходил к деревенскому миру, возвращался к нему, как старый Ставров, или отказывался ради него от своего теплого счастья, как Анфиса Петровна, или, не ища доли полегче, честно, как Михаил и Лизка Пряслины, с детства взваливал на себя тяжкий груз крестьянских забот.

Однако сами герои первых трех хроник Абрамова, не отделенные от своего времени, не видят его эпической ценности.

И вот появилась четвертая книга — «Дом» (1978). Пекашино семидесятых годов, прозаическая упорядоченность жизни, материальный достаток, новые конфликты, которых можно определить словами Виктора Розова — «испытание сытостью». Критические замечания об этом произведении, взятом изолированно от всей тетралогии, не лишены оснований¹. Но все же «Дом» следует рассматривать в контексте всей тетралогии, как своего рода эпилог большого эпического полотна. Дистанция времени и новые драматические коллизии в деревне 70-х годов потребовались автору для выработки итогового взгляда на прошлое народа. Сейчас, возвращаясь памятью к суровым, изнурительным, голодным годам войны и восстановления, Михаил Пряслин да и другие пекашинцы открывают в них то состояние духовного подъема, самоотверженности, а главное — то единство всех и каждого, которое они сегодня, в наши дни, осознают как главную ценность, как идеальное, героическое состояние мира.

В свете современности, освещающей прошлое и оценивающей его, вся тетралогия Федора Абрамова обрела законченный характер, стала монументальной народной эпопеей. Эта эпопея выросла из романов-хроник, сохранила их в себе, не утратив ни на миг интереса к

¹ См.: Андреев Ю. Дом и мир. — Литературная газета, 1979, 7 февр., с. 4.

личности, к внутренней жизни человека, сочувствия к его праву на свое, особенное «я» и сознания неизбежного драматизма отношений между личным и общим.

Примечательно, что эпопейный, оценочно-завершающий взгляд на прошлое принадлежит в тетралогии Абрамова не условному повествователю, не всезнающему сказителю, а самим героям, великим и грешным, мудрым и простодушным, земным сыновьям своего народа. Они сами, опираясь на свой жизненный опыт, превращают свое недавнее прошлое в «предание», они сами определяют «начала» и «вершины» национальной истории, то есть сами творят то, что М. М. Бахтин называл «миром эпоеи»¹.

Так через взаимодействие романного и эпопейного принципов в тетралогии Ф. Абрамова открывается сам народ как сложное, противоречивое со-бытиё личностей. И высшей силой, преодолевающей все внутренние противоречия и обеспечивающей единство народа, становится то эпопейное самосознание, то твердое представление о героических «вершинах», которое вырабатывает современный человек из народа в качестве своих личных нравственных и философских ориентиров.

Во взаимодействии между эпическим романом и традицией героического эпоса с особой отчетливостью отразилась логика художественного познания отношений между личностью и народом, человеком, обществом и историей на современном этапе. Эпический роман традиционно рассматривает личное в свете общего, судьбу человека в свете исторических обстоятельств. Но никогда прежде в эпическом романе не раскрывалась с такой силой исторически созидательная роль самосознания личности и самосознания народа.

Поиск эпопейного со-бытия, то есть гармонии между человеком и миром, определил динамику внутреннего развития и переосмысленности различных форм современного эпического романа. Но требования к условиям гармонии сегодня несравнимо выше, чем когда бы то ни было. Герой современного эпоса — это человек, осознавший объективную ценность личностного начала. Он не приемлет никаких компромиссов, которые ущемляли бы его потребность в свободном развитии. Он идет

¹ Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики, с. 456—457.

против косных традиций, он вступает в борьбу с историческими обстоятельствами, чтоб очеловечить их. Он входит в народ как достойный и равный участник общества равных. И в своем героическом самопожертвовании во имя народа он возвышается гордым сознанием выбора, сделанного по своей воле, по побуждению своего самосознания. В свою очередь, народ в современном эпосе оценивает деяние отдельного человека и современные исторические свершения в свете мудрых «простых законов нравственности», выработанных за многие века совместной жизни людей на земле. Причем вековые традиции обогащаются опытом народа, обретенным в пору строительства социализма, в годы Отечественной войны и в живой современности.

Эпопея нашего времени ищет себя на многоуровневом и многосложном пересечении этих высоких представлений о человеке и народе.

ДИНАМИКА ЛИРИЧЕСКОГО РОМАНА: РОМАНЫ МИКОЛАСА СЛУЦКИСА

Исследователи истории романа нового времени доказывают, что его рождение было подготовлено высшими достижениями в лирических жанрах и что на первых порах в его структуре шла упорная борьба между лирической субъективностью и эпической объективностью¹. Как показывает опыт отечественной литературы, в начале каждого большого периода в развитии литературы в романе вновь вспыхивает борьба этих двух начал. Она означает обновление жанра романа, появление в нем новых своеобразных черт, даже новых жанровых разновидностей. Так было в начале 20-х годов, отмеченных успехами романов типа «Железный поток» А. Серафимовича или «Падение Даира» А. Малышкина. Так было и в первые послевоенные годы, когда появились «Молодая гвардия» А. Фадеева и «Знаменосцы» О. Гончара.

Нечто подобное происходило и в начале современного историко-литературного этапа.

Однако движение романа субъективной структуры на современном этапе имело свои особенности. Эти особенности состояли в наличии двух тенденций раз-

¹ См., в частности, Чичерин А. В. Возникновение романа-эпопеи, с. 34; его же: Путь Пушкина к прозаическому роману. — В кн.: Чичерин А. В. Идеи и стиль. М.: Сов. писатель, 1965; Адамович А. Становление жанра (Белорусский роман). М.: Сов. писатель, 1964, с. 19.

вития. Одна, традиционная, состояла в том, что нарастание эпического смысла в романах выражалось в сдвигах структуры в сторону объективированного повествования. Такая тенденция наблюдалась внутри ряда так называемых лирических романов рубежа 50—60-х годов («Суровое поле» А. Калинина, дилогия А. Адамовича «Партизаны», «Дикий мед» Л. Первомайского и др.)¹.

Другая тенденция, новая, прежде не известная советскому роману, состояла в дальнейшем углублении и совершенствовании субъективно-повествовательной структуры. Для художественного сознания 60-х годов оказались ценными затаенные в этой форме возможности для пристального исследования самых трепетных проявлений души, для доверительного общения с миром (и с читателем тоже). Преодолевая недоверие к роману «потока сознания», скомпрометированному модернизмом, обратившим эту форму в способ демонстрации распада связей в мире, бессилия сознания перед хаосом бессмысленного существования, советские писатели стали докапываться до неведомых модернистическому искусству семантических пластов этой самой крайней жанровой разновидности романа субъективно-повествовательной структуры (его называют по-разному: лирико-психологический роман, роман внутреннего монолога, роман «потока сознания», «центростремительный роман») ². Именно в таком направлении, сохраняя субъективную структуру, совершенствуя ее, выискивая в ней самой способы постижения эпического единства мира и преодолевая инерцию формы, пошли М. Слущис, Н. Думбадзе, В. Катаев, А. Беляускас, И. Микелинскас, Э. Ветемаа, А. Крон и некоторые другие современные романисты.

Среди них самый настойчивый и последовательный в разработке и совершенствовании жанра романа субъективно-повествовательной структуры — литовский прозаик Миколас Слущис.

¹ Анализ содержательности формы этих романов и их динамики проводился мною в работе «Современная художественная проза о Великой Отечественной войне» (ч. II, с. 26—68).

² Предвзятый взгляд на роман субъективно-повествовательной структуры как на сугубо декадентское явление убедительно развенчивает Д. Затонский, автор монографии «Искусство романа и XX век» (М.: Худож. лит., 1973). Д. Затонский доказывает, что «центростремительный роман» (так исследователь называет роман субъективной структуры) вовсе не был взят на откуп модернизмом, а играет в XX веке существенную роль в развитии реализма в западноевропейских литературах, в литературе США, Японии и других стран.

В романах «Лестница в небо» (1963) и «Адамово яблоко» (1966) М. Слуцкис как бы разведывал содержательные возможности, заложенные в субъективно-повествовательной структуре. Усиливая жанрообразующую роль субъективного начала, проникая все глубже во внутренний мир своих героев, он в то же время искал способы установления связей между потоком сознания персонажа и самодвижением объективной реальности¹.

Черты зрелого жанра наблюдаются позже — в следующем романе Слуцкиса «Гавань моя беспокойна» (1968), который был опубликован на русском языке под названием «Жажда».

Однажды Ромуальдас Алякснис, главный герой романа «Жажда», бросил фразу: «Знаете, чем я занят в настоящий момент? *Соединяю провода*». Можно сказать, что весь роман — об этом моменте. Все метания героя, его отказы и временные союзы, его возвращения и уходы, исповеди и споры, его постоянные сопоставления прошлого с сиюминутным представляют собой трудный путь «соединения проводов» методом мучительных проб и ошибок. Ни один из героев предшествующих романов Слуцкиса не ставил перед собой столь откровенно «романную» задачу — собрать и соединить современного человека с самим собой и людей друг с другом. И в том, что в отличие от предшествующих романов Слуцкиса в «Жажде» вся «оптика» художественного мира сосредоточена во взгляде одного-единственного героя, Ромуальдаса, что роман представляет непрерывный поток его сознания, воплотилась огромная сила той жажды эпической гармонии с миром, которая накопилась внутри современника, исходил из него, пропитана его активным, беспокойным, требовательным мироотношением.

А возможна ли эта гармония в современном прозаическом мире? И каким должно быть «соединение проводов», чтоб оно было способно понести ток событий от человека к человеку, к людям, к мирозданию? Иначе говоря, эпические запросы, исходящие от героя, из «состояния духа», должны корректироваться «состоянием мира», объективной данностью. Но как это осуществля-

¹ Интересные наблюдения над жанровыми поисками Слуцкиса в романах «Лестница в небо» и «Адамово яблоко» сделаны А. Бучисом в монографии «Роман и современность» (с. 248—259, 269—283).

ется в произведении, где субъективированность повествования доведена, что называется, до крайнего предела?

Стоит взглянуть в субъектную организацию романа, и окажется, что она при всей категорической формально-речевой субъективности представляет собой глубоко продуманную систему объективирующих коррекций. Поток сознания Ромуальдаса Альксниса движется по двум руслам: это, во-первых, его воспоминания о недавнем прошлом, о «первом круге совместной жизни» с Мигле, и, во-вторых, непосредственная передача состояния героя «сейчас», в те дни, когда завершается их второй круг. В исповеди Ромаса то, что он вспоминает, дается с поправками на его нынешний опыт («Теперь-то я хорошо понимаю...» и т. п.). А в сиюминутном, экспрессивном, нервном монологе Ромаса звучит напряженный полилог, где герой мечется, «больно ушибаясь о самого себя», подвергает жестокому суду свои поступки, мысли, чувства. Наконец, хотя оба временных пласта потока сознания чередуются по главам, что обеспечивает четкость архитектоники произведения, в художественном мире они существуют неразрывно: прошлое и сиюминутное смотрят друг в друга. Так временем проверяется объективная закономерность: неизбежность выхода героя из тихой гавани канонических представлений, беспокойный поиск новых ориентиров, отвечающих запросам развивающейся личности.

Таким образом, в «Жажде» поток сознания Ромуальдаса Альксниса представляет собой систему разновременных, разноуровневых по опыту, разноплановых в эмоциональном отношении голосов, и их пересечение приближает субъективное сознание героя к объективному знанию. Именно приближает, ибо самоанализ, даже предельно требовательный и крайне многосложный, все же не может быть гарантией объективности знания человеком себя и, главное, своего соотношения с внешней действительностью.

Нужен взгляд со стороны действительности. И этот взгляд есть в субъективированном мире «Жажды». Да, все, что совершается вокруг Альксниса, приходит к читателю в эмоционально-оценочном ореоле героя. Но М. Слущис так строит изображение, что читатель получает возможность видеть мир субъективным взглядом героя, а понимать его объективно.

В критике уже дан убедительный анализ линий отталкивания Ромаса от фальшивой добропорядочности Гирдянисов и аскетического максимализма своей матери, от интеллектуального цинизма Профессора, от расслабляющего покоя Ренаты и стихийности переполненной жизнью Мигле. А ведь есть еще и оператор-халтурщик Винцас, и режиссер Баркунас, пошляк, ставящий высокоморальные фильмы, есть и Мисс Мэри, старающаяся любыми средствами сделать карьеру. И с их позициями Ромуальдас Алькснис тоже вступает в конфронтацию. Но ведь это все отношение самого героя к другим людям и их позициям. Как же мы, читатели, чувствуем правоту или неправоту его оценок? Секрет — в устройстве внешнего мира романа.

Присмотримся к системе характеров. Это именно система, и очень продуманная. В центре ее — отношения Ромаса с Мигле и Ренатой. Тут объективной мерой поступков одного из участников «треугольника» становится та душевная боль, которую этот поступок вызывает у другого. Что же касается остальных персонажей, окружающих Ромаса, то за каждым из них стоит персонаж-отражение, жертва той позиции, которую исповедует оппонент главного героя. За спиной некогда процветавшего архитектора Ремигиюса Гирдяниса потерялась как личность его жена, а их наследник Генрикас пытается погасить душу своей жены Евы. Неприступный максимализм Марии Алькснене не позволил ей снизойти к оступившемуся мужу, а сейчас не позволяет откликнуться на преданность Теофилиса. Холодом веет от взаимоотношений Профессора со своей женой. Из-за плеча неразборчивой в средствах Мисс Мэри выглядывает озлобленный, неприкаянный братишка-подросток. Жертвы оператора Винцаса — люди, умерщвленные на пленке бездушной рукой халтурщика. Так объективируется истинная мера нравственных позиций оппонентов Ромуальдаса Альксниса, так обнажается их ложность.

Не забудем, что за этим условно говоря, кругом оппонентов и кругом жертв — есть еще один горизонт. Это горизонт «пляшущих человечков», персонифицированных в облике парня в кожанке. Это тоже жертвы прозаической суеты, эгоистического невнимания, но это и объективированная тревога оператора Альксниса, становящаяся нашей общей тревогой за человека, за целое поколение, входящее в жизнь, за будущее.

В «Жажде» найдено также очень своеобразное пластическое воплощение объективной цены позиции, занятой тем или иным персонажем. Таким воплощением становится *образ жилища* героя. И двухэтажный коттедж Гирдянисов, который «стоит на отшибе, почти у самого кладбища, изящный и меланхолично-бледный», и домишко Алякснисов, что со своими «четырьмя балконами и просевшей крышей застрял поперек улицы», и пасторально спокойный, чистый деревенский дом родителей Ренаты, и «красивый, опоясанный лоджиями дом», где живет Профессор, и все другие дома, квартиры, комнаты, каморки удивительно соответствуют характерам их обитателей и вместе с тем становятся неким общим эпическим знаменателем самых разнообразных позиций. Это жилища-крепости, жилища-гавани, жилища-убежища. Здесь прячутся от жизни за придуманными, или устарелыми, или облегченными представлениями, нормами и кодексами.

Так образ жилища становится метафорой позиции героя, судом над изолированностью, над бегством от жизни, какими бы словами это бегство ни прикрывалось. В этом метафорическом плане Ромуальдас воспринимает даже детали облика своих оппонентов («На Генрикасе почти безукоризненный галстук-фасад, защитный целлофан...»).

Разрастаясь, образ жилища превращается в некую глобальную метафору мира-города. С одной стороны, это мир сознания. Образ города, заставленного домами-крепостями, города, над которым возвышается как символ стандарта башня теледракона (легко угождая каждому, он нивелирует всех), — это образ ложного существования, порожденного ложным сознанием. Потуги изо всех сил уберечь свое «я», свою душу от мира оборачиваются жестоким стандартом, когда «я» уже ничем принципиально не отличается от других таких же изолированных «я».

Но с другой стороны, образ города имеет в «Жажде» значение объективной реальности, окружающей героя. Здесь живут люди, бурлит жизнь, вокруг Ромаса совершаются исторические события. И этим, объективным миром, неостановимым потоком жизни, неповторимостью человеческих лиц, хранящих в себе тайну индивидуальности каждого, взрывается мир ложного сознания, разрушаются крепости предвзятости, опровергается догматическая «прямота мозговых извилин».

Взрыв совершается прежде всего в самом Ромуальда-се, потом приглушенно — в Ренате. Но суть его одна: переживая свою личную драму, которая вытягивала из тихой гавани удобного, стандартного, «готового» мироотношения, герой увидел других людей непредвзятым взглядом, проникся сочувствием к ним, ощутил к ним интерес, начал постигать ценность их собственных миров.

Следовательно, эпическое значение было заложено в самом образе действительности, а герой романа переживал процесс постижения эпической ценности действительности, проникался потребностью в единстве с миром. Вот это двуединство логики субъективного поиска сознания героя и логики самодвижения объективного художественного мира создает эпический эффект, эффект необходимости со-бытия людей как неопровержимо доказанной художественной истины.

Как видим, самая категорическая на первый взгляд субъективность структуры романа «Жажда» при более пристальном рассмотрении оказалась не такой уж субъективной, она представляет собой сложную систему коррекций внутри субъективирующих и между субъективирующим и объективирующими принципами построения художественного мира. Именно в такой форме открылась диалектика духовных исканий современного героя. Его неизмеримо возросшее самосознание, его протест против всего, что обедняет и искажает индивидуальность, перерастает в осознание ценности всех других людей и их индивидуальностей и далее — в осознание ответственности за каждую личность, точнее — за личность в каждом человеке. (Мотив «пляшущих человечков» и парня в кожаной куртке не дают забыть об ответственности за них.) Герой сам открывает эту связь усилиями своего ума и сердца, он собирает мир собою, своим переживанием, своей заботой. Само же переживание возбуждается и корректируется миром, и потому оно выступает органической частью объективной реальности, но частью центральной, «сердцевинной».

Таким образом, М. Служкис открывает в субъективно-повествовательной форме романа такую содержательность, которая была принципиально чужда и потому неведома модернистской традиции. Да, роман субъективной структуры сосредоточен на внутреннем мире человека, на жизни его сознания, он ведет эстетический отсчет от личностных ценностей. Но писатель, стоящий

на позициях активного миропонимания, рассматривает жизнь сознания личности как осмысление и переживание самим человеком своих отношений с человечеством. С этой мировоззренческой высоты М. Случкис выявил predisposed субъективно-повествовательной формы романа к эстетическому освоению процесса переживания личностью со-бытия жизни, напряженного и активного поиска самим человеком подлинно человеческих связей, которыми может и должно быть едино сообщество людей. При этом и внутренний мир человека, вопрошающего и переживающего эпическое со-бытие, предстает в процессе неизбежного освобождения от замкнутости и робости, от упрощенности и однолинейности. Именно так движется познание человека и мира в романах Случкиса от «Лестницы в небо» к «Жажде».

Герой «Жажды» уже отчетливо осознает, что понять себя можно лишь через постижение других, что обрести гармонию в себе можно лишь через установление гармонии с другими, столь же внутренне свободными и ценящими личность в себе и других людьми. Но эпическое со-бытие существует в «Жажде» как тот выбор, который совершил в конечном итоге герой, как цель, к которой он устремился. В самом же художественном мире «Жажды» «прозаическое состояние» мира еще не преодолено. Там есть только один миг прорыва к эпосу: это сцена разминирования. Здесь все эпически значимо: и то, что солдаты-саперы, один из Армении, а другой из России, обезвреживают мину в литовском городе, и то, что капитан-сапер старается уберечь от гибели жизнь солдата, но никак не бережет свою, и то, что в минуты смертельной опасности жизнь не замирает, а изливается в звуках незамысловатой армянской песенки и в нежном теноре Норейки. Эта сцена неожиданно открывает перед Ромуальдасом Алякснисом то высокое в человеке, что ставит его выше смерти, выше неповторимой ценности собственного «я».

Структура «Жажды» оказалась в некотором роде пределом. Она великолепно работает там, где мир может быть объят энергией самоанализа героя, где высшей ценностью выступает ценность человеческого «я». Но действенна ли эта форма в процессе постижения тех эпических значений, где ценностным центром стано-

вится *общее*: судьбы людей, то есть динамика их отношений с эпохой, жизнь народа, человечества? А ведь такой концептуальный горизонт открывается финалом «Жажды».

Опыт М. Слущкиса да и других мастеров романа субъективной формы пока не дает положительного ответа на поставленный вопрос. Еще в пору работы над «Жаждой» писатель говорил: «При всей многосторонности лирической прозы она все же остается лирической, со всеми тональными и образными особенностями. Она никак не может выполнить те задачи, которые ставит перед собой эпическая проза»¹.

Наверно, не случайно после «Жажды» М. Слущкис пишет «Чужие страсти» (1970), произведение, выдержанное в испытанных традициях эпического романа. Сам он так объяснял столь неожиданный творческий поворот: «Закончив «Жажду», я как бы закончил период отображения действительности наших дней. Мне казалось, что я сказал все, что почерпнул, увидел, понял. Для того, чтобы я смог заново взглянуть в наше время, мне нужно было остыть, отойти на какое-то расстояние. «Остыть» требовалось и в смысле содержания (проблематики, характеров, нюансов быта, НТР и т. д.) и в смысле формы. Где-то мысленно я боялся повторения»². В этом признании писателя подчеркнем два момента. Первый: к прошлому он обратился для того, чтобы «заново взглянуть в наши дни». Видимо, в художественном сознании романиста вызрело чувство необходимости введения исторического отсчета при взгляде на современность. Иначе она не открывает своего положительно эпического смысла. Второй момент: «остыть»... и в смысле формы». Но показательно, что М. Слущкис «остывал» в форме именно эпического романа. Видимо, культура объективированного повествования со строгим сюжетным саморазвитием и присутствием взгляда всезнающего безличного повествователя нужна была автору, который был новатором в романе противоположной, субъективной структуры.

Но все же Слущкис не перешел на рельсы эпического романа. В его новом произведении «На исходе дня» (1976) вновь изображается животрепещущая современность, вновь отчетливо узнаются черты излюбленной

¹ Вопросы литературы, 1968, № 11, с. 133.

² Цит. по кн.: Теракопия Л. Миколас Слущкис. Очерк творчества. М.: Сов. писатель, 1976, с. 219—220.

писателем формы «потока сознания». Но одновременно сильно ощущается влияние культуры эпического романа. Индивидуальная жанровая форма нового романа Слуцкиса интересна именно тем, что она образована взаимодействием двух полярных структурных принципов: субъективирующего и объективирующего.

Вообще-то и здесь основной массив повествования занят потоком сознания. Но если в «Лестнице в небо» голоса Яунюса и Рамуне звучали почти в унисон, если в «Адамовом яблоке» взгляды Аугустинаса и Геновайте были полярно контрастны друг другу, если в «Жажде» два голоса — голос памяти и голос «сиюминутности» — принадлежали одному герою, Ромуальдасу Алякснису, то в романе «На исходе дня» соотношение сознаний двадцатилетнего Ригаса, его отца, хирурга Наримантаса, и крупного деятеля, а ныне пациента клиники Казюкенаса значительно сложнее. Пересекаясь, оспаривая и дополняя друг друга, они уже несут в себе эпический эффект.

Если в прежних романах Слуцкиса в потоке сознания изливала себя душа, приступающая к жизни или меняющая прежний курс, то в новом романе два главных героя — Наримантас и Казюкенас, люди, немало прожившие, давно достигшие зрелости, — вступили в пору подведения итогов. На исходе дня уже невозможно начать жить сначала — некогда. Тем драматичнее внутренний суд героев над собой. Но вместе с тем в этом субъективном взгляде героев на себя есть и объективная мера — мера времени, мера истории. Наримантас и Казюкенас ведут отсчет своих судеб с тревожных послевоенных лет. Оживающие в их памяти детали прошлого обладают эпической силой — за ними узнается переломный этап в истории Литвы.

Слуцкиса, психолога и аналитика, история интересует прежде всего с точки зрения духовной эволюции своих героев. И он обнаруживает, как одно и то же время, время решительных перемен, направленных на установление социальной справедливости, дало толчок разным нравственным тенденциям. Две из них представлены в судьбах Казюкенаса и Наримантаса.

Тип Александра Казюкенаса — открытие Миколаса Слуцкиса. Казюкенас, отвоевывав то, чего был лишен он, «золотаренок», следуя «по широкой магистрали», которую открыла ему Советская власть, увлекаясь из-за того, что изголодался по праву быть человеком,

и из-за неумности натуры («такая пышная греховная живучесть»), и из-за отсутствия внутренней культуры, незаметно для себя смыкается с потребительским племенем, с теми, кто гордится венецианским хрусталем. Настрадавшийся от собственной униженности в сравнении с чужими привилегиями, он невольно способствует созданию новых привилегий, новой исключительности, унижающей достоинство других людей и плодящей вокруг себя всяких купронисов, этих бессмертных прилипал и лизоблюдов.

У Наримантаса была предшественница — Мария Альксенене из «Жажды», с ее максималистским нежеланием понимать и неумением прощать. Но в романе «На исходе дня» этот человеческий характер обрел значимость исторического типа, сформировавшегося в определенную эпоху, выработавшего свою позицию в полемике с другими нравственными тенденциями своего времени. Хирург Наримантас — антагонист Казюкенаса. Неумному самоутверждению он противопоставляет аскетическое служение тем, кто нуждается в спасении, от ядовитых соблазнов жизни по принципу «не хуже, чем у других», он отгородился строгими моральными императивами.

Но обе позиции — и Казюкенаса и Наримантаса — оказываются одинаково нравственно ущербными. В романе «На исходе дня», как раньше в «Жажде», несостоятельность позиций героев объективируется в судьбах тех, кто стал жертвами этих позиций. Казюкенас, безоглядно мчавшийся по широкой магистрали вперед и выше, забросил заботы о своих детях, и его сын Зигмас, горбун, отравленный обидой на отца, проникнут неверием в добро и справедливость. А Наримантас, озабоченный прежде всего тем, чтоб сохранить стерильную чистоту своей души, упустил из виду душу сына, Ригаса («Не уследил, позволил отсохнуть ветви... Такой пышной, красивой ветви...»).

Однако в отличие от «Жажды» парадоксальное по сути и по итогам своим сходство позиций героев-антагонистов раскрывается не только вовне, объективированно, но и постигается изнутри, в процессе мучительной ревизии Казюкенасом и Наримантасом своей жизни. Вспоминая свое прошлое, перебирая свои отношения с людьми, два нравственных антагониста обнаруживают все более широкое поле общности между собою. Это выражается даже архитектурно: в главах

8, 10, 12, 16, 18-й поток сознания Казюкенаса сменяется потоком сознания Наримантаса, но «стыкуются» они диалогом, который все больше и больше становится похож на дуэт. Правда, дуэт существует до определенных пределов — до тех пор, пока в Казюкенасе вдруг вновь не поднимет голову горделиво самодовольный вельможа. Но сближает их сознания нарастающее чувство вины и ответственности.

Справедлив ли суд героев над собой? Не самооговор ли совершается? Эти вопросы тоже необходимо ставить во имя истины. Чтоб выверить исповеди героев, Слуцкис вновь, как и в прежних своих романах, предлагает взгляд «со стороны жизни». Но в романе «На исходе дня» он разработал наиболее сложную систему объективирующих взглядов, в которых выражает себя сама жизнь.

Как ни неожиданно это звучит, но существенную объективирующую роль в романе играет субъективный взгляд третьего героя романа, двадцатилетнего Ригаса. Ригас тоже не совсем новый для Слуцкиса характер. Это один из тех «пляшущих человечков», судьба которых так беспокоила оператора Альксниса. Но в романе «На исходе дня» парень в кожаной куртке зажил внутренней жизнью. И в его душе открылась поразительная смесь цепкого ума и инфантилизма, точности оценок и зыбкости нравственных представлений, детской неиспорченности и цинизма. Гибель Ригаса на автомобиле, с которого были сняты тормоза, обретает символический смысл: это расплата за жизнь без тормозов. Но Ригасу хватает ума, чтоб понимать силу и слабость позиции своего отца, чтоб весьма трезво судить об истинном и ложном в отношениях между зрелыми людьми, а не заглушенные всяческими сорняками ростки нравственности нередко вызывают в его душе чуткий отклик на добро и зло, правду и фальшь. Образ Ригаса по-романному многоаспектен. Этот герой и субъект действительности: он сам неладно начал свою жизнь и сам расплачивается за нее; но он и объект — позабытый отцами юнец, не устоявший перед опасными соблазнами времени. Именно поэтому он, Ригас, имеет определенное право на то, чтобы быть судьей отцам. Запутавшийся, сумасбродный, он все же из жизни, он производное жизни, и в его суде есть немало справедливого.

Но автор не доверяется слепо суду со стороны Ригаса. Он вводит комментарий безличного повествова-

теля к поведению и даже мыслям Наримантаса и Казюкенаса. Прежде для повествовательной манеры Слуцкиса были несвойственны такие, например, «вмешательства» автора: «...в большинстве случаев Наримантас с ним (домашним беспорядком.— Н. Л.) мирится и лишь иногда пытается продрасть сквозь мусорные свалки к некоей цели, которая самому ему не вполне ясна», или о Казюкенасе: «Так недавно не жалевший еще сил, чтобы пустить в больнице корни, как равный среди равных, он опять хотел «вращаться».

Правда, безличный повествователь чувствует себя в романе «На исходе дня» еще не совсем уверенно, он как-то стушевывается перед героями. Но он уже заявил о своих правах. Именно повествователь владеет в новом романе Слуцкиса всезнанием. И что особенно важно — он обладает пророческим даром предзнания. Уже в прологе звучат предупреждающие слова повествователя: «Знал бы хирург Наримантас, что ожидает Казюкенаса, не стоял бы над ним с холодно застывшим выражением лица». И позже, по ходу движения сюжета с его хаосом и спешкой, нет-нет да и прозвучит отрезвляющее, «высшее» слово: «Таким Наримантас всегда будет помнить своего сына» и т. п.

Повествователь вносит в роман «На исходе дня» новый для Слуцкиса мотив — эпический *мотив судьбы*. Этот мотив созвучен общему конструктивному устройству художественного мира произведения. В романе «На исходе дня» писатель, как и прежде, организует хронотоп взаимодействием внешнего облика действительности и видимой внутреннему взору героев воображаемой реальности. Но содержание и соотношение этих пластов иное, чем в прежних романах.

«Гул города, пронзительный визг тормозов, вой пожарной машины». Магистраль, населенные чудовищными слонами-рефрижераторами, «мастодонтами с прицепами». Домашний хлам — «хаотическая мешанина, саморазмножающаяся методом деления», «стандартная секционная стенка — злополучный фабричный слон... к черту индивидуальность — да здравствует секция». Так выглядит в романе «На исходе дня» внешний, прозаический мир. Это мир суетливой погони за потребительскими псевдоценностями. Обезличивающим стандартом, искаженностью, чудовищностью веет от этих фантомов.

В контрасте с грохочущим технизированным пото-

ком сиюминутности в мире романа появляются образы реки, рыбы и омутов, голубой звезды и звездного луча, «пышной красивой ветви», корней («мы переплелись корнями»). В этих органичных, естественных образах воплощается та неискаженная, подлинно земная реальность, которая всегда была, есть и будет высшей ценностью на земле. В этих образах представлено бытие.

И в этих же самых образах одновременно «овнешняется» духовное начало человека, тот нравственный идеал, к которому устремлена Личность. Если, например, Казюкенасу кажется, что «коварная звездочка» подстерегает его и мучит его совесть, то насчет шофера Шаблинскаса, который, умирая, помнил о долге перед другим человеком, сам Казюкенас «не сомневался, что Шаблинскас догадывался о существовании звезды, живет в согласии с ее слабым свечением, а может, ее лучик теплится в нем постоянно, хотя, будучи здоровым, он едва ли часто отрывал взгляд от мелькающей, назойливо однообразной ленты дороги».

Символично-аллегорический пласт хронотопа романа «На исходе дня» сродни образу сказки «Лестницы в небо» и вместе с тем существенно отличается от него. Сказка была принадлежностью только сознания героев, характеристикой их нравственной сущности. Образы бытия в новом романе Слуцкиса — это образы объективной реальности, существующей вне зависимости от сознания героя. Но будучи освоенной, понятой и оцененной сознанием, эта реальность обретает значение высшей, окончательной и неопровержимой меры всех духовных исканий человека: звезда, этот символ бытия, становится путеводной звездой, ориентирующей человека в его странствии по бытию.

Главное проявление эпической содержательности романа «На исходе дня» состоит в том, что поиск собственно личностных ценностей, испытание человеческого в человеке ведется здесь через установление связей с законами и ценностями бытия. В свете вечности, открывающей неповторимую ценность бытия, блекнут, рассыпаются, выглядят гротескными всяческие придуманные ценности: вещи, удобства, заработки, связи, должности, положение, привилегии и проч., и проч. Острее других героев романа это чувствует смертельно больной Александрас Казюкенас: стоя над обрывом, он приходит — нелегко, не без сопротивления, не без возвращений вспять, — но все же приходит к запоздалому

очищению. Запоздал в своем духовном поиске и Винцас Наримантас. Но и другие персонажи, в той или иной мере связанные с судьбой Казюкенаса, тоже начинают замечать «пылинки вечности» вокруг себя и чувствовать прикосновение «осторожных пальцев времени». Свет вечности помогает одним героям совершить выбор в пользу нравственного долга (сестра Нямуни-те), других заставляет осознать свою нравственную несостоятельность (Айсте Зубовайте), третьих — испытывать очищающую муку раскаяния (доктор Рекус). В этом же чистом свете вечности сползает маскировка с приспособленцев, карьеристов, рвачей и открывается не-приметная душевная красота людей, органично следующих в жизни простым законам нравственности.

Опыт Миколаса Слуцкиса еще раз убеждает, что в жанре романа эпическое со-бытие открывается только через соотношение прозаической действительности с неким высоким порядком жизни, в котором реализуется объективный закон человеческого существования. В «Чужих страстях», например, действительность представляла как момент истории и обретала эпический смысл в свете исторических закономерностей, согласно которым уходит время владельцев Путниней и наступает время труженицы Марите. В романе «На исходе дня» прозаическая действительность, наша текущая современность представлена как миг вечности. Система философских связей этого романа ставит человека лицом к лицу с вечностью, проверяет его способность вступать в со-бытие с самим бытием. И в таком художественном мире открывается окончательная, объективная значимость самых разнообразных жизненных принципов.

В беседе с А. Бучисом писатель изложил свой взгляд на жизненные позиции главных героев романа «На исходе дня»: «Даже категория личного счастья, ранее нами понимавшаяся в основном как самоотдача, если не самопожертвование, ныне гораздо сложнее. Несчастливый человек не может других сделать счастливыми — даже если он идеалист в высоком понимании этого слова. Гармонию и многозначность человеческой личности нельзя строить ни на аскетизме, отказе от всего личного (Наримантас), ни на отождествлении собственных притязаний с достоинствами общества (Казюкенас)»¹. А ведь обнажение несостоятельности Нариман-

¹ Вопросы литературы, 1978, № 5, с. 148.

таса и Казюкенаса — это не просто критика неких социальных типов, это оспаривание определенных концепций личности, еще недавно имевших немалый авторитет в общественном сознании. Поднятые логикой движения художественной мысли на уровень философского осмысления, поставленные в связь с главными законами бытия, эти концепции обнаружили свои изъяны, не замечавшиеся прежде. В своей критике позиций Наримантаса и Казюкенаса автор романа «На исходе дня» исходит из еще более высокого, совершенного и многогранного представления о человеке, чем мыслилось нам совсем недавно.

Но пока что новая концепция личности утверждается у Слуцкиса методом «от противного». Конечно, в том беспощадном суде над собой, который совершают герои романа «На исходе дня», есть великий акт самосознания. Ведь только человек, который осознал идеал, может понять свое несоответствие ему и осудить себя за это. Именно таков итог нравственной эволюции и Казюкенаса, и Наримантаса. И не только их, но и многих других персонажей романа. М. Слуцкис признавался, что для него особенно была важна в романе «атмосфера самоочищающейся жизни, которая обновляется через духовный поиск»¹. Эта атмосфера действительно пропитывает собою все произведение, тревожа и заражая неудовлетворенностью, энергией и надеждой.

Но все же не лишено оснований замечание А. Бучиса о том, что позиции, близкие к авторской концепции личности, представлены в романе неразвернуто, эскизно, статично. И действительно, образы Влады и Шаблинскаса, а также эпизодических персонажей (Кемейши, столяра-философа, упрямой официанточки) словно бы служебны: на их фоне становится более очевидной моральная недостаточность главных героев. Но при подобном построении системы характеров (и позиций) гармонически цельная личность, данная в «готовом виде», с некоей изначальной мудростью мироотношения, выглядит все-таки простоватой, ее усилия по следованию высоким законам нравственности художественно не запечатлены. Миколасу Слуцкису не удалось показать, как завоевывается духовная цельность, чего стоит ее обретение и каково живется тому, кто ее достиг. Конечно, в романе «На исходе дня» автор решал

¹ Вопросы литературы, 1978, № 5, с. 154.

иные задачи, но утверждаемая здесь концепция личности, что называется, вызывает о «персонификации», о воплощении в духовной жизни и судьбе литературного героя.

2

Эволюция романов Миколаса Слущкиса отражает общую логику развития романа субъективной структуры в 60—70-е годы. За эти годы лирический роман, формировавшийся в полемике с традициями эпического романа и не без оглядки на них, достиг зрелости, открыв большие содержательные возможности структуры «потока сознания», и вновь стал поворачиваться лицом к эпической традиции, не утрачивая при этом своих специфических черт, своих приобретений.

В логике развития современного романа субъективной структуры проявилась закономерность художественного познания формирующейся в наше время концепции личности. Мы могли наблюдать, как в структуре романа нового типа происходило перемещение исходной точки в системе «человек и мир» на человека, на его отношение к миру, как совершенствование возможностей жанра отражало углубление представлений о сложности и богатстве духовной жизни современника, о его высоких запросах к действительности, которую он сам оценивает по «шкале» собственно человеческих, нравственных ценностей. И новая тенденция к обогащению структуры «потока сознания» некоторыми жанрообразующими принципами романа объективно-повествовательной структуры тоже знаменует новую ступень в познании отношений между человеком и миром. Это ступень поиска гармонического единства, мудрой взаимосвязи между стремлением личности к свободно-му осуществлению своей человеческой сущности и закономерностями социального, исторического развития, общими законами бытия.

А. Бучис считает, что «источник жизненной и духовной насыщенности, богатства и живучести современного романа» вообще следует искать в органическом синтезе «монологического и эпического начал»¹. Тенденцию к такому синтезу М. Слущкис объясняет объективной необходимостью, порожденной духовными потребностями

¹ Вопросы литературы, 1978, № 5, с. 155.

ми времени. Он говорит: «На практике же писатель, пишущий о современности, просто не имеет большого выбора. Или упростишь сложности жизни и замкнешься в традиционно законченную форму, или попробуешь создать структуру открытую, трудноуправляемую. На пересечении того и другого, возможно, лежит отправная точка к синтезу. К синтезу, но не к компромиссу между двумя формами, что вообще противопоказано»¹.

Объяснение, которое дает Слуцкис, несомненно, более веское, чем то, которое предложил Энн Ветемаа, считающий, что новое возвращение к эпическим формам связано с тем, что «утомленный от калейдоскопа информации человек жаждет чего-то продолжительного и пространного...»². Аргументацией Энна Ветемаа не объяснить того, что наряду с движением романа субъективной структуры к овладению некоторыми «секретами» структуры объективной в 70-е годы наблюдается и другая тенденция: к обогащению эпического романа некоторыми структурными принципами романа «потока сознания». В частности, тот же Миколас Слуцкис, отметивший у себя начиная с романа «Чужие страсти» рост «коэффициента эпичности», замечает противоположную тенденцию в романах Ионаса Авижюса, писателя эпического склада: сопоставление «Деревни на перелутье» (1964) и «Потерянного крова» (1971) подтвердило бы это наблюдение.

Можно добавить и другие факты, свидетельствующие о том, что в литературном процессе 70-х годов романы объективной и субъективной структур движутся как бы навстречу друг другу. Нодар Думбадзе, известный как автор лирических повестей и субъективных по своей структуре романов «Не бойся, мама» (1969), «Белые флаги» (1973), пишет роман «Закон вечности» (1978), типологически очень близкий по взаимодействию субъективирующего и объективирующего принципов к роману Слуцкиса «На исходе дня». А вот в романистике эстонца Пауля Куусберга наблюдается движение от традиционной эпической структуры к более свободной, открытой навстречу потоку сознания героя структуре: достаточно сравнить его романы «В разгар лета» (1969) и «Капли дождя» (1977). Примеры того и другого плана можно умножить.

¹ Вопросы литературы, 1978, № 5, с. 155.

² Ветемаа Энн. Вечно старая проблема нового.— Литературная газета, 1978, 1 нояб., с. 4.

ИНТЕГРАЦИЯ ЖАНРОВЫХ СТРУКТУР: РОМАНЫ ЮРИЯ БОНДАРЕВА

Активное взаимодействие субъективно-повествовательного и объективно-повествовательного принципов представляет собой лишь одну из силовых линий, по которым происходит интеграция в романе 70-х годов. Другой путь интеграции — это взаимодействие в индивидуальной жанровой форме произведения структурообразующих принципов нескольких типологических разновидностей романа. Например, в «Соленой Пади» (1967) Сергея Залыгина емкая концепция народной жизни и народного исторического самосознания открылась только через органический сплав черт исторической хроники, социально-психологического романа и романа философского, а в «Блокаде» (1970—1975) Александра Чаковского структура идеологического (политического) романа как бы вырастает из структуры романа-хроники.

В прозе 70-х годов наблюдается также своеобразное втягивание «чужих» жанров внутрь романной структуры. В принципе, как показано М. М. Бахтиным, роман способен вбирать в себя другие жанры, подчиняя их своему жанровому «заданию»¹. Но в процессе своего исторического функционирования роман далеко не с одинаковой активностью «усваивает» другие жанры». Бывают времена, когда роман «блюдет» чистоту своих традиционных типов. Во всяком случае, в советском романе 30—50-х годов преобладала именно эта, последняя, тенденция. Да и в шестидесятые годы роман развивался в основном за счет «внутренних ресурсов» жанра.

В 70-е годы в романе явно усилилась «аннексионистская» тенденция. П. Проскурин вписывает в «Судьбу» героическую легенду о давнем подвиге защитников Смоленска, «Комиссия» С. Залыгина расцвечена лукавыми «лебяжинскими сказками», трагедийный сценарий о минувшей войне занимает центральное место в «Циклоне» О. Гончара, в абрамовском «Доме» появляется подглавка «Из жития Евдокии-великомученицы», «библейские» сны-притчи составляют неотъемлемую часть романа Н. Думбадзе «Закон вечности»... Как видим, в роман втягивается вполне определенный лите-

¹ См.: Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского, с. 177—178; Вопросы литературы и эстетики, с. 134.

ратурный жанр, и это нередко специально подчеркивается то ли особым заглавием, то ли характерным речевым стилем.

Как же происходит «внедрение» «чужого» жанра в роман и какой смысл оно имеет? Этот собственно теоретический аспект проблемы тесно связан с аспектом историческим, с вопросом о том, *какие* именно жанры преимущественно втягиваются в структуру романа семидесятых годов. И *почему* это происходит?

Чтоб конкретно представить характер интеграции разных жанровых структур в едином художественном мире романа и попытаться уловить смысл и логику, отраженного в этой интеграции процесса художественного познания, обратимся к романам Юрия Бондарева «Горячий снег» (1969) и «Берег» (1975). Критики этих романов сразу же заметили их несомненное родство с ранними повестями Бондарева «Батальоны просят огня» и «Последние залпы». И действительно, мир лирико-психологической повести, очерченный пространством батареи и временем одного боя, организованный психологическими связями и мотивировками, сосредоточенный на процессе нравственного самоопределения становящейся личности, почти целиком входит в романы «Горячий снег» и «Берег», становится их ядром. Но именно ядром, вступающим во взаимодействие с романной системой в целом. За этим взаимодействием ядра и целого мы и проследим.

1

В романе «Горячий снег» традиционный бондаревский мир батареи как бы окольцован панорамой большого сражения, которое идет в масштабах армии. Оказавшись в центре романной структуры, он стал претерпевать изменения.

Нравственный антагонизм и здесь остался узлом конфликта. Но произошла определенная переориентировка авторского интереса к типу героя. Кузнецов из «Горячего снега» напоминает больше всего совсем юных лейтенантов Ерошина из «Батальонов...» или Алешина из «Последних залпов». Это тип героя, который еще очень непосредственно, с мальчишеской неловкостью и предельной искренностью воспринимает мир, переживает первозданно все радости и горести жизни. Выдвижение его на первый план открывало возмож-

ность для анализа развития характера от самых его истоков. Кроме того, за душой такого героя всегда есть истина простых нравственных императивов, идущих из детства, из неискаженного представления о мире, о добре и зле, о справедливости. Романисту крайне важно было проследить, что же происходит с ними, с этими нравственными императивами, при столкновении с жестокостью войны и жестокостью на войне.

Антагонист Кузнецова — его ровесник, лейтенант Дроздовский. Но из той же военной поры, из учебы в офицерском училище он извлек лишь установку на жесткость, силу приказа, не считающегося с человеком, его жизнью и достоинством. Эгоизм и властолюбие Дроздовского мотивируются довоенным сиротством, трагической судьбой отца-генерала, воевавшего в Испании, неистовой жаждой самоутверждения.

Если в своих повестях Ю. Бондарев мог сосредоточиться на анализе духовного мира одного из антагонистов, то в романе он наблюдает за психологическими преобразованиями как Кузнецова, так и Дроздовского. При таком изображении обнаруживается диаметрально противоположность духовной эволюции героев, стоящих на разных исходных позициях.

Каждый поступок Дроздовского оголяет железный, лишенный нравственной плоти костяк его характера. И не огражденный и не вооруженный теплом человечности Дроздовский психологически ломается в испытании смертью. Автор даже чрезмерно логичен в изображении эволюции этого персонажа, не оставляя места никакому внутреннему сопротивлению героя самому себе.

Значительно более сложным представлен процесс созревания личности в Борисе Кузнецове. Это, конечно, обеспечивается и тем, что Кузнецов находится в центре повествования, что из двадцати шести глав романа в двадцати повествование ведется с его точки зрения, а еще в четырех другие точки зрения как бы сводятся к нему, замыкаются его эмоциональной реакцией на происходящее. Вглядываясь в своего героя, Бондарев с большим психологическим мастерством исследует мучительную диалектику нравственного восхождения человека. Вот в сцене на разъезде Кузнецов еще по-мальчишески теряется перед командармом. В начале боя его мучит колебание между своим правом приказывать солдатам и внутренним чувством, не позво-

ляющим посылать под бомбы вместо себя другого человека. После суток боя он испытывает опасное «разрушительное, опьяненное состояние ненависти, наслаждения своей силой». А затем оно сменяется отчаянными слезами, слезами горечи и потерь...

Так обретается зрелость. Юрий Бондарев утверждает, что она обретается не ценою освобождения от искренности и сердечности юности, а ценою нагружения чуткой души трудной, обязывающей памятью потерь. Эта память вооружает человека таким опытом, который учит бережности к людям и уважению к ним. Именно такая зрелость делает Кузнецова командиром не по форме, а по сути, ибо притягивает к нему солдат, которые доверяют ему свои жизни и без сомнений выполняют его приказы.

Если в повестях Бондарева возникал цельный, нерасчлененный образ солдатской массы, в котором воплощен был устойчивый нравственный кодекс народа, то в романе каждый солдат — это вполне индивидуализированный характер, который тоже проходит через горнило духовного преображения. Очищается от ожесточения и слепой злобы душа «ушибленного об войну» Рубина; сползает напускная пошлость с Нечаева, появляется чувство «совестности» у трусливого Чибисова. Так из ряда нравственных эволюций солдат складывается значительно более сложный, чем в повестях, образ воюющего народа и — что особенно важно — открывается принципиальная логика развития народного сознания в годы Отечественной войны.

Юрий Бондарев говорил: «...мои герои борются и любят, любят и гибнут, не долюбив, не дожив, многого не узнав. Но они узнали самое главное, они прошли проверку на человечность через испытание огнем»¹. И действительно, весь ход событий, изображенных в романе, убеждает в том, что Кузнецов и его друзья устояли потому, что в них была сильна добрая, человеческая основа, что испытание гуманизма стало, несмотря на всю жестокость войны, обогащением гуманизма. От этого нравственно-психологического исследования тянется прямая нить к исторической концепции романа. Юрий Бондарев утверждает, что судьбы Сталинградской битвы и всей Отечественной войны решались в душах людей и победа стала следствием духовного богатства

¹ Бондарев Ю. Взгляд в биографию. М.: Сов. Россия, 1971, с. 25.

советского человека, раскрывшегося в нем в минуту тяжких испытаний.

Для общей концепции романа Ю. Бондарева очень существенно, что офицеры и солдаты, ведущие бой в горячем снегу декабря сорок второго, поглощенные горячей смертельного сражения, все время соизмеряют происходящее с ними и на их глазах с тем, что идет за горизонтом, в масштабах фронта, а то и всей войны. Так нравственная стойкость, «совестность» солдата Великой Отечественной органически срастается с чувством исторической ответственности.

Благодаря активности и напряженности исторического сознания героев, сражающихся в малом пространстве батареей ОП, в «Горячем снеге» проецируется мысленная картина большой битвы, в которой свое место занимает и эта малая огневая позиция 76-миллиметровых пушек Кузнецова. Но в отличие от повестей в романе сцепление пространства батареи с панорамой большой битвы совершается не только в мышлении героев, оно материализуется в пространственной структуре всего художественного мира произведения: в «Горячем снеге» непосредственно изображена картина сражения всей армии. И автор постоянно напоминает о единстве малого и большого пространств через прямые контакты командарма Бессонова с батареей, наблюдения за ее боем с командного пункта дивизии и всякого рода иные «связки».

По своей структуре второй, панорамный, пласт «Горячего снега» связан с традицией романа-хроники. Здесь существенную роль играет прямой комментарий безличного повествователя, которому в романе-хронике отводится важная жанрообразующая роль: восполнять знание и понимание событий героями, выводить изображение в широкую историческую перспективу. С традицией романа-хроники связан образ генерала Бессонова, занимающего центральное место в пространстве панорамы: собственно, она в основном организуется его кругозором. Это тот «знающий герой», которому, как и симоновскому Серпилину, дано видеть и понимать все: начиная от выстрелов пушек Кузнецова и кончая замыслами Ставки. Через сознание Бессонова в роман входят сцена в Кремле, воспоминания об основных этапах войны, размышления о действиях фронтов и армий, корпусов и дивизий в районе Сталинграда в решающие дни декабря сорок второго года. Так образ Бессонова

играет существенную роль в соединении малого и большого пространств романа в единый художественный мир, несущий в себе идею связи в историческом деянии всех малых и больших событий, подвига одного солдата и операции целой дивизии, гибели артиллерийского расчета и судеб всей войны.

Но главное, что делает оба пласта художественно едиными, это все же не хроникальные комментарии и не фабульные связки между миром батареи и панорамой Большой Войны, а своего рода параллельность нравственных процессов, совершающихся в душах главных героев — Кузнецова и Бессонова, хотя один из них стреляет из пушки по танку, а другой с командного пункта руководит всем сражением.

Нравственно-психологическое ядро, идущее от традиции лирико-психологической повести, оказало явное влияние на характер изображения исторической панорамы. Воссоздавая ее, Ю. Бондарев и здесь выдвигает в качестве стержня нравственно-психологический мотив. Им стал мотив бремени власти, дающий начальнику «великое и опасное право командовать и решать судьбы десятков тысяч людей». Это тот же постоянный у Бондарева мотив добра, которое на войне — особенно на войне — осуществимо порой лишь через «сознательную беспощадность». В образе Бессонова этот мотив обретает невиданную прежде масштабность и драматичность. Бессонов физически чувствует опасность бремени власти, чреватой разрушительностью не только по отношению к жизням сотен и тысяч подчиненных, которых он посылает в смертельный бой, но и по отношению к собственной душе, которой грозит опасность ожесточения и очерствения.

С самого начала действия Бессонов суров, недоступен неофициальным контактам, чужд «сантиментов». Свою жесткость он объясняет обстоятельствами войны: «...за все на войне надо платить кровью — за неуспех и за успех, ибо другой платы нет, ничем ее заменить нельзя». Но все это не оправдывает Бессонова в собственных глазах. Гибель члена Военного Совета Веснина становится первым толчком для мучительного самоанализа Бессонова, запоздалого непрощающего раскаяния в «подозрительной нерасположенности» к попыткам Веснина установить добрые взаимоотношения. А подвиг солдат, которые продолжали воевать в окружении, в перепаханых бомбами и снарядами окопах,

на разутюженных танками огневых позициях, заставляет Бессонова, этого сурового, не раз смотревшего в лицо смерти человека, почувствовать на глазах слезы, «слезы восторга», «благодарные и горькие,жигающие слезы».

Таким образом, процессы, совершавшиеся в душах лейтенанта Кузнецова и командарма Бессонова, одного порядка. Только они идут как бы навстречу друг другу: юношеская непосредственность Кузнецова переплавилась, не утратив своей жизнелюбивости и жажды счастья, в мудрую зрелость, а мудрая зрелость Бессонова обогатилась щемящей сердечностью, открылась навстречу людям.

Стремление Ю. Бондарева утвердить в пространстве панорамы психологическую доминанту сказалось, в частности, в том, что духовному миру Бессонова и Веснина придается особая сложность путем введения «усугубляющих» мотивов (тревога за пропавшего без вести сына у Бессонова, семейная драма Веснина). Но все же эти усложнения выглядят некими «довесками», слабо сопряженными с общим ходом событий. Это своего рода «перехлесты» усилий автора по достижению психологического единства во всех пространствах художественного мира «Горячего снега». И однако, как отмечают некоторые исследователи (Л. Якименко, В. Равевская, В. Крылов), того психологического драматизма, с которым показан мир батареи, все-таки не хватает в просторах Большой Войны.

Эта диспропорция компенсируется единой психологической атмосферой, цементирующей все пространственные сферы романа. Атмосферу создает *образ боя*. Оттого, что бой рисуется с точки зрения героев, непосредственных участников сражения, сама картина получает единую экспрессивную окраску. Здесь влияние нравственно-психологического ядра несомненно. Создавая образ боя, Бондарев в течение всего романа развивает одну метафору. Танковые колонны врага, их построения, атаки и пальбу он постоянно ассоциирует со «звериным» рядом: «по-волчьи стали вспыхивать и гаснуть фары», «серая, шевелящаяся, как сцепленные скорпионы, массы танков», «серые туловища двух передних машин», «немецкие танки, как разбуженные облавой звери, злобно огрызаясь, в одиночку и сбитыми в отдельные стаи группами отползали от берега под натиском наших тридцатьчетверок...». Этот ассоциативный

ряд работает на общую концепцию романа, пластически воплощая в картинах смертельной битвы советских людей с гитлеровцами столкновение всего подлинно человеческого со всем жестоко-звериным, что нес фашизм, победу духовного, нравственного начала над тем, что посягает на самое существо человека и на смысл его жизни.

Итак, в структуре романа «Горячий снег» идет постоянное взаимодействие между нравственно-психологическим миром, сложившимся еще в недрах военной повести Бондарева, и миром исторической хроники. Мы назвали не все проявления этого взаимодействия. Но и они свидетельствуют о том, что через многообразные связи этих двух миров Юрий Бондарев эстетически осваивает теснейшую взаимозависимость между историей и нравственностью, историческими судьбами государства и духовным совершенствованием человека. В «Горячем снеге» мир души вошел в мир истории, осветил его светом человечности.

2

Если структура «Горячего снега» связывала разные пространственные масштабы в одном времени, то о структуре «Берега» можно сказать, что она связывает разные времена в одном пространстве. В «Береге» традиционный для повести Бондарева мир батареи со всеми своими нравственно-психологическими коллизиями расположен во времени Отечественной войны, а обрамлен жизнью людей семидесятых годов (дистанция — четверть века). Как же выглядит мир лирико-психологической повести в свете нового художественного целого?

Следует учесть, что в «Береге» структура целого с самого начала оказывает прямое воздействие на ядро. Уже в первой части («По ту сторону»), в первых разговорах между героями, встретившимися в дождливом Гамбурге осенью семьдесят первого года, наметилась дискуссия о постижимости истины, об инфляции нравственных ценностей, а сцена в «Интим-баре» и воспоминание Никитина о драке на набережной наталкивают на раздумья о том, что же сильнее — поэтическое или звериное — в человеке. И в свете этого пучка вопросов открывается новыми гранями и «слоями» уже вроде бы хорошо знакомый читателю бондаревский батарей-

ный мир. Его изображению посвящена вторая, центральная и самая большая часть романа.

И вновь нравственный антагонизм разделяет лейтенантов Бондарева. На одном полюсе — склонный к стихийным порывам комбат Гранатуров и ищущий у него поддержки сержант Меженин. На другом — строгий, пунктуально следующий своим нравственным императивам лейтенант Княжко и его друг Вадим Никитин. Открытость столкновений между персонажами, исступленность чувств, напряженная атмосфера боя в мае сорок пятого, за несколько дней до победы, — все это, как и в прежних произведениях Бондарева, создает густой, психологически насыщенный образ «мира батареи».

Но в «Береге» даже по сравнению с «Горячим снегом» нравственная коллизия значительно усложнена. Во-первых, каждый из героев-антагонистов показан личностью внутренне противоречивой, в каждом из них есть качества, способные поднять человека и чреватые гибельностью для души, каждый из них нередко находится на зыбкой грани между добром и злом.

Стихийность Гранатурова зачастую выражается в благородстве побуждений, в готовности защитить своих лейтенантов и разделить их вину. Но та же стихийность, основанная на инстинктах, не контролируемых культурой и осознанными нравственными принципами, опасна срывами. Не случайно в Гранатурове часто происходит «подстановка» добра злом: из-за искренней любви он оказывается способным на подлость, а в порыве святого гнева на гитлеровцев, убивших Княжко, он может совершить зверский самосуд над жалкими мальчишками из «фольксштурма». Гранатуров все время стоит на грани утраты в себе человечности. Поэтому к нему напрашивается в союзники Меженин, лихой артиллерист, умелый вояка, но распустившийся на войне до утраты всех этических ориентиров.

Абсолютная нравственная бескомпромиссность, романтический ригоризм Андрея Княжко определяют героическую линию его поведения: защиту подростка-немца от слепого гнева Гранатурова, собранность и энергичность в последнем бою и гибель в тот миг, когда он шел избавить окруженных врагов от ненужных жертв. Но тот же романтический ригоризм Княжко может холодно ранить души других людей: не случайно Никитин не захотел передавать Гале неотправленное письмо

Андрея, в котором тот хоть и с мукой для себя, но отрезвляюще холодно отталкивал ее искреннее чувство.

Другое усложнение нравственной коллизии в «Береге» обусловлено первым. Никитин, центральный герой романа, оказывается в состоянии выбора. Да, для него неприемлема распущенность и неуправляемость Меженина и Гранатурова. Да, он ориентируется на строгого и романтически прекрасного Андрея Княжко. Но, избирая свою позицию, Никитин не «дублирует» позицию друга. Умом он понимает и принимает его ригоризм, хотел бы ему следовать, но сердцем не может полностью оправдать «запрограммированность» Андрея: «Да, Княжко, как механизм, упрямо заведен ключиком в одну сторону. В обратную его не заведешь! Но почему он так уверенно принял решение, вот что неясно,— подумал Никитин *с осуждением и тайным восторгом* перед непоколебимой убежденностью Княжко...».

Это внутреннее сопротивление ригоризму вносит коррективы в позицию Никитина. И хотя он сам казнится своей мягкостью, принимая ее за ненавистную ему слабость, хотя ему лишь ценою огромного душевного усилия удастся после смерти Княжко противостоять разрушительным порывам Гранатурова и цинизму Меженина, но в самой этой непреодоленной мягкости и чуткости, в этой внутренней борьбе видится подлинное душевное богатство молодого Вадима Никитина. Обретая зрелость и зоркость, он не утрачивает способности к сочувствованию, к резонированию на чужую боль.

Нравственная коллизия в «батарежном мире» «Берега» усугубляется еще и парадоксальностью противопоставления. В обеих критических ситуациях Никитин и Княжко оказываются как бы на стороне «чужих» (хоть и цивилизных, но все же немцев) против своих — Гранатурова и Меженина. Это парадоксальное противопоставление доведено до предельного драматизма в истории сближения Никитина и Эммы Герберт. И опять именно Никитин, вооруженный чуткостью души, совершает выбор между злобой момента и доверием сердца. Время подтвердило правоту Вадима Никитина. Но уже в мае сорок пятого позиция молодого лейтенанта получила оправдание в свете народной мудрости, порицающей слепоту злобы: не случайно в споре с Межениным сержант Зыкин напоминает, что человек, нарушивший даже на войне простые общечеловеческие заповеди, «сам, выходит, вроде палача какого стал».

Как видим, мир бондаревских лейтенантов и солдат насквозь пронизан такими нравственными борениями и спорами, которые, имея глубокую психологическую и конкретно-историческую мотивированность, выходят к «общим вопросам», к основам миропонимания. Чтоб этот выход стал очевиден и значим, требовалась особая жанровая «постройка», «постройка» философского романа. «Общее» и «вечное» можно обнаружить лишь путем сопоставления разных времен, и философские романы, как правило, строятся на ретроспективном «наложении» разных временных пластов. Но пласты эти должны быть сопоставимы.

Архитектоника «Берега» явно тяготеет к традиционному построению философского романа. Но основанием для сопоставления разных временных пластов здесь становится, как и во всех прежних произведениях Бондарева, общая психологическая атмосфера. В «Береге» это *атмосфера безумия*. Если на войне людей косила физическая смерть, она толкала к ожесточению и распушенности, то в Западной Германии семидесятых годов человеку грозит смерть духовная. В обществе потребления деловито растаптываются духовные ценности, распадаются связи, человека ждет ужас одиночества в толпе одиноких душ.

Нравственное столкновение, вызревшее в «военной» части романа, трансформируется в «мирных» частях в прямой философский спор о сущности человека и исторических перспективах человечества. Общая расстановка характеров в основном повторяется: Никитину приходится вести спор, с одной стороны, с буржуазным интеллигентом Дицманом, а с другой — со своим товарищем Платоном Самсоновым. Вообще-то повторяемость коллизий, отношений между характерами и т. п. — ход рискованный. Философскому роману всегда грозит опасность впасть в дидактизм. И первым проявлением дидактизма в жанровой структуре становится повторяемость, однотипность сюжетных и всяких иных построений. Однако диалектическая природа философской концепции «Берега» проявляется в том, что романист не ищет простой повторяемости: ее и не может быть, — он обнаруживает сходство между, казалось бы, очень отдаленными друг от друга позициями, показывает переход нравственных крайностей в свои противоположности.

Что может быть общего между, например, Гранатовым и Межениным, с одной стороны, и рафинирован-

ным западногерманским журналистом Дицманом — с другой? А общее-то есть: стихийность и нравственная распущенность первых двух смыкается с релятивизмом Дицмана, отрицающего самый смысл моральных ценностей. А разве нетерпимость и догматизм Платона Самсонова не представляют собой диалектическую трансформацию, превращение в свою противоположность таких высоких качеств Андрея Княжко, как нравственный максимализм, бескомпромиссность, решительность? Во всяком случае, Юрий Бондарев дает в руки читателя нити для таких сопоставлений. Вот одна из них. Говоря о резкости Самсонова, его упрямом противостоянии критике, автор — через сознание Никитина — замечает: «...в этом была военная косточка прошлого, та самонадеянная уверенность, что так необходима была тогда». (Вспоминается реакция Никитина на поведение Андрея Княжко: «Но почему он так уверенно принял решение?...»)

Здесь названы только наиболее значительные сходства и превращения позиций героев, живущих в разных временных сферах романа. А вообще-то между ними масса сближений и расхождений, уподоблений и расподоблений. Но нет ни одной позиции, не соотносимой как с позициями своих современников, так и с позициями людей, живущих в другом временном измерении. Бывший мальчишка-фольксштурмовец, стрелявший в советские танки, стал демократическим журналистом, ищущим понимания с советскими людьми. Господин Вебер, человек, прошедший сквозь ад фашистских концлагерей, превратился в благополучного магната желтой прессы, а жена его неистово воюет с продажными газетчиками, но она не хочет, чтобы ее «толстяк» разорился. А другой человек, тоже побывавший под прессом концлагерной машины, бежит от цивилизации в шутовской мир антицивилизации — это Алекс, владелец «Веселой совы». Такова непростая, не поддающаяся упрощенному социологическому толкованию логика жизни. За каждой из трансформаций героев угадывается своя история, своя житейская, биографическая, психологическая подоплека.

Но диспут все же не бой, победы и поражения в спорах все же не ранения и смерть в дыму и крови сражений. Этим обстоятельством можно объяснить упреки некоторых критиков, считающих, что «мирные» главы «Берега» содержательно менее значимы. Однако при

анализе соотнесенности «военной» и «мирных» частей и, так сказать, распределения эмоционального напряжения между ними нельзя не учитывать особенности жанровой структуры романа и той нагрузки, которая ложится в ней на главного героя.

В «Береге» нет ни фразы, ни подробности, которые бы не были «осердечены» Никитиным. Однородность субъектной организации придает внутреннюю крепость художественному миру, чье время разъято пропастью в двадцать шесть лет. С другой стороны, такая субъектная организация позволяет раскрыть сложность и глубину внутреннего мира героя.

В литературе нашей очень немного героев, по силе и напряженности духовной жизни равных Вадиму Никитину. И в этой напряженности есть своя динамика. В «военном» мире лейтенант Никитин полон эмоциональной рефлексии, его раздирают противоречивые чувства (враждебности и сочувствия к немцам, ненависти к Меженину и жалости к его стонам и т. д.), он ошарашен шквалом событий, он еще не вполне самостоятелен в своих решениях и поступках. В «военных» главах Никитин вбирает в себя все самое лучшее от Княжко, а после его гибели берет на свои плечи его миссию, миссию защитника справедливости.

Писатель Никитин уже несет в себе не только то, что пережил и понял на войне молоденький лейтенант Никитин, но и то, что вошло в его душу за послевоенные десятилетия. Опыт истории, опыт возраста обогатили писателя Никитина философской зрелостью. То субъективное состояние, которым с самого начала и до последней строки пропитан роман,— это состояние мудрой печали человека, хорошо знающего ценность человеческой жизни и цену добру и ласке, испытывающего горечь утрат и муку разочарований и потому переполненного тревогой за человечество и надеждой на него.

Именно с образом Никитина связана психологическая насыщенность всего романа и особенно его «мирных» глав, где Никитину приходится одному принимать бой. И подлинная зрелость сознания Никитина проявляется в том, что он дает отпор как пессимистическому релятивизму Дицмана, так и догматическому, самоуверенному «комчванству» Самсонова. Мудрость писателя Никитина проявляется в том, что в отличие от Самсонова, которому (как некогда молодому лейтенанту Никитину) кажется все ясным и определенным, который на все

имеет готовые ответы, он переполнен раздумьями над сложнейшими нравственными и философскими вопросами, на которые нет готовых ответов. В позиции Никитина выразилось мироотношение и миропонимание коммуниста, самого передового человека нашей эпохи, который, ведя борьбу с буржуазным миром, со взглядами, противоположными коммунистическим идеалам, воюет за людей, искаженных ложными убеждениями, озабочен судьбами всего человечества и мучительно ищет ответы на вопросы, волнующие всех людей.

Еще в процессе работы над романом «Берег» Юрий Бондарев говорил: Эта книга о поисках *смысла жизни* через познание *истины современного бытия*¹. Никитин и есть тот герой, который через опыт своей, отмеренной ему судьбой жизни, проникая в ее сокровенную сущность, постигает общий смысл бытия. Но для этого ему надо напряженно перебирать все увиденное, переживать его вновь и вновь, сопоставлять, искать аналогии и контрасты. Передать эту колоссальную духовную работу во всей ее непосредственности, во всей ее кровотокающей муке невозможно иначе, как в форме открытого, раскованного, не подчиняющегося внешнему сюжету, а лишь сопрягающегося, сталкивающегося с ним и отталкивающегося от него потока мыслей и чувств героя.

И однако же раскованный в сюжетном плане поток сознания героя упорядочен в «Береге» формами несобственно-прямой речи, где, накладываясь, сосуществуют зоны лейтенанта Никитина, писателя Никитина и безличного автора-повествователя. За их плечами непосредственность и чистота чувств юности, память истории и опыт жизни, знание секретов человеческой души. Каждый поступок героя, каждая его мысль, каждый шаг его судьбы оказывается в «фокусе» всех трех сознаний, выверяется объективной эпической мерой. При такой субъектной организации становится возможен сплав философского и психологического значений в жанровом содержании романа: философское здесь погружено в психологию, выкристаллизовывается из мучительного психологического процесса, который совершается в условиях сложнейших исторических испытаний века, порожден ими.

В свете субъективно-психологической доминанты обретают жанрообразующую функцию психологически

¹ Цит. по кн.: Бондарев Ю. Поиски истины. М.: Современник, 1976, с. 209.

мотивированные ассоциации героя, его воспоминания, повторяющиеся образы, которые становятся лейтмотивами его сознания (воспоминания об умершем сыне, суггестивный образ тьмы и др.). Все эти образы и мотивы, размыкая мир «Берега» до бесконечности человеческого бытия, вместе с тем усиливают в повествовании общую, единую тональность, тональность философского раздумья. Следует подчеркнуть, что каждый из этих образов и мотивов проникнут глубокой содержательностью, связанной с общим философским пафосом романа.

Вот один из характерных для поэтики «Берега» ассоциативных рядов. Глава третья: Никитин и Самсонов были ни за что ни про что грубо унижены в подозрительном ресторанчике «Интим-бар». И сразу же за этой главой, без каких-нибудь открытых «связок», действие переносится лет на двадцать назад, в совсем другое пространство: Москва послевоенных лет, радость Никитина, получившего первый гонорар, пылкие разговоры с приятелем-поэтом об искусстве, красоте, о вечных ценностях, встреча с компанией приклатенных парней, которые на доброту отвечают оскорблением и жестокостью. В драке с главарем этой компании Никитин почему-то шепчет: «О, такие, как ты, были еще в Древнем Риме... («Какой Рим? Зачем?») Ну что же, ты или я? Посмотрим! Ты или я?..» Животный крик парня вызывает у Никитина новую ассоциацию: «Должно быть, так озверело, устрашающе утробно кричал первобытный человек, встречая черной ночью сильного врага мужского пола близ своей пещеры...» Наконец, именно по ассоциации с этим мерзким подонком с набережной в романе впервые упоминается о Меженине: «...не напоминает вам моего командира орудия Меженина, в которого я стрелял в сорок пятом году и не убил?»

Так возникает мотив звериного в человеке, идущего из пещерных времен, неистребленно оживающего в годину ожесточения войны и в пору потребительского «бума» в людях, то ли не имевших никогда нравственных ориентиров, то ли растерявших их, то ли даже на миг забывающих о них. Не случайно этот мотив будет тревожно звучать во второй части при описании жестокости Гранатурова и Меженина («зараза насилия», «ослепленное, ярое, звериное проявление» в Гранатурове) и в «мирных» частях при рассказе о циничном

растлении человека на Реепербане и на «улице женщин» в Гамбурге.

В контрасте с этим рядом особенно эстетически значим мотив любви, не преданной и не забытой, пережившей десятилетия и перешагнувшей через все бездны. Столь же значительны в философском контексте романа противопоставления и взаимные переходы мотивов весны и осени, покоя и тревоги, ожиданий и разочарований, жизни и смерти, столкновение множественных смыслов образов «безумия» и «берега».

Не случайно все мотивы сходятся в одном фокусе — в сердце героя романа. Оно чутко отзывается на всякую жестокость и несправедливость, на всякое искажение человеческого в человеке. Через сердце Никитина пролегают все разломы, раздирающие современное человечество. Боль сердца Никитина (а мотив боли постоянно развивается в романе, переходя в трагический финал) — это реакция на боль других, на боль всех людей, это боль тревоги за людей. «Что значит взять боль другого? Это сумасшествие, это трудно понять разумом. Но может быть, в этом и есть самое человеческое, самое главное, что живет где-то в нас? Вина перед чужой болью? Я впервые почувствовал это очень давно...» Это одна из итоговых мыслей Вадима Никитина.

В концентрации всех нитей повествования и всех эмоционально напряженных мотивов в мыслях, чувствах и судьбе центрального героя выразилась сосредоточенность философской концепции романа «Берег» на проблеме сущности человека и смысла его жизни. Нравственный кодекс Никитина, освященный любовью к человеку и этой такой родной земле, душевные муки и тревоги Никитина, проникнутые заботой о человеке и человечестве, его постоянный, до последнего вздоха, поиск истины, пластически воплощенный в образе берега, зеленого, обетованного, солнечного, к которому не устает стремиться душа, исполненная надежд на необоримую силу человеческого в людях и неисчерпаемую энергию жизни, судьба самого Вадима Никитина и его смерть, когда сердце переполнилось «болью других», — все это и есть «вочеловечение» эстетического идеала Юрия Бондарева, это и есть его ответ на вопрос о сущности человека и смысле его жизни.

Художественный мир «Берега» — это образ мучительно сложного, раздираемого противоречиями современного мира, способного уничтожить самого себя вме-

сте со всеми великими свершениями духа, но имеющего также огромные интеллектуальные и нравственные силы для утверждения жизни по законам справедливости, добра и красоты. В жанровой системе романа эстетически воплощена концепция современной действительности, сконцентрированная в краткой, как миг, судьбе одного человека, оказавшегося способным силою своего духа, бесстрашной пытливостью своей мысли, ранимой чуткостью своего сердца объять этот сложный мир, «осердечить» его, сделать его «своим», встать с ним вровень как его сын и защитник.

3

Чем же стимулировалось жанровое движение писателя? Сам Юрий Бондарев, сравнивая роман «Горячий снег» с прежними своими повестями, говорил: «В «Горячем снеге» я написал о войне несколько по-иному, чем в повести «Батальоны просят огня». И не только в плане, что ли, художественном, но и в плане историческом: ведь между романом и повестью пролегло одиннадцать лет. Это тоже было стремление к познанию и как бы толчком биографии (не прошлой, а настоящей) — пора более широкого осмысления человека на войне, пора какого-то накопления, сделанного не мной, а самим временем. Это своего рода категорический императив, исходящий из самой жизни. Однако «Батальоны просят огня» и «Горячий снег», как мне кажется, не спорят друг с другом. Это родные братья, у позднего брата лишь больше морщин и больше седины на висках»¹.

В этом признании Юрия Бондарева ценно ощущение непрерывного родства и исторического различия между его военными повестями и романами, сознание необходимости более широкого осмысления человека на войне и понимание того, что такое осмысление есть не только личная потребность писателя, поднявшегося на новые высоты миропонимания, но и потребность времени, открывающего новые горизонты и ставящего новые проблемы перед искусством. Так сливаются индивидуальный творческий поиск и общая закономерность художественного развития, вернее — эту общую закономерность чуткий и талантливый художник осознает как свою личную потребность,

¹ Бондарев Ю. Поиски истины, с. 199.

органически вызревшую из собственных творческих исканий.

Идя от лирико-психологических повестей к романам, Ю. Бондарев пережил все те фазы художественных исканий, которыми отмечено общее развитие прозы шестидесятых-семидесятых годов. Он не писал, например, лирические романы «потока сознания» или романы-хроники, но он должен был, как мы видели, вобрать в себя, в свой художественный опыт эти «формы времени», чтоб пойти дальше.

В жанровой структуре романов «Горячий снег» и «Берег» отчетливо выражены особенности творческой индивидуальности Юрия Бондарева: его устойчивые привязанности, характер его художественного мышления. И вместе с тем в структуре этих произведений реализованы общие принципы взаимодействия романа с «чужим жанром». Вводя в роман «чужой» жанр столько ему традиционно присущим содержательным потенциалом, писатель сознательно направляет свое художественное исследование связей действительности по определенному руслу. Вбирая в себя «чужой» жанр, роман тем самым вбирает в себя, в свою глобальную модель мира «чужую», «готовую» модель, которая не утрачивает своей внутренней цельности, своей относительной завершенности и своей содержательности. Обе модели мира — большая и малая — вступают во взаимодействие, которое и создает новые, дополнительные смысловые связи в романной концепции мира.

Как мы видели, художественный мир романов Юрия Бондарева, эволюционируя, всегда сохраняет свое нравственно-психологическое ядро, воплощенное в том образе «батарейного мира», структура которого сложилась еще в повестях самого Бондарева конца 50-х годов. Вступая в интеграцию с историческим миром романа-хроники или с интеллектуальным миром философского романа, «мир батареи» не разрушается, а открывает в себе в свете нового романного целого новые, но «свои», психологические же, аспекты, обретающие исторический (как в «Горячем снеге») или философский (как в «Береге») смысл. С другой стороны, сосредоточенность на душевном состоянии героев, переживающих в себе историю и творящих ее или осмысливающих бытие и устремленных к его гуманизации, пронизывает глубоким психологизмом мир исторической хроники в «Горячем снеге» и мир философского спора в «Береге». Эта же

жанровая линия продолжается в новом романе Бондарева «Выбор».

В отличие от романов Ю. Бондарева в «Судьбе» П. Проскурина, «Комиссии» С. Залыгина, «Закопе вечности» Н. Думбадзе, «Доме» Ф. Абрамова «вставным» жанрам не отведена роль структурного ядра, но зато они подчеркнуты в своей традиционной специфичности. Напомним, что это жанры героической легенды, сказки, библейского вешего сна, жития. Не пребывая в фабульной связи с художественной реальностью, будучи подчеркнута «вставными», эти жанры, оказываясь в контексте произведения, бросают на прозаическую действительность свет народного эпоса, свет исторического опыта народа и его вековой мудрости: благословляя или осуждая, поддерживая или оспаривая, но всегда поучая и озабоченно предупреждая современного человека¹.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ СИНТЕЗ И ПРОБЛЕМА СОВРЕМЕННОГО ЭСТЕТИЧЕСКОГО ИДЕАЛА

«Роман — отличное орудие, немало поработавшее в истории культуры. Единственное усовершенствование, которое постигнет его на протяжении ближайшего полувека, — это повышение его мыслительной и образной емкости соответственно текущим приобретениям нашего ума и духа», — говорил Леонид Леонов в пору споров о жизнеспособности романа². Время подтверждает справедливость прогноза писателя. Роман не исчезает, он углубляется и развивается. Все тенденции, которые мы наблюдали в разных типах советского романа 60—70-х годов, свидетельствуют об упорных поисках способов «повышения его мыслительной и образной емкости». Хотя способы испытываются разные, но ориентированы они одной, главной и общей тенденцией. Это тенденция к исследованию глубинных связей между человеком социалистической формации, его духовным миром, его неповторимой судьбой и историческими судьбами народа, страны, общими законами жизни человека на земле.

¹ Убедительное свидетельство жизненности отмеченной жанровой тенденции, ее дальнейшего развития и углубления — новый роман Чингиза Айтматова «И дольше века длится день» (1980), где исторически конкретная современность с ее острыми социальными, нравственными, психологическими конфликтами освещена, с одной стороны, теплыми лучами памятливого народного сказания, а с другой — холодным, предостерегающим светом новейшей фантастической антиутопии.

² Леонов Л. Собрание сочинений. Т. X, М.: Худож. лит., 1972, с. 322.

В сущности, это тенденция к эпическому синтезу, направляемая поисками гармонии между свободным осуществлением личности и закономерностями социального и природного бытия. Она проявилась уже в шестидесятые годы, когда были предприняты попытки создания современного романа-эпопеи. Однако оказалось, что того знания человека и его отношений с миром, которым располагало художественное сознание, явно не хватало для построения гармонического мира, предполагаемого структурой романа-эпопеи. Обращение на рубеже 60—70-х годов к традиции героического народного эпоса указало один из необходимых путей поиска эпической гармонии в современном мире: гармонии между человеком и народом, его историческим опытом, его вековыми нравственными ценностями. Но сама по себе традиция народного эпоса не предрасполагает к эстетическому освоению всей сложности духовного мира современника. А без этого эпический синтез сейчас невозможен.

Роман семидесятых годов ищет синтеза на путях интеграции. Вряд ли можно говорить о каких-то принципиальных преимуществах этого пути перед другими. Интеграция все же «количественный» способ повышения емкости романа. А количество не всегда перерастает в новое качество. Но, интегрируя разные жанровые структуры, роман семидесятых годов включает открытые предшествующими жанрами связи человека и мира в новые отношения, расширяет и усложняет образ эпического со-бытия. В лучших романах 70-х годов процесс интеграции структур позволил освоить связи между личностными ценностями современника: потребностями его души, его достоинством, волей, его стремлением к счастью — и ценностями традиционно эпическими: «мыслью народной», логикой истории, законами природы. И именно в этих произведениях выросли образы героев, в которых концентрируется наиболее зрелое представление об эстетическом идеале современной эпохи. Бондаревский Вадим Никитин, залыгинский Николай Устинов, Бачана Рамишвили из «Закона вечности» Н. Думбадзе — это земные люди, в которых осуществлена давняя мечта о подлинно гармонической личности.

Пересмотрев представления о цельности как об аскетическом отказе человека от существенных сторон личности во имя надличных ценностей, роман семидесятых годов постигает цельность как результат требовательно-го совершенствования личности, открывающей себя на-

встречу всем впечатлениям бытия, всем радостям и горестям земли, нагружающей себя памятью и чувством долга перед прошлым и будущим. Возвышение к гармонической цельности вовсе не оказывается достижением покоя, стабильного, ненарушимого равновесия. За верность своим, обретенным дорогой ценой нравственным принципам герои «Комиссии», «Берега», «Закона вечности» воюют постоянно. К тому же они все время испытываются ситуацией выбора, ибо каждый шаг связан с принятием решения: поддаться ли соблазну компромисса, силе инерции, желанию покоя или следовать беспокойному зову своей человечности, своей совести. И — что самое существенное — гармоническая цельность оказывается цельностью не замкнутой, не окаменевшей, а открытой. Ее постоянно колеблют большие и малые заботы, которые связаны с несовершенством жизни, с угрозами человеку и человечеству. Гармонический герой все время в тревоге, в озабоченности судьбами людей и земли. Собственно, гармоническая личность начинается с того чувства, которое ранило Вадима Никитина, — с «боли других». А в гармоническом согласии с собою и с бытием живут те герои, которые, подобно Бачане Рамишвили, открыли «закон вечности». Суть этого закона заключается в том, что «люди, пока живы, должны стараться помочь друг другу, стараться обессмертить души друг друга: вы — мою, я — другого, другой — третьего и так далее до бесконечности. Дабы смерть человека не обрекала нас на одиночество в жизни».

Мыслить и страдать, нести на себе сладкое бремя свободы выбора, вбирать в свое сердце весь огромный мир, осердечивать его собою, своей любовью и заботой, переполняться им «на разрыв аорты», отдавать все силы борьбе за идеалы добра, справедливости, социализма — такова диалектика подлинно гармонической цельности, открываемая современным художественным сознанием, таков героический идеал, который вызревает в ходе литературного развития 60—70-х годов.

ИСТОРИЧЕСКИЕ СИСТЕМЫ ЖАНРОВ

ДИАХРОНИЯ ЖАНРОВ И ЛОГИКА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПОЗНАНИЯ

Динамика каждого из ведущих жанров художественной прозы 60—70-х годов: его зарождение или возрождение, бурное внутреннее развитие или угасание, интеграция или дифференциация и т. п. — отражала определенное состояние художественного сознания, постигающего современную действительность. А что же тогда открывает динамика не жанра, а жанров? Есть ли какая-то логика в смене лидирующих жанров и господствующих жанровых тенденций, а если есть, то какая историко-литературная закономерность в ней, этой логике, заключена?

Вспомним, что начало современного историко-литературного этапа (одновременно это было началом периода «шестидесятых годов») было отмечено рождением новой разновидности рассказа (монументальный рассказ Шолохова), в которой заявила о себе новая концепция личности: человек из массы как носитель и защитник всех нравственных ценностей народа, выкристаллизованных веками отечественной истории и годами социалистической жизни. Затем в расцвете лирико-психологической повести отразился процесс духовного самоопределения человека, открывающего в самой действительности и в жизни народа высшие нравственные ценности. Далее начались поиски эпического синтеза между личностью с вызревшими в ней духовными возможностями и потребностями и объективным миром, каким его видело художественное сознание шестидесятых годов. Тут тоже была своя последовательность: романному синтезу предшествовали попытки постигнуть эпическое событие человека и мира через «сложение» циклических жанров, романы субъективной структуры предшествовали романам объективной структуры, а своеобразным итогом периода явились первые опыты по созданию современного романа-эпопеи. Такова самая общая схема жанровой диахронии в прозе шестидесятых годов как историко-литературного периода.

Конечно, всякая схема ужесточает и огрубляет динамику реального развития. Но следует все же иметь в виду, что и в жанровом процессе конца 50—60-х годов диахрония жанров просматривалась вполне отчетливо:

видны были и «полосы» господства отдельных жанров, видно было, как они сменяли друг друга в роли лидера. Видимо, то обстоятельство, что шестидесятые годы были начальным периодом нового историко-литературного этапа, обусловило такую «чистоту» диахронной цепи.

В следующем периоде, в семидесятые годы, наблюдается аналогичная картина жанрового движения. И начинается новый период с рождения новой формы рассказа, отражающей существенные сдвиги в современной концепции личности (новеллистика Шукшина). Новый импульс получила повесть, в которой происходят активные структурные обогащения. Вновь возникла потребность в художественном обобщении посредством циклизации.

Но в семидесятые годы динамика жанрового движения идет как бы сглаженно. Это объясняется тем, что, во-первых, она осуществляется на фоне того жанрового многообразия, которое сложилось в течение шестидесятых годов. А во-вторых, тенденция к эпическому синтезу, которая вызрела к концу шестидесятых годов, в семидесятые годы окрашивает собою жанровый процесс в целом, все жанры в этот период формируются под эгидой «романности» как метажанрового конструктивного направления. Тенденция к эпическому синтезу повлияла и на характер отношений между жанрами: если в шестидесятые годы господствовали отношения отталкивания и чередования, то в семидесятые значительно сильнее тенденции к сосуществованию и взаимодействию разных жанров, к интеграции структур, осуществляющих одновременно фронтальное и глубинное освоение действительности.

В тех различиях, которые наблюдаются между жанровыми процессами в двух современных периодах, преобладающее развитие художественного сознания, которое в шестидесятые годы делало первые подступы к освоению концепции человека развитого социалистического общества, а в семидесятые уже перешло к постижению всей сложности духовного мира современника во всем многообразии его отношений с действительностью.

Но каковы бы ни были различия между жанровыми процессами в шестидесятые и семидесятые годы, в целом они сходны по самой последовательности активизации разных жанров, по их повторяемости. Они подобны двум виткам спирали, где каждому участку на нижнем витке есть аналог на витке верхнем, а сам виток относительно

завершен и вместе с тем служит основанием витка следующего.

Эта относительная завершенность и повторяемость целой диахронной цепи, достаточно определенная упорядоченность преемственной связи между жанрами дают право утверждать, что диахрония жанров в пределах историко-литературного периода носит системный характер¹. Диахронная система жанров как характеристика историко-литературного *периода* запечатлевает некую последовательность художественного познания новой (или существенно обновленной) концепции человека и мира, она свидетельствует о том, что у этой последовательности есть своя устойчивая и универсальная логика, есть своя завершенность. Всякий историко-литературный период предстает в свете динамики жанров как некий целостный художественно-познавательный цикл, где совершается движение художественного сознания от анализа к синтезу, от исследования отдельных «срезов» отношений человека и мира к поискам единства всего многообразия жизненных связей личности.

Ни динамика стилевых тенденций, ни тем более движение творческого метода не образуют в масштабах периода относительно устойчивых, завершенных и повторяющихся диахронных систем. Достаточно объективной характеристикой такого историко-литературного целого, как период, выступает только диахронная система взаимосвязанных и последовательно развивающихся жанров. При посредстве этой системы можно определять не внешние, а собственно художественные границы периодов, улавливать внутри них ступени, фазы движения художественного познания «человеческого мира».

СИСТЕМА ЖАНРОВ ЛИТЕРАТУРНОГО НАПРАВЛЕНИЯ

И все же диахронная система жанров, складывающаяся в течение периода на основе сугубо внутри- и междужанровых отношений, имеет ограниченный диапазон разрешающих возможностей. Она позволяет рас-

¹ В этой связи нельзя согласиться с суждением, высказанным И. Г. Неупокоевой в одной из последних ее работ: «В отличие от литературной эпохи составляющие ее периоды вряд ли можно считать системными образованиями. Мы не можем увидеть в них характерной для всякой системы сбалансированности ее элементов, не можем говорить о внутренней завершенности протекающих в ней процессов». (Неупокоева И. Г. История всемирной литературы. Проблемы системного и сравнительного анализа. М.: Наука, 1976, с. 310—311.)

«смотреть историю литературы как бы линейно, в одной плоскости — как циклически повторяющиеся познавательные «операции» художественного сознания. Но ведь любой период — это часть определенного *этапа* развития литературы, он несет на себе черты определенной литературной *эпохи*, наконец, он представляет собой момент истории художественной *культуры* человечества. И жанры, формирующиеся в течение данного периода, конечно же, порождены закономерностями художественного развития данного этапа, данной эпохи, данной культуры. Но для того чтоб увидеть в жанрах и их динамике закономерности большого исторического масштаба, надо и сами жанры рассматривать по иной, более крупной «шкале» и в той системе, которая охватывает целостность литературного этапа или эпохи, являясь их необходимой и достаточной характеристикой.

Такой художественной системой, которая соразмерна масштабам целой литературной эпохи, является *литературное направление*. Эта историко-литературная система, выполняющая задачу эстетического освоения определенной эпохи общественного развития, структурно организована устойчивыми отношениями между определенным творческим методом и соответствующими группами («семьями») жанров и стилей. Но можно говорить и так, что литературное направление — это исторически возникающая и существующая в течение определенной эпохи относительно устойчивая *система жанров*, в которой реализуются познавательно-ценностные принципы сложившегося в эту эпоху творческого метода и отражаются связанные с ним стилевые тенденции.

Уже очень давно замечено, что существеннейшим моментом формирования нового литературного направления становится выдвигание ведущего жанра, который именно в данном направлении достигает высшего расцвета: в классицизме это трагедия, в романтизме — поэма, в реалистическом направлении — роман. «Мирозидательные» возможности каждого из этих жанров в наибольшей степени соответствуют философско-эстетическим представлениям о действительности и о месте человека в ней, лежащим в основе соответствующего творческого метода. Так, «принцип драматической поэзии», согласно которому «происходящее является протекающим не из внешних обстоятельств, а из внутренней воли и характера»¹, вполне отвечает главному познава-

¹ Гегель. Эстетика. Т. III. М.: Искусство, 1971, с. 540.

тельно-ценностному принципу классицизма, выдвигающему рациональную идею, осознанную волю человека в качестве руководящей и организующей силы объективного мира. Романтический принцип двоемирия, вытекающий из сопоставления идеала и действительности, субъективного и объективного, получает адекватное воплощение в конструктивном принципе поэмы, который, согласно наблюдениям Ю. В. Манна, «заключался в параллелизме переживаний автора и центрального персонажа, но не в их сюжетной и повествовательной неразличимости»¹. Роман с издавна присущими ему способами запечатления изменчивой, становящейся современности оказался наиболее подходящей формой для конструктивного воплощения динамических связей типических характеров с типическими обстоятельствами, этого реалистического принципа пересоздания действительности.

Ведущий жанр становится ядром формирующейся жанровой системы литературного направления. Присущий ему структурный принцип построения мирообраза приобретает значение *метажанрового* принципа, распространяющегося сначала на конструктивно наиболее близкие, а потом и на все более отдаленные жанры. Так, «драматизация» стала метажанровым принципом в классицизме, распространившись с трагедии и комедии на ораторские жанры поэзии (оду, сатиру) и дидактическую прозу. В романтизме «поэмность» распространилась на повесть и драму. «Романизация» стала конструктивным принципом всех жанров, втянувшихся в орбиту реалистического направления.

Ассимиляция жанров, все более и более отдаленных генетически и структурно от ведущего жанра, с одной стороны, способствует совершенствованию художественных возможностей литературного направления, а с другой — вносит в него инородные «ферменты», которые могут расшатывать старую жанровую систему, приводить к ее диалектическому отрицанию и возникновению на ее обломках новой системы. Во всяком случае, жанровые системы направлений классицизма, романтизма и критического реализма именно так приходили на смену друг другу. В этих собственно жанровых процессах проявлялось движение в сфере творческого метода и — шире — запечатлевалась преемственность и смена целых литературных эпох.

¹ М а н н Ю. В. Поэтика русского романтизма. М.: Наука, 1976, с. 154—164.

Однако формирование направления социалистического реализма происходило на основе качественно новых, не антагонистических отношений между новым творческим методом и старыми жанровыми системами.

Уже в структуре художественного мира первого произведения социалистического реализма, романа Горького «Мать», интегрированы черты наиболее характерных жанров, связанных со всеми тремя зрелыми направлениями в русской литературе нового времени: реалистического социально-психологического романа, романтической поэмы и прогнозирующего романа-поучения (традиция XVIII века преломлена сквозь призму реалистического революционно-просветительского романа). Здесь эти жанровые типы образуют новую индивидуальную жанровую форму, где связываются, обуславливая друг друга, быт и нравы, психология социальных отношений, мысль героев, приходящих к сознанию необходимости переделки мира, и их революционное деяние, которым обновляется мир и в котором обновляется сам герой. Так в романе «Мать» проявилась существенная особенность нарождавшегося творческого метода — универсальная широта его познавательных установок, его «открытость» навстречу наиболее значительным жанровым завоеваниям предшествующих эпох.

Правда, в первое десятилетие существования молодой советской литературы, в атмосфере всеохватывающей революционной ломки, весьма сильным было негативное отношение к литературным традициям и в особенности к реалистическим нормам и вкусам, которые сохраняли доминирующую роль в дореволюционной литературе. Эти годы были отмечены активным поиском новых, нетрадиционных путей художественного освоения бурно обновляющегося мира. Тут были и романтические «поэмы в прозе», и жанры пропагандируемой левовцами «литературы факта», и разнообразные формы экспрессионистской фантастики. И все же в своем поиске жанрового «инструментария», который в наибольшей мере отвечал бы новой действительности и новым принципам ее художественного постижения, творческая мысль стала все чаще оборачиваться к опыту реализма.

Этому предшествовали открытия Максима Горького: его автобиографическая трилогия, новеллистический цикл «По Руси», роман-хроника «Дело Артамоновых» были первыми произведениями социалистического реализма, которые прочно опирались на жанровую куль-

туру и поэтику, сложившуюся в реализме XIX века.

На путь, по которому шел, несмотря на нападки с разных сторон, Горький, с середины 20-х годов начали становиться многие. Учеба у классиков русского реализма шла в высшей степени откровенно: не случайно критика сразу же увидела в «Разгроме» А. Фадеева следование толстовской традиции, а в леоновском «Воре» — прямое влияние Достоевского. «Важнейшие приобретения сегодняшней пролетарской прозы в том, что она становится реалистической не по программе только, но и на деле», — писал Н. Я. Берковский в конце 20-х годов¹.

Со второй половины двадцатых и вплоть до конца 30-х годов главную тенденцию жанрового развития советской литературы составило «возрождение» жанров, некогда созревших в направлении критического реализма. В прозе утвердились традиции психологического рассказа, социально-психологического романа, появились разные типы эпического романа, развился жанр романа-эпопеи. В драматургии острая полемика между сторонниками монументальных и камерных форм в конечном итоге привела к торжеству традиции социально-психологической драмы: показательна в этом отношении эволюция Н. Погодина от «Поэмы о топоре» к «Человеку с ружьем» и «Кремлевским курантам».

«Возрождаясь» в новой действительности, «старые» реалистические жанры обновлялись. Совершенствовались их содержательные возможности благодаря введению новых структурных элементов: так, невиданной глубине и силе «мысли народной» в «Тихом Доне» в немалой степени способствовали народно-поэтические мотивы, введенные Шолоховым в структуру романа-эпопеи. Рождались новые жанровые разновидности. Например, традиционный жанр исторической хроники в 30-е годы конкретизировался в таких новых вариантах, как хроника одного дня — «Время, вперед!» В. Катаева, хроника жизни огромного трудового коллектива — «День второй» И. Эренбурга, политическая хроника — «Заговор равнодушных» Б. Ясенского.

В 20—30-е годы был существенно расширен арсенал реалистических жанров. Особенно наглядно проявилось это в поэзии. Лирико-эпические поэмы и поразительные по своему многоголосью лирические стихотворения Мая-

¹ Берковский Н. Я. Текущая литература. Статьи критические и теоретические. М.: Федерация, 1930, с. 88.

ковского, психологическая лирика Есенина¹ положили начало процессу «романизации» советской лирики, который в 30-е годы приобрел огромный размах. Поэтическое многоголосье и разнообразные формы «ролевой» лирики стали характерной чертой целой плеяды молодых поэтов — А. Твардовского, М. Исаковского, Б. Ручьева, Я. Смелякова, А. Прокофьева, Б. Корнилова и др. Поэма 30-х годов явно устремлена к масштабному изображению исторических событий и тех перемен, которые происходят в душе человека, переживающего эпоху великой социальной ломки. «Страна Муравия» А. Твардовского, которую исследователи называют поэмой романного типа, — самое совершенное осуществление этой тенденции².

К концу 30-х годов стало ясно, что соперничество между разными жанровыми тенденциями в молодой советской литературе завершилось победой той, которая опирается на реалистическую традицию. Теперь эта победа выглядела более чем убедительно: целая система жанров, сложившаяся в направлении критического реализма, была «возрождена», обновлена и обогащена, она стала многообразнее систем жанров любого из предшествующих направлений, ибо разработана в прозе, поэзии и драматургии и может охватывать практически все сферы отношений человека с действительностью — эпическую, лирическую и драматическую.

Следовательно, жанры, объединенные реалистическим принципом конструирования образа мира, оказались теми формами, которые в наибольшей мере отвечали задачам искусства, устремленного к художественному постижению эпохи социалистических революций. Значит, для молодой советской литературы оказался первостепенно важным и опыт, окаменевший в традиционных формах реалистических жанров: опыт глубокого анализа действительности, выявления всего, что делало ее бесчеловечной, что требовало перемен, опыт напряженных духовных поисков разрешения вопиющих противоречий жизни, поисков, вдохновляемых любовью к человеку и верой в него.

Но не менее существенно и то, что в традиционных реалистических жанрах открылся новый потенциал, не

¹ Жанровый облик поэзии Маяковского и Есенина 20-х годов охарактеризован в книге А. Субботина «О поэзии и поэтике» (Свердловск, 1978, с. 84—126).

² Основные тенденции развития поэмы тех лет исследованы в кандидатской диссертации Л. П. Быкова «Жанровые разновидности русской советской поэмы 1929—1936 годов» (Свердловск, 1977).

известный еще реализму XIX века. (Имеется в виду как потенциал, затаенный в уже существующих формах, так и потенциал, предполагаемый возможностями развития жанровых форм.) Когда, утверждаясь на позициях социалистического реализма, Фадеев в «Разгроме» обращался к традициям социально-психологического романа, Алексей Толстой — к традиции романа исторического в «Петре Первом», а Шолохов — к опыту толстовского романа-эпопеи, то они (как и другие первопроходцы социалистического реализма) тем самым установили на практике, что реалистический принцип построения художественного мира как взаимодействия типических характеров с типическими обстоятельствами, «которые их окружают и заставляют действовать» (Ф. Энгельс), обогащается воспроизведением активного влияния самого человека, чье сознание разбужено действительностью, на обстоятельства с целью их «очеловечивания», то есть перерастает в принцип революционного детерминизма¹. И это происходит естественно, в полном соответствии с возможностями, заложенными в традиционных реалистических жанрах.

Как доказывает П. А. Николаев, в социалистическом реализме, представляющем собой высший тип реализма, «логика «саморазвития» характеров, являющаяся главным показателем реалистического метода, ...стала определять все элементы повествования»². Поскольку самым адекватным конструктивным принципом, посредством которого воплощается логика саморазвития характеров, является «романизация», то именно «романизация», определившаяся как метажанр в направлении критического реализма, получает наиболее полное осуществление в направлении реализма социалистического: она распространяется на все большее число традиционных жанров, стимулирует рождение новых жанровых форм и постоянное раздвижение границ системы жанров всего направления.

Формирование целостной системы «романизованных» жанров, объединенных эстетическим принципом революционного детерминизма, служит наиболее очевидным свидетельством того, что тенденция социалисти-

¹ Понятие о революционном детерминизме как о ведущем эстетическом принципе социалистического реализма разработано А. Н. Иезуитовым в книге «Социалистический реализм в теоретическом освещении» (Л.: Наука, 1975, с. 45 и далее).

² Николаев П. А. Реализм как творческий метод. М.: Изд-во Московск. ун-та, 1975, с. 147.

ческого реализма, зародившись в начале века, выросла, победив в творческом соревновании другие идейно-эстетические тенденции, в *литературное направление*, способное выполнять и выполняющее задачи эстетического освоения новой, социалистической эпохи.

Система обновленных реалистических жанров, которая сложилась к концу 30-х годов, заняла доминирующее положение в советской литературе. И в последующие десятилетия господствующей жанровой тенденцией оставалось совершенствование этой системы, выражавшееся в дифференциации и интеграции входящих в нее жанров. Свидетельство тому — рождение «монументального рассказа», становление лирико-психологической повести, появление новых разновидностей романа-хроники и лирического романа и другие жанровые явления в прозе 60—70-х годов, о которых шла речь в предыдущих главах.

Однако системой жанров, уходящих корнями в реалистическую традицию, не исчерпывается жанровый арсенал направления социалистического реализма. Внутри этого направления она образует хоть и главное, стержневое, но все же не единственное *литературное течение*. Уже в 20-е годы были произведения социалистического реализма, которые не вписывались в систему традиционных реалистических жанров. Это, например, «Железный поток» А. Серафимовича и «Баня» В. Маяковского. Мы называли те произведения, за которыми стоят определенные художественные тенденции, сыгравшие немалую роль в становлении и совершенствовании направления социалистического реализма. За «Железным потоком» — тенденция, связанная с традицией романтических жанров, за «Баней» — тенденция, уходящая своими корнями в эпоху Просвещения, в культуру условно-рационалистических жанров классицизма. До поры до времени — пока они носили разрозненный характер и не образовали относительно целостных систем жанров — это именно тенденции. Но со временем и они оформились в литературные течения. Одно называют *романтическим*, а другое — условно-конструктивным, условно-фантастическим, реалистически-экспрессивным, «интеллектуальным», мы же будем называть его в соответствии с доминирующим пафосом — *учительным* (термин условен и, разумеется, не несет оценочного смысла).

Жанровый подход может помочь найти исторические корни литературных течений в направлении социалисти-

ческого реализма, заметить основные закономерности их формирования, проследить за их функционированием в современном литературном процессе.

СУДЬБЫ РОМАНТИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ

1

Зарождение и утверждение романтической тенденции в литературе социалистического реализма связано с именами Горького, Блока, Маяковского, Серафимовича. В 20—30-е годы ее развивают в поэзии Тихонов, Багрицкий, Луговской, Светлов, в драматургии — Вишневский, молодой Погодин, в прозе — Вс. Иванов, А. Платонов, Ю. Яновский. Они дали новую жизнь старым романтическим жанрам: легендам, поэмам, думам, посланиям, балладам, сказаниям, — преображали их, обращая в способы постижения ростков будущего в реальной повседневности, утверждения, «укоренения» в ней революционных идеалов, в способы воплощения неостановимого порыва человека к дальним, светлым горизонтам.

Консолидация же романтической тенденции и оформление ее в литературное течение происходит в особой духовной атмосфере — в годы Великой Отечественной войны. «Героическое состояние мира» и духа народного потребовало для своего выражения таких форм, которые бы отвечали идеям времени. Ближе всего к ним стояла традиция романтических жанров.

В годы войны сложилась целостная система романтических жанров, охвативших лирические, эпические и драматические сферы отношений человека и действительности¹. Но состав новой системы жанров свидетельствовал о том, что романтическая традиция претерпела существенные изменения. Да, новый подъем поэзии в годы войны был связан прежде всего с расцветом традиционных романтических жанров: лиро-эпической поэмы, баллады, послания, лирики одического и элегического характера. В театре тоже решительно возобладали традиция романтической драмы («Русские люди» К. Симонова, «Фронт» А. Корнейчука), несомненное влияние этой традиции сказалось на «Нашествии» Л. Леонова.

¹ Жанровое богатство романтического течения в литературе 1941—1945 годов раскрыто в монографии И. К. Кузьмичева «Жанры русской литературы военных лет» (Горький, 1962).

И все же в новой системе романтических жанров значительно выросло по сравнению с традиционной значение прозаических жанров. Литературу Отечественной войны невозможно представить без романтических новелл Л. Соболева и В. Кожевникова, без героико-романтических повестей В. Гроссмана, Б. Горбатова, А. Бека, без «Молодой гвардии» А. Фадеева. В этой перестройке прежней иерархии романтических жанров сказалось влияние «романизации» и «прозаизации», этих характерных особенностей традиционно-реалистического течения, которое и в годы войны не ушло со сцены. (Свидетельство тому — главы из романа М. Шолохова «Они сражались за Родину», повесть К. Симонова «Дни и ночи», строгая, психологически углубленная лирика С. Гудзенко, М. Луконина, В. Тушновой, С. Орлова и других поэтов фронтового поколения. А одна из самых значительных книг военных лет поэма А. Твардовского «Василий Теркин» вобрала в себя не только опыт романтических поэм, но и традицию народного эпоса, и «романный» принцип воспроизведения бесконечной сложности действительности и духовного мира личности.)

Нет, присущая классической системе романтических жанров «поэмность» как конструктивный принцип не исчезла. Ее проявление в романтической прозе военных лет отчетливо видели современники. Твардовский, например, писал: «Жанровое обозначение «Молодой гвардии» А. Фадеева «роман» с успехом можно было бы заменить обозначением «поэма», так много там поэтических элементов: лирические отступления, монологи, общая приподнятость тона, пафос прямого авторского высказывания и т. д.»¹.

Но все же «Молодая гвардия» — не поэма в полном смысле этого слова, вернее — не только поэма, но и прозаический роман, со своей, романной, полифоничностью изображения, с романной диалектикой саморазвивающегося мира. Особенность индивидуальной жанровой формы «Молодой гвардии» состоит во взаимопроникновении двух конструктивных принципов — «поэмности» и «романизации». Это взаимопроникновение особенно отчетливо выражается в единстве между объективированностью изображения исторического события, деяний и судеб людей, обусловленных обстоятельствами, и субъективированностью выражения, открытым сопереживанием

¹ Твардовский А. Собр. соч. в 6-ти томах. Т. 5. М.: Худож. лит., 1980, с. 312.

автора-повествователя, его личной, «биографической» определенностью. Таким образом организуется художественная структура героико-романической эпопеи, и «Молодая гвардия» — классический образец этого жанра. Но подобное взаимопроникновение «поэмности» и «романизации» в большей или меньшей мере характерно для структур повестей Л. Леонова, Б. Горбатова, В. Гроссмана, А. Бека, рассказов Л. Соболева, баллад И. Сельвинского, О. Берггольц и многих других разных по жанровой форме произведений, составивших романтическое течение в литературе периода Отечественной войны.

Словно бы «заземлив» традиционную романтическую структуру, «романизация» открывала в ней возможности для осуществления главного эстетического принципа метода социалистического реализма — принципа революционного детерминизма: изображение жизни в революционном развитии, которое осуществляется усилиями человека, вдохновленного мечтой о свободе для всех людей и видящего дальнюю перспективу, оказалось вполне органичным для обновленной романтической формы. Более того, память романтического жанра укрепляет в художественном мире произведения социалистического реализма пафос активного мироотношения, пафос высокого представления о человеке, его возможностях, его назначении.

Сложная «метаструктура», образованная взаимодействием «поэмности» и «романизации», становится общей конструктивной основой всей системы жанров романтического течения в направлении социалистического реализма. Этот путь обновления традиционных романтических жанров, открытый еще Горьким, Блоком, Маяковским, Серафимовичем, обрел в литературе периода Отечественной войны значение нормы художественной культуры, которая была освоена многими писателями и принята читателем. С тех пор пересозданные романтические жанры да и сама обновленная структура романтического «метажанра» стали традицией литературы социалистического реализма.

2

Традиция живет обновлением. Но и обновление романтической традиции, расширение ее эстетических горизонтов в соответствии с новыми потребностями обще-

«ственного сознания протекает в том же жанровом «русле», которое определено метажанровым конструктивным принципом литературного течения.

С этой точки зрения характерны жанровые процессы в романтическом течении на современном этапе, точнее — в семидесятые годы. (В шестидесятые годы, когда доминировал пафос тщательного анализа прозаической повседневности, романтическое течение не играло сколько-нибудь значительной роли в литературном процессе.)

Оживление романтического течения в 70-е годы проявилось, в частности, в том усилении романтического пафоса, которое стало происходить в лирической повести (В. Лихоносов, А. Абу-Бакар, Е. Гуцало, В. Потанин), показательно в этом отношении движение Ч. Айтматова от «Джамили» (1958) к «Белому пароходу» (1970) и «Ранним журавлям» (1974). А самым характерным приобретением романтического течения в 70-е годы стали монументальные героико-романические эпопеи.

В таких полотнах, как «Бремя нашей доброты» И. Друце, «Истоки» Г. Коновалова, «Вечный зов» А. Иванова, «Судьба» и «Имя твое» П. Проскурина, «Ивушка неплакучая» М. Алексеева, «Циклон» О. Гончара, охватывающие десятилетия народной истории. Этот огромный эпический материал организован традиционным для романтических жанров «поэзным» принципом: параллельностью взволнованного голоса повествователя течению исторического сюжета, ассоциативным сцеплением сцен, фольклорными лейтмотивами. (Установка на «поэзность» прямо заявлена Ионом Друце, который обозначил жанр своей эпопеи как «степные баллады».) Однако в современных героико-романических эпопеях значительно отчетливее, чем, допустим, в «Молодой гвардии» или «Человеке и оружии», проступает принцип «романизации». Он здесь чаще всего выражается в прямом включении в структуру эпопеи жанровых черт и принципов исторической хроники (П. Проскурин, А. Иванов, Г. Коновалов) или философского романа (О. Гончар). Такое усложнение жанровой структуры обогащает исследовательские возможности героико-романической эпопеи, делает романтический мир более восприимчивым к многообразным проявлениям жизни, к диалектическим противоречиям исторического развития.

Романтический идеал, поставленный в центр сложной структуры современной эпопеи, претерпевает существенные изменения: принцип «романизации» как бы

проникает внутрь идеала, укрепляя его «живой контакт с неготовой, становящейся современностью» (Бахтин), обнаруживая его неоднозначность, противоречивость, подвижность, разомкнутость.

В этом смысле показательна семантика романтического идеала в эпопее О. Гончара «Циклон» (1970).

Как и все художники, стоящие на позициях социалистического реализма, Олесь Гончар ищет новые пути исследования современности, постижения закономерностей ее развития, освоения ее главных ценностей. Однако при этом он всегда остается романтиком. Особенность романтического принципа исследования действительности состоит в том, что в своих поисках закономерностей художник идет не «вглубь», а «в высь». Он ищет некую высочайшую нравственную меру, в масштабах которой становится видна истинная ценность современного человека и современной действительности. Речь идет о том же принципе романтического пересоздания мира: об «отсчете» от идеала.

Укрупнение романтического идеала в творчестве Гончара тоже по-своему отражает развитие художественного сознания в течение 40—70-х годов. В «Знаменосцах», создававшихся по горячим следам войны, такой высокой романтической мерой был идеал фронтового братства, духовного единства всех, кто освобождал землю от гитлеровской чумы. В «Человеке и оружии» люди советской эпохи предстают как хранители и защитники тысячелетней культуры, всей мировой цивилизации.

В «Циклоне» идеал обретает невиданную прежде у Гончара (да и во всей советской романтической прозе) масштабность. Он воплощен в космических образах света, звезд, планеты, циклона.

Вселенский макрокосм выступает носителем философской семантики романтического идеала Гончара, здесь воплощены высочайшие ценности: бытие и культура. Эти романтические «абсолюты» не абстрактны, не отдалены от живой жизни, доказывает Гончар. Обращаясь к самому страшному испытанию человечества — к событиям второй мировой войны, рисуя реальную фантаسمатику лагеря для военнопленных на Холодной Горе и жизнь людей в ночах гитлеровской оккупации, он доказывает, что вся противоестественность фашизма состояла в установке на попрание этих самых «абсолютов» — бесценной ценности жизни, человеческого достоинства, красоты, культуры, что вся борьба, которую вели тогда

советские люди, представляла собой защиту «абсолютов».

Так романтический идеал, сохраняя значение «предельной», высочайшей нравственной меры, прорастает вполне конкретным содержанием, очень хорошо знакомым людям XX века. Совмещенность «абсолютного» и конкретного выражается у Гончара во внутренних переливах смыслов романтических образов-символов. Циклон, этот символ могущества стихийных сил природы, одновременно становится символом стихии горя, мук, смертей, вызванных вполне конкретным историческим бедствием — нашествием гитлеровцев.

Вообще-то для романтической поэтики характерна постоянная закреплённость семантики образов-символов. В «Циклоне» же она становится принципиально подвижной. Величав и прекрасен образ Планеты, но есть в «Циклоне» и другая планета — «Планета Холодной Горы» с ее княжеством Баланды, герцогством дизентерийного Болота, республикой Базарной. Есть в «Циклоне» чистая, «античная вода» карпатских рек, но есть Человеческая река колонн военнопленных, «черная река горя». В таком же контрасте сопоставлены у Гончара «египетские колесницы» и «лошадиный лепрозорий» XX века — выбракованные кони, которых обнимают украинские девчата, чтобы заразиться от них чесоткой («с чесоткой в райх не берут»). А как трагически звучит на «античном фоне» образ-формула: «Черная окруженческая Одиссея»!

За этими переходами семантики символов в свою противоположность стоит сознание противоречивости самой действительности, таящихся в ней опасных тенденций, способных исказить, извратить суть бытия и цели человеческой жизни.

Но идеал остается романтическим! Герои «Циклона» предпочитают погибнуть, чем согласиться стать рабами, и за колючей проволокой Холодной Горы они защищают человеческие ценности. Даже в мирное время они погибают в «исступлении творчества» — именно так представлена в финале гибель Сергея, снимавшего на пленку циклон и борьбу с ним. Но они исполняют собою назначение человека на земле. В них бурлит, побеждая тлен, энергия самого бытия. Силою духа, мощью интеллекта они преодолевают хаос, побеждают циклоны природных и социальных бедствий, пронося сквозь все препятствия «золотые эстафеты» преемственности человеческого в человеке. Следуя древней традиции романтизма,

Гончар материализует метафору «эстафеты»: сгоревшая в топке концлагерного крематория, превратившаяся в «пучочек света», Приска оживает в игре актрисы Ярославы, Иван Решетняк, погибший в борьбе против фашистского циклона, продолжается в сыне, капитане Решетняке, спасающем жителей карпатских сел от природного циклона.

Эту великую всепобеждающую силу духа человеческого Гончар определяет образом света. «Внутренний свет человека», «свет разума, свет любви, свет надежды», «свет идеала» — все эти метафоры органично входят в «Циклоне» в его романтическую символику мироздания. Свет — это самое нетленное в природе, свет — символ тепла, идущего через века к потомкам, свет — это синоним озарения, развеивающего тьму.

Так в эпопее О. Гончара по-романному многогранно открывается и тем самым утверждается в своей жизненности современный романтический идеал.

То, что можно назвать «романизацией» романтического идеала, характерно для всех жанров, в которых продолжается сегодня романтическая традиция. Проявлением «романизации» служит и своеобразная двуплановость романтической символики, когда сопрягаются, например, старая и новая сказка в «Белом пароходе» Ч. Айтматова, уходящая в даль веков смеховая культура молдавского народа и опыт его жизни после Октября в «Бремени нашей доброты» И. Друце, легендарная слава разинской вольницы и революционные традиции пролетариата в «Истоках» Г. Коновалова. В такой двуплановости идеала открывается органическая связь между вечными ценностями и конкретными историческими, социальными процессами современной эпохи.

3

Процессы «романизации», характерные для жанров романтического течения, как бы размывают границу, отделяющую их от жанров традиционно-реалистического течения. В этих условиях взаимопроникновение «поэмности» и «романности» как метажанровых конструктивных принципов нередко конкретизируется во взаимодействии между структурами двух определенных жанров — традиционно-романтического и традиционно-реалистического, в результате чего образуется новая индивидуальная жанровая форма. Эта новая жанровая форма осваивает

новые, прежде не известные отношения между романтическим идеалом и реальностью.

На сопоставлении традиционно-романтического идеала с суровой реальностью построена, например, повесть Виктора Астафьева «Пастух и пастушка» (1972). Автор назвал ее «современной пасторалью». Это обозначение обращено к жанровой памяти читателя, настраивает его на определенную систему условностей и вместе с тем провоцирует недоверчивую усмешку: какая уж там пастораль в двадцатом веке?

Астафьев действительно восстанавливает память об этом излюбленном жанре предромантизма через введение клишированных, легко узнаваемых образов, деталей, сюжетных ходов, стилистических оборотов. Но было бы большим упрощением видеть здесь пародирование. Между идеальным, а точнее, наивно-идиллическим миром пасторали и суровым, кровавым миром войны в повести Астафьева установлены многозначные отношения.

Достаточно вслушаться в мотив «пастуха и пастушки» — центральный мотив повести, чтоб уловить эту многозначность. История лейтенанта Бориса Костяева и Люси, нечаянно нашедших и потерявших друг друга в хаосе войны, рождает ассоциацию с пасторальной историей о пастухе и пастушке. Но сколько оттенков имеет эта ассоциация! Родители Бориса, школьные учителя из маленького сибирского городка, тоже «пастух и пастушка»: их любовь и нежность — это психологическая параллель к отношениям Бориса и Люси. Двое деревенских стариков, пастух и пастушка, убитые одним снарядом, — это возвышенно-эпическая параллель. А есть еще пастух и пастушка из балета, который Борис мальчиком видел в театре, и наивность этой театральной, придуманной идиллии отмечена стилистически («Лужайка зеленая. Овечки белые. Пастух и пастушка в шкурах»). Наконец, есть жалкая пародия на идиллическую верность в образе «плюшевого» немецкого солдатики, денщика, остающегося слугой даже при застрелившемся своем генерале.

Такая же многозначность отношений между современным, то есть реальным, и пасторальным, то есть идеальным и идиллическим, планами становится конструктивным принципом всех без исключения художественных элементов повести «Пастух и пастушка».

Вот хотя бы основная сюжетная линия. Пасторальная встреча Бориса и Люси происходит после жесточай-

шего боя и кончается уходом солдат в новые бои. Надежда на новую встречу героев, услужливо разыгранная воображением автора-повествователя, обрывается трезвым: «Но ничего этого не было и быть не могло...» И все же спустя тридцать лет нашла немолодая женщина «с уже отцветающими древними глазами» могильный холмик посреди России и сказала тому, кто там лежит, старинные слова: «Совсем скоро мы будем вместе... Там уж никто не в силах разлучить нас».

Сниженно бытовое и идиллически высокое есть уже в первом портрете Люси (мазок сажи на носу и глаза, в которых «не исчезало выражение вечной печали, какую умели увидеть и остановить на картинах древние художники») и в портрете советского полководца («мужиковатое, деревенское» в жестах и «древняя молчаливая горечь» в глазах). В стилистической организации повести очень существенна роль *старомодного*, связанного со стилистикой пасторали слова и жеста: «Мы рождены друг для друга, как писалось в старинных романах, — не сразу отозвалась Люся»; «Старомодная у меня мать... И слог у нее старомодный», говорит Борис. Или вот еще: «Подхватив Люсю в берема, как сноп, он неловко стал носить ее по комнате. Люся чувствовала, что ему тяжело, несподручно это занятие, но раз начитался благородных романов — пусть носит женщину на руках...» Герои стыдятся старомодности, а вместе с тем дорожат ею, не хотят растерять того чистого и доброго, что отложилось, спрессовалось в этих вроде бы устарелых словах, жестах, поступках.

Благодаря двуплановости жанровой структуры (черты пасторали в жанре психологической повести) в «Пастухе и пастушке» происходит взаимопроникновение конкретно-исторического и «вечного», сурового, реально-го, земного и романтически идеального, возвышенного. Такое построение заряжено полифоническим смыслом. «Современная пастораль» у Астафьева — это и горькая ирония над наивностью идиллических представлений о жизни и счастье, это и трезвое сознание драматизма человеческих судеб, особенно на войне, но это и утверждение неистребимости тяги людей к идеалу, к самому высокому в жизни.

В повести Евгения Носова «Усвятские шлемоносцы» (1977) романтическая традиция открылась еще одной новой стороной. Здесь романтический идеал показан в процессе становления, точнее — восстановления, прора-

стания из глубинных корней реальной действительности. В «Усвятских шлемоносцах», так же как в «Пастухе и пастушке», способом воплощения высокой идеальной меры становятся черты жанра, тесно связанного с романтической традицией. Здесь это черты героического сказания.

Е. Носов рисует жизнь среднерусской деревни Усвяти. Но деревенская повседневность описывается так, что она выглядит и обыденной, и одновременно эпически монументальной. Это происходит оттого, что характер центрального персонажа, Касьяна, и уклад жизни его семьи, и отдельные подробности быта, и сцены деревенской жизни имеют общезначимый, общенародный характер. Во всем конкретном здесь индивидуализировано общее, «роевое».

Далее автор живописует по-домашнему знакомые и близкие усвятцам поля и луговины, речки и тропинки, но и это пространство пропитано высоким эпическим смыслом. Здесь течет памятная по героическим былинам и сказаниям Остомля-река, а за нею — Кулики и легендарное Куликово поле. На курганах здешних когда-то стояли сторожевые вежи, караулившие от набегов «хан-гирейцев».

Это «потенциальное» эпическое содержание, присущее реальной действительности, осознано автором-повествователем, передается строем его речи, в которой наряду с интонациями скрупулезного, не лишённого юмора бытописания слышатся эпические ноты: «На деревню, как тяжелые наволочные тучи, напоззли слухи, будто немец прет великим числом», «пуще же хлеба держался он людским словом», «Куда текла-бежала Остомля-река, далеко ли от края России стояли его Усвяти...» и т. д.

Но герои повести, Касьян и другие усвятские мужики, сами до поры до времени не осознают подспудного эпического значения своей жизни и своего привычного, одомашненного мира. Объявление войны, угроза родной земле пробуждает в них то, что можно назвать генетической памятью о своем героическом предназначении. Причем процесс роста самосознания русского крестьянина в годину народной беды Е. Носов показывает в «двойном» освещении.

С одной стороны, он использует своеобразный метафорический ход, открывая этимологию привычных деревенских имен. И оказывается, что Касьян — это шлемоносец, Алексей — защитник, Никола — победитель, а

Афоня — не боящийся смерти. Романтическая символика, которую Е. Носов оживил в деревенских именах, оказалась очень выразительной и точной по концептуальному смыслу. Героический идеал, стоящий за именем-метафорой, очень высок и требователен, но он не чужд героям, не спущен с заоблачных горных высей, он, как зерно в родной земле, жил в родословной русского мужика, он — в глубине его собственной души.

Но с другой стороны, возвышение усвятских мужиков к своему идеалу, кристаллизацию в них героического самосознания Е. Носов рисует в традициях реалистического анализа, как трудный духовный процесс. Сосредоточившись на изображении мыслей и переживаний Касьяна, полноправного представителя усвятского мира, писатель показывает, как поначалу озадачивает того вроде бы и не очень-то серьезный «намек на иную судьбу, на иное предназначение», который был во втором смысле его «расхожего имени», как непривычно примерять к себе, к своей жизни этот второй, доселе неведомый смысл, равный себя по нему. Превращение Касьяна в воителя происходит психологически тяжело: ему мучительно больно отрываться от привычной и любимой мирной работы, покидать родимые места, оставлять жену и мать-старуху без опоры, взваливать на слабосильные плечи своих ребятишек тяжкий груз недетских забот. Но кто же защитит их, как не Касьян-шлемоносец?

Усвятский мужик, возвысившийся до самосознания воителя-защитника, становится вровень со своим миром, он впитывает его былинную мощь и историческое величие, он берет на себя ответ за сбережение его ценностей. И поэтика героического эпоса, органически взаимодействуя со структурой социально-психологической повести, создает в «Усвятских шлемоносцах» ту романтическую атмосферу, которая отвечает и «потенциальному» состоянию народного мира, и духовной эволюции его сыновей в час исторического испытания. В этой атмосфере драматические и в то же время прозаически конкретные события, происходящие в русской деревне Усвяты в июне сорок первого года, видятся в масштабах вековой истории России и ее народа и предстают достойными этой великой меры¹.

¹ Игнорирование этой проекции психологической повести на жанр героического сказания не может не приводить к обеднению смысла произведения Е. Носова. Вот почему нельзя согласиться с Л. Аннинским, который писал об «Усвятских шлемоносцах»: «Потрясающие сцены ухода мужиков-колхозников на последнюю войну. Смертная решимость. Скорбь. Мощное дыхание

В таких произведениях, как «Усвятские шлемоносцы» и «Пастух и пастушка», настолько органична и равноправна связь между романтической и реалистической поэтикой, что спор о принадлежности их к традиционно-реалистическому или романтическому течению может иметь чисто схоластический характер. Художественное своеобразие и историко-литературное значение этих повестей В. Астафьева и Е. Носова состоит как раз в том, что они выросли на «меже», вернее — на бывшей меже между реалистической и романтической системами жанров (шире — системами поэтик). «Романизация», проявляющаяся в применении принципов реалистического анализа к романтическому идеалу и исследовании его соотношений с конкретно-историческими обстоятельствами, настолько сблизила художественные структуры традиционно-реалистических и традиционных романтических жанров, что между ними очень трудно, если не невозможно, провести демаркационную линию. Собственно, наиболее характерные для развития романтического течения в 70-е годы процессы совершаются именно на «меже», во взаимопроникновении реалистической и романтической структур в индивидуальной жанровой форме произведений.

И все же было бы большим упрощением, если бы мы видели в этом процессе лишь «романизацию» традиционных романтических жанров под влиянием могучего традиционно-реалистического течения. Как раз опыт В. Астафьева, Е. Носова (а также и других авторов: достаточно вспомнить «Белые флаги» Н. Думбадзе или «Белый пароход» Ч. Айтматова) свидетельствует о том, что в 70-е годы поэтика романтических жанров, в свою очередь, стала «вращаться» в традиционные реалистические жанры.

За этой жанровой тенденцией стоит характерная особенность текущего литературного процесса. Исследуя живую современность во всей конкретности типических характеров и обстоятельств, литература наша обнаружи-

текста и точность реалий. А еще — все время — читательский подспудный страх: хоть бы не выехали из-за какого-нибудь бугра эти заложенные в заглавии билиннские шлемоносцы! Хотя бы оратаи и враны «Слова о полку Игореве» не прорвались бы в текст из символического эпиграфа! И, дочитав, вздыхает благодарно: не прорвались» (Литературная газета, 1978, 1 марта с. 5). Справедливости ради надо заметить, что «оратаи» и «враны» прорвались-таки в текст: Леха Махотин наказывает Наталье родить «богатыря-селяниновича» (надо ли напоминать об оратае Микуле Селяниновиче?), а с «вранами» у Носова ассоциируются немецкие бомбовозы, что «на скрытых гнездовьях» дожидаются своего часа. В подобных образах есть своя метафорическая «точность реалий». А без этих образов, без «шлемоносцев», не было бы и «мощного дыхания текста».

важает необходимость в сохранении, а то и восстановлении авторитета тех духовных ценностей, которые были освоены еще романтическим искусством. Романтическое озарение и романтическая жажда идеала, романтический максимализм и романтическая энергия, кипучесть творческого энтузиазма, романтический накал души — все эти качества дороги и в человеке поры развитого социализма. И писатели реалистического склада настойчиво ищут в самой действительности романтические начала, идущие из дали прошлого, из самих корней человека, народа, истории государства, исследуют их отношения с современностью, находят реальную почву для их утверждения и обновления в нашей действительности. Прочно стоять на земле и видеть даль за горизонтом — вот к чему устремлена сегодня проза, которую питает взаимообогащение традиций реалистических и романтических жанров.

ФОРМИРОВАНИЕ УЧИТЕЛЬНОГО ТЕЧЕНИЯ

1

Жанровые процессы, при посредстве которых романтическая традиция ассимилировалась в направлении социалистического реализма, став одним из его течений, в принципе, характерны и для судеб учительной традиции в советской литературе. Но есть здесь и особенности.

Главная особенность состоит в том, что учительная традиция входила в советскую литературу, уже имея за плечами опыт «романизации». То литературное течение, которое сложилось в направлении критического реализма в 60—80-е годы XIX в. (его условно называют просветительно-рационалистическим, «интеллектуальным») ¹, представляло собой систему жанров, образованных взаимодействием рационалистических, учительных форм, созревших в эпоху классицизма, с принципом «романизации». В результате этого взаимодействия

¹ Черты этого течения характеризуются в коллективной монографии «Развитие реализма в русской литературе» (Т. II, ч. 2. М.: Наука, 1973), а также в следующих работах: Пинаев М. Т. Направления, течения и школы в русской литературе 60-х годов XIX века. — В сб.: Современная советская историко-литературная наука. Актуальные вопросы. Л.: Наука, 1975; Лищинер С. Д. Герцен и русская «интеллектуальная проза». — Вопросы литературы, 1976, № 4; Зиновьева М. Д. О художественной системе революционно-просветительских романов 60—80-х годов XIX века. — В сб.: Литературные течения и стили. М.: Изд-во Московск. ун-та, 1976.

возникли такие новаторские жанры, как мемуарная эпопея Герцена «Былое и думы», философские романы Достоевского, роман-поучение Чернышевского «Что делать?», социально-фантастические циклы Салтыкова-Щедрина.

Учительная тенденция в молодой советской литературе опиралась в первую очередь на опыт «романизованных» жанров просветительского течения в реализме XIX века. С этим опытом связаны и первые советские «романы воспитания» (М. Пришвин «Кощеева цепь», А. Макаренко «Педагогическая поэма», Н. Островский «Как закалялась сталь»), и проникнутый просветительским пафосом роман М. Шагинян «Гидроцентральный», и очерковая книга Я. Ильина «Большой конвейер».

Но опять-таки это не было повторением пройденного, а его осовремениванием, приспособлением традиционных форм к отображению жизни в революционном развитии, к воплощению закономерного характера именно такого развития. А структуры учительных жанров, где, если использовать известное высказывание Белинского, доступный автору «мир жизни определяется его душевной мыслью», таят в себе определенную опасность — они слабо сопротивляются умозрительности авторского замысла.

Видимо, не случайно одной из главных линий, по которым шло развитие учительной тенденции в советской литературе, было взаимодействие между структурой одного из жанров, сложившихся в просветительском течении XIX века (философского романа, романа-воспитания, романа-поучения), и структурой исторического романа, который достиг расцвета в 30-е годы и стал одним из ведущих жанров традиционно-реалистического течения.

В этом смысле показательно тесное взаимопроникновение «интеллектуальной» и историко-хроникальной структур в одном из самых значительных советских философских романов — в «Русском лесе» (1953) Л. Леонова¹. Такое взаимопроникновение приводит к тому, что философские идеи не «заданы» жизни, как это бывает в традиционном интеллектуальном романе, а выверяются объективным движением истории, проходят через горнило самых суровых испытаний, которые эпоха действительно задавала человечеству. На этой прочной

¹ См. об этом в нашей работе «Мера исторического подвига». — В сб.: Большой мир. Статьи о творчестве Л. Леонова. М.: Московский рабочий, 1972.

основе строятся вполне обоснованные прогнозы дальнейшего развития нашего общества и всего человечества.

Созданный Леоновым философский роман был самым значительным проявлением плодотворного взаимодействия между опытом «интеллектуальных» жанров, сложившихся в реализме XIX века, и жанрами традиционно-реалистического течения в направлении социалистического реализма. Это взаимодействие приняло весьма активный характер в прозе 60—70-х годов, захватив и политические романы А. Чаковского («Блокада», «Победа») и С. Дангулова («Кузнецкий мост»), и роман-размышление А. Крона «Бессонница», и правдоучительные повести В. Тендрякова, А. Рекемчука, А. Алексина. И в том, насколько органично сопрягаются в этих произведениях структуры «интеллектуальных» жанров со структурами исторического, социально-психологического романа или психологической повести, организуя целостные художественные миры, объективируется мера истинности и убедительности художественных концепций, в них воплощенных.

Существенное обогащение учительной традиции связано с появлением в прозе 50—70-х годов таких разнообразных по индивидуальной жанровой форме произведений, как «Дневные звезды» О. Берггольц, «Ледовая книга» Ю. Смуула, «Четыре урока у Ленина» М. Шагинян, «Сад камней», «Эта странная жизнь», «Клавдия Вилор» Д. Гранина, «Бездна» и «Потусторонние встречи» Л. Гинзбурга, «Уроки Армении» А. Битова, «Мой Дагестан» Р. Гамзатова. В этих и других близких им по структуре произведениях узнаются черты исповедей и проповедей, житий и хождений, поучений и «опытов» — давних этологических (по терминологии Г. Н. Пospelова) жанров. Ранее традиция этих жанров, активно функционировавших в русской и европейских литературах до XVII века включительно, приходила в советскую литературу через множество опосредующих звеньев. Но современное художественное сознание уже не довольствуется опосредованной связью с первоначалами литературной традиции, а старается установить с ними прямой контакт.

В чем же состоит осовременивание давних этологических жанров в литературе социалистического реа-

лизма? В поисках ответа проанализируем наиболее характерные конструктивные черты названных произведений, то есть охарактеризуем современный «учительный» метажанр.

Традиционное движение от мысли к материалу остается структурообразующим принципом современных учительных жанров.

«Мне страстно хотелось узнать и почувствовать по этим книжкам, какие качества коммуниста сделали Ленина вождем международного рабочего движения, почему и за что он стал так любим человечеством, каким свойствам его характера нужно научиться подражать, и вообще, чем отличается настоящий коммунист от обыкновенного человека за вычетом его убеждений», — так начинает Маризтта Шагинян свою книгу «Четыре урока у Ленина» (1968). И «Нюрнбергские дневники» Б. Полевого, и «Бездна» Л. Гинзбурга, и «Эта странная жизнь» Д. Гранина — словом, все произведения, идущие от традиции старых этологических жанров, «завязываются» с четкой, как бы «формулировочной» постановки вопроса: о нравственных ресурсах и обязанностях человека.

Содержание проблемы рождено современностью. Но оно совпадает с семантикой такого типа завязки, который характерен для традиционных этологических жанров, и создает при его посредстве всеохватывающее драматическое напряжение. Это и драматизм испытаний, сквозь которые пойдет персонаж, объект повествования, и драматизм интеллектуального поиска, который будет вести автор, субъект повествования, наконец, это драматизм заинтересованного сопереживания, внутреннего диалога с автором и персонажем, который будет вести читатель, «втянутый» в поиск.

В современных «учительных» жанрах приводятся самые разнообразные документы, исторические свидетельства, биографические факты, но все они диалогически организованы столкновением взглядов, служат аргументами в споре, в размышлении. Причем диалогичность проникает в глубь образов, делая внутренние ассоциативные связи, посредством которых они организованы, способом аргументации.

Вот один из примеров. Глава «Работа» в книге Р. Гамзатова «Мой Дагестан» начинается вопросом, который старики горцы задают Автору: «Если стихи — работа, что же тогда безделье? Если песни — труд, то

что же тогда наслаждение и отдых?» Автор не может на языке отвлеченных рассуждений объяснить им, старым пахарям, «что это за работа — писать стихи». Но, раздумывая над вопросом мудрых горцев, он ищет образ, который был бы ответом. Он сопоставляет поэта с землепашцем: «Ты выбираешь для сева лучшие семена, я выбираю лучшие слова из всех существующих слов. Из тысячи мне нужно выбрать одно...» Найденные автором остроумные метафоры, посредством которых сцепляются зерно и слово, пахотное поле и лист бумаги, хорошее стихотворение и выдержанное вино, становятся самым убедительным способом доказательства равнодостоинства труда поэта почитаемому в народе труду пахаря и винодела. Доказательство здесь — в самом образе, где поэтическими ассоциациями сроднены и сращены все эти нужные на земле дела.

А затем, когда Автор начинает рассказывать уже только о писательском труде: о муках творчества, о неповторимости художественных открытий, об ответственности поэта перед людьми — то, благодаря установленной в начале главы ассоциации, все это в подтексте накладывается на любую достойную человека работу, характеризует всякое дело, в которое человек вложил свою душу. Этот широкий подтекст поддерживается тем, что разговор о поэтическом труде Р. Гамзатов ведет в притчевом ключе — через забавные поучительные истории, мудрые афоризмы, воспоминания «с моралью». «Передний план» во всех этих притчевых жанрах очень конкретен, полон деталями и подробностями повседневной жизни, расцвечен народной шуткой. Так в главе «Работа», вроде бы сосредоточенной на рассказе о профессии поэта, вырастает полнокровный образ-концепция, образ-доказательство поэтической сущности человеческого труда.

Сюжетное развитие в современном «учительном» метажанре по традиции драматично. Но драматизм приобретает особую напряженность и интеллектуальность благодаря тому, что сюжет здесь подобен *исследованию*.

Такое построение сюжета имеет особые художественные достоинства: в нем есть занимательность, втягивающая читателя в интеллектуальный поиск. Но не менее важно, что сюжет-исследование представляет собой особую форму освоения традиционными учительными жанрами, которые по природе своей предрасположены к априорности и дидактизму, принципов реалистического

постижения действительности, в тесной связи причин и следствий. При этом не выветривается пафос должного, которым так сильны были учительные жанры прошлого, но должное вытекает из исследования отношений характеров и обстоятельств и приобретает благодаря этому неопровержимую силу. И когда Л. Гинзбург в «Бездне», проведя тщательное исследование типов фашистских прихвостней и побудительных причин их падения, сопоставив с ними людей, которые предпочли смерть предательству, вскрыв методом аналогий сходство между обывательской логикой тех, кто в 1943 году поддался напору обстоятельств и стал предателем, и логикой бывших палачей, которые в 1963 году спокойно проживают в Западной Германии и оправдывают свои кровавые преступления обязанностью подчиняться приказам, делает главный свой вывод: «...нет таких обстоятельств, которые оправдывают убийство, предательство и человеческую низость», то это звучит как категорический нравственный закон, закон самой жизни.

Публицистичность, традиционно присущая этологическим жанрам, сегодня больше, чем когда бы то ни было прежде, приобретает лирический характер. Персонажем, выступающим в качестве носителя лирического переживания, здесь становится сам автор-повествователь. Он не столько комментирует, сколько переживает факты, «осердечивает» их своим личным отношением. Его повествование о чужих жизнях одновременно становится исповедью о муках своей души.

Лев Гинзбург, например, рассказывает: «... по мере того, как я приобщался к этим документам, к этому делу, мне все больше казалось, что я проваливаюсь в бездну, лечу в пропасть глубиной в двадцать лет — задеваю головой даты: 63... 45... 43... И вот я на самом дне: высоко надо мной, в непостижимом отдалении, светится небо шестьдесят третьего года...». Этой лирической фантазмагорией предваряется «Бездна», «повествование, основанное на документах», книга-расследование. Безусловность образа автора придает его личным впечатлениям, его ассоциациями, его размышлениям огромную заразительную силу. В этом смысле он выступает как лирический герой, *субъект* повествования.

Но кроме того, безусловность образа автора делает его *объектом* повествования. Он включается в описываемое им же событие, старается «примерить» к себе

те истины, которые сам открывает по ходу своего исследования. Например, Д. Гранин в повести о политруке Вилор пишет: «Слушая Клавдию Денисовну, я и так и этак пытался представить себе, что вместо нашего комиссара полка Капралова, вместо Медведева, или Сани Ермолаева, или Саши Михайлова была бы у нас комиссаром женщина, стоило вообразить, и сразу же возникала недоверчивая усмешка...» Эта усмешка бывшего фронтовика потом сменится чувством великого преклонения. Но она нужна именно для того, чтобы ощутима была вся необычайная сила личности женщины-политрука Клавдии Вилор.

Персонификация автора-повествователя, введение его в художественный мир учительного жанра на правах персонажа, «резонирующего» на исследуемую им же действительность, различного рода параллели между опытом, сознанием автора и его героев — все это связано с влиянием поэтики традиционно-реалистического течения и способствует развитию и углублению психологизма в художественной публицистике.

Таковы общие черты «учительного» метажанра в современной художественной прозе. Сохраняя типологические качества этологий, сформировавшихся в давние эпохи, «учительный» метажанр претерпел существенное преобразование под влиянием «романизации». Его драматическая структура получила психологическую мотивированность и стала художественно осваивать сложную внутреннюю жизнь личности, психологию духовных исканий, вбирать их в жанровый миробраз. «Логизированность» построения «учительного» метажанра амортизируется доказательностью исследования отношений между типическими характерами и типическими обстоятельствами. При этом сохраняется и укрепляется высокий авторитет мысли. Учительный пафос, также типологически присущий этологическим жанрам, теперь исключает волюнтаризм умозрительного «воления», ибо возникает из целеустремленного поиска закономерностей развития реальной действительности, из открытых в ходе этого поиска возможностей, заложенных в духе человека, в его уме, знаниях, воле. Тем убедительнее и требовательнее публицистический зов, с которым учительные жанры 60—70-х годов обращаются к современнику.

Одной из самых характерных особенностей развития учительной тенденции в 70-е годы стало обращение к опыту архаических фольклорных жанров: мифов, сказок, легенд, библейских сказаний и т. п. Это явление стало предметом двух больших дискуссий¹, которые, к сожалению, не дали убедительного ответа на вопросы: что ищет художественное сознание последней трети XX века в древних фольклорных жанрах, каким образом эти жанры осовремениваются, вписываясь в общий ход текущего литературного процесса?

Попытаемся ответить на эти вопросы, обратившись к анализу очень своеобразного произведения Чингиза Айтматова «Пегий пес, бегущий краем моря» (1977).

Здесь уже во вступлении-прологе дана установка на структуру художественного мира, мифологического Космоса. Заявлен его масштаб: суша и море — вот его пространственные мерки, «все дни и все ночи» — вот его временные горизонты. Здесь же в редуцированном виде излагается миф о происхождении мира: об утке Лувр, что «надергала перьев из своей груди и свила гнездо», с которого и «начала земля образовываться». Эти традиционные для нивхского фольклора образы и легенды Ч. Айтматов в той или иной мере трансформирует, выделяя в них те мотивы, которые «предвещают» общую концепцию произведения².

Установка на структуру художественного мира — это вместе с тем и напоминание о жанре. Речитативный склад речи, повторы-клише, да и короткая легенда об утке Лувр — все это «сигналы» традиционных фольклорных жанров. Эти сигналы пробуждают жанровую память читателя, помогают выбрать тот «код» восприятия, который отвечает структуре данного произведения.

А собственно сюжет «Пегого пса...» представляет

¹ Современный литературный процесс и фольклор (Вопросы литературы, 1976, № 8; 1977, № 1, 6; 1978, № 3, 5, 11); Проза: условность и реализм (Литературная газета, 1978, № 9, 10, 12—15, 17, 19, 20, 21, 23).

² Нивхский писатель Владимир Саги, собиратель фольклора своего народа, «подаривший» Айтматову легенду об утке Лувр и случай из своего детства (он стал толчком к сюжету «Пегого пса...»), отмечает проведенную Айтматовым трансформацию фольклорного материала: «Суровое противопоставление стихий — суши и воды — важно для писателя. В нивхской мифологии такое противопоставление есть. Но между сушей и морем становится человек — а это уже Айтматов. Ведь для нивха человек и природа — едва ли не единое целое»; «...в моем изложении — а я взял нивхскую легенду, как она есть — история утки звучала несколько проще». (Дружба народов, 1978, № 1, с. 256.)

собой конкретизацию давней жанровой традиции. Он весь восходит к «метасюжету» волшебной сказки, которая, как известно, сложилась на основе древнейшего обряда инициации — посвящения мальчика во взрослого мужчину, охотника и продолжателя рода. Вот что пишет об этом обряде В. Я. Пропп: «Мальчик проходил более или менее длительную и строгую школу. Его обучали приемам охоты, ему сообщали тайны религиозного характера, исторические сведения, правила и требования быта и т. д. Он проходил школу охотника и члена общества, школу плясок, песен и всего, что казалось необходимым в жизни...»; «обряд посвящения был школой, учением в самом настоящем смысле слова»; «обратим только особое внимание на то, что посвящаемый якобы шел на смерть и был вполне убежден, что он умер и воскрес»¹. Буквально то же самое происходит в «Пегом псе...»: Кириска обучают ориентировке в открытом море, учат высматривать добычу и охотиться, он проходит испытание «временной смертью» (в нивхском фольклоре шторм и туман всегда символизировали испытание и беду) и вооруженный опытом, зрелый и мужественный возвращается домой.

Зачем нужно было оживлять архаический сюжет? Ведь для того чтоб показать самопожертвование взрослых и возмужание мальчика, и впрямь хватило бы «реального шторма», как полагает Л. Аннинский².

Но глубинная семантика жанра волшебной сказки, ожившая в произведении Айтматова, обнажает в привычной для современного читателя процедуре обучения мальчика началам зрелости великий акт самоотдачи. Эту героину самоотдачи Ч. Айтматов раскрыл в кульминации: взрослые, которые вложили в Кириска свой опыт, свое чувство жизни, погибают ради того, чтоб выжил он, оставляют его жить за себя. И здесь произошла чистейшая материализация магического смысла акта посвящения: этот смысл состоял в том, что старшие, передавая свое знание посвящаемым, тем самым сокращали свою жизнь, свой срок на земле³.

¹ Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. Л.: Изд-во ЛГУ, 1946, с. 44, 89.

² Аннинский Л. Жажду беллетристики! — Литературная, газета, 1978, 1 марта.

³ Вот что пишет В. Я. Пропп о магических функциях рассказывания и акта рассказа: «Рассказывая их, он (рассказчик) отдает от себя некоторую часть своей жизни, приближая ее этим к концу. Так, человек среднего возраста однажды воскликнул: «Я не могу тебе сказать всего, что я знаю, потому что я еще не собираюсь умирать». Или как это выразил старый жрец: «Я знаю, что мои дни сочтены. Нет причины, почему бы мне не рассказать

А между тем все, что происходит с людьми в лодке, все, что они делают и думают, лишено какого бы то ни было налета фантастики. Мифологическое здесь присутствует лишь в мышлении, в мировосприятии самих героев. Но это как раз соответствует психологической правде характера охотника-нивха, члена родового клана: он полагает, что дерево имеет душу, что каяк тоже живое существо и к нему можно обращаться, как к брату, что синяя мышка — это добрый дух, у которого можно просить помощи, он ощущает себя перед бесконечностью простора и мыслит категориями Неба и Моря.

И наряду с этим в героях Айтматова ощущается такая глубина и сложность духовной жизни, такая сила личностного начала, которая может быть свойственна людям формации, значительно более зрелой, чем родовое общество. Мысль героя Айтматова, несущая в себе некую «общую», эпическую истину, обязательно замыкается его чувством, осердечивается им. Отчетливые признаки книжности находят критики в речи старого Органа. В. Санги заметил также, что тот психологический срыв, который происходит с Мылгуном, когда он с бранью обращается к Шаману ветров, тоже невозможно было бы объяснить с точки зрения этнографического и исторического правдоподобия, ибо нивх-охотник никогда не поднял бы голос против природы, своего божества.

Как видим, реставрируя общую нравственно-этическую семантику волшебной сказки, Ч. Айтматов весьма свободно обходится с ее гносеологическими мотивировками; сохраняя ощущение психологической правды мышления и чувствования своих героев, он вместе с тем усложняет, осовременивает их духовный мир. И осовремененная архаика волшебной сказки становится у Айтматова способом художественного воплощения высокого философского смысла той связи, которая обеспечивает непрерывность рода людского и преемственность человеческого духа: отцы всегда обрекают себя на великий подвиг самопожертвования во имя детей своих, а дети лишь тогда обретают зрелость, когда не только вбирают в себя опыт отцов, но и преисполняются благодарности к их подвигу.

В свою очередь, в свете осовремененной (а точнее — осознанной на уровне современного мышления) семантики происходит обновление традиционных сказочных

всего, что я знаю». (Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки, с. 332—333.)

образов. Обычно герой волшебной сказки, совершив подвиг, возвращался снабженный волшебными средствами и с их помощью преодолевал препятствия на пути домой. Кириск тоже использует волшебные средства, но это не огниво, не кольцо, не перо жар-птицы: опыт, воспринятый от старших, помогает ему найти дорогу в океане бытия. И люди, совершившие подвиг самопожертвования, переходят в природу не по воле магических сил, а по воле благодарного потомка, их сына и внука, который увековечивает память о них в бессмертных образах ветра, волны и путеводной звезды. И не шаман поручает судьбу Кириска звезде-охранительнице, а сам Кириск выбирает себе звезду, которую назовет именем отца. Так атрибуты волшебной сказки, сохраняя свою первичную семантику (связь, слитность человека и природы), проникаются тем пафосом активности, самозначимости личности, который составляет постоянное качество концепции мира и человека в творчестве Ч. Айтматова.

Таким образом, в «Пеге псе...» актуализировалась в целом структура волшебной сказки, она принесла вместе с собою тот первичный мирообъемлющий и мирообъясняющий смысл, который некогда окаменел в ней. Но архаика жанра не осталась неизменной, она обновляется в той мере, в какой совершенствуются представления человека о мире и о себе, о смысле, законах и ценностях человеческой жизни. Это изменение архаики мы наблюдали и у Айтматова. Но сказка все же сохранила свое лицо и свой дух. Почему?

Ведь давно исчезло доверие к наивной философии завершенности, закругленности и замкнутости бытия, которая окаменела в структуре архаических жанров. Но завершенность структуры художественного мира сохранила свой ценностный смысл. «Мифологема позволяет переосмысливать события, находить между ними сложную, невидимую, порой даже противоречивую связь, ведущую действительно к первоосновам бытия» — эти слова Ч. Айтматова, сказанные до рождения замысла повести «Пегий пес, бегущий краем моря», кажется, прямо относятся к этому произведению¹.

Убедительным воплощением действительных, освященных вековым опытом нравственных первооснов стала в «Пеге псе...» структура художественного мира древнего жанра, сложившаяся в далекие времена именно

¹ Айтматов, Ч. Точка присоединения. — Вопросы литературы, 1976, № 8, с. 157.

как форма осмысления самых необходимых отношений человека и бытия, как руководство к миропониманию. Но нравственные идеалы народа, опредмеченные в форме волшебной сказки, не нисходят к герою Айтматова как некое предзнание. Он до них возвышается. Кириск постигает их в испытаниях жестокими обстоятельствами, ценою невозвратимых потерь, и каждая потеря — это урок, но, возвысившись, сложившись как личность, он уже не раб обстоятельств, он уже имеет ориентиры в океане бытия, он уже знает свою дорогу, которую сам прокладывает вопреки штормам и туманам. Такие, реалистические, принципы освоения высокого общечеловеческого идеала требовали соответствующих конструктивных форм. Поэтому в «Пегом псе...» происходит *взаимопроникновение* жанра волшебной сказки с ее «вечными координатами» и жанра психологической повести, где духовный мир человека мотивируется локализованными во времени и пространстве обстоятельствами.

Именно таким путем, путем взаимопроникновения структур древних фольклорных жанров и испытанных жанров традиционно-реалистического течения, совершается оживление и осовременивание первичной «мирообъясняющей» семантики, окаменевшей в форме архаического жанра. Это взаимопроникновение происходит по-разному: через включение древнего фольклорного жанра в современный жанр (ранее в иной связи мы упоминали о «Житии Евдокии-великомученицы» в романе Ф. Абрамова «Дом»), через проецирование современного жанра на архетип древнего жанра (проекция на притчу о блудном сыне в психологической повести Т. Пулатова «Второе путешествие Каипа»), через современное прочтение народных сказаний («Баллады степей» А. Кекильбаева) и прочтение современности в свете народного сказания («Когда киты уходят» Ю. Рытхэу). Порой атмосфера фольклорного жанра воссоздается посредством стилизации повествования (мотивы молдавских дойн в «Бремени нашей доброты» И. Друце, мотивы ненецкого фольклора в повести А. Неркаги «Анико из рода Ного»), порой фольклорный жанр осовременивается через пародирование («До третьих петухов» В. Шукшина¹). Но в любом случае это взаимопроникновение приобретает концептуальный смысл.

¹ У Шукшина пародирование сказки не исключает прямого, серьезного ее значения, а взаимодействует с ним. Этим и создается особый, «серьезно-смеховой» смысл.

Вскрывая мирообъясняющий смысл, окаменевший в условной форме древних «мифологических» (по терминологии Г. Н. Поспелова) жанров, современное сознание сверяет себя с общими законами жизни, а идеалы, выплавленные в горниле векового опыта всего народа, вживаются в духовный мир современника, становятся его собственными нравственными нормами, практическим руководством в отношениях с сиюминутной, быстротекущей действительностью.

3

Отмеченные жанровые процессы свидетельствуют о явной активизации учительной тенденции в современной советской прозе.

В семидесятые годы эта тенденция приобрела невиданную прежде жанровую широту. Драматизация, этот ведущий конструктивный принцип современной учительной прозы, не могла не возбудить активность самых близких для своей реализации жанров, а именно — жанров драматических. И действительно, в семидесятые годы начался новый подъем драматургии. Причем в ней господствует публицистический пафос, внесенный «производственными пьесами» И. Дворецкого, А. Гельмана, Г. Бокарева, М. Шатрова, А. Гребнева. Не случайно также значительным художественным достижением в драматургии этих лет стали пьесы Александра Вампилова. Каждая из них: будь то «Старший сын» или «Провинциальные анекдоты», «Прошлым летом в Чулимске» или «Утиная охота» — это своего рода нравственный эксперимент, озаряющий обыденную жизнь «массового» человека, ставящий его в ситуацию выбора, и в этом выборе испытывается истинность философских устоев личности.

Показательно также и то, что традиция «интеллектуальной» поэзии была обогащена в 70-е годы возрожденным и обновленным жанром драматической философской поэмы. Прежде всего следует назвать «Собор» и «Поэму Прометея» Ю. Марцинкявичюса. К этому жанру тяготеют также «Дельфиниада» С. Кирсанова и «Дама-треф» А. Вознесенского.

Более того, учительные жанры, обновленные «романизацией», в 70-е годы стали активно влиять на жанры, сложившиеся в традиционно-реалистическом и романтическом течениях. Так, черты современного «учитель-

ного» метажанра, проявляющиеся то ли в виде цепи публицистических ассоциаций в сознании персонажа, то ли в формах активного вмешательства автора-повествователя в дискуссию, которую ведут его герои, то ли в виде авторских монологов-размышлений, обращенных прямо к читателю и играющих роль постоянного конструктивного элемента, то ли в виде особым образом смонтированных документов, несущих публицистическую мысль, заметны в немалом числе психологических романов, повестей, новеллистических циклов, увидевших свет в 70-е годы. Они играют существенную «мирообразующую» роль, например в «Хатынской повести» А. Адамовича, «Обелиске» В. Быкова, «Царь-рыбе» В. Астафьева, «Территории» О. Куваева, «Следе рыси» Н. Никонова.

Взаимодействием структуры современного «учительного» метажанра и современного же традиционно-реалистического жанра создается огромный по масштабам художественный мир. В самой его организации воплощается и художественно утверждается как закономерность неразрывная связь между микрокосмом души человека и процессами, совершающимися в истории человечества и в жизни природы. В масштабах такого мирообраза и сама мера взыскующего, учительного пафоса становится предельно высокой. В названных произведениях достоинство человека выверяется тем, способен ли, готов ли он взять на себя заботу о духовном здоровье всего общества, о жизни всех людей и судьбах цивилизации, о самом существовании Земли.

Аналогичный концептуальный смысл приобретает взаимопроникновение структур конкретных романизированных жанров «интеллектуальной прозы», прежде всего — философского романа, и структур традиционно-реалистических жанров: исторической хроники, социально-психологического романа и т. п. Таким взаимопроникновением отмечены индивидуальные жанровые формы «Соленой Пади» С. Залыгина, «Берега» Ю. Бондарева, «Закона вечности» Н. Думбадзе. Да и современные романтические эпопеи О. Гончара, П. Проскурина, И. Друце также вбирают в себя элементы жанровой структуры философского романа, добиваясь при их посредстве углубления философской емкости концепции и усиления публицистического пафоса.

Все это дает нам право заключить, что учительная тенденция именно на современном этапе, а точнее — в семидесятые годы, оформилась в целостную систему жан-

ров, оказывающую большое влияние на текущий литературный процесс. Следовательно, учительная тенденция обрела «статус» *литературного течения* в направлении социалистического реализма.

Система жанров учительного течения тесно связана с уходящей в глубь веков традицией этологических жанров. Впервые эта традиция оформилась в жанровую систему в направлении классицизма и там обрела семантическую зрелость, став формой выражения художественного сознания целой эпохи. Осваивая опыт жанров просветительно-рационалистического течения в реализме XIX века, непосредственно обращаясь к опыту этологических жанров дореалистических эпох или вскрывая «мирообъясняющую» семантику, окаменевшую в древних «мифологических» жанрах, система жанров учительного течения в советской литературе не могла не принять нечто в высшей степени существенное и долговечное в том этологическом содержании, которое было «огранено» жанровыми формами классицизма.

Известно, что классицизм утверждал верховную власть человеческого «воления» над развитием объективной действительности. Эпоха критического реализма сняла категоричность подобного волюнтаристского толкования отношений личности и действительности, выдвинув принцип исторического детерминизма. Метод социалистического реализма вновь, но на прочной социально-исторической основе, вводит в свои эстетические принципы идею активности человека как субъекта истории.

Поэтому уходящее корнями в давнюю традицию классицистического направления изображение героя, следующего от идеи, не противоречит в социалистическом реализме принципу изображения человека, революционно преобразующего обстоятельства согласно своим идеалам, выработанным на основе опыта народной борьбы. Поэтому культ разума, определявший эстетическую ценность действительности и личности в литературе XVIII века, органически преобразуется в эпоху реализма в авторитет мысли, проникающей в тайны действительности, способной прогнозировать ее развитие и целенаправленно, «программно» управлять им в соответствии с познанными и познаваемыми законами жизни. Поэтому и конфликт «Человек и закон» (закон нравственный, социальный, закон природы), который доминирует в литературе классицизма, не утрачи-

вает своего значения для человека, занятого революционным творчеством, ибо это творчество — сейчас мы особенно хорошо это понимаем — должно согласовываться с законами общественного развития и законами природы.

Далеко не случайно консолидация учительной тенденции в многогранную жанровую систему пришлось на семидесятые годы. Именно в эту пору, когда начался новый исторический этап и произошли качественные сдвиги в системе человеческих ценностей, обусловленные существенно возросшей ролью нравственного фактора, литература вновь выдвигает на острие проблему выбора и ответственности личности, испытывает духовную состоятельность человека тем, насколько он способен сам принимать решения, отвечающие действительным потребностям времени и высоким общественным идеалам. Кристаллизация учительного течения в направлении социалистического реализма — яркое свидетельство напряженности и активности духовных исканий, ставших знаменем наших дней.

ЧЕРТЫ ЗРЕЛОСТИ ЛИТЕРАТУРНОГО НАПРАВЛЕНИЯ

Анализируя пути формирования основных жанровых систем в советской литературе, мы, в сущности, рассмотрели все литературные течения, определившиеся к концу 70-х годов. А эти наблюдения позволяют увидеть некоторые существенные особенности развития направления социалистического реализма и охарактеризовать его современный уровень.

Эти наблюдения прежде всего свидетельствуют о том, что становление и совершенствование направления социалистического реализма в советской литературе представляет собой длительную историю формирования сложной организованной художественной системы, включающей в себя традиционно-реалистическое, романтическое и учительное течения. Эти течения представляют собой относительно устойчивые жанровые системы, уходящие корнями в традиции самых значительных и зрелых литературных направлений нового времени: критического реализма, романтизма и классицизма¹. В самой

¹ Установление генетических связей между течениями социалистического реализма и зрелыми литературными направлениями, существовавшими в литературе нового времени, позволяет поставить на историческую основу типоло-

последовательности, в которой традиции старых жанровых систем ассимилировались в направлении социалистического реализма, отразилась и логика историко-литературного процесса, и специфика творческого метода, которому принадлежит доминирующая роль в структуре литературного направления.

Метажанровый конструктивный принцип метода социалистического реализма, кладущий в основу, в структуру художественной «модели мира» воспроизведение непрерывающегося революционного процесса взаимодействия типических характеров с типическими обстоятельствами, оказался наиболее близок традиции «романизованных» жанров направления критического реализма, которые раньше других образовали литературное течение, занявшее лидирующее положение в направлении социалистического реализма. Тот факт, что вслед за традиционно-реалистической системой жанров в направлении социалистического реализма в соответствующие по духовной и художественной атмосфере периоды выросли литературные течения, сложившиеся на основе перестройки под влиянием «романизации» жанров, созревших в романтическом и даже классицистическом направлениях, свидетельствует об универсальности, широте и объективности принципов эстетического освоения и художественного пересоздания мира, присущих методу социалистического реализма. Эти принципы повлияли на существенную перестройку «старых» жанров так, что и они смогли осваивать действительность в ее закономерном революционном развитии. А вместе с тем по мере обновления «старых» жанров и формирования названных трех течений направление социалистического реализма укрепляет связь с великими духовными и собственно художественными традициями прошлого, вбирает в себя все самое ценное, самое «общечеловеческое», что было открыто литературой предшествующих эпох, ставит эти открытия на службу новым творческим задачам. Ни одно из литературных направлений прежних эпох не смогло вобрать в себя столь полно и столь органично традиции своих предшественников.

История формирования и взаимообогащения течений в советской литературе наиболее убедительно показывает, как развивалось направление социалистического

гию литературных течений. С этой позиции оправдывается предлагавшаяся в разное время Б. Л. Сучковым, Д. Ф. Марковым, Н. К. Геєм, А. Н. Иезуитовым трехчленная типология литературных течений в направлении социалистического реализма и отсеиваются иные, умозрительные классификации.

реализма, расширяя свои эстетические возможности и сферы своего художественного проникновения.

Семидесятые годы представляют собой совершенно особенную ступень в развитии направления социалистического реализма. Это время, когда все три течения, не только уже сложились исторически, но и стали одновременно активно функционировать в литературном процессе: сохраняет свою силу и развивается традиционно-реалистическое течение, переживает новый подъем романтическое течение, сформировалось учительное течение.

Сосуществование всех трех течений возбуждено временем, а точнее — концепцией личности, которая зреет в современном художественном сознании. Это концепция «требовательной любви», по удачному выражению А. Г. Бочарова. Внимание к личности, тщательное и уважительное исследование всей многосложности духовного мира современного человека, его стремлений, тревог и возможностей органически переходит в требовательное отношение к личности, а вернее — личности к самой себе, в решительное неприятие потребительского самодовольства и слепой зависимости от обстоятельств, в напряженный поиск высших идеалов, которые освещают дорогу, в осознание необходимости соотносить эти идеалы с самыми прочными законами и нормами человеческого общежития, с логикой развития самой жизни.

Именно с 70-х годов, когда решительно возросла роль нравственного фактора, когда духовная состоятельность личности определяется ее богатством, ее способностью брать на себя ответственность выбора и устремлять свою деятельность на достижение самых гуманных целей ради сохранения жизни на Земле, ради свободы и счастья людей, все художественные ценности, обретенные в прошлом: романтические идеалы, открытия могущественной мысли, авторитет народных вековых норм — все это идет в помощь и в совет современнику. На пересечении традиций, идущих от Просвещения, романтизма, от критического реализма, художественное сознание 70-х годов совершает свое важнейшее духовно-эстетическое открытие: оно устанавливает, что идеалы, к которым устремлялась народная мудрость, мечта романтиков и мысль просветителей, прорастают в процессе взаимодействия характеров с обстоятельствами как закономерная необходимость социалистической действи-

тельности, что они могут и должны становиться разумными, освященными вековым опытом и проверенными практикой живой современности нормами жизни и деяний человека нашей эпохи, эпохи зрелого социализма и строительства коммунизма.

Глубоко содержательная взаимосвязь и взаимопомощь всех трех литературных течений открывается при наблюдениях над жанровыми процессами. Сейчас практически нет произведения, которое входило бы «без остатка» в традиционное жанровое «гнездо», существующее в системе жанров одного из течений. Зато есть немало произведений, в том числе выдающихся, которые синтезируют в своей структуре жанровые принципы всех трех течений. Вот, например, «Белый пароход» Ч. Айтматова; здесь структура социально-психологической повести, интегрируясь с романтической легендой и народной сказкой, образует наваторскую индивидуальную жанровую форму, несущую емкий, многомерный художественный смысл. Столь же многогранна жанровая структура «Берега» Ю. Бондарева, «Хатынской повести» А. Адамовича, «Пастуха и пастушки» и «Царь-рыбы» В. Астафьева, «У святских шлемоносцев» Е. Носова и многих других произведений прозы 70-х годов.

Явление взаимопроникновения жанровых структур разных литературных течений служит самым веским доказательством того, что жанровые традиции, созревшие на основе разных творческих методов, теперь уже трансформированы общим принципом художественного пересоздания действительности, свойственным методу социалистического реализма. Потенциально заложенные в этом методе возможности для максимального обогащения форм художественного отображения, постепенно реализуясь, привели в 70-е годы к доселе не виданному многообразию жанров и стилей. (Многообразие это, в отличие, например, от 20-х годов, основано на единстве творческого метода и, как мы видели, проявляется в органичности взаимодействий художественных форм.)

Такое многообразие опровергает пресловутую концепцию «реализма без берегов»: направление социалистического реализма, как показывает история его формирования и развития, имеет свои границы, выверенные объективными законами художественного мышления и богатейшим опытом творческих исканий. В процессе этих исканий обнаружилась несостоятельность умозри-

тельных субъективистских жанровых тенденций и открылись богатые потенциальные возможности жанров и целых жанровых систем, которые в наибольшей степени отвечали художественным запросам своих эпох, они-то и оказались способными к внутренней перестройке в соответствии с конструктивными принципами метода социалистического реализма.

Реальное, действующее многообразие жанров и стилей, обеспеченное одновременным сосуществованием и взаимопроникновением трех главных литературных течений (которые, кстати, открывают возможности для реализации всех типов художественного мышления), дает право предполагать, что в 70-е годы наступает пора зрелости направления *социалистического реализма* в советской литературе.

Мысль о зрелости литературы 70-х годов лишь в самое недавнее время стали высказывать некоторые критики и литературоведы (А. И. Метченко, Е. Ю. Сидоров, В. И. Гусев). Подобные рассуждения о зрелости текущей литературы, без всякой «дистанции времени», нередко воспринимаются с большим скептицизмом, ибо представляются научно некорректными. Но в истории отечественной критики уже были прецеденты подобного рода. «Если бы нас спросили, в чем состоит отличительный характер современной русской литературы, то мы отвечали бы: в более и более тесном сближении с жизнью, с действительностью, в большей и большей близости к зрелости и возмужалости». Это писал Белинской в статье «Взгляд на русскую литературу 1846 года»¹. Как известно, история подтвердила правоту его прогноза.

Таким образом, сами по себе выводы о зрелости текущей литературы могут быть вполне объективными, несмотря на отсутствие «дистанции времени». Все дело в критериях зрелости и в корректности способов ее доказательства. У Белинского таким критерием «эпохи зрелости» литературы является «числительное богатство ее замечательных произведений»². «Числительное богатство» не объяснить одним лишь случайным совпадением сроков жизни художников, наделенных от природы выдающимися способностями, тут уж дело в некоем общем уровне художественной культуры, откры-

¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. X, с. 7.

² Там же.

вающем новые, не виданные доселе творческие возможности перед талантом.

А одним из «осязаемых» показателей уровня художественной культуры является потенциал действующих художественных форм — ведь в них опредметился творческий опыт, накопленный литературой. Примечательно, что свои рассуждения о зрелости текущей литературы Белинский аргументирует следующими ссылками: «один из самых поразительных признаков зрелости современной русской литературы — это роль, которую играет в ней стихотворная поэзия... Стихи играют второстепенную с прозой роль»; «Роман и повесть стали теперь во главе всех других родов поэзии»¹. Здесь дело не в конкретных жанрах, называемых Белинским, а в самом способе доказательства. Способ этот — жанровый, то есть через анализ жанрового «состояния» литературы.

Этот опыт укрепляет нашу уверенность в том, что обнаружение в литературе 70-х годов активного сосуществования и взаимодействия в русле направления социалистического реализма трех сильных течений, представляющих собою разветвленные «подсистемы» жанров, в которых актуализирован богатейший духовный и художественный опыт предшествующих эпох и которые позволяют широко и многосторонне осваивать действительность, дает веские основания для гипотезы о наступлении поры зрелости направления социалистического реализма.

Зрелость направления — это характеристика уровня художественной культуры, тех возможностей, которые освоены системой «метод — стиль — жанр» в данную историческую эпоху. Зрелость характеризует и развитие познавательно-ценностных принципов творческого метода, их адекватность возможностям и потребностям общественного сознания, зрелость характеризует и арсенал активно освоенных из опыта прошлого и вновь созданных жанров и стилей. В зрелом направлении этот арсенал может питать любой тип художественного мышления, любую творческую индивидуальность. Зрелость направления — это свидетельство того, что освоенная художественная культура стала достоянием не отдельных, самых выдающихся мастеров, она принадлежит всем, она стала своего рода уровнем «художествен-

¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., Т. X, с. 33, 315.

ной образованности» общества, она определяет потенциал возможностей, которые открываются перед современным художественным сознанием, перед каждым писателем, определяет она и характер художественных вкусов, и уровень запросов общества к современной литературе. Конечно, все эти возможности реализуются в зависимости от одаренности художника. Но и талант, овладевший возможностями, которые открываются культурой зрелого литературного направления, полнее реализует свои способности.

Вспоминая слова Белинского о том, что эпоха зрелости литературы «есть в то же время и эпоха числительного богатства ее замечательных произведений», и понимая достаточную рискованность их применения к текучей, «не остывшей» еще литературе, можно все же говорить, что 70-е годы не были скудны на выдающиеся произведения. Мы имеем право гордиться творениями К. Симонова, С. Залыгина, Ч. Айтматова, Ю. Бондарева, М. Слущкиса, В. Астафьева, В. Белова, Е. Носова, В. Распутина, Ю. Трифонова, Н. Думбадзе, В. Быкова, В. Шукшина, Г. Матевосяна (список далеко не окончен). Редкостное по «урожайности» десятилетие! И никаких признаков «усталости» не видно. Больше того, явившиеся на рубеже 70—80-х годов романы «И дольше века длится день» Ч. Айтматова, «Выбор» Ю. Бондарева, «Твоя заря» О. Гончара, «Картина» Д. Гранина, новые повести Г. Бакланова, А. Адамовича, Н. Евдокимова служат убедительным подтверждением того, что «в советском искусстве поднимается новая приливная волна»¹.

Во всем этом видится осуществление возможностей, которые открываются перед литературным направлением социалистического реализма, вступившим в пору зрелости. И отмеченное В. И. Гусевым углубление философского пафоса современной литературы², и трагедийная мощь лучших ее произведений, о которой говорил Е. Ю. Сидоров³, и плодотворные поиски художественного синтеза, «вочеловечения» истины действительности в образе положительного героя, равного целой эпохе, о чем писал А. И. Метченко⁴, — все эти черты, качества, свойства становятся реальностью лишь на базе зрелой, то есть многоопытной, богатой и яркой художественной

¹ Материалы XXVI съезда КПСС. М.: Политиздат, 1981, с. 61.

² Гусев В. В предчувствии нового. М.: Сов. писатель, 1974, с. 318—319.

³ Сидоров Е. На перепутье. — Вопросы литературы, 1978, № 12, с. 21—22.

⁴ Метченко А. Зрелость. — Литературная газета, 1979, 21 марта.

культуры, ставшей достоянием и руководством художественного сознания наших дней.

Как будут дальше использоваться эти возможности? Как долго будет продолжаться сосуществование всех трех главных течений? Какие новые художественные тенденции возникнут в результате их взаимодействия? Об этом можно сейчас строить только гипотезы. Ибо зрелость литературного направления, будучи свидетельством высокого уровня художественного развития, в то же время есть знак начала нового большого исторического перегона, рождающий тревожное ожидание новых трудных распутий и радостное предчувствие принципиально новых художественных открытий.

ОГЛАВЛЕНИЕ

От автора	3
Глава первая	
О ПРИНЦИПАХ ИЗУЧЕНИЯ ТЕКУЩЕГО ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕССА	
О структурных основах историко-литературного процесса	7
Сущность жанра	11
Модель жанра	22
Глава вторая	
ЖАНР И КОНЦЕПЦИЯ	
Факторы жанра	27
«Судьба человека»: концепция личности в структуре мону- ментального рассказа	32
Рассказ Василия Шукшина	49
Рассказ как «форма времени»	65
Глава третья	
ПОТЕНЦИАЛ ЖАНРА	
Становление жанра: лирико-психологическая повесть на рубеже 50—60-х годов	72
Совершенствование возможностей жанра: повесть в 70-е годы	85
Художественная завершенность и познавательные возмож- ности жанра	112
Глава четвертая	
ДИНАМИКА ЖАНРА	
Жанр и метажанр	132
Динамика эпического романа: трилогия Константина Си- монова «Живые и мертвые»	142
Современный эпический роман и традиции народного эпоса	165
Динамика лирического романа: романы Миколаса Слущ- киса	170
Интеграция жанровых структур: романы Юрия Бондарева	188
Художественный синтез и проблема современного эсте- тического идеала	206
Глава пятая	
ИСТОРИЧЕСКИЕ СИСТЕМЫ ЖАНРОВ	
Диахрония жанров и логика художественного познания	209
Система жанров литературного направления	211
Судьбы романтической традиции	219
Формирование учительного течения	231
Черты зрелости литературного направления	246

Лейдерман Н. Л.

Л42 Движение времени и законы жанра: Монография.— Свердловск: Сред.-Урал. кн. изд-во, 1982.— 256 с.

В пер.: 1 р. 20 к. 8000 экз.

Автор книги, свердловский литературовед, кандидат филологических наук, исследует основные тенденции и закономерности развития советской прозы на современном этапе. Эта задача решается через наблюдения над возникновением, развитием, взаимодействием жанров как испытанных «форм времени».

Ученый анализирует произведения М. Шолохова, К. Симонова, В. Шукшина, Ч. Айтматова, В. Распутина, М. Слущиса, Ю. Бондарева и других мастеров многонациональной советской прозы.

Книга адресована специалистам (литературоведам, учителям-словесникам, студентам-филологам) и всем, кого интересуют процессы, протекающие сегодня в советской литературе.

Л 70202—062 4603010102
М158(03)—82

ББК 83.3Р7
8Р2

ИБ № 872

Наум Лазаревич Лейдерман

Движение времени и законы жанра

Редактор М. А. Федотовских
Художественный редактор В. С. Солдатов
Технический редактор Л. М. Голобокова
Корректоры И. П. Кирсанова,
Г. Г. Быкова

Сдано в набор 10.11.81 г. Подписано в печать 22.03.82. НС 12057. Формат 84×108¹/₃₂. Бумага типогр. № 1. Гарнитура литературная. Печать высокая. Усл. печ. л. 13,4. Усл. кр.-отт. 13,4. Уч.-изд. л. 14,8. Тираж 8000. Заказ 538. Цена 1 р. 20 к.

Средне-Уральское книжное издательство, 620219, Свердловск, ГСП-351, Малышева, 24. Типография изд-ва «Уральский рабочий», 620151, Свердловск, пр. Ленина, 49.