А.В. Чичерин.

ИДЕИ И СТИЛЬ
О природе поэтического слова

Издание второе, дополненное

Советский писатель, Москва 1968

Сканирование:
Кафедра русской классической литературы
и теоретического литературоведения
Елецкого государственного университета
http://narrativ.boom.ru/library.htm
(Библиотека «Narrativ»)
narrativ@list.ru

Работы А. В. Чичерина привлекают внимание цельностью авторской концепции, свежестью наблюдений, отточенностью языка. Предлагаемая читателю работа — несколько расширенное издание книги, впервые вышедшей в 1965 году, — посвящается проблеме взаимосвязанности и взаимозависимости идей и стиля писателя.

В теоретических главах рассматривается природа поэтического слова, дается обоснование литературоведческого, идейного и действенного понимания стиля, содержательности поэтического стиля. Конкретный анализ прозы Гёте, Пушкина, Бальзака, Достоевского, Л. Толстого, Чехова, Яна Неруды, Голсуорси приводит в действие обоснованные в первых главах более общие суждения; проблема романа занимает здесь ведущее место. В главе «Стилистические соответствия» автор сопоставляет и противопоставляет писателей разных стран, выступавших в одну и ту же эпоху. Заключение, построенное на материале советской и классической литературы, посвящено проблеме литературоведческого понимания грамматических форм.

Второе издание дополнено новыми главами: «Содержательность поэтической формы», «Изображение философских исканий в реалистическом романе» и «Цельность форсайтовского цикла».

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие к первому изданию … 3
Предисловие ко второму изданию … 4

ВВЕДЕНИЕ … 5

ЧАСТЬ 1
Идеи и стиль … 15
Скрытые силы слова … 35
Содержательность поэтической формы … 53

ЧАСТЬ 2
Гёте у истоков романа нашего времени … 69
Путь Пушкина к прозаическому роману
1. Пушкин и теория романа … 105
2. От лирики к роману, в стихах … 114
3. От повести к роману … 130
4. Рождение русского романа … 144

Точность и сила в языке романов Бальзака … 156
Поэтический строй языка в романах Достоевского
1. Образование понятий … 175
2. Строение речи … 186
3. Монолог, диалог, многоголосица. Юмор … 196
4. Портрет, обстановка, пейзаж … 209

Стиль романов Льва Толстого … 228
Изображение философских исканий в реалистическом романе … 274
Роль противительной интонации в прозе Чехова … 314
Стилистические соответствия … 321
Цельность форсайтовского цикла … 345

ЗАКЛЮЧЕНИЕ … 361

ПРЕДИСЛОВИЕ К ПЕРВОМУ ИЗДАНИЮ

То понимание стиля, которое было сердцевиной «Возникновения романа-эпопеи», здесь получает дальнейшее обоснование и развитие. В этом смысле «Идеи и стиль» — продолжение только что названной книги, хотя немало существенно нового содержат и теоретические и исторические главы. Между теми и другими — самая тесная внутренняя связь. Особенно на таких новых предметах исследования, как проза Гёте, Бальзака. Достоевского, Чехова, Яна Неруды, обогащается понимание действенной роли стиля.

Искренне благодарен я моим товарищам по Львовскому университету, членам научной группы музея Л. Н. Толстого, сотрудникам Пушкинского Дома, обсуждавшим в разное время отдельные главы этого труда. Словом глубокой признательности должен я помянуть моего давно умершего друга — Максима Максимовича Кенигсберга: в юношеские годы, долгие беседы с ним пробудили у меня живой интерес к проблемам литературного стиля.

Львов, 26 августа 1964

ПРЕДИСЛОВИЕ КО ВТОРОМУ ИЗДАНИЮ

Первое издание вызвало благоприятные отзывы и отклики. Спасибо П. Николаеву, М. Бойко, А. Морозу, Э. Соловей, Б. Бурсову, Ю. Суровцеву, В. Курилову, Л. Новиченко — всем., кто в русских и в украинских журналах высказался об этой книге, внимательно ее прочитав. Автор благодарен и за те отзывы, которые получены были по почте.

Читатель отнесся к этой книге доверчиво, и на следующий день после ее выхода ее уже невозможна было достать, от чего немало пострадал и сам автор.

Гораздо хуже, недоверчиво эта книга была встречена книготоргом. Так, в гор. Николаеве тамошний пединститут заранее заказал 100 экземпляров. Но, подписывая документы перед их отправкой, заведующий книготоргом вычеркнул оба нуля. Во многих городах, в том числе во Львове, в Ивано-Франковске, эта книга вовсе не поступала в продажу.

Между тем книга «Идеи и стиль» обращена не только к литературоведу, писателю, стилисту, она особенно обращена к студенту-филологу, к читателю художественной литературы. Это — не учебное пособие. Но автор дерзновенно думает, что чем меньше студент-филолог будет читать учебники и учебные пособия и чем больше — доступные ему исследования, тем будет выше наша филологическая культура.

Во второе издание внесены новые главы: «Содержательность поэтической формы», «Изображение философских исканий в реалистическом романе», «Цельность форсайтовского цикла». Глава «Стилистические соответствия» — переработка одной из прежних глав этой книги.

Хотелось бы, чтобы второе издание до своего читателя дошло.

Львов, 11 июня 1967

ВВЕДЕНИЕ

Стиль литературного произведения как осуществление единства содержания и формы, как идейность формы в последние годы завоевывает в советской филологии право на жизнь.

Исследователи, часто отдаленные немалым пространством, оказываются единодушными в таком изучении языка литературного произведения, которое последовательно служит цели более глубокого, тонкого, научного понимания текста и не чурается задачи воспитывать восприимчивого и взыскательного читателя.

В последние годы появилась в Оренбурге книга ныне уже покойного Н. Прянишникова «Проза Льва Толстого», в Самарканде печатались статьи, а потом явилась и книга Я. Зунделовича, посвященные стилю Достоевского. Книги Вл. Ковалева «О стиле художественной прозы Л. Н. Толстого» и «Семинарий по французской стилистике» Е. Эткинда, весьма разные по предмету исследования, имеют каждая свое лицо, но в них ясно сказывается одинаковое литературоведческое понимание стиля.

В 1960 году в Киеве вышла книга Михайлины Коцюбинской «Образне слово в літературному творі», а теперь «Література як мистецтво слова. Проблеми літературознавчего аналізу художньоі мови». Это — воинственные книги, они ставят перед собою задачу — искоренить малейшее проявление формализма и обосновать права конкретного искусствоведческого подхода к поэтической речи.

В более общих монографиях но истории литературы вместо беглых замечаний, отодвинутых на задворки, появляются обширные главы, органически необходимые в строении книги и всецело посвященные проблеме стиля.

И это — не только в книгах по родной, но и по иностранным литературам. В изданиях начала и середины 50-х годов, например в «Истории английской литературы», не разыщешь и полслова о стиле Диккенса, Теккерея, едва-едва отмечены «стилистические причуды» (!) Мередита...

А в книге В. Адмони и Т. Сильман о Томасе Манне стала внутренне необходимой глава, которая раскрывает действенную природу слова в произведениях этого писателя. Именно в этой главе сосредоточены и собраны в одно целое наиболее оригинальные мотивы всей книги.

Органическое понимание стиля вторгается и в теорию перевода. В своей книге «Поэзия и перевод» (1963) Е. Эткинд превосходно говорит о том, что стиль перевода, как и стиль оригинала, проистекает не из одного только кабинетного мастерства, а из глубокого, глубочайшего, тревожного, тревожнейшего или подлинно спокойного, но высокоспокойного переживания. На основе внутренней формы поэтического духа создается поэтическая форма и подлинника и перевода.

В 1953 и 1956 годах, когда выходили первое и второе издания моей брошюры «О языке и стиле романа-эпопеи «Война и мир», я чувствовал себя довольно-таки одиноко. Тогда были в моде лингвостилистические наблюдения, которые отделяли язык от мысли, слово от образа, частное от общего, не ставили перед собой конечных эстетических целей.

За эти десять — пятнадцать лет положение решительно изменилось. И эта книга появляется в сообществе и содружестве с рядом других книг, возникающих независимо друг от друга.

Почти пятнадцать лет тому назад, в 1954 году, в журнале «Вопросы языкознания» состоялось обсуждение вопросов стилистики. Печатались серьезные

статьи известных ученых, много было высказано интересного. Но... страшная бедность и недодуманность нашей филологической терминологии вела к постоянной путанице понятий: «речевые стили», «стиль языка», «стиль, науки», стиль сочинения по физике, по истории и пр., «стиль торжественный, стиль подчеркнуто вежливый», «стиль художественной речи» (вообще), стиль Пушкина, стиль рассказа Чехова «Дама с собачкой»... В совершенно разных значениях употреблялось слово «стиль».

«Подчеркнуто вежливый»! Думаю, что это совсем не стиль, а тон, характер речи. Стиль научной речи вообще? Логичность, точность, наличие движения мысли. Это не признаки стиля, это — свойства научности, а стиль ученых — Карамзина, Ключевского, Покровского или Тимирязева и Павлова, Декарта и Гегеля — каждый раз совсем разный. Ученый может, должен иметь свой стиль. Каждый великий философ не мог не создать своего стиля. (Как странно, что он реже бывает у филологов, чем у историков и у естествоиспытателей!) Но он основывается не на общих признаках научности, а на совокупности ряда признаков более конкретных.

Стиль есть у того ученого, который вместе с тем, что он ученый, еще и настоящий писатель, художник. Стиль — это категория эстетическая, одинаково присущая всем видам искусства, свойственная и жизни и разговорной речи, когда они рассматриваются в эстетическом плане.

Вот о чем не было сказано ни слова в лингвистическом журнале.

Является ли стиль чем-то строго индивидуальным? Нет. Существовал стиль: немецких романтиков, французских романтиков. Новалис, Гофман, Эйхендорф создавали оригинальные вариации того же стиля. В творчестве великого реалиста Мопассана — самобытная вариация флоберовского стиля. У Людмила Стоянова есть произведения, в которых он следует стилю Л. Н. Толстого. Несколько авторов могут написать в одном стиле целый научный сборник. В том же пласте истории литературы разные писатели раз-

ных стран создают глубоко однородные стили; об этом будет сказано в предпоследней главе этой книги.

В ходе обсуждения в «Вопросах языкознания» высказывались такие попытки разграничения понятий: «языковые стили нельзя смешивать ни с жанрами художественной литературы, ни с манерой изложения отдельных авторов...»[1] Итак, «языковые стили» противопоставлены «манере изложения». У Бальзака и Л. Толстого — манера изложения! Зато существует стиль протокола и стиль бухгалтерского отчета!

Почему-то не привлекли внимания лингвистов стилистические предрасположения и задатки разных национальных языков. Ведь у каждого языка свои стилеобразующие силы. Почему так трудно даются переводы стихов Тараса Шевченко даже на родной украинскому — русский язык? Потому, что стилеобразующие задатки украинского языка весьма отличны, а Шевченко весь в стихии родного ему украинского языка. Так же при переводе какого бы то ни было текста на немецкий и на французский языки появляются разные примеси: в первом случае — большей отчетливости и силы, во втором — большей мелодичности, мягкости. Все же это не стили разных языков, а именно их стилистические предрасположения, которые у одного автора звучат очень явственно, у другого гораздо более приглушенно. Сильно и отчетливо можно писать по-французски, хотя это и не в духе французского языка. Мягко и мелодично можно писать по-немецки, хотя это и не в духе немецкого языка.

Конечно, есть и много других, может быть гораздо более значительных, признаков и оттенков[2].

Думаю, что плодотворнее в 1959 — 1960 годах прошло обсуждение вопроса о слове и образе на страницах «Вопросов литературы».

[1] «Вопросы языкознания», 1954, № 3, стр. 67.

[2] Очень интересна статья Kojiro Ioshinawa «Parallelism in Chinese poetry», в которой автор показывает, что «причина постоянного применения параллелизма в китайской поэзии заключается в свойствах самого китайского языка». «Langue et Littérature», Université de Liege, 1961, p. 245.

Подводя итоги этой дискуссии, редакция отмечала, что «развитие стилистики в рамках языкознания оказалось малоплодотворным», «обсуждение показало несостоятельность лингвистического подхода к изучению «образной речи» литературы». В то же время весьма справедливо сказано было о том, что глубокое понимание связи языка и мысли, того, как в строе поэтической речи сказывается характерное для автора восприятие действительности, — такого рода подход должен непременно сочетаться с пониманием «связей языка художественного произведения с общенародным и литературным языком»[1].

Значит ли это, что лингвистами в этой области ничего полезного не сделано? Нет, не значит. Многие лингвистические работы о языке писателей весьма ценны.

Во все эти годы и гораздо раньше совсем особое место занимали и занимают в нашей науке труды академика В. В. Виноградова. На протяжении долгих лет его книги и статьи о языке Гоголя, Пушкина, Л. Толстого, древней русской литературы, по общим вопросам поэтического стиля, всегда основанные на одинаково глубоком знании и языка и литературы, были возбудителями научной мысли и образцами учености подлинной и бесспорной.

Внутри каждой из книг В. В. Виноградова — широкий диапазон. Так, в книге «Проблема авторства и теория стилей» проблемы атрибуции сочетаются с постановкой больших литературоведческих проблем, истории идейного и творческого взаимоотношения писателей.

Будучи инициатором и лингвостилистики и — в 1958 году — отдельной науки о языке художественного произведения, В. В. Виноградов в своих трудах, как более давних, так и последних, несравненно больше захватывает, чем это полагалось бы, следуя теории лингвостилистики или особой науки. Его позиция как исследователя выше, его горизонты шире, тонкое эстетическое чутье проявляется постоянно, и огромная

[1] «Вопросы литературы», 1960, № 7, стр. 109, 112, 113.

литературоведческая эрудиция (отличное знание неведомого и забытого) сочетается с эрудицией лингвистической, которая в стилистических трудах выполняет очень важную роль.

И все же в ряде случаев суждения В. В. Виноградова вызывают критическое к себе отношение, не как то или другое суждение, взятое само по себе, а как проявление системы мысли недостаточно плодотворной.

Вот, например, в последней книге В. В. Виноградова «Сюжет и стиль» первое из заглавных понятий определяется так: «Сюжет — это открытая структура связей и соотношений образов и мотивов, представляющая собою каркас или общую конструкцию словесно-художественного произведения. Внутреннее ядро этой структуры устойчиво: соотношения и взаимодействия основных звеньев сюжета, а также общие тенденции их развития остаются неизменными при всех его вариациях и при всех наслоениях на него»[1].

Нужно оговориться, что это определение связано с характером книги, «историко-динамического исследования индивидуальных стилей», когда ученого не столько интересует «каркас», сколько процесс последующих наслоений и вариантов. Все же такое понимание сюжета, основного строения эпических и драматических, а иногда и лирических произведений, глубоко не удовлетворяет. Слова «открытая структура», «внутреннее ядро» ничего еще не объясняют, а термины «каркас» и «конструкция» толкают к очень внешнему пониманию предмета.

Не возражая против того определения сюжета, которое дается в «Кратком словаре литературных терминов» Л. И. Тимофеева и Н. Венгрова (оно как раз такое, какое приходит вам в голову как обычное понимание смысла слова «сюжет»), и обращаясь от определения к сущности дела, к значению сюжета, нужно прежде всего решить, является ли сюжет по

[1] В. В. Виноградов. Сюжет и стиль. М., Изд-во АН СССР, 1963, стр. 11.

своей природе, по своей стилистической роли только средством занимательности, средством художественной организованности, или им решаются и другие задачи.

Известно, что Флобер мечтал о произведении совершенно бессюжетном. «В поисках утраченного времени» — роман Пруста, в котором сюжет почти разрушен. Кучер не вовсе выбросил вожжи, но до того их ослабил, что лошади бегут или идут шагом, останавливаются надолго, разбредаются, щиплют траву, все по своему произволу. В антиромане мечта Флобера осуществилась вполне. Антироман? Антиграфин — это бывает, когда графин уже разбит и в его осколки ни воды, ни вина не нальешь, но можно порезать пальцы.

Теперь стало особенно ясным, что в «Мадам Бовари» сюжет играет главную роль в раскрытии философии романа. Без сюжета остались бы картины нравов, силуэты людей, немного грусти, все бы расплылось и распалось. Сюжет разгадывает внутреннюю логику бытия, связи, обнаруживает причины и следствия. Разве обязательно все мадам Бовари, которые плакали и тосковали здесь и там, которые мечтали и лгали, разве обязательно они кончали жизнь катастрофой и самоубийством? Нет, не обязательно. И даже чаще дело кончалось иначе.

Разве обязательно страстные искатели быстрой удачи, как Германн, сходят с ума?

В сюжете — не наиболее распространенное, а крайнее, дошедшее до своего логического конца. Сюжет раскрывается перед романистом в его умении видеть цельность жизни, закономерность и взаимообусловленность событий, социальные и нравственные итоги.

Вот почему слово «каркас»... вот почему невозможно согласиться с В. В. Виноградовым, когда он возражает против переключения мысли от более внешних явлений лексики, фразеологии, синтаксиса к более внутренним проблемам образа и идеи. Но об этом будет сказано дальше.

В книге «Идеи и стиль» обозначенное в заголовке

соотношение рассмотрено с разных сторон. Оно проявляется в конкретном раскрытии основных теоретических положений, в стилистическом понимании отдельного слова и его роли. Стилистическое изучение художественной прозы — в главах, посвященных прозе Гёте, Пушкина, Бальзака, Достоевского, Л. Толстого и Чехова. Не боясь переходить из одной категории в другую, я постоянно связываю проблемы стиля и проблемы жанра. Проблема романа становится сквозной темой всей книги, преимущественно в историческом аспекте. Однако этот интерес к истории пробуждают современные нам споры о романе, столь же обильные и плодотворные, как и обсуждение проблемы стиля. Достаточно напомнить, что в книгах М. Бахтина, С. Бочарова, Б. Бурсова, В. Днепрова, В. Кожинова, М. Кузнецова, Е. Купреяновой, Т. Мотылевой заново пересмотрены и теория романа и его история, и проблема романа в литературах нашего времени.

Последние главы посвящены выходу стилистического анализа на простор проблем построения сопоставительной истории мировой литературы. Раскрытие идейно-стилистических пластов в истории литератур, сопоставление, ищущее смысл и законы социально обусловленного развития литератур, — к этому подходит сейчас советская наука. Ведь дело совсем не в том, чтобы написать «Историю мировой литературы» с обширными главами и о Свифте и о Рабиндранате Тагоре, а в том, чтобы обнаруживать соотношения, связи, законы и обосновывать их.

В заключении более обобщенно рассматриваются основные вопросы стилистического значения грамматических форм.

ЧАСТЬ 1

ИДЕИ И СТИЛЬ

Вопрос о стиле писателя все больше и больше привлекает внимание литературоведов. Не всегда это радует. Порою, под влиянием моды, за это дело берутся и те, кого оно глубоко, изнутри не занимает. И тогда не получается ничего путного.

Однако есть и плодотворные предварительные итоги: они сказываются уже в том, что выходит наружу давно назревавший, давно таившийся спор о лингвистическом и литературоведческом изучении стиля.

Академик В. В. Виноградов выдвинул на IV Международном съезде славистов проект создания новой особой науки о языке художественной литературы.

Таким образом, в данное время существует по крайней мере три подхода к этому делу:

1) Язык художественного произведения и стиль писателя следует изучать лингвистически, методом наблюдений и классификации индивидуальных особенностей. Это — лингвостилистика.

2) Стиль писателя — это предмет литературоведения, и его следует изучать в неразрывной связи с образами, идеями, в свете марксистского понимания единства содержания и формы.

3) Нужна особая наука, построенная на базе лингвостилистики.

Литературоведческая позиция имеет свои традиции, традиции давние. Выдающийся украинский уче-

ный Александр Афанасьевич Потебня, лингвист и литературовед, ясно различавший предмет и задачи каждой из этих наук (родственных и разных), дает глубоко обоснованное понимание задач изучения языка литературного произведения.

Исходя из лингвистических взглядов В. Гумбольдта, конкретизируя, развивая их, придавая им свою окраску, Потебня видит в языке работу человеческого духа, орган, образующий мысль. «Язык есть необходимое условие мысли отдельного лица, даже в полном уединении, потому что понятие образуется только посредством слова, а без понятия невозможно истинное мышление. Однако в действительности язык развивается только в обществе... человек понимает самого себя, только испытавши на других людях понятность своих слов». «Язык — это средство не столько выражать уже готовую истину, сколько открывать прежде неизвестную...»[1] Язык как деятельность, как работа и осуществление мысли — эта идея полностью переходит в книгу «Из записок по теории словесности»: «Слово... не может быть понято, как выражение и средство сообщения готовой мысли. Оно вынуждается у человека работою мысли — служит необходимым для самого мыслящего средством создания мысли...»[2] Так анализ поэтического слова во всех оттенках, во всех проявлениях становится в конечном счете средством для понимания действия мысли, движения чувства, становления и развития идеи. Глубокое понимание литературы как неустанной деятельности и движения, связи языка и мышления крайне плодотворно для литературоведения и вплотную подходит к суждениям Маркса и Энгельса о языке.

Совсем недавно, на четвертой ежегодной научной сессии, посвященной изучению творчества Ивана Франко, в докладе доцента Одесского университета

[1] А. А. Потебня. Мысль и язык. Одесса, Госиздат Украины, 1922, стр. 25 — 26.
[2] А. А. Потебня. Из записок по теории словесности; Харьков, 1905, стр. 31.

Г. А. Вязовского на тему «Иван Франко про стиль письменника» отрадно было услышать обоснованные суждения о том, что и для Франко проблема стиля решалась в том смысле, что в композиции, синтаксисе, лексике писателя — выражение его внутреннего идейного строя, органически ему присущего и проявляющегося во всем.

Удивляло только, что доцент Вязовский, так тонко и верно понимающий и взгляды Франко и стиль писателя, словно не замечал, что эти взгляды противоположны некоторым тенденциям современной нам науки, к которым в своем докладе доцент Вязовский тоже присоединялся. Между тем настало время отчетливо различать и противопоставлять разные пути, ведущие к разным целям.

— Современные чешские ученые удачно применяют и развивают те принципы понимания стиля, которые были обоснованы в трудах А. А. Потебни. Ян Мукаржовский, выступая на съезде славистов, отстаивал мысль, что индивидуальный стиль писателя так тесно связан с идеей, что он заключает в себе свойственные ему стремления воздействовать определенным образом на общественное сознание. Так, например, в литературном стиле Чапека, в постоянном сочетании высокого лиризма и будничного говора, не нарочитый прием, не фокус, а своеобразие мышления — мировоззрения автора «Войны с саламандрами», он так видит жизнь — в постоянном смешении величественного и смешного[1]. Так же и Пржемисл Блажичек, изучая поэзию Волькера, видит в строе его метафор выражение самой задушевной мысли поэта о единстве человеческого рода, о исконном содружестве трудящихся всего мира.

Для Мукаржовского и для Блажичека изучение стиля писателя — это, конечно, дело историка литературы и литературного критика.

Очень плодотворны в связи с этим некоторые мысли одного из основателей социалистического реализ-

[1] Краткое изложение этого доклада — «IV Международный съезд славистов», т. I, М., Изд-во АН СССР, 1962, стр. 540 — 541.

ма — А. Н. Толстого, который сопоставлял внутренний стиль» писателя с литературным стилем законченного сочинения. «Внутренний стиль» — это душевный строй, создаваемый в процессе размышления и работы, выходящий наружу в литературном стиле[1]. Читатель идет обратным путем — от понимания стиля к более тонкому и полному пониманию образа, чувства и мысли, цельного строя идей. Между тем и другим — неразрывная связь.

Читатель, не замечающий стиля, обедненно воспринимает образы и идеи, как тот, кто не чувствует колорита картины, не видит ее в ее полноте и потому, в сущности, ее и не понимает. Колорит — первоэлемент живописного образа.

Часто упоминают наши литературоведы замечательный горьковский термин: язык — это первоэлемент литературы. Но что это значит? Что значит — первоэлемент?

Это означает, конечно, что сама лексика, характерный строй синтаксиса, весь строй речи — это та закваска, на которой восходят образы и идеи. Не означает ли это, что изучать язык поэтического произведения значит по-новому, тоньше и вернее понимать его образы-идеи? Первоэлемент — это ключ к пониманию произведения в целом.

В последнее время лингвисты, не без сильного влияния де Соссюра, стали таким образом различать значение слов «язык» и «речь», что первое из этих понятий относится только к самым общим, отвлеченным нормам. Все живое перешло к понятию «речь»: разговорная речь, речь романа, поэтическая речь[2].

Вдруг оказалось, что когда Пушкин говорил о «языке мысли», когда Лев Толстой говорил, например, «язык должен быть хороший», когда Тургенев говорил «могучий, правдивый и свободный русский

[1] См. А. Н. Толстой. Полное собрание сочинений. М., Гослитиздат, 1949 — 1953, т. 15, стр. 333; т. 14, стр. 353; т. 13, стр. 570.

[2] Суждения этого рода содержатся, в частности, в брошюре А. И. Смирницкого «Объективность существования языка». Изд. Московского университета, 1954, стр. 10 — 20.

язык», когда Чехов говорил о языке литературного произведения, то все они сами не знали, о чем говорят, и употребляли будто бы не то слово. В таком случае и о языке как первоэлементе не пришлось бы говорить.

Нет, простите, лингвистам лучше нас должно быть известно, что значение слова, употребляемого всеми, образуется не в той или другой ученой брошюре, а в живом и общем понимании этого слова.

И в слове «язык» ничто не искоренит то значение, в котором оно употреблялось, употребляется и будет употребляться.

Конечно, различать общую систему того или другого национального языка и его живое применение — немаловажно, но это различие не может затрагивать установившееся значение слов.

В течение долгих лет изучение стиля художественной литературы было делом крайне запущенным в истории литературы, в теории литературы; легкомысленно и наспех брались за него литературные критики. Оно оказалось монополией лингвистов, которые трудились на этом поприще гораздо усерднее, но — обходили самое существо вопроса, важное для литературоведов.

В творческой дискуссии о слове и образе («Вопросы литературы») в ряде высказываний прорвался наружу настоящий бунт, который назревал уже давно. Это — недовольство литературоведов и писателей лингвостилистикой и недоверие к замыслу особой полулингвистической науки о языке художественного произведения. Это в то же время — горькое сознание, что самими теоретиками литературы, историками литературы и критиками еще слишком мало сделано в области изучения стиля и понимания связи между образом и словом.

Совершенно верно основное положение статьи В. Турбина: *«Объектом изучения* и для литературоведа, занимающегося стилем, и для лингвиста сплошь и рядом служит *слово,* и отсюда иллюзия общности стоящих перед ними задач. Но все дело в том, что *предметы*

изучения лингвиста и литературоведа совпадать не могут»[1].

На самом деле, лингвиста интересует язык, изучаемый фонетически, грамматически, исторически, этнографически. Произведения Мицкевича и Неруды, Карамзина и Фадеева могут поставлять лингвисту нужные ему языковые данные. К лингвистике принадлежит и общая нормативная стилистика, обучающая инженера, агронома, журналиста речи безукоризненной и культурной.

Но категория стиля писателя — не лингвистическая, а литературоведческая категория, потому что понятие стиля подразумевает единство слова и образа, образа и композиции, композиции и идей поэтического произведения. Изучение стиля невозможно без философского понимания единства содержания и формы, без связи с другими искусствами, без связи с эстетикой. Понятие стиля исторично, оно предполагает преемственность, борьбу и взаимоотношение стилей.

Научное литературоведческое исследование, когда речь идет об авторе или о произведении в целом, является однобоким и убогим, если проблема стиля не сочетается в нем органически с другими проблемами и не занимает весьма значительного места.

Говоря попросту, ни теория литературы, ни история литературы, ни критика, ни текстология не могут отдать ни лингвистике, ни какой-то междуведомственной и еще не существующей науке свои права (не могут освободить себя от обязанности) изучать язык писателя как явление стиля.

Конечно, существуют труды специально идеологические, чисто биографические или фактографические. Вполне законны и труды, посвященные только проблеме стиля того или другого автора, того или другого сочинения. Но в каждом таком случае частная литературоведческая проблема не может не расцениваться как частная, как исследование одного звена

[1] В. Турбин. Что же такое стиль художественного произведения. «Вопросы литературы», 1959, № 9, стр. 153.

неразрывной цепи. Существуют же превосходные исследования, посвященные одной строке из какого-нибудь памятника вроде «Слова о полку Игореве».

Изучение языка и стиля Горького, Коцюбинского или Чапека ценно и осмысленно только тогда, когда оно ведет к более полному, точному и живому пониманию этого автора в целом. И дело литературного критика не в том, чтобы выписать неудачные, по его мнению, отдельные выражения современного автора, посокрушаться или этого автора пристыдить, а в том, чтобы понять характер его поэтического мышления (его силу или слабость) в системе его идейного и языкового своеобразия.

Думаю, что первый принцип литературоведческого изучения языка художественных произведений — в глубоком понимании связи языка и мысли, в понимании того, что в строе речи, в частности в применении тех или других частей речи, в эпитетах, метафорах, сравнениях, в устойчивых особенностях синтаксиса, во всем этом сказывается характерное для автора восприятие жизни, понимание человека и общества.

Лингвистический подход к литературному стилю основывается именно на ограждении стиля от контакта его со сферой идей. Так, академик В. В. Виноградов на протяжении всей главы «Общие проблемы и задачи изучения языка русской художественной литературы»[1] систематически связывает изучение стиля с историей литературы, с историей литературного языка, с той или другой стадией общенародного разговорного языка, но связи стиля и мышления, особенностей языка и свойств познания мира решительно отстраняются в этой главе.

В индивидуальном стиле писателя проявляется, по мнению В. В. Виноградова, «система комбинации разных стилистических серий литературного языка или разных приемов художественной речи»[2]. Эти «комби-

[1] См. В. В. Виноградов. О языке художественной литературы. М., Гослитиздат, 1959, стр. 84 — 166.
[2] Там же, стр. 86 — 87.

нации» зависят «от лингвистического вкуса писателя», это создает «индивидуальный синтез форм», обособленный от того, что в «синтезе» воплощено. Правда, в одном случае сказано о том, что литературовед «может идти от замысла или от идеологии к стилю», а языковед «должен найти или увидеть замысел посредством тщательного анализа самой словесной ткани литературного произведения»[1]. Итак, в одном случае, намеком, приоткрывается дверь, которая до сих пор была заперта и в дальнейшем остается на запоре. Но совершенно непонятно, как это литературовед «может» прямо «идти от замысла» без того «тщательного анализа самой словесной ткани», который составляет исключительную привилегию лингвиста. Непонятно и другое: почему лингвист в итоге приходит к «замыслу», то есть к предварительному намерению, предположению автора, а не к его образам-идеям, как они определились в произведении.

Словом, эта оговорка остается непроясненной. Дверь едва приоткрылась и захлопнулась снова.

Не столько разрешая те или другие вопросы, сколько намечая планы для дальнейшей их разработки, В. В. Виноградов формулирует программу изучения языка художественной литературы в шестнадцати пунктах. Тут идет речь и о «границах чисто *лингвистического* изучения языка и стилей художественной литературы», и о «специфических категориях и понятиях стилистики»[2], и о многом другом, но вопрос о том, как «увидеть замысел посредством тщательного анализа» и пр., не входит в эту программу.

Между тем для литературоведа это — главное. В литературе языку принадлежит очень важная, но не самодовлеющая, а подчиненная роль. Чуткий читатель прекрасно постигает все тонкости языка. Дело науки — понять и разъяснить силу, и значение стиля ради исчерпывающе полного раскрытия идей, чувств, всей цельности поэтического произведения и еще —

[1] В. В. Виноградов. О языке художественной литературы. М., Гослитиздат, 1959, стр. 90.
[2] Там же, стр. 82.

ради того, чтобы воспитывать восприимчивость — «чуткость» читателя. Без этого изучение стиля было бы бесплодным. Умение воспринимать живого, мыслящего автора составляет существенное звено в полном понимании стиля, хотя понятие стиля отнюдь не ведет к его отождествлению с автором-человеком.

Теория и практика всегда неразрывны, обособление и своего рода абсолютизация стиля приводят в этом отношении к выводам, искажающим самое существо дела. Вот один из таких выводов В. В. Виноградова: «Сложность языка «Войны и мира» увеличивалась от разнообразия личин автора...»[1] Из того, что в «Войне и мире» Толстой «выступал и как художник — мастер словесного изображения, и как историк, и как военный специалист, и как публицист и философ», делается вывод: автор постоянно меняет свои «личины».

Думаю, что слово «личина» со времени Вл. Даля своего значения не изменило: «накладная рожа», «маска», «ложный притворный вид», «лукавое притворство». Но даже если как-нибудь смягчить значение этого слова, совершенно очевидно, что смысл его прямо противоположен истинной роли автора «Войны и мира». Толстой как раз остается тем же, совершенно самим собой при изображении частной и исторической жизни, описывая и размышляя, органически «сопрягая» одно с другим и другое с третьим.

Если же изучать не стиль писателя в его цельности, в его идейном единстве, а только наслоения стиля, если обособлять «военного специалиста» от «художника-мастера» и от публициста, то неизбежно не увидишь лица и возникнут несуществующие личины.

Литературовед не может не изучать весьма тщательно самую словесную ткань, и притом в подлиннике. Это особенно очевидно при сопоставлении подлинников- с переводами, даже с лучшими, внешне

[1] В.В. Виноградов. О языке художественной литературы. М., Гослитиздат, 1959, стр. 634.

живыми и точными, но сглаживающими резкие стилистические особенности подлинника. Во время такого сопоставления отчетливо выступают самые тонкие особенности того или другого характерного склада речи. И вы видите, как незначительная и как будто бы лишь стилистическая поправка, внесенная переводчиком, задевает не только смысл отдельной фразы, но и внутренний строй произведения в целом.

Анна Зегерс постоянно вводит безглагольные, весьма краткие фразы, в которых заключены мысли, мгновенно в таком именно виде мелькнувшие в сознании героя романа. Опытный переводчик страшится отрывистой фразы, хочет оживить ее, сделать более привычной, смягчить ее глаголом или вопросительной интонацией.

«Из кухни уже доносился запах жареного мяса. Добрейшая фрау Мерке р. Элли не могла не усмехнуться». Но в переводе В. О. Станевич: «Это все добрейшая фрау Меркер». Еще последовательнее было бы: «Это все хлопочет добрейшая фрау Меркер». Другой аналогичный случай: «Was fur künstliche Schwierigkeiten» («Какие нарочитые трудности») переводится: «Зачем осложнять себе жизнь?»

И в этих и в других случаях чувствуется искусный переводчик, который опасается легкого буквального перевода, ищет живых форм русского языка. И на месте своеобразно лапидарных слов, телеграфирующих о мгновенной вспышке мысли и о состоянии души, являются выражения более обстоятельные, как будто бы тождественные по содержанию, но противоположные по стилю.

Как будто бы — потому что стиль сам по себе содержателен, он дает фактам смысловую окраску. Для человековедения Анны Зегерс очень существенно ясное проникновение в те чувства, которые для героя ее еще являются смутными и в которых обнаруживается его подлинная личность. Это сказывается в строении телеграфирующих фраз, и это затушевано в переводе.

Мне уже приходилось говорить о том, как другой переводчик не выдержал обособлений и разрывов в

синтаксисе Арагона и перевел: «Он приветливо улыбнулся ей, и она решается заговорить», — уничтожая точку там, где она в стилистическом отношении обязательна. У Арагона: «Он улыбнулся ей. Она решилась». Это — характерный разрыв, проявляющийся постоянно, это — намерение ценить каждое мельчайшее Событие больше, чем общую связь и Взаимоотношение событий. Конечно, такой стилистический признак нельзя рассматривать как единственный и решающий. В обширном произведении он сочетается с другими, иногда противоположными признаками. Но и заслонять его нельзя.

Однако если верить профессору А. Ефимову, то все это вообще не имеет ни малейшего значения. Он чрезвычайно решительно делит речь любого художественного произведения на образную и нейтральную («необразную, бледную»). А. Ефимов положительно не может «согласиться с точкой зрения Пешковского, что будто бы образность речи создается не только переносным значением слова или особыми лексико-синтаксическими приемами...».

Если нельзя согласиться с этим, значит, наоборот, образность речи создается только переносным значением слов или «особыми лексико-синтаксическими приемами...», все же остальное в ткани поэтического языка безобразно и нейтрально. Правда, совершенно непонятно, почему тут же, полемизируя с П. Пустовойтом, А. Ефимов говорит: «Можно привести тексты, в которых с помощью стилистически нейтральных слов, лишенных образности, созданы яркие и выразительные образы, картины, художественные полотна»[1]. Даже художественные полотна! Значит, многотомный роман, эпическая поэма большой художественной ценности могут быть созданы «с помощью» одних только «стилистически нейтральных слов».

Чувствуя, что все это крайне неубедительно, А. Ефимов «для убедительности» приводит разом две аналогии, из области музыкальной и из сферы строи-

[1] А. Ефимов. Образная речь художественного произведения. «Вопросы литературы», 1959, №8, стр. 101, 102

тельной техники. Обе аналогии крайне неудачны, что, впрочем, тут же совершенно чистосердечно признает и сам автор[1].

В самом деле, в любом сколько-нибудь значительном музыкальном произведении нет нейтральных мелодий, даже звуков, все входит в общий строй, все по-своему действует. И в совершенных произведениях архитектуры нет нейтральных мелочей, каждая составляет художественно необходимую часть целого. А кто вздумает утверждать, что фон портрета нейтрален, что безразличен в картине колорит той или другой детали?

Нейтральное — это слабость, это промах в искусстве.

Посмотрим, какова активность «нейтральных» слов в чеховском тексте.

«После именинного обеда, с его восемью блюдами и бесконечными разговорами, жена именинника Ольга Михайловна вышла в сад. Обязанность непрерывно улыбаться и говорить, звон посуды, бестолковость прислуги, длинные обеденные антракты и корсет, который она надела, чтобы скрыть от гостей свою беременность, утомили ее до изнеможения».

«Обязанность непрерывно улыбаться...» Первое из этих трех слов наделено тем «более широким и отвлеченным значением», которое, по мнению А. Ефимова, не способствует образности и художественности[2]. Но в этом отсутствии тропов, отсутствии всего «особого», в отвлеченности некоторых слов и сказывается стиль этого рассказа.

Образная ли это речь? Вы сразу, с первой строки, включаетесь в жизнь молодой женщины, замученной, пустой суетою, видите ее и окружающий ее мир, захвачены трагедией вымученной непрерывной улыбки. Поэтому на вас сильное впечатление производят слова: «Сидя в коляске, она прежде всего дала отдохнуть своему лицу от улыбки». Или: «К чему я улыбаюсь и лгу?»

[1] См. А. Ефимов. Образная речь художественного произведения. «Вопросы литературы», 1959, № 8, стр. 102

[2] Там же, стр. 95.

Какие тут «особые лексико-синтаксические приемы», «переносные значения»? Ровно никаких. Во всем этом большом по объему рассказе два-три сравнения, две-три метафоры, вроде «смеялся и шалил, как мальчик», «Досада, ненависть и гнев... вдруг точно запенились», — не в них самих по себе сущность чеховского стиля.

В чем же?

В чрезвычайном единстве поэтического тона, ведущего к ясно намеченной цели. И «восемь блюд», и «бесконечные разговоры», и «звон посуды», и «корсет», и то, как муж и дядя «спорили о суде присяжных, печати, о женском образовании», и то, как шел муж, «щелкая пальцами», «солидно, вразвалку», сотни других подробностей все в том же роде, в том же роде, эта обнаженная автором сфера впечатлений беременной, раздраженной и все более изнемогающей женщины — вот стиль Чехова, тяжкая трагедия в самой серой, самой обыденной обстановке.

Не нейтральны, а в высшей степени действенны самые будничные слова (посуда, корсет), в том числе и отвлеченные понятия. Чем обыденнее слово, чем ничтожнее ситуация (хозяйка дома, разливающая чай): тем сильнее и в этом смысле поэтичнее трагизм этой обыденности. Это не «особые лексико-синтаксические приемы», нет, так думает Чехов, так он понимает жизнь.

Оголенная простота прозы — очень коварная вещь. Она таит в себе самые тонкие явления стиля, самые неожиданные мысли, самые смелые программы. Каждому школьнику известно, многие помнят наизусть первую страницу «Капитанской дочки»: «Отец мой Андрей Петрович Гринев...» Чего проще, сплошь слова «нейтральные», в которых нет ни пресловутой «красочности», ни «мастерства». Между тем это — целая программа для всей русской литературы, это до конца додуманные и до конца осуществленные принципы подлинного стиля.

А. Ефимов утверждает, что «многих ценителей слова поражало искусство Пушкина», что «Тургенев очень высоко ценил художественные достоинства язы-

ка Пушкина», что «красота языка признается авторитетными писателями и критиками как основной признак и критерий художественности»[1]. Все это, конечно, очень ново и интересно, но что такое «красота языка» и в чем она проявляется?

В чьих сочинениях язык красивее — Бальзака или Теофиля Готье, Теккерея или Уайльда, Мих. Кузмина или Горького?

Бальзак и Теккерей совсем и не гнались за красотой речи, а Готье, Уайльд и Кузмин считали это своей главной и чуть ли не единственной целью. При этом Теофиль Готье обладал и чувством меры и вкусом не менее Бальзака. Как поэт и как прозаик он был очень талантлив. М. Горький в молодости писал «красивее», а потом все менее и менее «красиво». И когда начинающие писатели подражали стилю его ранних рассказов, он зачеркивал целые страницы: «Все это слишком прекрасно!»

Н. Г. Чернышевский прямо нападал на «вредное влияние высоких понятий о прелести слога»[2]. Слог, по его мнению, образуется не сам по себе, со своими самостоятельными красотами, а только как все более верное и все более острое оружие мысли. Как бы изысканно и виртуозно ни писал Теофиль Готье, все же шероховатая и тяжелая речь Бальзака обаятельнее, более задевает за живое, более и тревожит и насыщает читателя. В ней больше пережитого и передуманного, она прекрасна именно отсутствием изящества — «красоты».

Совершенно обоснованно Б. Кубланов выражает тревогу по поводу того, что «некоторые литературоведы и литературные критики неправомочно отрывают язык художественной литературы от образного мышления писателя... критикуя того или иного писателя за неточность, туманность выражений, видят

[1] А. Ефимов. Образная речь художественного произведения. «Вопросы литературы», 1959, № 8, стр. 98.

[2] Н. Г. Чернышевский. Правила русской словесности А. Данского. Полное собрание сочинений, т. XVI. М., Гослитиздат, 1953, стр. 274.

причину этого только в плохом знании или использовании языка писателем. На самом же деле причины этой «неточности» лежат в мышлении писателя, которое выражено им в языке»[1].

В связи со всем этим меня радует, что последнее время здесь и там раздаются голоса о том, что в нашем искусствоведении явно опошляется понятие «мастерство»[2]. Действительно, создается такое представление, будто художественная форма — в языке писателя, в игре актера — образуется сама по себе, как форма, оторванная от мысли.

Находятся писатели и актеры, которые верят тому, будто бы действительно существуют «секреты» создания образно-художественной речи с помощью неистощимых и весьма изобретательных приемов...»[3].

На самом деле никогда настоящие писатели ни к каким, в этом смысле, «секретам», «приемам», ни к каким фокусам не прибегали. Они бесконечно много изучали жизнь, изучали человека, искали общения с народом, с лучшими мыслящими своими современниками, они радовались, гневались, надрывались от муки, они по-своему думали и поэтому по-своему писали, добираясь до правды. В упорном труде они растили свой талант, главной силой которого были жизненность и духовное богатство. Поэтому работа над языком литературного произведения у Льва Толстого и у Бальзака проявлялась не в создании особенных эффектов, а в углублении, оттачивании самой мысли и в то же самое время в ее обнаружении во всю ее силу. Оригинальность мысли и оригинальность речи сливались в одно. Если читатель Толстого видит оперу глазами наивной и недоумевающей Наташи, а светскую жизнь и нрав Облонского глазами негодующего Левина, то в этом полностью сказы-

[1] Б. Кубланов. Гносеологическая природа литературы и искусства. Изд. Львовского университета, 1958, стр. 212.

[2] См. Л. Поляк. Мастерство критика. «Вопросы литературы», 1959, № 9; Ю. Юзовский. Зачем люди ходят в театр, «Литературная газета», 16 июля 1959 года.

[3] А. Ефимов. Образная речь художественного произведения. «Вопросы литературы», 1959, № 8, стр. 91.

вается не только стиль, но и образ мысли автора -«Войны и мира». Он так и думает, через других людей, вместе с ними, так и думает, сдирая, смывая шелуху и пыль привычных представлений привилегированного круга.

Что касается до термина «прием», то он распространен в нашем литературоведении. Обычно он означает одно звено в системе поэтического стиля: прием контраста, прием осложнения интриги и многое другое.

Однако прямое значение этого слова говорит об искусственном возбуждении читателя: Даль сближает его со словами «ухватки», «ужимки». Нередко молодые писатели полагают, что их дело усваивать приемы занимательности, а не размышлять, не внедряться в жизнь, не трудиться над тем, чтобы захватывающе, свежо и правдиво выражать свои чувства.

Я возражаю против слова «прием», потому что оно в некоторой степени сбивает с толку, разрушая органичность понимания искусства, обедняя и механизируя его.

Взыскательный ценитель художества часто выделяет: это — настоящее, так живет творческий дух художника, такова природа его. идей, его образов, его героев, здесь самый смелый вымысел напоен внутренней правдой. А это, напротив, штучки, фальшивое что-то, искусственное — приемы.

В статье Л. Н. Толстого «Что такое искусство?» одиннадцатая глава посвящена разоблачению приемов, посредством которых производится фальшивое, поддельное искусство. Толстой постоянно в дневниках и письмах употребляет это слово с отрицательным значением: «пошлость приема», «рутина сложившихся приемов», «ложные приемы», «все старые приемы уже так избиты» и пр. Не за обновление приемов ратует Толстой, а за органическое искусство, в котором бы стиль был не «совокупностью приемов», а цельным выражением мысли и чувства.

Мышление, истинное восприятие писателем мира, и стиль — это разные проявления того же самого внутренне неразделимого творческого действия. И не-

льзя, изучая стиль сколько-нибудь серьезно, не переходить постоянно в область не только образов, но и идей.

Упорное, долгое искание самого меткого слова неотделимо от искания правды: только углубление чувства порождает более горячее выражение, и оригинальный оборот хорош только тогда, когда в нем выражено что-то заново открытое в человеке и в жизни.

Работа над стилем в основе своей не только стилистическая работа, она неотрывна от самого существа познания и мысли. А грамматика и общая стилистика (когда нужно, например, избежать повторения того же слова) одинаковы для романа и для делового отчета. Не об этом идет у нас речь.

Вот мы постоянно говорим о правдивости как главном достоинстве писателя, особенно писателя-реалиста. Иногда пространно говорится о том, что и X и Y всегда стояли, за правдивость в литературе. Конечно, основа понятия правды остается незыблемой для Еврипида и для Арагона. Однако часто упускают из виду, что разные писатели с самим этим понятием связывают свои, особенные, разные цели.

Лев Толстой потому говорил о правде как главном герое своих произведений, что его задачей было отметать мнимую, заслоняющую «правду», из-под нее на каждом шагу добывать настоящую правду. Его как художника и как мыслителя не интересовала та доля правды, которая была на поверхности и которая давалась легко. Добывание правды путем разрушения лжи, трудные поиски — что это, мышление, основы стиля или просто литературный стиль Льва Толстого? Этим создаются динамика и драматизм в строе речи и мысли писателя. Во всяком случае, только в такого рода связи стоит изучать эпитеты, метафоры и сравнения.

Поэтому литературовед не занимается, например, синтаксисом художественного произведения, как грамматист, а совсем иначе, по-своему рассматривает синтаксические явления — как они воплощают строй образной мысли писателя.

Не собираясь открывать ни секретов, ни приемов, ни фокусов, не будучи и регистратором разрозненных «наблюдений», литературовед вводит своего читателя в языковое творчество писателя. Труды этого рода помогают молодому писателю понять всю глубину и важность и самый характер поэтического творчества, укрепляют опыт зрелого писателя, работающего над собой. Может быть, ни в чем не сказывается в такой степени плодотворная преемственность художественной культуры, как в таком углубленном изучении языка великих писателей.

Только такого рода изучение действительно обогащает читателя. Вместо полуформалистических наблюдений, органическое, конкретное понимание стиля следует перенести в школу, где ни к чему не приводит бесплодное собирание разрозненных наблюдений.

Там нужно объяснить, что Пушкин, Толстой и Горький, каждый по-своему, как думали, как видели и понимали людей и жизнь, так и писали. Сами жили так, как писали, и писали — как жили. И школьника нужно учить восприятию не итогов, не поверхности, а живой глубины произведений искусства, пониманию мысли, движущейся и горящей в каждом слове. Полезно помнить при этом точные слова Маркса: «Каковы идеи Карлейля, таков и его стиль»[1].

Чрезвычайно важно еще одно: стиль книги, посвященной проблеме стиля. Тонкость, точность, логика аргументации и, как говорил Белинский, что-то еще. Это «что-то», как и в произведении искусства, резкий отпечаток индивидуальности, живой и неповторимой.

Правда, пустые эпитеты вроде «яркий, красочный, сочный» в применении к слову «стиль» начинают эвакуироваться. Проходит мода на серые, однообразные «подчеркивания» чего попало, вплоть до «неоднократно подчеркивал те черты...», «всячески подчеркивал, .», «подчеркивал чувство», «Диккенс считал нужным подчеркнуть...».

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 7, стр. 269.

Не слишком ли надолго модные выражения застревают в языке литературного критика? Тот, кто первый назвал свою статью «Предстоит большой разговор о поэзии», пожалуй, совершил маленькое стилистическое открытие. Но потом, когда посыпались: разговор, разговор, разговор... Неужели сотый раз повторяющие не чувствуют, что повторяемое расколото и опустошено? Вот в последнее время полюбилось слово «раздумье»; употребляют его и вкривь и вкось. Ведь это слово в известной степени противоположно слову «размышление», оно означает рассеянное состояние, раздумье о том о сем, например о горькой своей доле («Раздумье селянина» Кольцова). «По раздумью — что по болоту», — говорит народная присказка. Иные авторы невольно выдают себя с головой: они действительно не размышляют, не исследуют, ими владеет только весьма зыбкое раздумье. Одно модное слово сходит, напрашивается другое.

Жду не дождусь, когда сойдет на нет комически несообразный штамп — «широкий читатель». Но вот вы открываете первые страницы статей, книг, особенно авторефератов. «В настоящей статье, в настоящей книге, настоящая диссертация...» Этот канцеляризм почти неизбежен. А между тем в современной канцелярии уже стыдятся писать: «Настоящим предлагаю...» или «С получением настоящего...» И дело даже не в том, что лучше бы сказать: в этой статье, в моей статье, здесь — или как-нибудь иначе. Лишним является самый этот зигзаг от предмета мысли. Обычно это излишние самооправдания: «Автор настоящей диссертации не претендует...» Стилистический промах обычно обозначает промах в самом движении мысли. Лучше бы употреблять это слово только в его не канцелярском значении: «Вот это — настоящая диссертация!» Однако и такого рода простую мысль слишком часто выражают иначе: «Вот этот труд представляет собою настоящую диссертацию». Своего рода ученая чопорность в этом речевом балласте. Выразим то же иначе: своего рода ученую чопорность представляет собою этот речевой балласт.

От такого балласта, конечно, следует освобождаться. Не работники ли редакций правят разное по одному трафарету?

Все же стиль литературоведа постепенно очищается.

Но этот стиль должен и обогащаться. При всей простоте и естественности литературовед не менее прозаика может поражать свежестью ясного и смелого в своей новизне воплощения идей. И — без лишнего нагромождения всякого рода «экспрессии»! Дурным языком ничего хорошего о литературе не скажешь, с тупым ножом за тонкую операцию не берутся.

СКРЫТЫЕ СИЛЫ СЛОВА

1

В философии языка В. Гумбольдта, в ее применении А. А. Потебней к изучению литературного стиля многое трезво, точно, предметно. Некоторые мысли прямо соприкасаются с суждениями Маркса и Энгельса о языке как реальном сознании. Критически исследованные, очищенные от примесей кантианского субъективного идеализма, суждения Гумбольдта и Потебни могут быть очень ценными для развития нашей науки, особенно для верного и философски глубокого понимания стиля.

К сожалению, это наследие было некоторое время заслонено взглядами К. Фосслера, который немало воспринял суждений великого немецкого филолога, но смешал в одно нерасчленимое целое эстетику, литературоведение, лингвистику. Фосслер ошибочно распространил на лингвистику те эстетические принципы, которые могут быть свойственны искусству, и скомпрометировал ряд существенных и важных понятий.

Двойное освобождение Гумбольдта и Потебни от их собственных заблуждений и от наслоений Фосслера, в то же время смелое развитие и расширение некоторых выдвинутых ими учений и понятий может стать делом весьма плодотворным.

Утверждение, что язык должен рассматриваться в его живом действии, чтобы возможным стало исследование его истинной природы, что в нем нет ничего стоячего, все в движении, что язык — это творческий орган, образующий мысль («Die Sprache ist das bildende Organ des Gedanken»)[2], и что в то же время он обнаруживается только в обществе и человек сам себя понимает только тогда, когда убеждается в том, что другие могут его понять[3], — все это философские мотивы весьма реальные, требующие, однако, конкретизации, уточнения и дальнейшего развития. Гумбольдту очень свойственно искание связей, взаимоотношений, порою, может быть, и неожиданных, даже неоправданных. Так, в статье «О взаимоотношении начертания букв и языка» он отстаивает мысль, что все здесь взаимообусловлено: «Изменение в начертании знаков ведет к изменениям в языке; и подобно тому как пишут так же, как говорят, оказывается, что так говорят, потому что так пишут»[4]. Оставляя в стороне вопрос о связи такого рода, нельзя не воспринять сочувственно самый принцип искания взаимной обусловленности явлений.

Потебня, исходя из принципов, провозглашенных Гумбольдтом, исследует филологически, в ряде случаев литературоведчески, конкретные явления речи, приходит к установлению положений, всегда обоснованных на фактах народного творчества и поэзии, на текстах русских, украинских и немецких.

Лингвист и литературовед, Потебня ясно обозначает границу языковедческого и литературоведческого подходов к языку. Это видно по самым названиям его трудов: он резко противопоставляет такие книги, как «Из записок по русской грамматике» и «Из записок по теории словесности». И по методологии и по предмету это совсем разные книги. Отстаивая сближение истории литературы с историей языка, «без

[1] Wilhelm von Humboldts Werke. Herausgegeben von A. Leitzman. Band VI. Erste Hälfte. Berlin, 1907, S. 146.

[2] Ibid., S. 151.

[3] Ibid., S. 155.

[4] Ibid., B. V, S. 35.

которой она так же ненаучна, как физиология без химии»[1], он не допускает мысли, чтобы это сближение привело к слиянию: слишком очевидна разница и методов и задач. Теория словесности изучает вопросы стиля на основе философии и истории языка, без которых она не может обойтись в решении самостоятельных задач.

Первая книга Потебни «Мысль и язык» — общее философское обоснование филологии в целом, отнюдь не упраздняющее постановку вопроса о стиле в теории словесности и в истории литературы.

Что же составляет основу потебнианской философии языка? Язык для него, как и для В. Гумбольдта, — постоянная работа духа. Поэтому: я думаю, я говорю, я пишу — разные проявления той же самой сущности. Поэт повинуется непреодолимой потребности додумать-дочувствовать до конца. Это и есть поэзия. В «Разговоре книгопродавца с поэтом», в стихотворениях «Поэт и чернь», «Поэту», «Поэт» Пушкин так гневно обособляет уединенное творчество только потому, что в нем заключена самая чистая, самая драгоценная сила, источник искусства. Настоящий поэт только тот, кто создает стихи, даже не надеясь быть услышанным. Работа духа в создании произведения искусства сама по себе уже большая ценность. И в этой работе слово и проясняет, и оттачивает, и завершает мысль. Поэтическая форма, не только тропы, образы, но и ритм и рифма участвуют в завершении, прояснении чувства:

В размеры стройные стекались
Мои послушные слова
И звонкой рифмой замыкались.

В этих стихах Пушкина и в том, что говорит о них Потебня, все сосредоточено на том, что слово — это работа духа, мысль и чувство, вышедшие наружу. Все обращено к ничем не замутненному источнику поэзии. Но эта теоретическая формула потебнианской поэтики обратима. Не только слово — это

[1] А. А. Потебня. Мысль и язык. Одесса, 1922, стр. 182.

работа духа, но и, наоборот, работа духа это слово. А слово предполагает направленность к одному собеседнику, ко многим людям или ко всему миру. И Пушкин в стихах, посвященных лицейским годовщинам, явно обращенных к друзьям, в стихотворении «Клеветникам России», даже в мечтах и планах социально-психологического романа постоянно сочетает внутреннюю деятельность с внешней целеустремленностью слова. Слово — это высказанная мысль. Даже молчаливое слово размышления обращено к людям.

2

В обычном представлении тот или другой национальный язык — это совокупность слов, законов, разгаданных грамматикой, традиций и правил. В понимании Потебни, язык — это своего рода философская и научная (в прошлом — дофилософская и донаучная) система. Слово — не условный знак, не этикетка, а совокупность мышления (в действии) и уже добытых им знаний. В известные исторические периоды язык предваряет и заменяет собою науку, «…язык во времена скудного развития, один, свойственными себе средствами, ведет мысль по тому же пути обобщения и отвлечения, по которому потом идет наука»[2]. В иные периоды он живет с наукою заодно.

Народное мышление особенно сказывается в составных словах: самозванец, самодур, самовар, самолет. В одном слове — расчленение исторического явления или социального типа или понимание нового для своего времени обиходного механизма. Так развивается метафорическое осмысление новых понятий: первоначально — древесный лист, потом — лист бумаги, лист железа, листовое железо, листовой табак, лиственница, украинское — лист (письмо), листопад (название месяца), мера умственного труда — печат-

[1] Так у Потебни.
[2] А. А. Потебня. О связи некоторых представлений в языке. Воронеж, 1864, стр. 4.

ный лист. Как любопытен переход от «трусить сено, солому» — через «трус земли», «трясение», «тряска», «я трясусь» — к значению «трусить — трус».

Причины возникновения слова постоянно занимали С. Т. Аксакова. Его домыслы: окунь — окунать, голец — голый, глухарь — он не глух, а в глухих местах водится, догадка о том, происходит ли слово «линь» от «льнуть» или «линять», самые недоумения его: «При всем моем усердии не могу доискаться, откуда происходит имя щуки...»

Народ думает словом и клеймит определенные жизненные явления, когда создает слова: растрепа, разгильдяй, неумывака, грязнуха, прощелыга, пройдоха, пропойца, стиляга и мн. др. В такого рода, слове — не безразличное обозначение предмета, а такой же суровый приговор, как в любой обличительной комедии.

Вот почему Потебня совершенно прав, видя в языке, и даже в отдельном слове, зародыш произведения искусства. «Слово имеет все свойства художественного произведения»[1], — говорит он.

В названиях отдельно взятое слово бывает выразительно не только по своему смыслу, но и благодаря опредмеченности звуковой формы: «Обвал», «Обрыв», «Дым», «Снег».

Последнее из этих слов предметнее в его тамбовском произношении — «снех»: конечный звук передает рыхлость, влажность; это утрачивается при более отрывистом и твердом московском произношении — «снек». Так и отдельный звук слова то более, то менее связан с его значением, то вовсе с этим значением не связан.

Существует довольно обширная группа слов скульптурно выразительных. Слово «лепешка» даже не потому похоже на обозначаемую им вещь, что в нем живет и ощущается его корень — лепить, но в силу сочетания с выразительным суффиксом.

Если бы все слова были только условными знаками, обозначающими предметы, что бы стоило назы-

[1] А. А. Потебня. Мысль и язык. стр. 167.

вать арфу — балалайкой, дуб — ивой, камень — пухом, забавное — суровым, «копошиться» могло бы значить — «стрелять», и наоборот, и пр. и пр. Во всех этих случаях каждый чувствует связь звука со смыслом; Может быть, мы просто привыкли к тому или другому обозначению вещи? Даже в тех случаях, когда это только дело привычки, нужно признать, что устанавливается связь между значением и звуковой формою слова.

(Но почему же тогда на разных языках те же предметы названы по-разному? Как объяснить синонимы? Что за логика! А почему вы называете одного и того же вашего друга то — «дорогой мой», то — «эх ты, разиня», то — «умница», то еще так и этак, на разные лады? И ваш друг и любой предмет внешнего и внутреннего мира так многообразны, что к каждому могло бы подойти множество разного рода слов. По-английски завтрак — breakfast, это обязательно первый завтрак, и слово означает — прорыв поста, предполагается, что целую ночь вы ничего не ели, а теперь бросаетесь к пище. Почти с той же стороны, только более сдержанно, деликатно, подходят к этому делу французы: dèjeuner — распощение. У немцев — Fruhstück — ранний кусок. По-украински — сніданок, и почти так же в ряде славянских языков. А русское слово? Хозяйка вечером собирает все, что у нее осталось: это на завтрак (в древнерусском языке: заутра — заутракъ). Слово образуется совсем по-иному, а обозначает оно то же самое, но подходит к нему с разных сторон. Это слово с отчетливой логическою структурой. Конечно, несколько иного рода осмысленность звука в таких словах, как: дуб, ива, тесто, ветер, угроза, гроза, трепыхается, чавкает, гладит, старается, бьет.

Образная связь может показаться произвольной лингвисту. Она определяется по впечатлению от слова. Но если впечатление от колорита, впечатление от жеста, впечатление от образа вынести за пределы науки, то все отрасли искусствоведения пришлось бы упразднить одним чохом. В искусствоведении своя точность, своя предметность в рассмотрении вещей,

точно то, что показалось бы субъективным в иного рода науках.

Народная поговорка любит играть словом, обнажая все его звуковые звенья, не заботясь об этимологическом сродстве, обнажая глубины слова. В 1812 году зазвучала, например, поговорка: «Русь, не трусь, это не гусь, а вор воробей, вора бей, не робей»[1]. Созвучие, рифма помогают мыслить, живыми толчками перескакивая от слова к слову, рождая одно от другого новые слова, разлагая слова на части и смыкая их заново: «вор, во-ро-бей, во-ра бей, не ро-бей». Звуковые взрывы порождают смысловые открытия: Наполеон — это вор воробьиного роста, — и логике звуков совершенно соответствует логика мысли: вора бей, не робей. Звук в поговорке постоянно подсказывает то или другое решение задачи: «Вилять не велят. Виляй вилял, да на вилы попал», «Чужое добро ребро выпрет». И рифма в пословице, в прибаутке становится зачинщиком образа; «Ваше благородье! Свинья в огороде».

Поэтому подлинно народным является понятие внутренней формы слова, выдвинутое Потебней[1] и нуждающееся не только в применении, полном раскрытии, но и расширении, развитии. «В слове мы различаем, — говорит Потебня, — *внешнюю форму,* т. е. членораздельный звук, *содержание,* объективизируемое посредством звука, и *внутреннюю форму,* или ближайшее этимологическое значение слова, тот способ, каким выражается содержание»[2]. Так, в слове «окно» его внутренняя форма — «око», в слове «стол» — «стлать», в слове «облако» — «обволакивать»[3]. Так, во владимирском говоре в слове «коека» живет его происхождение от «кое-как», а в его синонимах «разиня», «ротозей» живо сознаются «разевать рот»: «зевать». Потебня различает слова с горящим и с угасшим внутренним ядром: «Всякое удачное исследование этимологически неясного слова приводит

[1] Вл. Даль. Толковый словарь, т. IV, стр. 438 (ср. стр. 97).
[2] А. А. Потебня. Мысль и язык, стр. 145.
[3] Там же, стр. 83.

открытию в нем такого представления, связующего то слово со значением предшествующего слова и так алее в недосягаемую глубину веков»[1].

Таким образом, исследователь оживляет внутреннюю форму слова, если ему удается доказать, что слово «искренний» происходит от «из корня», или от слова «искра», или от «кренить», «накренять». Даже предположения такого рода оживляют слово.

Однако художественная практика народа совсем не считается с этимологией. «Воробей» и «вора бей», разумеется, этимологически не имеют между собою ничего общего. Эстетическое воздействие звукового и смыслового эффекта это нисколько не подрывает. И даже напротив: чем неожиданнее и необоснованнее сопоставление, тем яростнее оживает звуковая сила слова, тем более обнажается его внутренняя форма.

Но это уже другое, расширенное, не этимологическое, а эстетическое понимание внутренней формы лова. В словах «сизый голубь сидит на окне» ни в дном из слов его внутренняя форма не потревожена. В созвучии «*си*зый …*си*дит, разделенном мягким словом голубь, эти слова почти не задевают друг друга, как кремень и огниво, лежащие на расстоянии. Совершенно иное происходит в стихотворной строке:

Тени сизые смесились,
Цвет поблекнул, звук уснул —
Жизнь, движенье разрешились
В сумрак зыбкий, в дальний гул…

Первое неударное *и* (тени) подготовляет два следующие за ним, ударные, повтор острых звукосочетаний «сизые смесились» как бы выворачивает каждое

[1] А. А. Потебня. Из записок по теории словесности. Харьков, 1905, стр. 18. Такое же понимание внутренней формы слова у В. В. Виноградова («Русский язык», 1947, стр. 17 — 20), у Р. А. Будагова («Очерки по языкознанию», Изд-во АН СССР, 1953, стр. 41 — 55, и книга «Слово и его значение», изд. Ленинградского университета, 1947, стр. 46 — 56). Совершенно иного рода, крайне осложненное понимание в книге Г. Г. Шпета «Внутренняя форма слова». М., ГАХН, 1927.

из этих слов, обнаруживая его нутро, — оно становится не только очень явственным, но и осмысленным; повтор этого звукосочетания усиливает значение слова «смесились». Ритм стиха делает ощутимый переход от неударного *«поблекнул» к* ударным *«звук уснул»,* обнажая каждое из созвучий во всю их силу, и это *у* гудит до конца четверостишия, пробуждая внутреннюю форму слов «сумрак» и «гул». Рифма, оказывается, не что иное, как ожидаемое и потому особо отчетливое обнаружение внутренней формы слова. При этом и на значительном расстоянии друг от друга слова взаимодействуют и взаимно взрывают друг друга. В каком смысле речь идет именно о внутренней форме слова? В том смысле, что она таится, скрывается, остается неприметной (как «око» в слове «окно») и обнаруживается в поэтическом контексте, приобретает значение и силу. Этимологического характера это понятие уже не имеет, но можно различать корневую, наиболее существенную, суффиксальную и концевую, но все же — внутреннюю форму слова.

Итак, звуковой повтор и ритмическое напряжение обнаруживают скрытую силу слова.

Нева всю ночь
Р*ва*лася…

Последнее из этих слов раскрывается благодаря тому, что было предупреждение о тех звуках, которые приобретают благодаря этому выразительность и волевое движенье.

.. к морю против бури,
Не одолев их буйной дури...

Раскрытие внутренней формы слова сопряжено и с переосмыслением слова. Слова «буян», «буйный», тем более слово «дурь» обычно имеют совсем другое значение: «Нашла на него дурь», «Нужно бы дурь-то из него выбить». Но музыка бури, которая заключена и в рифме и во внутренних созвучиях строки, раскрывает иное значение этих слов, величественное и вольное.

Внутренняя форма слова не менее раскрывается и в прозе:

«Гром громыхнул за краем земли и неуклюже покатился над лесом. Гром ворчал так долго, что казалось, он обегает кругом всю огромную землю. Он затихал, когда запутывался в чаще, но, выбравшись на просеки и поляны, гремел еще угрюмее, чем раньше» (К. Паустовский, «Старый челн»). И звуковые завязи *(гром. громыхнул ...* неуклюже ... запутывался … *угрюмее* и пр.), и насыщенность свежих слов — все ведет к тому, что каждое из них, в содружестве с другими, распахивается во всю ширь. Это особенно ясно в восприятии слов «запутывался в чаще»: это восприятие подготовлено образом неуклюжего и ворчливого, видимо забегавшегося, усталого и угрюмого, грома.

В эстетическом плане слово обладает сложным внутренним строем, его звуковой, образный и смысловой состав приобретает разного рода значительность, которая пробуждается связями с другими словами. Этот звуковой, образный и смысловой строй слова, та или другая клеточка которого то угасает, то пробуждается к жизни, и является внутреннею формою слова.

Преимущественно смысловой характер внутренней формы слова я имею в виду в главе «Поэтический строй языка в романах Достоевского»: «… когда я пошел делать эту *...пробу...»* — думает Раскольников. И слово «пробу» в романе дается курсивом, в нем особое значение, перерастающее обычный его смысл. Это значение не приколото к нему снаружи, условным образом, оно взято изнутри этого слова, оно было скрыто, а теперь выведено вовне. Особо ударные слова в прозе Достоевского — это слова с односторонне и резко раскрытой внутренней формой: «..для житья моего мне нужен был угол, угол буквально», «.. спрятать мои деньги, чтобы их у меня в угле... не украли», «Я прямо требовал угла, чтобы только повернуться...», «оттого, что вырос в углу», «… закупориться еще больше в угол...», «Я сделал себе угол и жил в углу», «Моя идея — угол» и пр.

Внутренняя форма обнаруживается то со звуковой,

то с образной, то со смысловой стороны, но задевается весь строй слова. В данном случае преобладает значение, но взято слово крайне выразительное и в звуковом и образном отношении — «угол». И звуковой строй оттенен контекстом: «нужен … угол», «угол буквально», «в угле … не украли», и слова «повернуться», «закупориться» связаны со звуковым строем внутренней формы ударного слова.

«Работа духа» писателя сильно сказывается в раскрытии и применении внутренних форм слова. Сила поэзии — в степени, характере, неожиданности и смелости их обнаружения.

Часто говорят, особенно за границей, о той конкуренции, которой угрожают литературе радио, кино, телевизор. И совершено верно, что охотнику до занимательного чтения не трудно заменить роман и повесть легко и бездеятельно воспринимаемыми видами искусства, которые и самое серьезное содержание вкладывают в сознание людей в совершенно готовом виде. Но в том-то и дело, что чтение — творческое и нелегкое воссоздание образов и смыслов — имеет ни с чем не сравнимое значение в духовном развитии, в умственной деятельности человека и в жизни чувства.

Крайне своевременно поэтому говорить о большей или меньшей силе чтения. Первый этап чтения — восприятие слова в поэтическом словосочетании, во взаимной обусловленности слов. Крайне существенной является возможность читать быстрее и медленнее, задерживаясь, перечитывая, вникая, вглядываясь в глубины слов.

В стихах это — явная задача: и ритм, и созвучие, и рифма служат тому, чтобы слово распахивало все свои двери и окна, втягивало читателя в свое поэтическое нутро. Однако и настоящая проза тем именно отличается от одного только живого пересказа событий, что у нее свой тихий ритм — иное, чем в стихах, но не менее сильное раскрытие слова (Тургенев этим отличается от Потапенко). «Я не видал человека более изысканно спокойного, самоуверенного и самовластного». Уравновешенно-неуравновешенный турге-

вский ритм; в нем нет ни срывов прозы Достоевского, ни такого равновесия, которое придало бы прозе стоячий характер. «… более изысканно спокойно» — подготовленная ударность в слове «спокойного» и обнаруживает его полное значение и особенно сближает его с предыдущим словом: «изысканно спорного» — тургеневский двойной эпитет, схватывающий оттенки, полутона. Просто «спокойный» — мудрец, мыслитель, человек, деятельно уверенный в своей силе. Но «изысканно спокойный» — это светски-равнодушный, отполированный человек. Двойной эпитет входит в тройственное согласие эпитетов, столь ля прозы Тургенева характерное. Они сопоставлены музыкально, по принципу крещендо. Во втором и третьем эпитетах — «самоуверенного и самовластного» — светится двойное значение «само»: оно значит не только «уверенный в самом себе», но и «самый уверенный»; обнаружение скрытой превосходной степени придает особенную силу заключительному аккорду — слову «самовластный».

Полное раскрытие силы этих трех эпитетов предвосхищает в повести «Первая любовь» ее запрятанную в глубины сюжета вторую линию развития действия, которая оказывается и решающей и более важной.

Главным в тургеневском эпитете оказывается то, что в эпитет (или в согласие внутренне перекликающихся эпитетов) включается все содержание повести или романа, как в зерно включается целое дерево его будущими плодами.

Крайне дальновидный читатель, войдя в эти три эпитета, мог бы разгадать весь дальнейший ход событий с их неожиданной развязкой.

Недавняя очень интересная статья В. Асмуса о чтении[1] вызывает и некоторые возражения. Верно ли что подлинным чтением является только второе чтение? Да, во время второго чтения всякое слово приобретает свою завершенность, каждая стрела тут же опадает в видимую цель. Однако и автор рассчиты-

[1] В. Асмус. Чтение как труд и творчество. «Вопросы литературы», 1961, № 2.

вает всегда на первое чтение, и роман строится как движение к еще невидимой цели. Автор ее еще ищет. Читатель участвует в его исканиях, он предвидит, угадывает, «сердце в будущем живет», но, как и меткий стрелок, он может попасть, может и промахнуться. Главное в искусстве сюжета — чтобы развязка была и неожиданной и обоснованной, чтобы она вдруг вырвалась из боковой, приглушенной мелодии, дала бы ощущение всей сложности, спутанности и — закономерности бытия.

Чем полновеснее и полноценнее стиль, тем больше в отдельном слове заключены внутренние силы, созидающие не только образы, но и сюжет произведения в целом.

3

В ряде своих теоретических суждений очень близко подходит к Потебне А. Н. Толстой. Он пишет статью под характерным названием — «Художественное мышление», где употребляет выражение В. Гумбольдта: «Язык — это орудие мышления»[1], тут же Толстой говорит: «Обращаться с языком кое-как — значит и мыслить кое-как: неточно, приблизительно, неверно», он проявляет большой интерес к внутренней форме слова, разъясняя, например, что значит «бить баклуши» (баклуши — это чурки, из которых делаются ложки), что значит «не видно ни зги». Толстой обнаруживает в слове своего рода жест, идущий из глубины психики, из глубины жизни. Он отстаивает поэтому первенствующую роль глагола в художественной прозе, не совсем убедительно опровергает взгляд на особую роль эпитета. И вполне понятно, что А. Н. Толстой и дальше раздвигает учение Потебни, создавая свою теорию «внутреннего стиля». «Внутренний стиль» — это «внутреннее состояние художника», горящие в нем идеи, его волевое напряжение, его энергия. Во «внутреннем стиле» — сложный сплав

[1] А. Н. Толстой. Подлое собрание сочинений, Т. 13. М., Гослитиздат, 1949, стр. 357,

того, что накопилось во всем человечестве, в современной жизни и культуре, особенно в языке, с индивидуальностью писателя. Брожение, созревание, кристаллизация «внутреннего стиля» определяет значительность произведения искусства. И слово «стиль» в этом случае обозначает, что в предварительной, «внутренней» стадии творчества непременно должны быть не только идеи, чувства, фрагменты реального мира, до какое-то устройство этих идей, чувств и фрагментов. Их устраивает внутренняя речь, предварительная речь. Многократные, все более тщательные репетиции. В произведении искусства внутренний стиль выходит наружу. В ходе создания литературного произведения завершается давняя и долгая внутренняя работа[1].

Так устанавливается тесное и деятельное взаимоотношение предварительной работы художника и его творения. И вспоминаются слова молодого Льва Толстого: «Во мне работа идет страшная».

Совсем с другой стороны, теория внутренней формы слова ведет к эстетическому пониманию не грамматической, а иной, внутренней формы всего строя художественной речи.

Н. С. Поспелов в своей очень интересной книге «Синтаксический строй стихотворных произведений Пушкина» показывает, что в стихах Пушкина несравненно более сложный синтаксический строй, чем в его прозе. Если бы переложить на прозу «Медного всадника» или строфы «Евгения Онегина», то получилась бы совсем не пушкинская проза. Что это значит? Стихотворный ритм вовлекает в более сложные сцепления речи. Но это непременно осложняет и мышление и образность: Пушкин-стихотворец мыслит сложнее, ассоциативнее, больше захватывая в каждую мысль, чем Пушкин-прозаик, который мыслит по принципу — ясно и отчетливо. Отчетливо — значит

[1] Как и многие художники слова, Мопассан очень воинственно отстаивал наличие «внутренней, скрытой сущности слова» (Ги де Мопассан. Полное собрание сочинении, т. 13. М., Гослитиздат, 1950, стр. 198 — 199),

отделительно, и синтаксический лаконизм образует внутреннюю форму логически ясных выделенных суждений, тогда как сложность синтаксиса обозначает внутреннюю форму, объединяющую, «сопрягающую» многое разнородное в некотором образном единстве. Такое сочетание не исключает ясности, но иное дело ясность 2Х3=6 или огромной алгебраической формулы, до понимания которой еще нужно добраться.

В синтаксических формах художественной прозы есть внутренняя форма, которая разъясняет эстетический смысл этих синтаксических форм.

Сделаем такой опыт — разорвем синтаксические связи сложноподчиненного предложения:

Соловьев было так много, и ночью они, казалось, подлетали так близко к дому, что при закрытых ставнями окнах, свисты, раскаты и щелканье их с двух сторон врывались с силою в нашу закупоренную спальню, потому что она углом выходила на загибавшуюся реку, прямо в кусты, полные соловьев.

С. Т. Аксаков. Детские годы Багрова внука

Соловьев было много. Ночью они, казалось, подлетали совсем близко к дому. При закрытых ставнями окнах свисты, раскаты и щелканье их с двух сторон врывались с силою в нашу закупоренную спальню. Эта спальня углом выходила на загибавшуюся реку, прямо в кусты. Они полны были соловьев.

Перестройка грамматической формы приводит к разрушению внутренней формы поэтического текста. Эту внутреннюю форму скрепляют слова «так», «что», «потому что», «полные», употребленные в значении «которые были полны». Когда вместо этих слов, устанавливающих взаимопроникновение друг в друга разных (между собою уравновешенных) частей предложения, оказываются обрубающие точки, то нарушаются взаимоотношения и связи. В некоторой степени возникает уже другая форма, с иным, более бойким ритмом, обособляющим то, что было слито в поэтическом аксаковском тексте.

Содержание то же, а стиль другой. Значит, и содержание в оттенках или даже в сущности своей — другое, хотя и говорится то же о том же. Аксаков все связывает, все объединяет, а в искаженном тексте

каждая часть появляется отдельно, всё более отчетливо, но обособлено одно от другого.

В. В. Виноградов дважды возражал против необоснованного, как он считает, перехода от синтаксиса к явлениям стиля[1]. Конечно, синтаксический план и стилистический — совсем разные планы; конечно, лингвисту ни к чему те эстетические оценки, те «впечатления», которые нужны литературоведу как хлеб. Но совершенно непонятно, почему, говоря об эстетическом назначении синтаксических форм, не называть их синтаксическими формами. Не «смешение совершенно разных категорий языка и стиля» происходит в таком случае, а литературоведческое, в этом смысле искусствоведческое, изучение речевых данных.

Нельзя же запретить историку или теоретику живописи переходить от колорита, анализа формы к вопросу о чувстве, выражаемом картиной, к ее образам, к ее идее. И музыковед от сугубо технических вопросов переносится в иную плоскость, говоря о том, чем внутренне живет симфония или сюита. Без переходов такого рода из одной «категории» в другую праздной была бы задача изучения единства содержания и формы.

Так и в данной операции, совершенной над аксаковским текстом, интересы лингвиста и литературоведа совсем разные. Литературоведа вовсе не занимает синтаксическая характеристика двух текстов, подлинного и искаженного. Для него имеет значение только то обстоятельство, что изменение синтаксической формы ломает поэтическую внутреннюю форму этого текста. Литературоведа интересует то, что остается совершенно вне сферы интересов лингвиста.

От понимания внутренней формы слова закономерен переход к внутренней форме синтаксического а строя, а отсюда к внутренней форме поэтического «произведения в целом.

И в этом случае В. В. Виноградов как раз приходит на помощь. В феврале 1960 года в Институте ми-

[1] См. В. В. Виноградов. О языке художественной литературы. М., Гослитиздат, 1959, стр. 75 — 76 и 250 — 252.

ровой литературы им был прочитан крайне интересный доклад о взаимоотношениях Достоевского и Лескова[1]. Речь шла, в частности, о неизвестной статье Достоевского, посвященной «Соборянам». Достоевский в этой статье говорил о том, что «Соборяне» как поэма — прекрасны, как роман они не удались.

Какое странное сопоставление! Что оно значит? Как это реалистический и прозаический роман Лескова — поэма? Поэма, по мысли Достоевского, это вдохновенный замысел всякого настоящего произведения искусства. Его внутреннее ядро. А роман — это полное осуществление замысла: сюжет во всех его разветвлениях, полнота раскрытия характеров основных персонажей, вспомогательное значение второстепенных, действенная роль описаний, верность стиля во всякой подробности. Поэма прекрасна, — значит, есть вдохновенный замысел, есть поражающие читателя типы, но все это не доведено до конца, а роман требует реалистической додуманности во всем. Отсюда и вывод: роман без «поэмы» немногого стоит, но дурно и другое — когда «поэма» есть, а романа не вышло.

Вот два этапа поэтического труда: внутренняя форма романа и его завершенная форма, «поэма» и собственно роман. Самая полная связь той и другой — в языке литературного произведения. В планах, набросках, черновиках уже проявляется и тот ритм и тот характер поэтической ценности, который обнаружится в завершенном произведении. Язык в его окончательном, как будто застывшем виде сохраняет в полной мере жизнь и целеустремленное движение мысли. Поэтому верное понимание стиля заключается в том, чтобы вскрыть характерные свойства словоупотребления, в частности эпитеты, метафоры, показать связь этих микроорганизмов с особенностями синтаксического строя, в том и другом увидеть тот способ мышления, который создает образы, отсюда

[1] Доклад опубликован в книге В. В. Виноградова «Проблема авторства и теория стилей». М., Гослитиздат, 1961, стр. 487 — 555.

естественный переход к композиции и к раскрытию «поэмы» — внутренней формы произведения в целом. Тогда в стиле обнаруживается живая мускулатура, добывающая и проясняющая идеи.

В совершенном литературном произведении нет того разлада между «поэмой» и «романом», который усмотрел Достоевский в «Соборянах». Но проблема эта — особая, и здесь, для завершения темы внутренней формы слова, это итоговое понятие нужно разъяснить хотя бы только намеком.

Внутренняя форма повести Тургенева «Первая любовь» — в двойственности явного и скрытого сюжета, в том, что второй, затушеванный план оказывается решающим и главным. Во внутренней форме наиболее глубоко и окончательно разъясняются образы этой повести, которые в первом плане, если бы этот первый план со вторым планом не сочетался, не приобрели бы своего истинного значения.

Внутренняя форма «Подростка» — в том смятении, которым в этом романе дышит каждое слово («Я схватил извозчика и полетел...»), В «Войне и мире» — в стремлении «захватить все».

Итак, внутренняя форма сказывается и в особо характерном для произведения слове, и в строе его речи, и в образах, и в идеях, и в главном, все образующем строе произведения в целом. Это смысловая категория, которая разъясняет композицию, предотвращает формалистическое ее понимание.

Все сказанное имеет не столько теоретический, сколько практический смысл. Восприятие литературного произведения, чтение — более сложное дело, чем иногда думают; учение о внутренней форме ведет читателя внутрь и отдельного слова, и речевого потока, и произведения в целом; оно ставит перед писателем задачи, ведущие к созданию подлинных произведений искусства.

СОДЕРЖАТЕЛЬНОСТЬ ПОЭТИЧЕСКОЙ ФОРМЫ

Восприятие художественного произведения, о чем только что было сказано, может происходить двояко: либо прыжок от значения изображенного на полотне, написанного на бумаге — к сюжету, к характеру, либо, без прыжка, проникновение через художественную форму.

Это особенно очевидно в живописи. Ведь о том, какую важную персону изобразил Рокотов, как задумчив Меньшиков на картине Сурикова, какой серенький денек на картине Левитана, можно судить, живописи совсем и не замечая.

Тем более можно прочитать «Капитанскую дочку» или «Братьев Карамазовых», запомнить и пересказать, вовсе не увидев прозы Пушкина и Достоевского, не ощутив разницы между ними, пройдя поэтому мимо искусства.

Что всякая художественная форма выразительна, в этом никто и никогда не сомневался. Светящиеся, с оттенком слоновой кости, краски Дионисия или густой лиловый колорит сирени в картинах Кончаловского, любая часть формы — носитель, выражение и идеи и чувства. Однако дело не в одной выразительности. Распознавание формы обогащает идеи и чувства. Стало быть, форма по-своему содержательна. Что же такое содержательность формы? То же самое, что и выразительность? Или что-то другое? Конечно, эти

два понятия весьма близки. Разница — с волосок. И все-таки весьма существенная разница. Понятие выразительности обозначает то, что сквозь форму идет, в широком смысле, идея. Понятие содержательности усматривает, наряду с этим, как свойство самой формы — ее ум, ее чувство, ее собственное богатство. Художественная форма — не просто среда, сквозь которую удобно пройти идее, нет, она в себе идею вынашивает. Даже взятая сама по себе, она содержательна, она идейна. Правда, и светящийся тон с оттенком слоновой кости и густо-лиловый цвет могут получить иное значение, чем на фресках Дионисия или в живописи Кончаловского. Содержательность элементов формы подчинена образу, сюжету, традиции, а также другим составным частям самой формы. Всякое звено художественной формы многозначно, это не обедняет, а обогащает его, не обезличивает, а обнажает его многоликую жизнь.

Так в поэтическом стиле разнообразную роль играют речевые грамматические формы.

В. В. Виноградов однажды очень решительно осудил утверждение, что самое скопление однородных членов ведет к созданию определенного эстетического впечатления. Разве грамматическая форма сама по себе что-либо выражает? Нет ли тут смешения синтаксического и семантического планов?[1] К этому возражению впоследствии присоединился и В. В. Кожинов[2].

Эти критические замечания требуют тщательного рассмотрения. Возьмем классический и широко известный пример: «Волы, мешки, сено, цыгане, горшки, бабы, пряники, шапки — все ярко, пестро, нестройно, мечется кучами и снуется перед глазами».

Попробуйте, сохраняя те же основные слова, не нарушая смысла, разделить скопление однородных членов: волы теснились друг ко другу, здесь и там валялись мешки, груды сена, крикливые цыгане...

[1] В. В. Виноградов. О языке художественной литературы. М., Гослитиздат, 1959, стр. 77.

[2] В. В. Кожинов. Слово как форма образа. В сб. «Слово и образ». М., «Просвещение», 1964, стр. 9.

Что исчезает в таком замедленном, успокоенном повествовании? Меняется ритм. Был ритм напористый, появился более размеренный и вялый. Гоголевский ритм в этой фразе создается накоплением однородных членов, не смягченных, в ритмическом отношении, эпитетами или другими разрежающими словами. И в этом ритме особенно весомо отдельно взятое, оголенное, даже односложное слово («Шум, брань...»). Сила всего приведенного текста, суммарный образ, который из него возникает, не в отдельно взятых словах, а в их нагромождении, в том, что слова теснят и давят друг друга. То, как теснят и давят друг друга слова, само по себе усиливает восприятие ярмарочной сутолоки и давки. И если вы сделаете обратный опыт, замените слова, сохраняя их расстановку и ритм, то вы меньше повредите текст, чем при разрушении его грамматического строя: крик, стук, жужжание, ржание, визг... Даже если вы подставите несоответственные слова, то при возникающем в таком случае разрыве формы и содержания обезглавленная форма будет сохранять в своем ритме все тот же характер, хотя и не раскрытый, искусственно усеченный. В этом и заключается содержательность формы, принцип, который разделяет и В. В. Кожинов, почему и позволительно думать, что в вопросе о роли однородных членов он высказался несколько поспешно.

«Ломается воз, звенит железо, гремят сбрасываемые на землю доски...» И в этом речевом строе скопление глаголов с примыкающими к ним словами, в ином, не напряженном ритме, имеет свой выразительный характер. Часто, говоря о роли детали в творчестве того или другого писателя, отмечалось умение видеть и выбирать, говоря шаблонно, «наиболее существенное, характерное». Но почему, собственно, «ломается воз» более существенно или более характерно, чем скрипят колеса? И в этом случае грамматическая форма, ведущая к нагромождению, множественности сменяющихся деталей, содержательнее, чем самый выбор деталей. Это движение и смена образов неразрывно связаны с накоплением однородных Грамматических образований.

Накопление однородных членов у Гоголя устанавливает такие соотношения, когда поставленные рядом существительные подменяют эпитеты или образуют, в своей совокупности, подразумеваемые эпитеты: «Чего там нет? Сливы, вишни, черешни, огородина всякая, подсолнечники, огурцы, дыни, стручья». Явно подразумеваемый эпитет — изобильные, и заключается он не столько в риторическом вопросе, сколько в самом перечислении, в его пестроте, да еще и в собирательном — «всякая огородина». Все одно к одному прилажено.

Набор одних существительных более передает у Гоголя вихревое движение, чем любой глагол или связка глаголов: «… по самому носу дернул его целый ряд локтей, обшлагов, рукавов, концов лент, душистых шемизеток и платьев». Вольное, смелое, хитрое гоголевское слово.

Однако и в Летописи и в древней нашей литературе накопление однородных членов постоянно является не простым перечислением всех участвовавших в деле предметов, а заключает в себе как грамматической форме своего рода превосходную степень, обозначение великого множества: «понемъ же съ собою множество Варягь, и Словяни, и Чюдь, и Кривичи, и Мърю, Поляны, и Съверу, и Древляны, и Радимичи, и Вятичи, и Хорваты, и Дулъбы, и Тиверици...» «Хлъбь, и вино, и мясо, и рыбы, и овощь...»[1] В этих двух столь разных случаях есть и нечто общее. Первый текст характеризует множественность племен, и враждовавших и объединявшихся на Руси X века. Но самое это множество племен, может быть для данного события и преувеличенное, должно произвести конкретное впечатление, что Олег выступил «съ множествомъ вой», дает образ мелькающей в походе пестроты его войска. Также и во втором случае смысл не столько в обозначении видов продовольствия, сколько в том впечатлении изобилия, щедрости, кото-

[1] «Полное собрание русских Летописей», т. XV. Тверская летопись. М., «Наука», 1965, стр. 37, 38.

рое дает перечень сам по себе, независимо от обозначаемых предметов.

И в Летописи грамматическая форма нагнетания однородных членов имеет смысловое значение, даже и независимо от того, какие именно слова входят в состав данного ряда.

Создание языка есть уже общенародное длительное поэтическое творчество. Живя энергиями и тревогами своего века, выражая то новое, чем полны окружающие его люди, поэт в то же время постоянно черпает силы из глубин великого народного творения — языка. Есть стихотворцы и прозаики, которые в высшей степени близко стоят к глубинным родникам своего языка, а другие пишут на родном языке, безупречно его знают, но весьма далеки от творческих его родников. Эти мысли возникают в размышлениях над поэзией Шевченко. Как уже было отмечено в предыдущей главе, украинский язык и поэзия Шевченко словно созданы были друг для друга.

Когда в 900-х годах Бунин писал: «Пахнет листвою и мокрыми гумнами» — или в том же стихотворении: «Сонно в осиннике квохчут дрозды», то это была поэзия, идущая от живых и верных корней русского языка, в этом отношении прямо противоположная стихам Брюсова и Бальмонта, писавших по-русски, но словосочетаниями, весьма далекими от родников русского языка.

И дело не в том, что Брюсов и Бальмонт испытали сильное влияние французских символистов. Блок тоже глубоко воспринял Бодлера, Верлен был для него «одним из первых острых откровений новой поэзии», и Рильке... Все же Бунин был глубоко неправ, когда желчно укорял Блока за «... золотое, как небо, Аи». Блок не дальше Бунина, а еще гораздо ближе был к родникам русской речи, и слова его естественно вырывались из самых ее глубин, — не смыкаясь друг с другом, а выходя одно из другого:

И, садясь, запевали *Варяга* одни,
А другие — не в лад — *Ермака,*
И кричали *ура,* и шутили они,
И тихонько крестилась рука.

Или:

Наша русская дорога,
Наши русские туманы,
Наши шелесты в овсе...

Или:

Дым от костра струею сизой…

- И вся поэма «Двенадцать»! Дело не в одной лексике, ведь и «Елисейские поля» и «шоссе» не нарушают музыкального и стилистического строя. Дело больше всего в совершенной естественности этого музыкального строя. «Прозвучали, потомили», этот четырехстопный хорей с протяжными пиррихиями, эти мягкие созвучия совершенно противоположны искусственным, эффектным созвучиям Бальмонта («Чуждый чарам черный челн» и пр. в этом роде). Ни у одного из символистов не было такой естественности стиха. А в этом и заключается первое условие сродства с истоками родной речи. Сколько в поэзии Блока живых, разговорных словосочетаний: «Боль проходит понемногу», «Ветер стих», «Дай вздохнуть, помедли, ради бога», «Да кашляет старуха», «В расхлябанные колеи» и пр.

Так же, по-видимому, Гёте ближе к немецкому языку, нежели Шиллер. Гюго, конечно, ближе к французскому, чем изысканный «мастер» Готье.

Неимоверно близки были к своему родному языку и Бальзак, и Диккенс, и Достоевский, и Толстой, и, несколько с другого боку, Тургенев.

Близость к родному языку имеет значение только в том случае, если живое взаимоотношение содержания и формы свойственно слову и даже его частицам, если слово — выношенное народом (а нередко и народами) — произведение искусства.

Выразительности слова, единства в нем содержания и формы не признают сторонники знаковой теории, то есть большинство современных лингвистов. «Связь, соединяющая означающее с означаемым, произвольна... *языковой знак произволен»,* — весьма решительно утверждал Фердинанд де Соссюр. Он очень опасался предположения, что «языковой знак» (то

есть слово) — это символ. Нет, нет, символ «не до конца произволен; он не вполне пуст» (в более удовлетворительном переводе было бы сказано — не совершенно пуст), «в нем есть рудимент естественной связи между означающим и означаемым». Нельзя допустить ни малейшей, «никакой естественной связи»[1].

Смысл этих изречений перекочевал в статьи и брошюры о «языке как системе знаков», написанные убедительно в том смысле, что видишь: автор действительно не чувствует, что такое русский литературный язык. В самом стиле этих брошюр выщерблено русское слово.

Что слово — это знак, что слово лопух ведет нас и к отвлеченному понятию-образу — и вбирает в себя все неисчислимое множество бывших, сущих и будущих лопухов, что слова этот лопух означают нечто зеленое, рыхлое, растущее здесь передо мною, причисляя его и к общему понятию и к неисчислимому множеству, — это возражений не вызывает.

Но верно ли, что знак от обозначаемого оторван? Верно ли, что между звуковым составом слов лопух, лилия и обозначенными ими предметами никакой связи нет? Об этом уже было сказано в предыдущей главе, здесь же необходимо добавить, что вся мировая поэзия — это, прежде всего прочего, обнаружение этой связи. Слово — не только знак, но и выразительная форма мысли, столь же связанная с самой мыслью, как и форма в искусстве. Как без живого чувства цвета и света невозможна была бы живопись, так без ощущения и понимания поэтической формы слова невозможна литература как искусство. В этом — истоки и возможность содержательности поэтической формы.

Это прекрасно видят и лингвисты, проникшие в жизнь поэтического слова, особенно Г. О. Винокур, когда он говорите «содержательной ценности» «языка

[1] Ф. де Соссюр. Курс общей лингвистики. Цитирую по хрестоматии В. А. Звягинцева «История языкознания XIX и XX веков в очерках и извлечениях», ч. 1. М., Учпедгиз, 1960, стр. 334

как произведения искусства»[1]. Вот и М. Н. Кожина понимает, что такое «речевая ткань» и какова ее сила[2], присоединяется ко многим идеям литературоведов, занимающихся вопросами стиля. Н. П. Люлько в своих трудах, посвященных стилю чеховской драматургии, говорит о выразительности слова, сочувственно принимает суждения Чехова, который «рекомендовал избегать слов, утративших свою окраску, выразительность, слов устаревших»[3].

А какая же может быть выразительность у знака, лишенного естественной связи с обозначаемым предметом? Условный знак может быть броским, легко запоминающимся, но он не может быть выразительным, то есть выражающим что-то в сущности дела.

Достаточно заняться изучением литературного стиля, и теория знаковой природы слова поколеблется. По крайней мере, в ней зашатается один ее пункт. В самое последнее время, может быть, особенно обоснованно о выразительности слова, выразительности звука в слове сказано в статье Б. Н. Князевского «Структурные и функциональные формы аллитерации в произведениях Шекспира». Б. Н. Князевский так обобщает свое тщательное исследование: «Аллитерация у великого драматурга не формальное, беспредметное украшение, не пустые созвучия... это — нужное вспомогательное средство со значительною смысловою нагрузкой»[4].

Искание естественной связи формы и содержания слова — непременная задача стилиста; диалектика этого рода взаимоотношений проникает дальше — грамматический строй поэтической речи.

Изучение изменчивой стилистической роли грамматических форм ведет нас к микроэлементам, обра-

[1] Г. О. Винокур. Избранные работы по русскому языку. М., 1959, стр. 246.

[2] М. Н. Кожина. О специфике художественной и научной речи в аспекте функциональной стилистики. Изд. Пермского университета, 1966, стр. 62 и др.

[3] Н. П. Люлько. Язык и стиль драматургии А. П. Чехова. В сб. «Изучение языка писателя». Л., Учпедгиз, 1957, стр. 165s

[4] «Іноземна філологія», вип. 11, 1967, стор. 139.

зующим стиль, в глубь языка самого по себе и в мастерскую художественного слова. При этом появляются соответствия и знаки равенства там, где грамматика не устанавливала ни соответствий, ни знаков равенства.

Так сближаются стилистические роли безличного оборота, местоимения и глагольной формы, да и существительных среднего рода, отрицательных глагольных форм и тех возвратных форм, в которых сказывается некоторый оттенок обезличивания.

Начало рассказа Достоевского «Вечный муж» построено на доминанте: «Да и вообще все стало изменяться к худшему», «все не удавалось». К этой доминанте подбирается и все прочее в первом абзаце этого рассказа: «... делу конца не предвиделось. Это дело... принимало дурной оборот... как-то вдруг все изменилось... тоже не удалось». Либо безличные обороты, либо формы среднего рода, соответствующие безличным оборотам. Самое простое сочетание подлежащего и сказуемого: «Пришло лето...» (первые слова рассказа) — слажено с дальнейшим потому, что лето среднего рода. И это придает безличный оттенок (тогда как пришла весна звучало бы более олицетворение). «...И Вельчанинов, сверх ожидания, остался в Петербурге. Поездка его на юг России расстроилась... от мнительности повадился заниматься делом сам... на дачу выехать не решился...» В глагольных формах остался, расстроилась, не предвиделось, стало изменяться, повадился, не решился, не удалось скорее страдательная (обезличенно подвластная обстоятельствам), чем возвратная интонация. Глаголы эти не только не обозначают действия, но и таят в себе прямое его упразднение, независимо от наличия или отсутствия отрицательной частицы.

«… Но к ипохондрии он уже был склонен давно». Это заключительный аккорд всего абзаца. Даже внешняя, случайная форма слов — лето, дело, оно, вероятно, давно — созвучна внутренней теме — обезличенности персонажа.

Это непременно покажется странным. Перечислен-

ные только что существительные, местоимения и тем более наречия не имеют ничего общего. Что из того, что оно и давно образует рифму? Однако грамматический и литературоведческий угол зрения совсем разные. Не только в стихах, но и в прозе всякое созвучие может иметь смысл. Учителю математики в свое время должна была показаться странной геометрия Лобачевского. Что он, в самом деле, не знает, что две параллельные прямые никогда не пересекутся?

Посмотрим на очень простую вещь — на падеж имени существительного. Вероятно, любой автор употребляет все падежи, и все-таки в тех или других случаях одни падежи почему-то отстраняются, другие играют решающую роль: «У подъезда начали останавливаться сначала дрожки казначея, потом исправника, судьи и так далее» (Писемский, «Тысяча душ»). Попробуем изменить: у подъезда стали останавливаться казначей, исправник, судья, подкатывающие в своих дрожках. Во втором случае именительный падеж прямо ставит перед читателем главные лица провинциального города. Но автор не ставит их перед вами, дает их косвенно. Прямо перед читателем поставлены их дрожки. Родительный падеж служит этой косвенной подаче третьестепенных персонажей романа.

Косвенная подача некоторым образом оказывается неполной, частичной их подачей. Ведь дрожки казначея, дрожки исправника — не то же самое, что казначей или исправник. Это соответствует роли во французском языке партитивного артикля, дробящего предмет, выражающего его пренебрежительно и только частично («… rien de fort, rien de neuf; *du* doux, *du* flou, *du* deja vu». J. P. Sartre)[1].

«В маленьких мещанских домишках начинали просыпаться» (там же). Отсутствие именительного падежа создает форму обобщенного образа. Предложный падеж оказывается отвлеченнее, пригоднее для об-

[1] См. статью В. Г. Копытиной «Семантико-стилистические оттенки, выражаемые при участии партитивного артикля». «Іноземна філологія», вип. 7, 1966, стор. 89.

раза, который внимания читателя задерживать не должен. То, что обозначается именительным падежом, портретируется прямо, то, что обозначается другими падежами, портретируется сбоку. Недаром падежи эти называются косвенными. «По деревянному, провалившемуся во многих местах тротуару идет молодой человек из дворян, недоросль Кадников, недавно записавшийся, для составления себе карьеры, в канцелярию предводителя» (там же). Совершенно очевиден смысловой фокус и наличие к нему аксессуаров. Попробуем сказать так: деревянный провалившийся тротуар, по которому довелось идти молодому человеку... И фокус сместится. В художественной речи всякое лыко в строку.

Совпадение окончаний оно — давно напоминает о роли рифмы. Рифме либо придают одно только звуковое значение в «словесной инструментовке», либо еще отмечают ее роль в структуре готового стиха, например те случаи, когда особо ударные слова выделены рифмой. Но весьма значительна и ее роль в движении поэтической мысли. Рифма распахивает неожиданные двери, обновляет, обогащает жизнь образа. Как в шахматах сопротивление противника, нарушающее прямолинейные планы игрока, порождает в конечном счете всю оригинальность и всю силу игры, так «искание рифмы», осложняя поэтический труд, в то же время сталкивает с пути слишком прямолинейного и ведет к непредвиденным открытиям. И это одинаково при рифме обычной или замысловатой, лишь бы ход, который она открывает, был естественным движением чувства, лишь бы созвучие втягивало в неожиданное, но необходимое движение идеи[1]. Правда, только, по рукописи и сравнительно редко можно установить, какая строка в четверостишии какую подсказала строку, первая — третью или наоборот. Но это не так важно, важно видеть вспышку образа, смысла, порожденную звуковою формою слов.

[1] Нечто сходное в статье Л. Арагона «Sur une Définition de la Poésie». Louis Aragon. Choix de Poèmes. M., Ed. en langues étrangères, 1959, p, 196.

Мечтателю и полуночнику
Москва милей всего на свете:

Двоеточие обозначает минуту искания. Созвучием подсказан дальнейший внезапный и смелый ход:

Он дома, у первоисточника
Всего, чем будет цвесть столетье.
(Б. Пастернак)

При восприятии стиха рифма не только образует отчеканенную звуковую форму, не только вмещает энергию наиболее ударных слов, но и расширяет смысловые связи, не стесняет, а, напротив, делает более вольным движение идеи.

В статье Е. Маймина «Пушкин о русском стихе» автор несколько затрудняется объяснить, как это могло быть, что совершенно свободное движение романа в стихах сочеталось с замкнутой, скованной формой строфического строя[1]. Между тем связь эта — не косвенная, а прямая: предопределенность формы побуждала к вольному полету мысли. Строение строфы еще усиливает непредвиденные порывы воображения, усиливает воздействие рифмы. В «Евгении Онегине» особенно очевидно, что стих ведет за собою, что он создает логику романа в стихах совсем иную, более прихотливую, более захватывающую разного рода сферы, более ассоциативную, нежели логика прозаического романа.

Для расчленения или совмещения ассоциативных линий очень значительна роль синтаксической формы. Принцип — отчетливо и ясно — кристаллизуется в синтаксическом строе пушкинской прозы. И наоборот, синтаксический строй, основанный на перебоях, рассечениях мысли, когда внутрь одной фразы вклиниваются, теснятся и распадаются причастные и деепричастные хвостики, — это аналитическая и трагедийная проза. Кроме самого общего обозначения предмета — синтаксического строя, понятия и термины, как и точка зрения литературоведческого (эсте-

[1] «Русская литература», 1966, № 3, стр. 74 — 75.

тического) анализа, совсем иные, нежели в языкознании.

«Граф, как в огромных тенетах, ходил в своих делах, стараясь не верить тому, что он запутывался, И с каждым шагом все более запутываясь и чувствуя себя не в силах ни разорвать сети, опутавшие его, ни осторожно, терпеливо приняться распутывать их» («Война и мир», т. II, ч. IV, гл. VIII).

Четыре раза повторенное «запутался», «запутываясь», «опутавшие», «распутывать» содержат настойчиво данную внутреннюю форму всего предложения. Содержательность синтаксической формы именно в том, что в ней повторяется в раскрытом виде эта внутренняя форма: в единстве сложного строения речи — одновременность разнонаправленных порывов и усилий, явное однообразие их. Сравнение с рыбой, которая мечется в опутавшей ее сети, раскрыто в ритмических толчках туда и сюда, без того, чтобы выскочить из замкнутого круга: «… стараясь не верить... все более и более запутываясь... чувствуя себя не в силах ни разорвать... ни.. распутывать...»

Аналитический характер такого рода речевой формы в том, как в едином цельном чувстве она обнаруживает движение и противодействие составных ее частей. Поэтому и взрывчатая трагедийность заключена в такого рода форме. Так же в стихотворном тексте непрерывность течения слова, совмещение разных планов и точек зрения в сопоставлениях и сравнениях, в самой форме такого рода осложненного движения содержит высокую лирическую трагедийность: Она сидела на полу

И груду писем разбирала —
И, как остывшую золу,
Брала их в руки и бросала —
Брала знакомые листы
И чудно так на них глядела —
Как души смотрят с высоты
На ими брошенное тело...

В конце четвертой строки я сохраняю знак, который был в издании 1934 года, вышедшем под редакцией Г. И. Чулкова. Это тире, как протянутая рука,

усиливает связь первого и второго четверостиший. Наиболее законным знаком, при повторении сказуемого, была бы запятая, но тире было излюбленным, а часто и единственным знаком, которым пользовался Тютчев. К сожалению, в позднейших изданиях здесь появилась точка. Этот знак в данном случае не соответствует единству поэтического слитного движения; правда, он не разрывает, но надрывает его. Ведь и знаки препинания по-своему содержательны.

Изучение языка литературного произведения плодотворно тогда, когда от любого фонетического или грамматического явления, от запятой или точки исследователь проникает в глубь идеи или образа. И совершенно прав был покойный Николай Каллиникович Гудзий, когда, в одной из ранних своих статей, он писал о том, как изучение стиля ведет к пониманию индивидуальных особенностей, мироощущения и идейного содержания творчества. «Когда будут обследованы приемы поэтического мастерства Тютчева, смысл его творчества тем самым станет яснее»[1].

22 октября 1923 года, когда были написаны эти слова, в них был двойной отрицательный отзвук — на опоязовский формализм и на первые проявления вульгарного социологизма. В этих словах — верный путь плодотворного конкретного изучения литературного стиля.

[1] Н. К. Гудзий. Аллитерация и ассонанс у Тютчева. В сб. «Slavia», 1927, стр. 456.

ЧАСТЬ 2

ГЕТЕ У ИСТОКОВ РОМАНА НАШЕГО ВРЕМЕНИ

В современных спорах о романе, в нападках на этот якобы отмирающий жанр обычно обходят молчанием те корневые философские его основы, которые сказывались с первых шагов европейского романа нашего времени.

На рубеже XVIII и XIX веков, на развалинах отвергавшего роман классицизма, этот жанр создается заново, в прозе романтизма и в первых опытах реалистической — аналитической прозы.

Почему Буало и Сумароков, их последователи во Франции, в Германии, в русских сатирических журналах так презрительно говорили о романе? Помните, Сумароков даже грозил, что равнодушие публики к его трагедиям доведет его до позорного шага: он сам напишет роман.

Для классицизма наиболее ценной была целеустремленность каждого жанра. Трагедия возвышает дух в переживании тяжкого страдания и на примере подлинного героизма. Сатира и комедия бичуют, ода прославляет... Роман казался чем-то бездеятельным. Вереница приключений, скопление горестей и радостей человеческих, частных судеб, отдельных ничего не значащих людей — людишек.

Английский роман XVIII века, при всем его значении в то время и для истории реализма, роман Филдинга, Смоллетта, даже тончайшего аналитика

Стерна, не опровергал радикальным образом такого рода предубеждений. Полная противоположность английского романа — философские повести Вольтера, с их острой аргументацией, утверждающей тот или другой антитезис, выдвигаемый автором, — эти блестящие повести не вошли в историю романа. Другое дело — Руссо. Но не о нем сейчас речь.

Далеко вглубь повели роман немецкие романтики. Философия романа занимала значительное место в размышлениях Фр. Шлегеля и других теоретиков романтизма. Даже слово «романтизм» иногда производили от слова «роман», считая, что ему принадлежит первое место в новом искусстве, как наиболее свободному, ничем не стесненному и не ограниченному жанру. Не отвергая роли занимательных приключений, разбойничьей удали, тем более подвигов и проявлений геройства, даже оговариваясь в шутку, что при хорошо налаженной полиции роману несдобровать, Фр. Шлегель все же видел в творческой фантазии, создающей роман, вечно развивающееся, вечно недовершенное, вечно вперед устремленное искусство.

Для классицистической трагедии идеалом была совершенная отточенность скульптурного образа, для романтического романа — неясные порывы бетховенской музыки. При этом приключения, разбойничья удаль, ночные скитания и героика приобретают совсем иное значение, чем в плутовском романе, — значение философское и музыкальное.

Романтический роман Новалиса, Эйхендорфа, Шамиссо, Гофмана и по языку, и по образам, и по композиции — огромный шаг в постижении человеческого духа, находящегося в том смятении, которое следовало за Великой Французской революцией и было порождено потрясениями наполеоновских войн и ломки феодального уклада.

Роман Эйхендорфа «Предчувствие и осуществление» («Ahnung und Gegenwart», 1815) в некоторых отношениях реставрирует что-то вроде средневекового повествования: запутанные ситуации, обилие вводных эпизодов, искусственность внезапных встреч и узнаваний. Путешествующие герои проходят через

серию замков с маскарадами, празднествами, через таинственные заброшенные залы.

Все же интерес «Предчувствия и осуществления», с точки зрения формирования европейского романа, в том, что это с начала и до конца выражение мироощущения, развивающегося и растущего. Это лирический роман с расплывчатыми сюжетными гранями, с минимальным познавательным содержанием, с недовершенными характерами, со сбивчивой и случайной критикой аристократических нравов, но — с чрезвычайно бурно звучащею гаммой взволнованного восприятия мира, что часто сказывается в переходе от прозы к стихам. По всякому поводу любой из героев, будь он в одиночестве или в шумной компании, импровизирует стихи или песни.

В основе поэтического стиля этого романа фразеология самоуглубления, вникания, вчувствования — в природу, искусство, дружественную душу: «Ich vertiefte mich immer mehr in die Wunder» («Все более, углублялся я во что-то чудесное»); «Mein ganzes Wesen war davon erfllt und durchdrangen» («Все мое существо было захвачено и пронизано этим чувством»); «Глаз заключает в себе достаточно пространства, чтобы вместить целый мир»; «Никто, кроме него, не мог так проникать в произведения этого писателя и так упиваться ими от всего сердца».

Все же «мощный грохот машин» проникает в роман Эйхендорфа. Тихий, сосредоточенно-созерцательный Фридрих убеждается в том, что «всемирная ярмарка большого города — это настоящая школа серьезности». Сталкиваясь с рабочим людом, он чувствует, что только теперь он оказался лицом к лицу с настоящей человеческой жизнью. Вдруг является потребность стать полезным членом общества. Но... «как трудно быть полезным» («wie schwer es sei nutzlich zu sein»).

Романы Гофмана, как и его новеллы, с несравненно большею силой втягивали читателя в водоворот смятенных чувств. Однако, как и у Эйхендорфа, дело не в одних только чувствах, — герои Гофмана и мыслят с таким размахом, как еще не мыслил ни один

герой английского романа, да и французского, кроме автора «Исповеди» и «Новой Элоизы».

Духовная жизнь Медарда («Эликсир сатаны», 1816) — бурная, изменчивая. Герой должен пройти на протяжении долгих лет сквозь строй искушений, испытаний, пережить периоды благоденствия и бедствий, быть окруженным то всеобщим восторженным преклонением, то всеобщим презрением. Он совершает преступления и переживает раскаяние. В нем сталкиваются крайности самой необузданной страстности и самого жгучего мистицизма, робкого смирения и заносчивого честолюбия. Благоговение и отчаяние, созерцательная и беспутно-бродяжническая жизнь, любовь, пронизывающая сердце, и порывы ярости, приводящие к убийствам, — все в Медарде — проявления духовной жажды, которая в конце концов утоляется в стенах монастыря, из которого он сначала бежал.

Психологические основы этого безудержно фантастического романа весьма реальны. Медард — потомок, как говорил впоследствии Достоевский, «неблагообразной семьи», юноша, обремененный тяжкими грехами отца-художника. Но и кроткий образ его душевно истерзанной матери живет в надвое расщепленном герое. Еще в большей степени, чем у Эйхендорфа, язык Гофмана — это крайне эмоциональное выражение мысли, и встревоженной и острой. Это бурный поток, не вмещающийся в берега обычной речи, прямых значений; слова претендуют на некое бесконечное значение, уводящее в «таинственные» глубины. Гипербола постоянно выражает чрезмерную силу чувства, мысли, слова: «Der Gedanke durchfuhr meine Brust wie ein glühender Dolchstich» («Мысль прорвала мою грудь, как удар добела раскаленного кинжала») или: «… den durchdringenden Blick ihres seelenvollen Auges» («… пронизывающему взгляду ее одухотворенных глаз»).

Еще в большей степени выходящая из берегов внутренняя жизнь — в романе «Кот Мурр», в образе композитора Крейслера. От романтической экзальтации Гофмана — прямой путь к реалистической прозе Достоевского.

Романы этой эпохи, особенно романы Гёте, создавались в обстановке глубокой перестройки и социальной действительности и человеческого сознания.

Физиократы отлично характеризовали самую суть новых экономических отношений и новой буржуазной идеологии, когда требовали уничтожить все преграды, препятствующие развитию индивидуальной инициативы. В стиле наивного метафизического материализма они говорили об обществе как естественном организме со свободным обменом как необходимым условием органической жизни. И бесстрастный калькулятор Бентам, обращаясь к государству от лица богатеющего буржуа, повторял слова Диогена: «Не закрывай мне солнца!» И только.

Уильям Годвин в «Политической справедливости», книге, вышедшей в 1793 году, доводя до конца этот экономический индивидуализм, отрицает реальность государства, даже родины как живого целого. Реальны только отдельные личности. Чем менее они объединены, тем более они свободны. Идеальный порядок — сосуществование этих обособленных и самостоятельно борющихся за свое счастье индивидуумов. А с другой стороны, пронизывающее весь мир развитие торговых взаимоотношений на первых порах рождает у экономистов и у политиков мечту о том, что найдены те крепкие нервущиеся нити, которые сблизят народы и сделают навеки невозможной войну. Дайте только больше свободы, больше простора. Томас Пен полагал, что, если бы торговле был открыт простор и она могла воздействовать во всю свою силу, она бы уничтожила войны и произвела бы революцию в нецивилизованном состоянии нынешних правительств. Вся система Адама Смита — прославление личной инициативы и такой корысти, которая, по его мнению, лучше служит благу общества, чем филантропия.

Конечно, в литературе личность человека постоянно занимала первое место. Но в каждый период менялись и угол зрения, и избираемый объект, и круг проблем, вытекающих из его рассмотрения. И современники порой примыкали по их творческому методу

к разным периодам. Так, в середине XVII века романы мадам де Лафайет но реалистическому психологическому анализу, зигзагообразному и тонкому, выпадали из литературы рационализированных страстей, являясь зародышем далекого будущего.

Развитие буржуазных взаимоотношений на грани XVIII и XIX веков превращало в деятельных строителей жизни массу таких людей, которые прежде оставались незаметными. Круто менялась оценка того удельного веса, который свойствен и отдельной профессии и ее носителю. Очень характерно такое, например, замечание того же Бентама: «Первый министр меньше понимает в арендной плате, чем фермер, меньше в перегонке жидкостей, чем винокур, меньше в кораблестроении, чем мастер этого дела».

На место государственного деятеля, человека долга, воина и героя является частный человек, человек той или иной профессии, ищущий место в жизни или нашедший его. Но ведь и в литературе XVII века были не только Сиды и Митридаты, были также Журдены и Раготены. Однако в этих персонажах Мольера или комических бурлесков Скаррона как раз личности-то и нет. Типическое поглощает и устраняет индивидуальное. Автор во имя социальной идеи образа проходит мимо человека. Напротив, новая тенденция литературы, стоящей на грани XVIII и XIX веков, — срывание обобщающих масок, и это приводит на известный период времени к детализации образов. Прежде чем синтезировать и систематизировать, нужно пристальнее, непреднамереннее вглядеться в человеческие души, всякие — маленькие и большие.

Своих самых крайних пределов индивидуализм достигает, несомненно, в немецкой идеалистической философии. При этом системы Канта и Фихте, романы Гёте, Гофмана, во Франции — Шатобриана, Мюссе разные стороны того же, теми же историческими причинами обусловленного явления, оказывающего общественное действие.

В трех знаменитых «Критиках» Канта прежде всего — включение всего познаваемого мироздания в субъективную сферу человеческого разума с его

«категориями», «траисцендентальностью», «императивом», «идеями». Сознание становится законодателем Природы. И в то же время личность настолько превозносится, что оказывается выше ею же сформированных законов. Оставляя позади свое отрицание метафизики и свою диалектику свободы и необходимости, Кант в «Критике практического разума» утверждает метафизическую независимость личности, возвышающейся над природой: самое понятие личности (Persönlichkeit) означает для него «die Freicheit und Unabhängigkeit von dem Mechanismus der ganzen Natur» («свободу и независимость от механизма природы»)[1]. И человек оказывается расторгнутым, принадлежащим сразу двум совершенно разобщенным мирам (zu beiden Welten gehörig), причем его «высшее назначение» («höchste Bestimmung») адресовано не чувственному миру вещей, а метафизическому миру свободы. Отсюда знаменитый вывод, резюмирующий нравственное сознание эпохи первой французской революции в его идеалистическом выражении: «Нравственный закон свят (непоколебим). Хотя сам человек и порочен, но человечество в его лице должно быть свято для него самого. Во всем творении все, что угодно... может быть употреблено как средство; только человек, разумное существо, является самоцелью»[2]. Это утверждение, прозвучавшее в 1788 году в громоздких строках второй из «Критик», содержало нечто прогрессивное и вместе с тем сдерживало, ограничивало мысль.

В плане общественно-политическом это утверждение побуждало к борьбе за счастье и за право на достойную жизнь для всякого человека и в то же время обособляло личности, замыкая их в особую самозаконную сферу. Совокупность людей отнюдь не понималась как народные массы, и счастье каждого не совпадало с объединенной деятельностью всех. В конечном счете самая проблема счастья переключалась в чисто этический план.

[1] Kant's «Kritik der praktischen Vernunft». Leipzig, 1838, S.201
[2] Ibidem.

Перед романом, как важнейшей отраслью человековедения, это утверждение ставило большие задачи: не идея, одетая в тот или иной костюм, не прихотливый гротеск и не трагическая поза, не быт, в котором, как муравьи в своем хитроумном здании, затерялись люди, а личность человека как средоточие и «самоцель», со своезаконной сложностью, — вот что становится предметом всепоглощающего внимания. При этом сказывается и ограниченность кантовской формулировки — личность замкнутая, бьющаяся в своей скорлупе, появляется в романах этой эпохи. Конечно, нет никакого основания утверждать, что формула Канта, как какое-то кабалистическое заклинание, давила на умы романистов. Нет, она была лишь философским средоточием тех жизненных отношений, которые и до появления «Критик» более конкретно были выражены в романе. Но следует иметь в виду, что, несмотря на суровую внешнюю форму и трудности изложения, кантовская философия положительно пропитывает всю интеллектуальную атмосферу эпохи. И недаром в 1790 году языковед Паулус говорил с ироническим вздохом, что и грамматику восточных языков придется, чего доброго, чтобы не отставать от моды, переводить в трансцендентальный план.

Еще интереснее в этом отношении Иоганн Готлиб Фихте. И для него человеческий дух — не отражение, а могучая лаборатория, созидающая действительность. У Фихте гораздо сильнее представлены творческие силы человеческого духа. Это уже не абстрактные категории, отгораживающие от мира «вещей в себе», замыкающие сознание в мир «феноменов», а всюду проникающие, все строящие и воодушевляющие лучи. «Я» человека вообще — мирообразующий центр. Значит, и природа и социальная сфера — все наполнено этим веянием личностного, разумного, нравственного, эстетического, псе пронизано чувством и волей. Вопреки крайне субъективному термину «я», столь заметному в его системе, Фихте, в отличие от Канта, с одной стороны, и от позднейших субъективных идеалистов, как Шопенгауэр, — с другой, в сущ-

ности, утверждает объективность и реальность мира, рождая его из «я» и пронизывая мировое целое (das Weltall) человеческой волей. Бытия как застывшей косной формы совсем нет. Существует лишь все вокруг нас, порождающее деяние. И оно не механично, оно полно скрытого или явного нравственного или эстетического смысла.

Нужно иметь в виду и то, что Фихте — пылкий политический деятель и оратор, прогрессивный вождь и борец за национальную независимость, натура практическая и кипучая.

Даже при беглой характеристике той философской атмосферы, которой определяется в эту эпоху проблема романа, нельзя ограничиваться упоминанием о философах — современниках этой эпохи. Ведь в противовес субъективно-идеалистической тенденции, доминирующей у Канта и Фихте, возникает не менее существенное для эпохи, не менее бурное увлечение Спинозой.

Поэтической, образной и, конечно, совершенно свободной интерпретацией Спинозы становится все творчество Гёте. В строгом объективизме Спинозы, в его учении о необходимости, поглощающей и вместе с тем оправдывающей свободу, противопоставленную произволу, в его учении о «тождестве Бога и природы» и, следовательно, о божественности природы Гёте прежде всего вычитывал драгоценное для него новое учение о человеческой индивидуальности. Homo liber Спинозы, человек совершенного, ясного самосознания, освобождающего от аффектов, страстей и заблуждений, представляет метафизическую обработку этой индивидуальности. В нем совмещаются необходимость и свобода.

Из этой идеи вытекают и эстетическое основоположение Гёте и оптимизм его общего миросозерцания. Первое заключается в том, что чем выше гений художника, тем более необходимым выражением природы является его творчество. Оно требует отречения от случайных прихотей, от поверхностного и смутного, чтобы не отрывать духовного взора от проясненного и вечного. В Одном из писем к Шуберту, уже в

1820 году, резюмируя в двух строках сущность своего творческого метода, Гёте говорит о том, что должен был отречься от жизни, чтобы достигнуть бытия.

Спинозовское учение о прекрасной и мудрой природе явилось источником гётевского оптимизма. Какие бы противоречия ни терзали человеческий дух, какие бы катастрофы и падения ему ни угрожали, какая бы ядовитая скорбь ни отравляла земное существование, — полнота бытийной мировой гармонии, потенции всеобщего счастья оставались неисчерпаемыми. И это искание настоящего счастья опять возвращало Гёте к идее прекрасной человеческой индивидуальности. Постоянно восставая против философов-идеалистов, своих современников, особенно против Канта, и действительно противопоставляя его теории свою практику естественнонаучного предметно-познавательного, реалистического отношения к миру, Гёте все-таки во многих существенных отношениях, и прежде всего во взгляде на личность, оказывался в близкой Канту сфере идей.

Самое характерное для мировоззрения Гёте — не его связь со Спинозой, а богатое критическое и самобытное движение, непосредственно связанное с разнообразными сферами действительности и науки и образующее в его уме начала философии будущего. Ни на мгновение не удовлетворяясь достигнутым, отвергая одно и преобразуя другое, не заботясь о системе и поглощенный одною правдой, Гёте постоянно, в любом возрасте, шел вперед. В своих исследованиях природы, которые в каждой детали представляют метаморфозу его мировоззрения, он в ряде случаев опередил науку своего времени и, как и Ломоносов, оставался долго непонятым. Внесение генетического метода в естествознание в целом, в зоологию, как и в ботанику, сочетание общего плана и ряда конкретных открытий, требовавших детальнейшего изучения, — все это занимает у великого поэта целые годы жизни. И внутренняя связь его с только что названным русским поэтом-ученым тем более велика, что они оба умели органически сочетать поэтическое и научное мышление с глубоким эстетическим восхи-

щением, проникая в законы природы и не боясь демонстрировать во вдохновенных образах тот мир, который открывается взору физиолога, астронома, ботаника, физика, философа. Очень близко «Утреннее размышление» к таким произведениям Гёте, как «Ist nicht das Auge...», включенным в «Метаморфозу растений».

Именно Гёте, естествоиспытатель, новатор, конкретнейший из всех мыслителей своего времени, далеко заглянувший вперед, может с большим основанием, чем кто-либо, считаться основателем современного социально-психологического и философского романа в обеих его стилистических разновидностях — романтической и реальной.

Первый роман его, созданный в 1774 году, «Die Leiden des jungen Werthers» — «Страдания юного Вертера», во многом связан с написанным за 14 лет до него эпистолярным романом Руссо. На первый взгляд он более ограничен: ни диалектики чувства, возможность которой открывается благодаря большому временному простору, ни столкновения мироощущений в перекличке писем, принадлежащих разным лицам, — ничего этого нет. «Вертер» и по объему и по композиции недалек от новеллы. Однако это ограничение сферы означает на первом этапе развития гётевской прозы только чрезвычайную сосредоточенность на одном, на индивидуальности н индивидуальном всепоглощающем восприятии мира. «Вертер», прежде всего, Ich-Roman — роман, написанный от лица героя, и в каждой детали — трепетная струна, отзвук внутреннего на внешнее, расширенная до объема всего мироздания субъективная сфера. Современники постоянно свидетельствуют об особенном, словно электрическом воздействии каждой страницы «Вертера», Это объясняется не только эмоциональной взвинченностью сюжета, но прежде всего распространяющимся на все лирическим тоном. Среди прозаических произведений эпохи, вплоть до середины XIX века, нельзя указать что-либо более трудно переводимое: музыкально-ритмическое обаяние и обаяние лирического тона создают ту гамму, в кото-

рой страстные мысли Вертера захватывают и поражают. В переводе они выглядят угловатыми, а временами и ничего не значащими, словно выброшенными из родной им стихии. И письма Вертера к другу и его дневник — живой, интонационно разнообразный, прерывистый и импульсивный разговор, часто спор с самим собою. Из первых шести фраз, которыми начинается роман, — четыре восклицательные и одна вопросительная. Первые письма — это чисто лирическое введение читателя в тот прекрасный мир, ясная и простая гармония которого открыта восприимчивой личности. «Я один, и я упиваюсь жизнью в этой местности, созданной для таких душ, как моя»[1].

Чувство природы сближает Вертера с детьми, которым доступна его простая, открытая душа, и с народом. Он с негодованием говорит о тех, кто себя отгораживает от народа, чтобы не умалять своего авторитета. Вертер в этой изоляции видит проявление трусости и сознание своей несостоятельности при соприкосновении со здоровыми и простыми людьми, которых опасаются, как врага. Близость к природе, к детям, к народу совпадает с отрицанием аристократии, ее надменности, ее обособленности как класса. Миросозерцание Вертера с первых строк солнечно, свежо и оптимистично: «Уж и не знаю, носятся ли по всей этой местности обманчивые духи или сердце мое полно пылкою небесною фантазией, которая все кругом меня превращает в рай». Оптимизму, как это ясно из приведенных только что слов, свойственна идеалистическая иллюзорность — романтизм. Романтически звучат религиозные мотивы, порождающие у Вертера центральное для романтики утверждение невыразимости в слове всей полноты переживаемого чувства: «Ах, как мог бы ты это выразить, как мог бы ты вдохнуть в листы бумаги то, что так полно, так горячо ч тебе живет, чтобы создать зеркало души, которая сама зеркало бесконечного бога».

[1] Здесь и дальше цитирую по Goethes Werke herausgegeben von Prof. Dr. K. Heinemann. Leipzig und Wien. Bibliographisches Institut. Bande 8, 9, 10, 11.

Вертер отказывается от присылки книг, видя в них средство искусственного возбуждения, в котором он не нуждается. Ему достаточно одной природы и Гомера, которого он от нее не отделяет. Наконец, дружба, дающая исход избытку идей-чувств, переполняющих душу романтика, довершает духовный портрет Вертера, как представлен он на первых страницах романа. Дружба определяет некоторое динамическое равновесие, конкретизируя направленность и реализацию душевных движений, но, в сущности, не выключая их из узкой индивидуальной сферы, в силу духовной «неразлучности» обоих друзей. Друг — первое, на что распространяется восхищенно-оптимистический взор романтика, первое, с чем сочетается его сердце.

Восхищенно-оптимистический взор вводит всякий предмет в индивидуальную сферу и ее расширяет: колодец с его «светлейшей водой», липы с их расстилающимися ветвями, простая женщина, окруженная детьми. Восхищение вызывает рассказ крестьянского парня о его возлюбленной, вдове, у которой он состоит работником.

В идейно-композиционном плане романа судьба этого парня расширяет рамки повествования и в то же время дублирует судьбу Вертера. Беседа с этим молодым крестьянином непосредственно предшествует знакомству с Лоттой. Героиня романа с первой встречи попадает в сферу того же восхищенно-оптимистического, расширяющего душу взора.

«Страдания юного Вертера» — любовный роман. Один из его восторженных читателей, Наполеон Бонапарт, даже упрекал автора при личной встрече в том, что осложнена ситуация и разбавлен крепкий настой любовной интриги включением социальных мотивов. Однако социальная тема не только не приклеена сбоку, но составляет самую суть романа, воплощенную в любовном сюжете. Потому мы и вправе считать «Вертера» романом, что сюжет этого произведения объединен двумя самостоятельными событиями, из которых каждое сочетает ряд эпизодов, и что, наряду с линией основного романа, идея произ-

ведения расширена и «обоснована» включением ряда зависимых образов. Самый субъективный роман не остается в замкнутой сфере «я». В этом его историческое назначение: объединить философскую идею и жизненное многообразие в одно поэтическое целое.

Жизнеутверждающее начало первого гётевского романа есть вместе с тем и утверждение новой личности, сильно, смело, свободно чувствующего и мыслящего человека. Является ли Вертер одним из бурных гениев этой эпохи? Да, и при этом роман предельно углубляет и конкретизирует те черты, которые в более патетической и обобщенной форме звучали в драмах Максимилиана Клингера, Шиллера и самого Гёте. В романе новое мироощущение противопоставляется холодной и пустой чопорности аристократического мира, рассудочности мира буржуазного, стеснениям и нормам всякого рода. Свободный стиль романа, эстетика самого творения органически связана с «разрушением эстетики», «разрушением традиционной морали», которые образуют идеи романа. Правда, громким голосом провозглашаются новая эстетика, новая мораль. Но они зиждутся не на законах и предписаниях, а на разуме-чувстве. Органическое сочетание разума и чувства, взаимно пронизывающих и взаимно обогащающих друг друга, является идейным лейтмотивом романа. Философское миросозерцание Вертера так же эмоционально, как идейна, то есть насыщена анализирующей и идеализирующей мыслью, его любовь к Лотте. Именно это органическое единство и составляет духовное богатство гётевского героя и противопоставляет его внутренний мир убожеству дипломатического салона и узости рассудительного Альберта.

Мелочные придирки главы дипломатического корпуса и маленький салонный скандал, когда Вертер был деликатно выброшен вон в качестве плебея, затесавшегося не в свою сферу, имеют как будто незначительный удельный вес. Но эти происшествия определяют общественно-политический смысл романа в целом: перед нами — свободный, размашистый, неуемный юноша-буржуа, которого теснят окостеневшие

нормы феодальной рутины. И в то же время эти происшествия психологически оправдывают дальнейшее: они заставляют Вертера болезненно сосредоточиться на любви к Лотте, теперь эта любовь — единственное содержание его жизни.

Поэтому любовный мотив имеет двоякое значение: в нем обнаруживается в полной мере безудержная сила и глубина страстей «бурного гения» и — в любви последнее, в данном случае безотрадное, прибежище человека, потерпевшего полное крушение на поприще государственной и общественной деятельности. Катастрофа любовная уже заключает в себе индивидуальную и далеко не случайную драму: любовная неудача ограничивает и замыкает индивидуальность, которой свойственно неустанно развиваться, расширяться, расти.

В каком смысле в характере Вертера заложены причины, приводящие его в конце концов к самоубийству? И в этом случае Гёте дает не прямолинейную, как это было бы у Вольтера, а сложную мотивировку. Вертер рационалистически и в то же время религиозно оправдывает самоубийство, как акт освобождения и как акт добровольного возвращения к богу. Самоубийств? — проявление его сильной натуры, которая не может мириться с непреодолимым препятствием. И это — слабость мечтателя, не находящего места в жизни, не обладающего жизненной, все преодолевающей практической силой. Поэтому идейное острие романа направлено не только против общества, подавляющего личность, но и против самой личности героя и ее несовершенства.

Становится ли Вертер пессимистом ко времени самоубийства? Нет. Вспомните о звездах, о Большой Медведице, о том, чем так восхищался в «Вертере» Достоевский: «Я приблизился к окну, моя чудесная! И гляжу и всматриваюсь через бушующие, мимо летящие облака в отдаленные звезды вечного неба. Нет, вы не рухнете! Вечный вынашивает и вас и меня в своем сердце. Вот я вижу Большую Медведицу, любимейшее из созвездий».

То же юношеское восхищение перед величием одухотворенной природы, что и на первых страницах. «Мир — прекрасен, как всегда...» (А. Блок).

Да и Смерть составляет для Вертера счастье: радостно умирать из-за любимой и с мыслью о ней.

Поразителен переход Гёте от этого раннего романа 1774 года к роману «Ученические годы Вильгельма Мейстера», завершенному к середине 90-х годов. Прогремевшая за это время первая французская революция все определила в расстановке классовых сил, вызвала и сочувствие и негодование Гёте — великого бунтаря, Гёте — маленького министра крохотного герцогства Веймарского. В своей лирике он продолжает быть творчески восторженным оптимистом; в эпосе это спокойный, ясный и мудрый народный певец; в трагедии наряду с романтическими идеями — классическая, холодноватая, точеная форма, образы античных или абстрактных героев. Наконец, в его драме — романе — поэме — лирическом гимне, в его «Фаусте», растет образ нового, колеблющего устои, неустойчивого титана.

Но эпоха требует трезвого, почти кропотливого анализа, распутывания жизненных социально-психологических нитей. Найти место современного человека, молодого буржуа, в сложном движении новой жизни — такова проблема проблем. Необычайно разносторонний, все успевающий, одновременно двигающий целый ряд трудов, Гёте берется и за это дело. Совершенно верно он угадывает, что это — дело романа.

Второй «Вертер»? О нет! Нечто прямо противоположное по методу, стилю, идеям, образам. На место романтического Ich-Roman'a является объективный реалистический роман. Вместо трепетного лирического тона и ритмически вибрирующей речи мы слышим трезвый, почти сухой голос, обстоятельно излагающий все детали событий. Вместо вспышек негодования — спокойное всеобъемлющее и примиряющее размышление. Вместо бурного гения средний человек, не лишенный таланта (впрочем, неизвестно, к чему), очень неглупый, но без своей, всепоглощающей мыс-

ли, подвижной и деятельный, но более ищущий, чем бы заняться, чем занятый в самом деле.

Эти особенности резко сказываются на композиционной структуре второго романа. Начнем с характерных частностей. В «Ученических годах» сделан интервал, обнимающий «несколько лет», пропускается как раз все то, что составляло основное содержание «Вертера». Этот скачок объяснен в начале второй книги тем, что интересны намерения и деятельность человека, а не их последствия, и сердечные бедствия Вильгельма сами по себе, когда положение определилось, не могут интересовать никого. Нужно избрать новый, активный и отрадный период его жизни, чтобы сосредоточиться на нем. Итак, не страдания, а деяния героя в этом романе.

Ряд повторных мотивов кольцеобразно охватывает и скрепляет сюжетное строение романа: записка Норберга разрушает безмятежное счастье Вильгельма, поселяя в душе его уверенность в измене и пошлом ничтожестве Марианны. Другая записка, написанная той же рукой, через много лет разубеждает его во всем этом и восстанавливает правду о его возлюбленной, уже умершей. Текст этого письма воспроизводит и тон и события начала романа, так что полностью возвращает читателя к наиболее напряженной исходной ситуации.

С этим связан и ряд искусственно созданных скрепляющих кольцевых мотивов; Феликс вдруг оказывается сыном Марианны и Вильгельма, вдруг снова появляется Барбара, и после долгих безнадежных поисков прекрасной амазонки Вильгельм узнает свою потаенную возлюбленную в лице Натали.

Наконец, самый тонкий лирический мотив, тоже кольцевой, — это чудесная картинная галерея деда, когда-то насадившая в юной душе Вильгельма цветник эстетических понятий и порывов, галерея, навеки утраченная (о ней повествуется еще в предыстории первой книги) и вдруг обретенная в доме Лотарио. Вторая встреча с чудесными, с детства знакомыми картинами, возвращение к детству завершает роман.

Это равновесие в композиции романа связано с

его рационализированным и систематическим идейным планом. Однако оно не означает полной завершенности. Напротив, возвращение к исходным пунктам связано с идеей постоянно неудовлетворенных исканий, выражаясь попросту — это мотив своего рода разбитого корыта. Кольцевое строение мотивов усиливает ощущение роста и развития основного героя, который на разных этапах приходит в соприкосновение с теми же лицами, обстоятельствами и предметами.

Общий композиционный план романа — тоже полная противоположность «Вертеру». Там с первых глав совсем не ощущалась сюжетная действенная завязка, но динамика эмоциональной жизни подхватывала и увлекала читателя, которому с каждой страницей становилось все труднее и труднее оторваться от книги. Здесь с первых строк — динамика происшествий с осложненной затаенной ситуацией, с двойной игрой. И на протяжении романа — внезапные пожары, нападения разбойников, приключения бродяжнической жизни. Ряд мелодраматических qui pro quo: невеста Лотарио чуть не накануне свадьбы оказывается дочерью его любовницы, а потом, когда это нужно для дальнейшего развития интриги, она уже оказывается не ее дочерью и пр. и пр. Тем не менее читатель считает этот роман скучным. Осложняющие композицию эпизоды, которые естественно и легко входят в плоть и кровь первого романа, во втором образуют громоздкие вставные новеллы или представляют обширные отступления. Роман в целом раскидывается так, чтобы обнять обширную область человеческих отношений. Простое единство субъективного романа уже утрачено. Сложное единство романа объективного еще не найдено.

Проблема композиции так занимает Гёте в процессе работы над романом, что в эпизоде подготовки сценического воплощения «Гамлета» именно этот вопрос больше всего привлекает внимание Вильгельма. Во всех вспомогательных мотивах «Гамлета», обычно смущающих режиссера, он видит колонны, которые невозможно убрать, не обрушив здания. При этом

трагедия Шекспира сопоставляется с романом. Побочных обстоятельств и событий второго плана в «Гамлете» Хватило бы на роман. Поэтому вполне закономерно в одной из следующих глав (в седьмой главе пятой книги) резонирующие герои Гёте добираются до вопроса о романе. Сначала деятели бродячего театра наивно спрашивают, что лучше — драма или роман. Предварительный ответ звучит в духе классицизма: «Превосходным может быть и то и другое, лишь бы они держались в границах своего рода». Потом очень абстрактно намечается противоположность романа и драмы, существенная для понимания того самого романа, в который это рассуждение введено.

В романе преобладают умонастроения и происшествия (Gesinnungen und Begebenheiten), в драме — характеры и действия. События романа развиваются медленно, потому что идея и намерения основного героя должны так или иначе (auf welche Weise es wolle) задерживать развитие целого и приближение развязки. Герой романа — страдающее, а не действующее лицо. Напротив, от героя драмы мы требуем поступков и дела. Вильгельм считает, что Грандисон, Кларисса, Памела, Вексфильдский священник, Том Джонс — замедляющие действие персонажи (retardierende Personen). Но при этом все события формируются в соответствии с умонастроением основных персонажей.

В драме, напротив, ничто не сообразуется с героем. Все ему противостоит. И в неуклонном движении вперед он опрокидывает на своем Пути все препятствия. Вильгельма и его собеседников поражает, однако, что при таком разграничении романа и драмы «Гамлет» оказывается скорее романом. Умонастроение преобладает над характером, и герой не толкает действие, а замедляет его своим анализом. В чем же заключается смысл этого тормозящего героя? В чем смысл противопоставления умонастроения, образа мыслей, намерений характеру? Что это значит, что герой романа страдающее (leidende), испытывающее воздействие, а не действующее лицо? И в какой мере эта

теория романа осуществляется в «Ученических годах Вильгельма Мейстера»?

Индивидуальность и ее развитие занимают и в романе и в драме центральное место. Но в первом случае «обстоятельства», многообразная действительность несравненно богаче. Роман изображает человека, не выделяя его искусственно, не изолируя и не преувеличивая его силы, изображает человека, окруженного и поглощенного миром. И в этом смысле он страдательное, испытывающее воздействие лицо. Однако история героя образуется в сложном взаимодействии «я» и «не-я». И вот оказывается, что страдательный герой, приспособляясь к прилегающим к нему жизненным сферам, больше приспособляет их к себе, чем атакующий их герой драмы.

В романе обширное поле отведено случаю (dem Zufall). Но случайности, образуя происшествия, в которых участвует персонаж, подвластны атмосфере его умонастроений (durch die Gesinnungen der Personen gelenkt und geleitet werden musse).

История героя в конце концов вытекает из его образа мыслей. Судьба героя определяется его личностью. Однако это понятие, судьба, Гёте употребляет в другом смысле. Судьба — это то, что толкает чело-река, независимо от его воли, содействия и противодействия, к непредвиденной катастрофе. Судьба — удел драмы. Итак, действующий герой драмы — неизбежная жертва трансцендентного и могущественного рока. Напротив, испытывающий воздействие герой романа усваивает имманентную ему жизненную сферу и становится исподволь ее настоящим хозяином. Противопоставляя характеру умонастроение, Гёте противопоставляет чему-то законченному, резко отточенному и определенному — нечто становящееся, непостоянное, текучее. И вместе с тем это что-то более интеллектуальное и менее волевое. Более согласное с обстоятельствами, пропитывающее их собою и пропитанное ими, имманентное им. Напротив, характер понимается Гёте как замкнутая самодовлеющая субстанция, как монада. Потому персонаж романа и тормозит развитие действия, что он не атакует жизнь,

а усваивается ею, усваивает ее; медленно, «сам собою» образуется, его жизненный путь. Для прояснения этого молекулярного процесса недостаточно общих психологических рельефных линий, нужен неустанный анализ, процесс усвоения и роста. Гёте возлагает это не столько на автора, сколько на рассуждающего и размышляющего героя.

Гётевская теория романа в полной мере соответствует его практике. Обстоятельства постоянно владеют Вильгельмом. Но в каждом эпизоде проявляются его наклонности, образуется его психологическая сфера и закономерно развивается его жизнь.

Остановимся подробнее на одном из заключительных, суммирующих эпизодов. Вильгельм, втянутый в просвещенную масонскую среду аббата, Лотарио, Ярно и других, находится в состоянии полного душевного кризиса и нерешительности, «На что я способен, чего хочу, что я должен делать, обо всем этом я как раз теперь ровно ничего не знаю» (книга VIII, глава 5-я), — говорит он Ярно, обращаясь к нему как к другу и руководителю. Ответ Ярно оправдывает методологическую суть всего романа: «Тот, кому предстоит обширное поприще, позже сознает и себя и мир. Лишь очень немногие одновременно обладают и разумом и умением действовать. Разум расширяет, но парализует; действие оживляет, но ограничивает»[1].

В этом чрезвычайно существенном высказывании нужно различать две совершенно разные стороны. С одной стороны, это такая оценка разума, соединенного с напряженной духовной жизнью вообще, при которой известная житейская заторможенность не только оправдана, но и исключительно плодотворна, во всяком случае так же естественна, как долгая работа ученого над одной страницей, тогда как дровокол за это же время может заготовить несколько кубометров топлива. Именно с этой точки зрения мы по-новому смотрим на Гамлета, образ которого постоянно подразумевается на страницах «Вильгель-

[1] «Der Sinn erweitert, aber lähmt; die Tat belebt, aber beschränkt».

ма Мейстера». Гамлет идет до конца в своем философском и философско-действенном преодолении обветшавшего мира. Он действует всеми средствами — театрального искусства, поэзии, политики, придворного притворства, любви. При этом он все глубже и все шире в своем сознании разоблачает подлость Датского королевства. Наконец он наносит решающий удар — шпагой. Его задача огромна — «вправить своею рукой вывихнувшийся век». Вражда окружает его со всех сторон, и поэтому он гибнет. Ему не хватает сил в этой борьбе. Но бессилен ли он, безвольный ли это резонер, бесхарактерная ли это тряпка? Напротив, это рыцарь нового времени, пробивающий в старом гигантскую брешь.

Как раз в эпоху Гёте складывалось прямо противоположное понимание Гамлета, страстно подхваченное в XIX веке и на некоторое время ставшее общепризнанным.

В этом понимании Гамлета и заключается другая сторона той идеи, которую высказывает Ярно: «Der Sinn erweitert, aber lahmt («Мысль парализует волю»). Верно ли это как всеобщий психологический закон? Нет, неверно. Мы знаем, что вперед устремленная мысль не только пробивает огромное поприще для деятельности, но и вовлекает мыслящего в ту сферу деятельности, которая ею открыта. И это так же верно в отношении гениев, как и в отношении рядовых тружеников.

Почему же эта идея, столь неверная в своем отвлеченном выражении, приобрела такую большую популярность в конце XVIlI и в начале XIX века? Потому что только отгремевшая французская революция расценивалась как самое крайнее проявление мысли, ставшей действием.

Буржуазия, уже удовлетворенная и накопляющая богатство, а тем более дворянство страшились дальнейшего углубления революционных событий ; или прямого распространения их на те страны, которые до тех пор были задеты лишь косвенно. Искусственное разграничение идейной и практической сферы стало необычайно модным. С одной стороны, аналитическая

наука, высокая философия, чистое искусство, чисто идейные мечтания, дерзания и порывы, с другой стороны — практическая деятельность в узком смысле, промышленная, торговая, административная, все то, что «оживляет, но ограничивает» («belebt, aber beschrankt»). Это расщепление человеческой натуры тем более проникало вглубь, что вообще соответствовало классовой идеологии обоих господствующих сословий: оно утверждало право на лень для мечтателя и даже для вольнодумца, оно оправдывало узость и ограниченность коммерсанта и дельца. Разрыв контакта между философией и действительностью становился колоссальной катастрофой для нового человечества.

Правда, в идеалистических системах начала XIX века явственно звучит тяготение к тому, чтобы преодолеть этот разрыв. Но чем большего напряжения требуют опыты этого преодоления, тем больше они обозначают глубину и ширину раскрывшейся пропасти. В системе Гегеля диалектика разума, диалектика бытия и небытия — мощное, но обреченное на неудачу намерение объединить ум и мир. Во вступительной части к третьей книге своих очерков «К истории религии и философии в Германии» Генрих Гейне с присущей ему блестящей меткостью обозначает эту противотенденцию словами: «Мысль хочет стать действием, слово хочет стать плотью»[1]. Однако и для Гейне сущность этого периода в том, что образовались две диаметрально противоположные породы людей. Он обращается к «гордым деловым людям» со смиряющим Словом, полным иронии, относящейся, впрочем, не столько к ним, сколько к той канто-гегелевской концепции, которую это гейневское слово в себе воплощает: «Вы — не что иное, как бессмысленные носильщики при людях мысли».

Мыслящий человек — герой второго гётевского романа. Мыслящий и потому замедляющий действие, мыслящий и потому постоянно колеблющийся, ни в чем не уверенный, мыслящий и потому постоянно раз-

[1] «Der Gedanke will Tat, das Wort will Fleisch werden».

говаривающий и рассуждающий. Вот что значит, что «образ мыслей» становится на место характера. На протяжении этого романа и в его продолжении, s явившемся через 33 года, Гёте сводит к единству несводимое в его эпоху: человек идеи должен стать человеком дела, обрести свое место в жизни и свое ремесло. Из этого ничего не выходит на протяжении восьми книг «Ученических лет», и в конце столь же обширных «Страннических годов» этот молодой купец, актер, режиссер, поэт, философ, странник становится вдруг... хирургом. Так меняется «образ мыслей».

Отпечаток резко выраженного рационализма, порою остро отточенного, порою мелочного, то эстетического, то морализирующего, ощущается на всем протяжении романа. Насквозь рационалистически построены все высказывания, все беседы Вильгельма, Лотарио, Ярно, аббата, маркиза, всех «идейных» персонажей романа. Как непринужденно, жизненно и характерно в сравнении с ними болтают Барбара, Филина, Миньона! Едва обняв свою возлюбленную и присев с ней на диван, Вильгельм уже читает ей лекцию, от которой она засыпает (и в этом больше жизненной правды, чем во всем, что он говорит). Танец Миньоны Вильгельм подвергает такому кропотливому анализу, что из каждого ее движения добывает какое-нибудь конкретное свойство ее личности. Вильгельм не может не быть раздражен, когда ограбленные разбойниками актеры набрасываются на него с упреками. Но он по всем законам аристотелевской логики обосновывает свою правоту, вдаваясь попутно в общие поучительные сентенции. И в этой, в сущности, житейской перебранке доходит он до таких словосочетаний, как «совершенно очищенное сознание»[1]. Все это вполне согласуется с чисто рационалистической характеристикой мышления Вильгельма: «Вильгельм хотел из понятий, которыми он овладел, развивать дальше все нужное, чтобы охватить искусство во всех его взаимоотношениях. Он хотел утвердить ясно выраженные правила, установить, что верно, что прекрасно, что

[1] «Das reinste Bewusstsein».

хорошо, что именно заслуживает одобрения» (книга IV, конец 18-й главы).

Рационализм составляет идейную атмосферу романа. Чем выше в духовном отношении поставлено то или иное лицо, тем рассудительнее и обильнее его теории. Вспомните, с каким восхищением Натали излагает теории своего мудрого дяди. В построенном им доме он распорядился сделать особые углубления, чтобы спрятать хор. «Кто поет для меня, — говорил он, — должен быть невидим». Впечатление от звуков только рассеивается благодаря зрительным впечатлениям. И оркестр он тщательно куда-то запрятал. Все скрыв от взгляда, он все-таки еще и глаза считал более рациональным закрывать, слушая музыку. Вероятно, при этом гасили и свет. Во всяком случае, все это, как и каждый шаг дяди, было мотивировано и обосновано теоретически в округленных, спокойно-взвешенных и заученных его премудрой племянницей фразах (книга VIII, глава 5-я).

«Образ мыслей» заменяет «характер». Когда Вильгельм спрашивает Натали о том, что за человек аббат, уже давно принимающий такое деятельное участие в его судьбе, то она, как на экзамене по педагогике, обстоятельно излагает теоретическую и практическую систему аббата, его «образ мыслей» (книга VIII, глава 4-я). Характер аббата остается в тени. С этим связаны чисто логические формы речи, чрезвычайно характерные для «Ученических годов». Они определяются лексикой, расчленением, обстоятельным синтаксическим строем, ритмически громоздкой, спокойной уравновешенностью сложных периодов. Это своего рода всеобще-обязательные положения с такими словами, как alles или kein, immer или niemals, с союзами denn, darum, weil, urn и т. д. Глагол sollen является лейтмотивом этих нормативов и обобщений. «Но никакое наслаждение не мимолетно, потому что впечатление, которое оно оставляет, устойчиво, и то, что было сделано с прилежанием, с усилием, передает и зрителю какую-то скрытую силу, о которой невозможно узнать, насколько глубоко простирается ее действие» (книга V, начало 10-й главы).

Так разговаривает Вильгельм. Так же разговаривает новый персонаж заключительной части, маркиз, который, едва войдя в комнату и попав в незнакомое для него общество, сразу начинает с лекции по эстетике. Роман поэтому загромождают общие моральные сентенции, иногда довольно банальные, в большинстве же случаев — проницательные и сильные.

Рационализм в романе Гёте — ступень в преодолении романтики и переход к реализму. С этим связан своеобразный метод рационалистического объективирования изображаемого предмета. В отношении душевного переживания это достигается сравнением материального порядка. Так, Вильгельм после неприятного разговора с Вернером, вторгающимся в его душу и в его отношения к Марианне, чувствует себя так, как будто неопытный дантист напрасно расшатал и разбередил больной и глубоко сидящий зуб, а вырвать его не мог. При этом образ возлюбленной проходит через осложняющую среду чужого и враждебного восприятия. Вильгельм к самому себе оказывается постоянно обращенным «как третье лицо»; это обозначает пройденные этапы его идейного развития. Вот одно очень достопримечательное место: «Когда случается, что письмо, написанное и запечатанное нами при определенных обстоятельствах, но не заставшее друга, к которому оно было обращено, опять к нам возвращается, и, по прошествии некоторого времени, мы снова его открываем, нами овладевает странное чувство, как будто мы вскрываем печать на самих себе и общаемся- со своим изменившимся «я», как с третьим лицом. Подобное чувство бурно овладело нашим другом, едва открыл он первый пакет» (книга II, глава 2-я). Не правда ли, Гёте забегает иногда в очень далекую от него сферу психологических тонкостей в духе Марселя Пруста?

Особенно ясно сказываются качественно совершенно новые реалистические свойства романа в изображении деловой, торговой, хозяйственной жизни. Три поколения Мейстеров появляются в романе. Дед, соединяющий деловитость, домовитость, семейственность с большим художественным вкусом, с сознани-

ем своей культурной миссии создавший большую и прекрасную картинную галерею и кукольный домашний театр. Один из основоположников буржуазии, он хочет утверждать свое господствующее положение не только деньгами, не только товарами, но и предметами искусства. Полный энергии, он полон воли к жизни в разнообразных ее проявлениях. Основою подлинной культуры для него, как для всякого буржуа, является дом, его дом. И этот дом — полная чаша не только в смысле материального благосостояния, но и в смысле идейном. Отец Вильгельма, напротив, купец более узкой, деляческой складки, периода более острой конкуренции и жгучей потребности в сосредоточении денежных средств, которые все целиком должны быть брошены в дело. Перевес одной сотни тысяч талеров решает участь большого торгово-промышленного предприятия, определяет его восходящую линию, оберегает от мгновенного и непоправимого провала. Купцу этой эпохи уже не до картин. Он продает разом все сокровища, накопленные в его доме. И потому он обогащается и преуспевает в своих спекуляциях.

Вильгельм — третье поколение. В детстве испытывает он глубокое воздействие той высококультурной атмосферы, которая была создана дедом. Для него тяжелая травма — утрата предметов искусства, с которыми он сжился, которые его воспитали. В душе его естественно происходит расщепление: мир искусства противопоставляется деловому коммерческому миру. Он выбирает первое. Он отрывается от своего класса и становится скитальцем, ищущим, где бы главу приклонить. Он утратил величавую нравственную полноту и гармонию деда, и его не удовлетворяет трезвый практицизм отца. Так в романе Гёте история рода объясняет историю индивида, а преемственность типов в пределах рода становится символической для развития класса за определенный период времени. Не правда ли, Гёте забегает иногда далеко вперед и предвосхищает «Буддекброков» Томаса Манна?

Гёте начинает тот обзор феодальных замков, поместий и их владельцев, который будет продолжен в «Страннических годах» и образует в целом галерею,

которая напоминает наши «Мертвые души». Но какой разительный контраст! У русского автора от феодально-поместного мира не остается камня на камне. Костанжогло не в счет. У Гёте, напротив, одни Костанжогло, сплошная идеализация.

Лотарио и Тереза. Для структуры гётевского романа, для развития романа вообще эти два образа очень любопытны. В сущности, это еще вольтеровская абстрактно-идейная концепция образа без вольтеровской остроты и с несколько сентиментальным оттенком. Тереза — экономка (eine Haushälterin), мудрая домоправительница, философ домостроительства и собственнического хозяйства. Это идеал женщины вообще и в особенности — жены. Лотарио и Тереза с первой встречи постоянно заняты обсуждением вопросов экономических, финансовых, в особенности касающихся хозяйства местного края. Но когда, еще при первом знакомстве, в обществе, по поводу спора о назначении женщины Лотарио высказал свое мнение, то в его совершенно отвлеченном суждении покрасневшая Тереза увидела полное совпадение с тем, чем она сама была и на деле и по «образу мыслей». Лотарио настаивает на том, что не может быть ничего выше, чем руководство домашним хозяйством (книга VII, глава 6-я). Он произносит сдержанно-рассудительный, но в своем роде вдохновенный гимн, в котором упоминание кухни и кладовой сочетается с идеей высокой семейной гармонии, а «вечно восстанавливающийся порядок («immer widerkehrende Ordnung») составляет священный жизненный ритм.

В соответствии с этим совпадением в образе мыслей любовные отношения Лотарио и Терезы носят рассудительно-бесстрастный характер и обеспечивают полное, обдуманное и заранее взвешенное «счастье».

Однако порядок и гармония идеальных личностей не совпадают с беспорядком и дисгармонией, царящими в мире. Превосходно спланированное счастье Терезы оказывается дважды разбитым. Унаследовав все добродетели и хозяйственные влечения отца, она, оказывается, не так легко отделывается от наследия своей матери, женщины пустой и развращенной.

Лотарио уже в прошлом пережил эти мятежные порывы. В романе он появляется в качестве человека совершенно установившегося, достигшего полного равновесия деятельности и мировоззрения, рассудка и чувства. Свои прежние заблуждения и искания он объясняет отсутствием этого равновесия.

Лотарио и Ярно в чрезвычайно точных рассудочных формах отрицают первенство рассудка. Но их понятия практического действия, равновесия, порядка, самый страх перед влекущей куда-то идеей — все это определяет личности этой группы персонажей (включая аббата, маркиза, Терезу и даже Натали) как весьма рассудочные.

А между тем романтика занимает большое место в романе. И она не сочетается с его рационалистической линией, а протекает обособленною струёй.

Прежде всего — образ прекрасной незнакомки, явившейся на мгновение, когда раненый и брошенный всеми Вильгельм лежал один на поляне. Этот «образ всех образов», как возобновляющийся музыкальный мотив, тревожит душу Вильгельма и определяет в нем смутные порывы и внутреннюю неудовлетворенность, пока наконец он не узнает свою мечту в лице рассудительной Натали. Сочетание гётевскоto Ewigweibliche с идеализированной житейской размеренностью создает двойную ирреальность поэтического образа.

Замечательной вставною новеллой является прославленная «Исповедь прекрасной души». Но с точки зрения строения романа эта потребность в привеске, который сюжетно ничем не связан с романом, образы которого совершенно иные и который даже идейно не входит в общий состав, — все это свидетельствует о том, что «Ученические годы» еще не сформировавшийся окончательно, не органически цельный роман. «Исповедь» поднимает религиозные проблемы, не затронутые в предыдущих частях и не приобретающие значения в дальнейших. Ряд романтических ощущений подчинен рационалистическому анализу развития религиозных идей в душе молодой девушки. Эта вводная новелла в дальнейшем углубляет общий повествовательный тон, подготовляет к тому, что Вильгельм,

не удовлетворенный не только тем, что его окружает, но и самим собою, оказывается перед новыми неясными и потому мучительными задачами. Это — только косвенные связи.

Законченно реалистическими в романе являются образы, не обремененные символикой: беспечная и как будто легкомысленная Марианна, она дремала, когда Вильгельм читал ей свои лекции по искусству, но оказалась верной до конца своему первому светлому чувству; нежная, духовно настороженная Миньона, жизнь которой оборвалась, как слишком тонкая и слишком натянутая струна; болтливая, насмешливая и независимая Филина; страстно-тоскующая и мечущаяся в какой-то внутренней, душевной тесноте Аврелия; сварливая и корыстная Барбара, впрочем очень уж изменившая потом и свой облик и свою речь.

В ряде сцен представлена и актерская среда.

В романе не много места занимает пейзаж. Самое характерное — свежее и чудесное начало седьмой книги. Весна. Солнце, вырвавшееся из-за туч. Радуга, блещущая на фоне клубящегося облака. Вильгельм философствует: «Так бывает всегда — самые прелестные краски жизни появляются на темном фоне».

Интерьер занимает в романе существенное место: в детских воспоминаниях Вильгельма, в восприятии «прекрасной души», в описании замка Натали — перед нами вновь и вновь тот же и по своему характеру и в значительной степени по объекту идеал богатой большой культуры. Не только живое воздействие воспитывающих и преобразующих душу образов искусства пленяет Гёте, но порядок, симметрия целого, величие дома как символа собственнической культуры: «… как удачно все было распределено, все было на своем месте, внутренне связано или противопоставлено, благодаря единству тона или благодаря пестроте, все являлось именно в том виде, в котором оно должно было явиться». Очень типична такая мелочь, переданная с общим тоном восхищения: «Четыре крупные мраморные канделябра стояли в углу зала, четыре поменьше — в середине».

Именно в этих описаниях наиболее явно сказы

вается общественно-политическая идеология романа; от идеализации буржуазного быта автор переходит к идеализации того аристократического подновленного в экономическом и в идейном отношении уклада, который еще очень крепок в Германии конца XVIII и начала XIX века. Этим же определяется и судьба героя, попадающего в аристократический мир сначала в качестве бродячего актера, а потом укрепляющегося в этой новой весьма привлекательной для него среде.

Образ Вильгельма Мейстера объединяет и абстрактно-рационалистический, и романтический, и реалистический планы романа, идейное содержание его пейзажа, его интерьера, всех его образов. Огромное предметное многообразие романа не субъективируется, а только связывается, сочетается в этом образе, и это прядает образу очень высокую степень объективности. Основное величие «Ученических годов» именно в мдогоплановости, в размагничивании индивидуалистических примет, в крупном охвате основного образа. Это уже не Ich-Roman, ни по форме, ни по существу. Идейные искания Вильгельма, его колебания, его порывы — текучие, динамические и неустойчивые черты — объективно типичные, помогающие европейскому юноше, живущему на грани XVIII и XIX веков, понять самого себя, действительность, силу искусства, могучую власть человеческой культуры. Это произведение о человеке определенного периода исторического развития, деятельно и философски ищущего своего назначения в жизни, поглощающего своим сознанием эту жизнь и обогащающего ее своим отношением к ней.

«Ученические годы» — роман романтический в гегелевском смысле, его центральным содержанием является «абсолютная внутренняя, жизнь» (Innerlichkeit), «постижение своей самостоятельности и свободы», «не знающая остановки в работе — душевная глубина». Это роман, в котором идеи индивидуальности, любви, чести, верности, долга занимают выдающееся место. И в этом смысле рождается роман, одинаково радикально порывающий с испанской традицией плутовского романа, с французской — абстрактно-идейного, с английской — бытового романа.

Формируется социально-психологический и конкретно-философский роман.

В отличие от «Вертера», его нельзя уже назвать романтическим в более обычном, не гегелевском смысле. Потому что лирический мотив здесь подчинен широкому плану, познавательному, рационалистически строгому, деловому. Потому что в него вложено большое реальное содержание. Мы видели, что как роман «Ученические годы» несовершенны. Но некоторые из существенных недочетов являются в историческом смысле его достоинствами.

Разве, например, не существенный недочет, что роман этот для сколько-нибудь широкого круга читателей скучен? В «Ученических годах» сюжетная громоздкость, отсутствие единой любовной интриги, дробность сюжета, обстоятельность повествования, обилие описаний, рассуждений, данных экономики и просто хозяйственных и коммерческих расчетов — все это утверждало серьезность и значительность новой разновидности жанра, резко противопоставляло реалистическое исследование жизни другой разновидности того же жанра, претендовавшей занять самое видное место. «Ученические годы» стали поучительным контрастом мечтательно-философскому «роману» типа «Люцинды» Фридриха Шлегеля, «Истории господина Вильяма Ловеля» Тика, «Генриха фон Офтердингена» Новалиса, «Гесперуса» Жана Поля и пр.

Фактом своего существования «Ученические годы» прокладывали путь роману XIX века и отстраняли как нечто побочное произведения, лишенные социальной, реально-психологической и эмпирической основы.

«Страннические годы Вильгельма Мейстера» (1821) — третий огромный этап в развитии романа. Воинственный прозаизм в этом произведении — прямое противодействие мечтательности романов Эйхендорфа и Гофмана. Рамки романа раздвинуты еще гораздо шире, чем в «Ученических годах»: антагонизм фабричного и ремесленного труда с изображением экономической прогрессивности первого и с описанием бедствий бесчисленных тружеников, разоряемых ма-

шиной. Первые проблески рабочего движения, представленные в мерцающем свете идей социалистов-утопистов. Аристократы, «отрекающиеся» от своих привилегий, чтобы возглавить новое, впрочем совершенно мирное, рабочее движение и положить начало гармоническому, полукоммунистическому обществу. В то же время обоснование и оправдание крупной собственности как своего рода альтруизма. Педагогическая система, всесторонне обнимающая жизнь подростка. Связанное с этой системой новое религиозное учение (представляющее смесь христианства, язычества, натурфилософии, мистики и рационалистической морали). Обнаружение космической гармонии, внутреннего единства звездных миров и человеческой души (образ Макарии и сцена в обсерватории). Романтическая любовь к далекой Натали, освещающая весь жизненный путь Вильгельма, и реальная страсть, властная и безрассудная, играющая людьми, как пешками (во вводных новеллах). Самоотречение как основной нравственный фактор жизни и личности, самоограничение как обеспечение индивидуального счастья. И наконец, ремесло как узкая и определенная форма труда, как специальность, обязательная для каждого. Это — убеждение, к которому приходит в результате всех CBQHX исканий Вильгельм, становящийся хирургом.

Вот основные внутренние сферы этого многообъемлющего романа, соединяющего страницы самой увлекательной и подлинно возвышенной поэтической силы с морально-назидательными трактатами и громоздкими сентенциями. Неудивительно, что, когда при издании этого романа в трех томах один из томиков получился слишком тонок, Гёте предложил Эккерману самому подобрать из рукописей еще что-нибудь, чтобы насытить книгу.

Основной прагматический вывод к этому роману как раз не был применен. Пропагандируя выбор узкой специальности, строго очерченных рамок определенного ремесла, Гёте сам выступил в качестве социалиста-утописта и был в этом отношении несравненно ниже Сен-Симона и Фурье, в качестве основателя новой педагогики оказывался куда ниже Песталоцци и

Руссо, в качестве основателя новой религиозной системы уже совсем не привлекал интереса.

Мощный организм гётевского романа не усваивал все эти темы, и они выпирают как что-то не составляющее романа, а только приставленное к нему. И все-таки в истории романа «Страннические годы» занимают очень большое место.

На этом третьем этапе создания романа Гёте вышел из индивидуальной сферы, раскрыл перед романом из современной жизни огромные социальные, политические и философские горизонты, создал роман, объемлющий современную действительность, предвосхитив циклы и эпопеи Бальзака, Толстого, Золя, Т. Манна. И самая незавершенность, художественная катастрофа, постигшая в этом случае великого мастера, была поучительна. Роман как новый литературный жанр или радикально новая разновидность этого жанра требовал огромного внимания в деле его конструирования, композиции; принципиально роман претендовал теперь на любую тематику, должен был вмещать любую проблему, откликаться на любое биение жизни. Но он должен был все усваивать и выражать по-своему, в своей стилистической системе. Его утонченная интеллектуальная сфера должна пронизывать сферу эмпирическую и совершенно живую.

В «Страннических годах» больше блестящих, полных огня и движения страниц, чем в «Вертере» и в «Ученических годах». Но эти страницы преимущественно приходятся на долю вставных новелл, сюжеты и герои которых либо совсем те связаны, либо связаны искусственно и причудливо с сюжетом и образами романа. А в морализующих страницах образы порою до того смутны, что при описании «педагогической области» объяснения Вильгельму дают какие-то «трое», не различаемые между собой, обозначаемые либо этим числительным, либо местоимением «они» и как будто говорящие все трое разом. Ничего более абстрактного и не придумаешь.

Работа над «Странническими годами» растянулась надолго, с 1796-го вплоть до 1830 года, когда вновь и вновь обрабатывались отдельные части.

Роман «Die Wahlverwandschaften» («Взаимотяготеющие») появляется в 1809 году, и работа над ним — расширение одной из новелл, задуманных в составе «Страннических годов». Он совпадает с; ними и по основной идее: сила страсти, подчиняющей личность, ведущей ее своими путями, и «отречение» как нравственно необходимый императив, освобождающий и восстанавливающий достоинство и духовную цельность. Наряду с «Вертером» как Ich-Roman'ом и всеобъемлющим охватом обоих циклов «Вильгельма Мейстера», «Die Wahlverwandschaften» — семейный роман с острой психологической ситуацией, сильной драматической интригой, весь напряженный и пронизанный лирическими мотивами. Семейные рамки, замыкая этот роман в сюжетном отношении, отнюдь не ограничивают его идейно. По-новому устанавливаются закономерности человеческих взаимоотношений, алогичная логика страсти противопоставлена ясным нравственным нормам; разгадывается связь человеческой жизни и жизни природы: Гёте находит естественное и все же таинственное соответствие психологических явлений и свойств материальной природы. Эти тенденции, в какой-то степени натуралистические, вполне согласуются с общим обликом романа, в котором жизнь природы и жизнь человека на лоне природы приобретают особенное значение.

Ощущение места действия достигает дотоле невиданной выразительности. Перед нами уже не философская природа, более бледная в «Новой Элоизе», более блистательная в «Бергере», столь же эстетическая и символическая в «Вильгельме Мейстере», как и в «Фаусте», а конкретный фруктовый сад, парк, жилой дом, согретые человеческим трудом, повседневным человеческим взором и событиями, которые среди них происходят. Жизненные обстоятельства каждого из персонажей вполне заурядны, в то же время типичны и определяют личность и историю этого персонажа.

Не завоевав исключительного успеха «Вертера» и не имея огромного удельного веса «Мейстера», роман «Die Wahlverwandschaften» тем не менее представляет

важный этап формирования реалистического социально-психологического, философски-конкретного и сюжетно-действенного романа.

Гёте как романист весьма активно участвует в современном споре о теории, назначении — будущности романа. Он показывает безграничные возможности этого жанра, конкретного в постижении человеческой личности, историчного в понимании связей развития личности и развития общества, философского в исследовании смысла человеческого бытия.

Цельность, движение и ясная логика сюжета, подлинная эпичность создают совершенство «Вертера». Лирическое богатство не отстраняет эпической Сущности этого маленького романа. Единство сюжетно-идейного плана определяет значительность «Взаимотяготеющих».

В цельности сюжетного плана обоих романов о Вильгельме Мейстере — их подлинное величие, а раздробленность осуществленной автором композиции подрывает их эстетическую силу. В этой раздробленности, и только в ней, — предвосхищение современного нам антиромана. Талантливый импрессионист нашего времени Генрих Бёлль в таком же духе строит, нет, это не то слово, — разбрасывает сюжетные лоскуты своих романов.

Проявление композиционной анархии в романе «Страннические годы» связано с исканием новой многообъемлющей повествовательной формы; композиционная анархия Генриха Бёлля и многих других — трагический распад эпического строя, утрата ясного взгляда на жизнь.

Однако и у Гёте и у Бёлля разрушение эпической логики и цельности действия до добра не доводит.

Гёте трудился у истоков социально-психологического, философского, реалистического романа. Его романы — в большей степени гениальная лаборатория, чем законченные и совершенные творения. Почти то же можно сказать и об упорном стремлении Пушкина создать прозаический роман.

ПУТЬ ПУШКИНА К ПРОЗАИЧЕСКОМУ РОМАНУ

1. Пушкин и теория романа

Пушкин принадлежал к тем творческим гениям, которые, по словам Белинского, «работая для настоящего, приуготовляют будущее»[1]. Теперь, когда то, что было будущим в эпоху Пушкина, стало прошедшим, эту мысль Белинского можно обосновать во всей ее Полноте и силе.

Особенно очевидна роль Пушкина — «приуготовителя будущего» — в сфере, в которой он сам не дошел до хвоей цели, но которая оказалась важнейшей в литературе XIX века и доныне полностью сохраняет свое значение, — в сфере создания социально-психологического, реалистического прозаического романа.

20-е и особенно 30-е годы (до конца которых не дожил Пушкин) были периодом, когда новый, трезвый взгляд на жизнь, порожденный экономическими и социальными отношениями нового типа, привел к образованию реалистического искусства. А в литературе жанром, наиболее совершенно отвечавшим задачам реализма, стал роман. Вот почему в это время «роман все убил, все поглотил»[2].

[1] В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений, т. VII. М., Изд-во АН СССР, 1955, стр. 101.
[2] Там же, т. 1, 1953, стр. 261.

Тяготение к роману было такой властной потребностью уже к концу XVIII века и так возрастало в дальнейшем, что лирик и драматург Гёте берется за широкое полотно обстоятельного, многообъемлющего повествования о Вильгельме Мейстере. Романтик и лирик Байрон заканчивает свое поприще чем-то вроде реалистического романа в стихах — «Дон-Жуаном» (1818 — 1824). А. де Виньи, А. де Мюссе рано или поздно, словно вопреки собственной натуре, приходят к созданию прозаических повестей и романов.

Взгляды Пушкина на задачи создания романа уже определились, когда в 1831 году он одновременно прочитал две новинки: встреченный самым блистательным успехом «Собор Парижской богоматери» В. Гюго и совсем никем не замеченный роман Стендаля «Красное и черное». В конце мая 1831 года Пушкин пишет Е. М. Хитрово, что очарован «Красным и черным», тут же ругая повести Эжена Сю как собрание бессмыслиц, не имеющих даже признака оригинальности, и выражает желание прочитать роман Гюго. Через несколько дней, в очень коротком письме к ней же, резко и отчетливо противопоставлены романы Гюго и Стендаля. Вполне понятно всё, что вызывает восторги у читателей «Собора». «Mais, mais... je n'ose dire tout ce que j'en pense» («Но, но... я не решаюсь высказать то, что я думаю»)[1], — Пушкину явно не по себе от этой буйной игры воображения, от блистательных языковых излишеств Гюго. За этими «но, но...» уже притаились мысли, высказанные позже: «нелепость вымыслов Виктора Юго», «от неровного, грубого Виктора Юго и его уродливых драм», «после удивительных вымыслов В. Юго». Еще в июне 1831 года у Пушкина возникло желание поспорить с этим поэтом: «Нет, г. Юго» (XII, 138, 141. 143, 140). Поэтому заключительные строки второго письма к Е. М. Хитрово звучат как противопоставление очень резкое и как

[1] А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений, т. XIV. М., Изд-во АН СССР, 1941, стр. 166, 172. В дальнейшем цитируется по этому изданию (тт. I — XVI, 1937 — 1949; справочный том, 1960), ссылки на том и страницу даются в тексте.

антитезис к сказанному только что: «Красное и черное» хороший роман, хотя есть кое-где фальшивая риторика и несколько замечаний дурного вкуса» (XIV, 172).

Формула перевернута; несмотря на весь блеск, роман Гюго получает отрицательную оценку; несмотря на некоторые погрешности, роман Стендаля оценивается весьма высоко самым взыскательным критиком французской литературы.

Эту оценку нужно сопоставить с суждениями Пушкина, высказанными годом раньше в заметке «О переводе романа Б. Констана «Адольф», опубликованной в № 1 «Литературной газеты» за 1830 год. В этой заметке Пушкин особенное значение придает языку романа Констана: «Любопытно видеть, каким образом опытное и живое перо кн. Вяземского победило трудность метафизического языка, всегда стройного, светского, часто вдохновенного. В сем отношении перевод будет истинным созданием и важным событием в истории нашей литературы» (XI, 87). Констан с его языком мысли, точного и несколько сухого анализа, С его антишатобриановским, антиламартиновским, антиромантическим стилем внутри самого романтизма — это струя подлинной прозы, которая нужна русской литературе как подкрепление тому, что созидал Пушкин в борьбе с Марлинским, Сенковским, Вельтманом, с пережитками карамзинизма.

В языке Стендаля обнаруживалось дальнейшее и весьма энергичное развитие дерзновенно-антиромантической прозы. Гюго органически не мог читать «Красное и черное», каждая фраза у него застревала в горле, воспринималась как что-то непоэтическое, сухое. И читатель, завороженный блеском прозы Гюго, оставался в то время равнодушным к творениям Стендаля.

Итак, отношение Пушкина к современному ему роману определялось уже самым строением прозы, ее стилем и языком. Уже с начала 20-х годов совершенно в том же духе, но все определеннее и резче сказывается понимание Пушкиным истинного характера и задач в создании прозаического стиля.

В заметке 1824-го («Причинами, замедлившими ход нашей словесности...») ив статье 1825 года, опубликованной в «Московском телеграфе» («О предисловии г-на Лемонте к переводу басен И. А. Крылова»), впервые появляется тот термин «метафизический язык» (XI, 21, 34), который для пушкинского понимания прозы очень существен. Что же этот термин у Пушкина означает? «...Но ученость, политика и философия еще по-русски не изъяснялись — метафизического языка у нас вовсе не существует; проза наша так еще мало обработана, что даже в простой переписке мы принуждены создавать обороты слов для изъяснения понятий самых обыкновенных...» (XI, 21).

Итак, «метафизический язык» — это язык, на котором могли бы изъясняться «ученость, политика и философия», или, по определению того ,же слова у В. И. Даля, все, что «подлежит... одному умствованию»[1]. «Метафизический» в терминологии Пушкина значит примерно то же, что в нашем словоупотреблении «интеллектуальный». Но чрезвычайно важно то, что это общий признак языка политики, науки, философии, художественной литературы, частной переписки, мемуаров. Удивительно, что такой знаток Пушкина, как Д. П. Якубович, справедливо упрекая другого пушкиниста в непонимании значения этого слова, сам объясняет его неправильно: «...когда Пушкин говорит о «русском метафизическом языке», он имеет в виду философский язык, а отнюдь не язык «метафизики»[2]. Разве язык романа «Адольф» — философский язык? «Просвещение века требует важных предметов размышления для пищи умов, которые уже не могут довольствоваться блестящими играми воображения и гармонии...» (XI, 21).

Еще до знакомства своего с сочинениями Стендаля Пушкин, независимо от него, пришел к мысли, что проза ученого сочинения и проза романа имеют нечто

[1] В. Даль. Толковый словарь, изд. 2-е, т. II. СПб., — М., 1881, стр. 323.

[2] Д. Якубович. Обзор статей и исследований о прозе Пушкина с 1917 по 1935 год. «Пушкин. Временник Пушкинской комиссии», т. I. М. — Л., Изд-во АН СССР, 1936, стр. 304.

существенным образом общее: то и другое «требует мыслей и мыслей — без них блестящие выражения ни к чему не служат». Возникло решительное противопоставление: «Стихи дело другое» (XI, 19)[1].

Пушкин употреблял термин «проза» более строго и точно, чем это делают многие наши литературоведы, проза — это строй вольной в ритмическом и звуковом отношении литературной речи, тогда как у нас постоянно смешивают это значение со значением прозаического эпоса. И в статье или книге, названной «Проза Пушкина», просто разбирается содержание его повестей.

Что же существенно общего видит Пушкин в научной и художественной прозе? Богатство мыслей, не только в ясном раскрытии предмета, но и в самом выражении, «метафизически» насыщенном, обогащенном ассоциациями, интонацией, оттенками, перекличкой с тем, что читателю уже известно. Ведь речь идет прежде всего не об индивидуальном стиле писателя, а об основном требовании просвещения — о создании основы русской национальной культуры. Начато с вопроса о «простой переписке», в которой образуется литературная проза культурных слоев общества, от нее пойдет настоящая проза науки и искусства. Не планы и труды одного литератора занимают автора черновых заметок и статей начала 20-х годов, нет, автор этих статей и заметок глубоко озабочен созданием русской культуры, и гениальный поэт приходит к убеждению, что стихи — не главное оружие, с которым следует участвовать в создании этой культуры.

«Точность и краткость» (XI, 19). Когда громадным успехом пользуются Гюго и Марлинский, это дерзновенная формула, она идет совершенно наперекор моде и вкусам. И этот принцип объединяет научную и художественную прозу. Первая демонстрация этого стиля — в пушкинских письмах, статьях и заметках. Но в мае 1825 года, обращаясь к самому же Марлинскому, Пушкин требует от него и чего-то, казалось бы, прямо противоположного — болтовни.

[1] В том же смысле говорится о «метафизическом языке» в письме к П. А. Вяземскому от 13 июня 1825 года (XIII, 187).

Тут уже дело касается художественной прозы и особо — романа: «Роман требует болтовни: высказывай все начисто». Роман требует совершенной непринужденности, естественности, простоты: «Твой Владимир говорит языком немецкой драмы...» (XIII, 180). И этот стилистический принцип порождает естественное и совершенно вольное движение повествования, свободное от ненавистного Пушкину «холода предначертания» (XI, 201), как бы то ни было связывающего поэта, ставящего его в какие бы то ни было рамки. Языку нашему надобно воли дать более», — пишет Пушкин М. П. Погодину в ноябре 1830 года (XIV, 128).

Итак, «язык мысли», плюс «точность и краткость», плюс «болтовня» — это триединая диалектическая формула, выражающая совершенно последовательно, собирающая в одно целое пушкинскую теорию прозы.

Между этой теорией и практикой полное единство.

Однако в заметке о романе «Адольф» с теорией прозаического стиля связаны и важные замечания, собственно относящиеся к теории романа. Оказывается, «Адольф» принадлежит к числу двух или трех романов, которые были прочитаны Татьяной в опустевшей усадьбе Онегина, в его «молчаливом кабинете». Там, в седьмой главе «Евгения Онегина», как нельзя более точно объяснено, что такое настоящий роман, в отличие от тех книг, которые Онегин подверг решительной опале. В истинном романе

...отразился век,
И современный человек
Изображен довольно верно…

«Евгений Онегин» полон размышлениями и -мечтами о романе, который еще будет написан:

Тогда роман на старый лад
Займет веселый мой закат.
Не муки тайные злодейства
Я грозно в нем изображу,
Но просто вам перескажу
Преданья русского семейства,
Любви пленительные сны
Да нравы нашей старины.

И еще целая строфа XIV третьей главы выражает эту мечту о прозаическом бесхитростно-простодушном бытовом романе, который мечтает написать автор блистательного романа в стихах. Совершенно в духе позднейшей заметки «О романах Вальтера Скотта» изображение жизни «домашним образом» противопоставляется чопорности и торжественности классицизма (XII, 195). Задуманный Пушкиным роман противопоставлен и «нравоучительному роману», с его «важным» слогом, и роману более нового типа, в котором «порок любезен», и «сладостному» роману, «опасной книге» («Какой у дочки тайный том / Дремал до утра под подушкой»), и «длинному, длинному» роману, который «наводит сон», и Ричардсону, и Грандисону.

Но все это — почти шутливо. А вот задача истинного романа, в котором бы отразился век, в котором бы современный человек занял главное место, — об этом сказано и в «Онегине» и в заметке о В. Скотте, — это узел в пушкинской теории романа. Век, — значит, речь идет не о семейном романе, нет, у него нет рамок, он должен воплотить то брожение мысли, ту жизнь чувства, которые совершаются всюду. Стало быть, и современный человек — это не тот или другой тип помещика, или купца, или столоначальника, нет, это, скорее, тот, в ком совершаются духовные сдвиги, в ком воплощается вся внутренняя жизнь его «века». Не задумывает ли Пушкин патриотическую оду в духе Ломоносова: «Пою премудрого российского Героя»?

Как раз наоборот! Пушкин, как и Шекспир, считает, что «век вывихнут» и что роман это настоящий роман, когда автор видит то, что увидел вскоре Мюссе, — «болезнь века». Татьяна прочитала в опустевшем доме своего возлюбленного те

...два-три романа,
В которых отразился век
И современный человек
Изображен довольно верно
С его безнравственной душой,
Себялюбивой и сухой,

Мечтанью преданной безмерно,
С его озлобленным умом,
Кипящим в действии пустом.

Это — собирательная характеристика Рене, Обермана, Адольфа, Чайльд-Гарольда, может быть также Пелама и Глэнвиля — героев только что прочитанного Пушкиным романа Э. Бульвера-Литтона. Но это — не одна лишь сущностная характеристика группы литературных персонажей. Здесь высказан принцип авторского подхода к основным героям романа и дано понимание образа современного человека.

Этот принцип — критический. Установить болезнь века, поэтический диагноз — вот задача романиста. Заслуживают внимания те романы, в которых этот диагноз решителен и точен.

Давая в пяти стихотворных строках концентрат нескольких романов, Пушкин создает образ несравненно более страшный, чем образы Рене, Адольфа, Пелама. «Безнравственный», «себялюбивый и сухой». Значит, слова «мечтанью преданной безмерно» отнюдь не означают восторженного романтика. Они обозначают вялого фантазера, живущего одним воображением, не способного на истинное чувство. Ничем не согретый, не просвещенный духовно, этот интеллектуальный урод «с его озлобленным умом» движется, суетится, кипит «в действии пустом» — вот первая трагическая характеристика «лишнего человека».

Итак, пушкинская теория романа к концу 20-х годов приобретает вполне отчетливые формы: исходя из принципа «язык мысли», утверждая безыскусственность повествования, своего рода семейственность и простоту сюжета, Пушкин видит в романе философию целой эпохи и критическое постижение облика того человека, в котором бы наиболее глубоко были выражены современные ему искания и недуги.

Насмешливо упоминая Эмина, не удовлетворяясь повестями Карамзина, отвергая Булгарина, споря с Марлинским, Пушкин выдвигает свою положительную программу русского романа, которая в некоторой степени предвосхищала суждения Белинского о том,

что такое роман и что не следует называть романом (на эффектах построенные произведения А. Дюма И Марлинского), о том, что роман — это «самая свободная форма», в которой с «беспощадной откровенностью» обнаруживается и «ужасающее безобразие» и «торжественная красота» жизни[1].

Для Пушкина теория романа была сознательной и вдохновенной программой его художества. Он думал о романе, он спорил о романе, когда собирался писать и когда писал роман и романы.

«Мысль о романе, который бы поведал простую, безыскусственную повесть прямо-русской жизни, занимала его в последнее время неотступно, — вспоминал впоследствии Гоголь. — Он бросил стихи единственно затем, чтобы не увлечься ничем по сторонам и быть проще...»[2] Не менее живо вспоминал о том же и В. И. Даль, который в 1833 году сопровождал Пушкина из Оренбурга в Берлинскую станицу, где поэт разыскивал следы Пугачева и записывал воспоминания о его времени. Разговаривая с Далем, Пушкин настойчиво его убеждал: «Я на вашем месте сейчас бы написал роман, сейчас; вы не поверите, как мне хочется написать роман, но нет, не могу: у меня начато их три, — начну прекрасно, а там недостает терпения, не слажу»[3].

На этом пути создания романа следует обозначить около тридцати произведений, законченных, незаконченных, едва начатых и намеченных только в плане. Эти произведения отчетливо распадаются на три группы.

Доводя до полной реалистической и сюжетной конкретности свою лирику, поэт создает прежде всего роман в стихах. За ним следуют исторический роман,

[1] В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений, т. I, стр. 267. Подробнее об этом см. в главе «Белинский о романе» в кн.; А. В. Чичерин. Возникновение романа-эпопеи. М., «Советский писатель», 1958, стр. 36 — 56.

[2] Н. В. Гоголь. Полное собрание сочинений, т. VIII. М., Изд-во АН СССР, 1952, стр. 384.

[3] См. статью Л. Н. Майкова «Пушкин и Даль». «Русский вестник», 1890, № 10, стр. 7.

незаконченный, и повести, более или менее тяготеющие к роману; «Капитанская дочка» — решительно лучшее русское произведение в повествовательном роде», по словам Гоголя[1], — завершает этот цикл. Наконец, третья группа образуется незавершенными замыслами разных лет, в которых пробивается еще одно, совсем новое слово, так и не высказанное Пушкиным, досказанное за него уже позже.

2. От лирики к роману в стихах

Лирика Пушкина 20-х годов все более и более становится реалистической лирикой: выветривается романтическая фразеология, жизненные ситуации проникают в стихи, образы приобретают и зримую, и бытовую, и душевную отчетливость. Наконец, последнее следствие — в лирике эмбрионально возникает сюжетность. Лирическое стихотворение пробивается к тому, чтобы стать небольшой поэмой или даже — романом в стихах.

Если в стихотворениях «Погасло дневное светило...» или «Редеет облаков летучая гряда...» — только воплощение мечтательной задумчивости и чувства, то в «Нереиде» — что-то вроде сцены из романа, с конкретной обстановкой, двумя действующими лицами, позами, действием и жестом. Маленький лирический набросок «В твою светлицу...» обнимает прошлое, настоящее и будущее. В другом случае в лирику вклинивается описание обыденного образа жизни:

Владею днем моим; с порядком дружен ум;
Учусь удерживать вниманье долгих дум...

Все более и более лирика становится взволнованным повествованием. В стихотворении 1823 года «Простишь ли мне ревнивые мечты...» — ряд сцен, то данных намеком, то вполне завершенных. Одна сцена:

[1] Н. В. Гоголь. Полное собрание сочинений, т. VIII, стр. 384.

Окружена поклонников толпой,
Зачем для всех казаться хочешь милой
И всех дарит надеждою Пустой
Твой чудный взор, то нежный, то унылый?

Динамическое и контрастное развитие этой сцены:

Не видишь ты, когда в толпе их страстной,
Беседы чужд, один и молчалив,
Терзаюсь я досадой одинокой;
Ни слова мне, ни взгляда... друг жестокой!

И еще резче в действии, в романтическом развитии той же сцены:

Хочу ль бежать...
Заводит ли красавица другая...

Наконец, завершенные самостоятельные сцены, обставленные бытовыми подробностями. Первая из них начата в плане реальной требовательной беседы:

Скажи еще: соперник вечный мой,
Наедине застав меня с тобой,
Зачем тебя приветствует лукаво?..
Что ж он тебе? Скажи, какое право
Имеет он бледнеть и ревновать?..

Вторая из этих сцен обозначает и время, и место, и обстоятельства изображаемого происшествия:

В нескромный час меж вечера и света,
Без матери, одна, полуодета,
Зачем его должна ты принимать?..

Вопросительные и повелительные интонации, интонации живого, встревоженного объяснения не только не придают условно-романтического обрамления, но, напротив, усиливают реалистически-повествовательный и трагедийный характер художественного произведения в целом.

Чисто лирическим является только заключительный аккорд.

Образы этого стихотворения — не выражение чувства, не лирические волны, а завершенные реалистические образы, какими бывают они в романе; наибо-

лее сложный и реальный — это женский образ, вполне объективный, социально обрамленный, жизненно противоречивый.

Светская красавица, приученная так ловко играть то одну, то другую роль, что трудно понять, когда она в маске, когда без маски, пренебрегающая не только условностями, но и приличиями, глубокая по натуре и способная безраздельно отдаваться своему чувству, — героиня этого «романа» (вроде Ирины из тургеневского «Дыма»), она больше приносит горя, чем радости, тому, кто ее любит и кто ею любим. И в глубине души ее (а мы проникаем до глубины ее души) — уныние и печаль.

«Соперник» — язвительный, шутливый, задорный светский человек. Но и он носит маску, скрывая свою отвергнутую страсть, он бледнеет, страдает втайне.

Тяжело человеку прямому, истинно страстному. которому ненавистны светская маскировка, двусмыслицы, кокетство, который жаждет полного, искреннего счастья, горько ему в этой «толпе», холодной и пустой. Горестной становится его любовь к замаскированной возлюбленной, ей «смешны» его мученья:

Не знаешь ты, как тяжко я страдаю.

Каждый из этих трех персонажей по-своему одинок.

Наряду с этими совершенно раскрытыми образами светской толпы, светской женщины, соперника и ревнивого любовника, образ матери, данный намеком, оставляет тоже какой-то след, образ матери, чрезмерно снисходительной и небрежной.

Перед нами — почти роман. В нем не меньше персонажей, чем в «Рене» и в «Адольфе».

Стихотворная форма служит музыкальным аккомпанементом, поднимающим до бурных восклицаний тревожные и взрывчатые чувства:

Ты так нежна! Лобзания твои
Так пламенны!..

Она служит и другой цели — крайней сосредоточенности образов и сюжета, такой сжатости, когда

«роман» умещается на одной странице. При чем тут стихотворная форма? Ритм и рифма придают законченность и полноту содержанию двух строк, которое бы в прозе потребовало совершенно другого объема:

В нескромный час меж вечера и света,
Без матери, одна, полуодета...

Или:

Тебе смешны мучения мои...

В стихотворении «Признание» совсем иного рода героиня, и герой живет совсем другими заботами:

Но притворитесь! Этот взгляд
Все может выразить так чудно!
Ах, обмануть меня не трудно!..
Я сам обманываться рад!

Строй этих двух лирических стихотворений и образы их прямо противоположны: «голос девственный, невинный», «в умиленье, молча, нежно / Любуюсь вами, как дитя!..» И ситуация совсем иная: «Мой ангел, я любви не стою!» Это другой роман, с другими персонажами, с рядом живых бытовых сцен из другого, деревенского, поместного быта:

Когда я слышу из гостиной
Ваш легкий шаг, иль платья шум...

Когда за пяльцами прилежно
Сидите вы, склонясь небрежно...

Когда гулять, порой в ненастье,
Вы собираетеся в даль...

И путешествия в Опочку,
И фортепьяно вечерком…

Нет в этом стихотворении одного сильного потока чувств. Как в реалистическом романе, здесь показаны колебания, оттенки, игра света и тени:

Вы улыбнетесь — мне отрада;
Вы отвернетесь — мне тоска...

Без вас мне скучно, — я зеваю:
При вас мне грустно, — я терплю.

В «Признании» есть происшествия: «слезы в одиночку», «речи в уголку вдвоем», «путешествия в Опочку», есть выразительные жесты:

За день мучения — награда
Мне ваша бледная рука.

Традиционное для лирики объяснение в любви в этом и многих стихотворениях Пушкина дается в разговорной взволнованно-шутливой и естественно-непоследовательной форме:

И в этой глупости несчастной
У ваших ног я признаюсь!

Так в лирике Пушкина, до начала работы над «Онегиным» и в период этой работы, органически формировалось и выступало здесь и там нечто подобное роману в стихах. Это реалистическая лирика, в которой гнездятся образы и мотивы романа. От этой лирики прямо рождается роман в стихах, реалистический роман, более лирический, чем все романтические романы.

В стихах, о которых только что шла речь, нет образа автора-поэта, словно поэт говорит о ком-то другом: и ревнивец, и мечтающий быть обманутым, и покорный ее воле, сжигающий ее письмо, сами стихов, может быть, и не пишут. Зато автор, персонаж «Евгения Онегина», — поэт, он постоянно занят своим поэтическим трудом, он больше всего занят этим, он вводит читателя в свою поэтическую келью, в которой на глазах у читателя задуман, слажен и завершен роман в стихах. Влюбленный в свой труд, он с ним расстается с такой грустью, с какой, может быть, в лирических стихах еще не была представлена разлука с возлюбленной.

Автор так же описывает свой образ жизни, как и образ жизни своих героев, постоянно противопоставляя себя и Ленскому и Онегину. Только что сказав о том, как пишет Ленский стихи, полные «истины живой» и обращенные к Ольге, только что усмехнувшись по поводу назидательного призыва: «Пишите оды, господа», намекнув, что Ольга не стала бы и слушать

оды, а истинное счастье — быть услышанным «красавицей приятно-томной», автор противопоставляет себя и поборнику одописания Кюхельбекеру, и блаженству Ленского. Перед нами реалистический образ поэта, сквозной образ романа в Стихах. Начиная с посвящения, это — образ человека с открытой дружественной душой, живущего своей поэзией, обращенной к людям.

Творчество поэта захватывает все: и ночи неустанного труда, и вольное чувство «легкого вдохновения», и состояние совершенной внутренней ненапряженности, и ум, и сердце. Этот ясный взгляд органически сочетает лирическую и эпическую стихию: светлым взглядом автор увидел природу, быт и героев своего романа.

Образ автора — во внутреннем движении, и притом движении разнородном.

Роман писался семь с половиной лет, этот труд пересекали другие труды, многое происходило вокруг него, с ним и в нем: автор к последним главам становится сосредоточеннее, печальнее, в нем больше мудрости и простоты. Его блеск — более внутренний блеск, чем в первых главах романа. Он пережил переход от юности к зрелым годам и глубокую тревогу за себя, за свою душу:

Не дай остыть душе поэта,
Ожесточиться, очерстветь
И наконец окаменеть
В мертвящем упоеньи света,
В сем омуте, где с вами я
Купаюсь, милые друзья!

Обращения к прошлому, сопоставления создают поэтическое движение образа:

Таков ли был я, расцветая?
Скажи, фонтан Бахчисарая!

Резкие контрасты содержат историю романтика, ставшего реалистом, историю мечтателя, усвоившего «мятежную науку», читавшего свои стихи в кругу заговорщиков — будущих декабристов, глубоко потрясенного их разгромом; «Иных уж нет, а те далече».

Сложный путь проходит автор, изведавший разочарование, отчаяние, даже озлобленность, переживший все, что составляет душу его героев:

Я был озлоблен, он угрюм.
В обоих сердца жар угас...

И Ленский и Онегин тем более открыты автору, что он передумал и выстрадал все, что пережили мыслящие его современники. Но от романтических иллюзий и от гнетущего скепсиса он освободился. В содружестве и неустанном труде нашел он свой путь и может взглянуть теперь и на себя самого и на них со стороны.

Современные Пушкину писатели и он сам часто выдавали свои произведения за совершенно достоверные истории, за чьи-то дневники, записки, мемуары, за рассказ досужего наблюдателя, точно запротоколированный поэтом, за связку писем, найденных на чердаке. Скрыть процесс творчества, сделать его неприметным! В «Евгении Онегине» совершенно наоборот: не скрывается нисколько, что это — сочинение, вся история работы писателя, от первоначального смутного замысла, включая сложение стихов, до грусти, которая овладевает им, когда приходится расстаться с истинным и верным другом:

Прости ж и ты, мой спутник странный...
...живой и постоянный,
Хоть малый труд. Я с вами знал
Все, что завидно для поэта...

В последних строках восьмой главы особенно полно раскрывается образ труженика, гениального и неустанного, влюбленного в свой труд.

Настежь распахнутые двери в мастерскую поэта — это существенным образом связано с жанром. Странно было бы уверять, что, при таких ритмах, такой рифмовке, таком блеске в каждой строке, это все записано со слов какого-нибудь армейского штабс-капитана или Ивана Петровича Белкина. Нет, стихи говорят сами за себя, стихи — сами по себе — своего рода исповедь поэта.

И все-таки «Евгений Онегин» — менее всего «исповедь сына своего века». Даже образ автора взят отчасти и со стороны, объективно. Главное же — он на втором плане, это постоянный активный резонанс противоположным ему образам первого плана.

В романе два поэта. Но совсем разного склада. И Ленский — настоящий поэт: как он думает, как воспринимает мир, как чувствует, так он и «поет».

Это философ, кантианец, вольнолюбивый, живой, начитанный, собеседник искренний и страстный. Но его воззрения и его стихи — уже вчерашний день, его восторг, его уныние — все уже становилось наивным ко времени того крутого перелома, когда люди начали с невиданною трезвостью смотреть на вещи. В его облике, поэтическом и прекрасном, проглядывало и что-то комическое. В его фразеологии — беспомощность:

Он пел разлуку и печаль,
И *нечто,* и *туманну даль...*

Точностью своей речи, договоренностью, додуманностью каждой мысли автор полемизирует с героем. Юношеский облик Ленского был выкроен по старой моде. И в его чувствах, порывистых и сильных, та же смутность, что и в его стихах. Те же иллюзии. Он вообразил поэтическую Ольгу, не замечая девушки пустенькой и прелестной, совершенно лишенной того романтического ореола, которым он ее окружал. Самому создать этот ореол, фантазировать было его потребностью.

Строение романа в стихах — в сцеплении контрастов — так мыслит автор, так живут его стихи. Недаром в одной и той же строфе лирическое ядро сочетается постоянно с насмешливой концовкой — и, наоборот, с шуткой, самой забавной, смыкается в концовке самая глубокая грусть. Логика поэтического строя стихов — противоречивая, капризная, вольная.

Татьяна противоположна не только сестре своей (это совершенно очевидно), но и Ленскому. В ней — настоящая внутренняя жизнь, а в нем — игра вообра-

жения; именно в этом роль Татьяны в философии романа на всех этапах развития ее образа. Она действительно живет одною жизнью с русскою природой, с народом русским, по-настоящему она любит, она читает, сживаясь с книгой, вкладывая в чтение все свои нравственные силы. Она умеет быть откровенной. От наивно-восприимчивого чтения в духе Леона, героя романа Карамзина «Рыцарь нашего времени», она переходит к размышляющему чтению. Она по-своему входит и в новую роль светской дамы. Застенчивая, простодушная Татьяна так умна, что в насильственно навязанном ей положении оказалась «законодательницей зал». Так изменившись, она остается неизменной в своем презрении к мишуре, в готовности отдать окружающую ее роскошь

За полку книг, за дикой сад...

Она осталась верной своей любви. И еще более — верной тому, что считала своим нравственным долгом. Сокровенная внутренняя жизнь женщины в ее развитии, раздвоении, внутренняя борьба и нравственная победа никогда еще в литературе не были представлены так ясно. И в то же время «милый идеал» Татьяны — совершенно реальный, не идеализированный образ: ее невзрачный облик при первом появлении, застенчивость и робость, ее внешний светский блеск, ее тревога за свою репутацию, ее гордое нежелание понять Онегина при последней их встрече. Перед нами образ живой, со всеми отпечатками окружающего бытия.

По натуре своей Татьяна противоположна и ларинскому укладу и ритуалу гостиной, последнее самое искреннее и светлое ее слово не о своей семье, не о Лариных, а о няне, она чувствует и мыслит глубоко и по-своему, у нее истинный характер, в этом — несокрушимо устойчивый центр пушкинского романа, какого не было ни в романтическом романе, ни у Стендаля, Бальзака и Мериме. Отсюда начинается главная магистраль в традиции русского романа.

С какими бы претензиями и упреками ни обруши-

вались на Татьяну Писарев и Макогоненко[1], это — частные житейские пререкания с не потрафившей им особой, — эти пререкания не имеют отношения к поэтическому образу, воплотившему в непререкаемо реальной форме русский, пушкинский идеал.

Образ Онегина — тройном контрасте, и это создает его скульптурность, его реальность и — его философскую глубину.

Онегин — давний знакомый, постоянный собеседник и приятель автора. Недаром единственная иллюстрация, задуманная самим Пушкиным, изображала их вместе.

Но как совершенно по-разному они воспринимают и балетный спектакль, и деревенское захолустье, и «вальса вихорь шумный», и людей, и общество, и все на свете. В романе расщепленная двойная действительность, она дается в восприятии Онегина и в совершенно ином восприятии автора. Онегин проницательнее Ленского. С первого взгляда он заметил Татьяну и почувствовал, что она значительнее Ольги. Но юную Татьяну он отверг так же, как отвергал искусство и науку, природу и жизнь.

Его ясный, охлажденный ум отчетливо видел ничтожество светского мира, глупость Буяновых и Петушковых, наивность Ленского, пустоту модных романов — бесцельность жизни окружающих его людей. И он возвышался над ними тем, что сознавал эту бесцельность, бессмыслицу их и своей жизни.

Все рождало споры между восторженно наивным Ленским и скептическим Онегиным. То, что Пушкин сосредоточивал в одной строфе, его преемники значительно расширили. Известно, как и о чем спорили Пигасов и Рудин, Паншин и Лаврецкий, Базаров и Павел Петрович, Безухов и Болконский, Левин и Кознышев и многие другие.

Спор в романе Пушкина еще в эмбриональном состоянии, еще не выяснены взгляды спорящих, ясен только общий образ мыслей каждого из них и проти-

[1] Г. Макогоненко. Пушкин-художник и его время. «Вопросы литературы», 1959, № 11, стр. 153.

воположность одного приятеля другому: «Меж ними все рождало споры». Но особенно важно: «И к размышлению влекло». А дальше — нарочито разнохарактерный и пестрый конгломерат, далеко не исчерпывающий всего, о чем они спорили. Конечно, и «вольнолюбивые мечты» Ленского проникали в эту беседу, и к ним тоже относилось онегинское «охладительное слово».

Страшный драматический узел романа — дуэль Онегина и Ленского. Вчерашний друг сегодня становится врагом. Ленский «верил, что друзья готовы / За честь его принять оковы». И Онегин по-своему любил своего молодого друга. Он был уравновешеннее, спокойнее, умнее. Он мог и себя и его удержать от бессмысленной дуэли.

Но дружба оказалась иллюзией, и один из вчерашних друзей застрелил другого. Это как будто только подтверждало образ мысли Онегина, но это же событие и потрясло и перевернуло его.

Вот к чему вели холодок, безразличие, скепсис — к убийству, к убийству друга. Впервые чувства Евгения изображены как сильные, глубоко поражающие чувства:

В тоске сердечных угрызений...

Но глубокого внутреннего переворота в нем не происходит. В образах пушкинского романа есть движение,. но диалектики, крутых взрывов, переломов нет, нет и для Онегина «новой жизни». Скука сменяется тоской. Скука Онегина выражала его неудовлетворенность. Тоска томит и давит его. И молодость, и здоровье, и особенно ум становятся тягостной обузой. Хочется отделаться от самого себя:

И мыслит, грустью отуманен:
Зачем я пулей в грудь не ранен?
Зачем не хилый я старик,
Как этот бедный откупщик?..

В. О. Ключевский превосходно высказался когда-то в том смысле, что Онегин принадлежал к той категории людей, которые все делают не вовремя. Он

повесничал, когда следовало бы учиться. Вздумал учиться, хотя давно уже пора было браться за дело. Представился случай влюбиться, но он прошел мимо девушки, которая могла бы стать ему подругой и опорой. И в нее же, но не вовремя, он страстно влюбился. Когда? Действие восьмой главы относится к 1824 — 1825 годам, когда «мятежная наука» жила уже не только в сердцах людей небольшого, избранного круга, когда уже «сетью тайной» была опутана Россия и готовилось, а потом и происходило восстание. Вот в это время Онегин, забыв обо всем на свете, был весь поглощен одною своею страстью.

Любовь Онегина — сильное и глубокое чувство, которое еще раз обнаруживает его истинную натуру; оно размывает его скептицизм, душевно сосредоточивает его, но и отгораживает его не только от интересов великосветского круга, но и от каких бы то ни было общечеловеческих интересов. «Чужой для всех» — таким он привык чувствовать себя уже давно, в любви была надежда найти наконец кого-то близкого и родного. Но только в ней, и в ней одной, была эта запоздалая надежда.

Г. А. Гуковский создал странный миф об Онегине-декабристе. В сохранившихся текстах «Евгения Онегина», в «Отрывках из путешествия Онегина», в уцелевших клочках десятой главы, в письмах Пушкина для этого нет никаких оснований. Но вот в письме Катенина Анненкову есть упоминание о том, что были уничтожены строфы, где речь шла о военных поселениях, что «тут были замечания, суждения, выражения слишком резкие для обнародования»[1].

Дает ли это основание для того, чтобы говорить, что Онегин «как бы обретает новую, уже не салонную среду, а почву отечества и его насущных интересов»?[2] Разумеется, одно из другого вовсе не вытекает, и, сознавая это, Гуковский продолжал: «Это видно в тексте восьмой главы достаточно ясно...»[3] Но вместо

[1] Г. А. Гуковский. Пушкин и проблема реалистического стиля. М., Гослитиздат, 1957, стр. 254.
[2] Там же, стр. 255.
[3] Там же.

того чтобы показать, что же можно усмотреть в восьмой главе, Гуковский ссылается на свидетельство «Московского телеграфа».

«Московский телеграф» тотчас после появления романа писал: «Между тем Онегин, — кто бы поверил, — сделался мечтателем». И это приводится в качестве аргумента того, будто Онегин «обрел новую, уже не салонную среду, а почву отечества» и будто бы он примкнул к декабристам. Если уже приходится прибегать к аргументам такого рода, то создается аргументация очень убедительная, но только подтверждающая обратное.

Это необоснованное предположение толкает на искажение образа Онегина. Оказывается, в слове «тоска» проявляется одна забота «о судьбах родины». Нет, разумеется, никаких оснований так понимать внутреннее содержание этого образа. Это значило бы придавать и первому русскому роману, начинающему новую эпоху, совершенно несвойственную ему целеустремленность.

Путь молодого дворянина к революционной борьбе? Этого мотива в «Евгении Онегине» нет.

Авторский, острый, декабристский критицизм прежде всего метит в заглавного героя, зря растратившего свой ум, свои душевные силы, оставшегося внутренне бездомным, прошедшего мимо больших событий своего времени, придавленного жестокой тоской "(«Чудак печальный и опасный»).

В романе в стихах формируется критический реализм.

А. Г. Цейтлин в очень интересном очерке истории русского романа удачно противопоставил сконцентрированный эмбриональный психологизм Пушкина раскрытому психологизму позднейших романистов: В какую бурю ощущений Теперь он сердцем погружен!

Лермонтов, еще гораздо больше Тургенев, Достоевский, несравненно больше Лен Толстой раскрыли бы скобки, распространили бы сжатую пушкинскую «формулу».

«И тем не менее, — говорит А. Г. Цейтлин, — психологическое искусство Пушкина необычайно значительно. Автор «Евгения Онегина» первым в русской литературе утверждает принцип духовного единства, личности»[1]. Глубокое понимание человеческой личности сочетается в романе в стихах с подлинным пониманием типичного, с обобщенным образом России, данным в конкретных образах персонажей романа.

Роман в стихах — реалистическое произведение не только в смысле жизненной логики раскрытия характеров, но и в смысле бытовой детализации. Эти детали несравненно многочисленнее и активнее, чем в романтическом романе. Но Пушкин, остерегавшийся мелочной (как он ошибочно считал) детализации Бальзака, изображает подробности крупным планом, насыщая каждую из них юмором, лирикой или сатирой. Как живет перед читателем опустевший дом Онегина, сохранивший следы его жизни, как живут детали ларинского быта! В ряде случаев поэт ближе к Гончарову, чем к Лермонтову как романисту:

Шипел вечерний самовар...

Или:

Везут домашние пожитки,
Кастрюльки, стулья, сундуки,
Варенье в банках, тюфяки,
Перины, клетки с петухами...

Но и обобщение не менее сильно в «Евгении Онегине». Сквозное действие решительной критики господствующих порядков и нравов упирается в содержание той десятой главы, от которой немногое сохранилось. Общий смысл ее, однако, восстановить можно — это широкое и смелое обозрение той политической эпохи, которая в более узком плане частной жизни дана в романе в стихах.

Совершенно в духе позднейших высказываний Белинского Пушкин создает свой роман в стихах как

[1] А. Г. Цейтлин. Мастерство Тургенева-романиста. М., «Советский писатель», 1958, стр. 14.

жанр в высшей степени свободный. Свободный во всех отношениях. С первых дней работы мысль о цензуре угнетает поэта, но он решает писать, не думая о ней, заведомо не надеясь свое произведение напечатать. Лишь бы никаких рамок не чувствовать! В дальнейшем приходится жертвовать многим нужным, многое урезать, но то, что сказано, сказано вольно, от себя. Свободным является стилистический строй романа. Вольные переходы от лирики к эпосу, от значительного к шутливому и обратно. Вольный строй речи и автора и его героев.

Даже в прозаическом романе редко встретится, а до Пушкина и вовсе не встречалась, такая естественная, словно на досуге застенографированная болтовня:

«Да вот... какой же я болван!
Ты к ним на той неделе зван». —

XLIX

«Я?» — «Да, Татьяны именины
В субботу. Оленька и мать
Велели звать, и нет причины
Тебе на зов не приезжать». —
«Но куча будет там народу
И всякого такого сброду...» —
«И, никого, уверен я!
Кто будет там? своя семья...»

В современной ему журналистике Пушкин подвергался такого же рода нападкам, каким немного позднее подвергался Бальзак. Бальзака упрекали в том, что светская дама в его романе употребляет вульгарные слова.

Побывавший «под небом Шиллера и Гёте» романтик и поэт сам себя называет болваном. Он употребляет союз «и» в качестве восклицательного междометия. Возможно ли это? Пушкин, как и Бальзак, слышал не условную речь, внушаемую гувернерами, а живую речь высшего круга своего времени. Вот откуда брались его лексические вольности:

Люблю я дружеские враки…

Лексический диапазон «Евгения Онегина» — шекспировский диапазон. В соответствии с этим, о чем угодно говорится в «Евгении Онегине»: о модных и вышедших из моды романах, о поэтах, философах, экономистах, историках всего мира, о бытовом укладе во всех сферах России того времени, о нарядах, о сельском хозяйстве, промышленности и торговле:

Все, чем для прихоти обильной
Торгует Лондон щепетильный
И по Балтическим волнам
За лес и сало возит нам...

Словом, перед нами язык реалистического романа в таком развитии, что трудно в данном отношении это произведение перещеголять. Истомина, портреты Татьяны, Ольги, Ленского, блюдечко с вареньем, осень и весна — все так зримо, так виртуозным образом увидено!

Почему же, удивительное дело, «Евгений Онегин» остался единственным романом в стихах? Почему Пушкин и не думал продолжать в том же роде? Почему роман в стихах не создал Баратынский — автор «Бала»? А позже? Или автор «Героя нашего времени» не владел поэтической формой?

Как в недрах лирики 20-х годов уже формировался роман в стихах, так в недрах этого романа гнездилась все более упорная творческая мечта о его прозаическом собрате:

И, Фебовы презрев угрозы,
Унижусь до смиренной прозы;
Тогда роман...

Как бы многообразен и гениален ни был роман в стихах, созданный Пушкиным, сколько бы в нем ни таилось свернутых сил для дальнейшего развития русского романа, все-таки это был еще не роман, в прозе, к созданию которого шел Пушкин.

Пушкин очень резко противопоставлял стихи и прозу и видел в стихах некоторую условность и своего рода непоследовательность на том новом пути, на

который он вступил и который мы называем теперь реализмом.

«Унижусь до смиренной прозы». Да, в известном смысле автор «Руслана и Людмилы» себя обеднял, ограничивал, унижал, отстраняя то блистательной оружие ритма и рифмы, которым он так по-своему и так победоносно владел. В обширном произведении, в романе, то и другое искрилось и жило не в меньшей степени, чем в сонете.

Но в создании нового искусства, «языка мысли», в полном сочетании «метафизики и поэзии» необходимым этапом было — образовать поэзию, «освобожденную от условных украшений стихотворства» (XI, 73).

Пушкин до последнего вздоха своего остается стихотворцем, но важнейшую свою задачу с конца 20-х годов он видит в создании русской прозы и русского прозаического романа.

3. От повести к роману

Формирование прозаического стиля Пушкина проходит два этапа. На первом из них образуется стиль повести, достигающий полного совершенства. На втором пробивается нечто новое, и это новое остается незавершенным.

Все писавшие о стиле Пушкина имели в виду то, что обозначено здесь как первый этап, и в последнем прозаическом произведении Пушкина, в «Капитанской дочке», вполне обоснованно находили его наиболее полное выражение.

Об этой завершённой прозе Пушкина, однако, сложилась два прямо противоположных суждения. А. С. Орлов считал простоту основным свойством пушкинской прозы[1], та же мысль была тщательно обоснована А. Лежневым. По его мнению, такая «нагота простоты» никем ни до, ни после Пушкина с такой последовательностью не была осуществлена.

[1] См. А. С. Орлов. Язык русских писателей. М. — Л., Изд-во АН СССР, 1948, стр. 55.

Лежнев говорит дальше: «Особенного мастерства эта простота и внутренняя оправданность достигает в «Пиковой даме», где видимый психологический парадокс раскрывается с неодолимой правильностью математического доказательства»[1]. Так строение прозы органически связано со строением сюжета, с образной системой, с идеей. К этому взгляду на прозу Пушкина в полной мере присоединился и Г. А. Гуковский: «Пушкинская проза прежде всего точна, ясна, логична... Она избегает сравнений, метафор, распространений как синтаксических, так и тематических. Ее идеал и предел — нераспространенное простое предложение»[2].

Противоположное понимание стиля пушкинской прозы неоднократно высказывал В. В. Виноградов.

Логическая ясность и связь, то, что Г. А. Гуковский считает непременным внутренним стержнем пушкинской прозы, отрицается в трудах В. В. Виноградова. «Смысловая связь, — говорит он, — основана не на непосредственно очевидном логическом соотношении сменяющих друг друга предложений, а на искомых, подразумеваемых звеньях, которые устранены повествователем, но лишь благодаря которым стало возможно присоединение». Отрицая наличие прямых смысловых связей, В. В. Виноградов устанавливает взаимоотношения «намеков», «недоговоренности», «умолчаний». Особенно характерно утверждение, что даже «союзы часто являются в стиле Пушкина обманчивыми сигналами связи, которая или вовсе не осуществляется, или осложняется неожиданными побочными значениями»[3].

«Быт, современная действительность, — писал В. В. Виноградов, — облекали пушкинское слово прихотливой паутиной намеков, «применений» (allusions). Слова, изображая свой литературный предмет, как

[1] А. Лежнев. Проза Пушкина. М., Гослитиздат, 1937, стр. 24. Новое издание 1966.

[2] Г. А. Гуковский. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., Гослитиздат. 1957, стр. 335 — 336.

[3] В. В. Виноградов. Стиль «Пиковой дамы». «Пушкин. Временник Пушкинской комиссии», т. II, 1936, стр. 140.

бы косили в сторону современного быта, подмигивали на него»[1].

Чтобы разъяснить эти противоречивые выводы исследователей, нужно прежде всего иметь в виду, что в завершенной прозе Пушкина, в его повестях, существуют свои внутренние различия стиля. «Станционный смотритель» и «Пиковая дама», «Арап Петра Великого» и «Капитанская дочка» с точки зрения стиля далеко не одно и то же. Простота стиля «Станционного смотрителя» определяется душевной простотой заглавного героя, его быта, простотой сюжета, простодушием рассказчика и воображаемого автора.

Крайняя сжатость сочетается с такой непринужденностью изложения, что остается почти неприметной. Автор не сжимает, не урезает себя: он так мыслит, сосредоточенно и точно. Впрочем, у этой повести три разных автора: первый из них — прежде «находившийся в мелком чине», потом ставший титулярным советником А. Г. Н., рассказавший случай из своей жизни второму — простодушному провинциалу, записавшему рассказ, Ивану Петровичу Белкину. Ну, и третий — автор «Евгения Онегина». Повествование не переходит от одного к другому, от другого к третьему, не троится, не распадается. Напротив, все изложено совершенно в одном духе, чинно и чисто. Первый автор нужен как действующее лицо, как путешественник, изъездивший Россию «по всем направлениям» и запросто беседующий и с Выриным и с его дочкой: сперва это молодой человек, очарованный Дуней; через три или четыре года это уже человек более любознательный, чем восторженный, способный глубоко сочувствовать чужому горю; еще через несколько, может быть, через десять лет воспоминания, прошлое глубоко его волнует, он нарочно сворачивает с пути, тратится, теряет время, чтобы побывать в давно знакомом месте, где теперь нет уже и станции; его поражает мысль, что он проходит через те самые сени, «где

[1] В. В. Виноградов. О стили Пушкина. «Литературное наследство», кн. 16 — 18, 1934, стр. 136.

некогда поцаловала» его «бедная Дуня». Мысли о смерти, о горе, о раскаянии, о судьбах людей, о любви истинной и мнимой ранят его сердце, бесхитростное и полное печали. И он рассказывает Ивану Петровичу грустную историю старого смотрителя, как рассказывалось и рассказывается в глуши в осенние и зимние вечера немало историй. Иван Петрович, «кроткий и честный», был охотник и до чтения, и до слушания историй. Его ясность и его простодушие нужны третьему автору, который сочетал их со своей тончайшей культурой, со своим гением.

Гёте, Шатобриану, Констану, Мюссе нужны были в роли рассказчика Вертер, Рене, Адольф, Октав, которые говорили о себе самих и что-то совершенно родственное их авторам, а Пушкину понадобилось глубокое, органическое единение с наивным деревенским жителем, трепетавшим от одного слова «сочинитель»; так создавались повести о гробовщике, о старом смотрителе, о странном замужестве одной и о прихотях другой провинциалки.

Повесть начата с шести вопросительных предложений. Сначала они остаются безответными, обращенными к читателю, который только кается: и Я, мол, проклинал, и я требовал «роковую книгу»! Да, и я не раз почитал их извергами! Это не «риторические вопросы». Это действительно завязывается беседа, беседа с современником, которому так понятны чувства автора повести. Впрочем, и нам они совершенно понятны, и мы с вами вспоминаем первые строки «Станционного смотрителя», когда в промежуточном аэропорту вдруг не оказывается вовремя самолета и неизвестно, когда он будет. Бывает и так, что магические слова «нелетная погода» оказываются на месте пушкинских — «дорога скверная».

Но три последних вопроса все более и более предполагают ответы в духе апологии смотрителей. Из этой апологии и вырастает вся повесть... «Не настоящая ли каторга? Покою ни днем, ни ночью...» Естественная разговорная интонация сохраняется на протяжении всей повести, но сочетается с отчетливостью и сжатостью.

Эта сжатость — не помеха совершенной конкретности. Эпизод первого посещения станции весь на двух маленьких страничках. Но сколько подробностей: читатель узнает, что «день был жаркий», что потом «стало накрапывать», что путешественник «вымок до последней нитки», что пришлось ему «переодеться», что он чаевничал со смотрителем и с его дочкой. И портрет Дуни, четырнадцатилетней голубоглазой кокетки, по-своему видавшей уже свет, не смешаешь ни с каким иным литературным портретом.

Третья часть всего текста, посвященного этому эпизоду, отведена описанию картинок на стенах станции. История блудного сына представлена тоже весьма конкретно, вплоть до колпака и шлафрока почтенного старика, отпускающего сына в дорогу.

Не здесь ли «намеки», «символы недоговоренности», «умолчания»? Думаю, что параллель сына, сбежавшего от отца, и дочери, сделавшей совершенно то же самое, так ясна и безыскусственна, что вряд ли можно говорить о малейшей сложности по этому случаю.

Напротив, лаконизм зиждется именно на том, как прямо и точно выражены мысли, описаны действия: «Красота ее меня поразила»; «Я предложил ее отцу стакан пуншу»; «Дуня согласилась...» В более распространенных предложениях разом вобрано очень много связанных между собой, но весьма различных суждений, не только живописующих данное мгновение, но и обращенных к будущему, объясняющих заранее, как могло произойти бегство Дуни.

Лаконизм повествования достигает, крайней степени в заключительной части. «Отчего ж он умер?» — «Опился, батюшка». Больше ничего не сказано о последних годах жизни и о смерти Самсона Вырина. Но слово, «спился» вбирает в себя все содержание повести: безысходное горе отца, которое увело его в могилу, — все оно в этом слове, которое не является, однако, ни намеком, ни символом, оно просто и ясно.

Последняя страничка переполнена деталями: и серенькие тучи, и холодный ветер с пожатых полей, и

красные и желтые листья, и орешки, и дудочка, и черная моська, и пятак серебром, и черный крест с медным образом, и еще один пятак.

Чем же достигается сжатость повествования, столь наполненного подробностями?

«А барыня сказала: «Я сама дорогу знаю». И эти, самые простые слова выдают читателю Дуню, они полны скрытого лиризма горестных воспоминаний. С недоумением и непониманием «оборванный мальчик, рыжий и кривой», говорит: «Она легла здесь, и лежала долго». Каждое слово прямо, безо всякого намека, со всею силою обращено к читателю. На простодушных лубочных картинках были изображены «глубокая печаль и раскаяние» блудного сына. Но тут не нужно говорить о раскаянии, о печали. «Она легла здесь, и лежала долго» — несравненно сильнее, многозначительнее — и проще. Сжатость достигается чрезвычайной наполненностью самых простых выражений, их обращенностью к прошлому.

Рассказ оборванного мальчика, будучи рассказом мальчика, нисколько не выпадает из строя повествования. Но в повести есть и другой случай. Центральное место занимает рассказ слегка охмелевшего смотрителя, распахнувшего перед проезжим всю свою душу.

«Так вы знали мою Дуню?.. Кто же и не знал ее?» Он начинает в том же разговорном тоне, как и начата повесть. Обыденная и разговорная речь: «Бывало, кто ни проедет... Бывало, барин... А я-то, старый дурак...» Однако, если предоставить слово Вырину дольше, дать ему все рассказать, то стройность и сжатость пойдут насмарку, повествование расплывется. И автор перехватывает слово у своего героя. Сохраняются его образ мысли, его чувства, его горе в его изображении, но всему этому придана общая форма повести, ее ясность, ее сжатость. Каждый час выринского повествования переведен на одну минуту. Это уже не выринский строй речи: «...насвистывал песни, разговаривал с проезжими, вписывал их подорожные...» Или: <...слуга вскочил на облучок, ямщик свистнул, и лошади поскакали». Или: «Минский

взглянул на него быстро, вспыхнул, взял его за руку, повел в кабинет...»

Речь преимущественно глагольная. Но прилагательное, в частности эпитет, в прозе Пушкина занимает особенное место. Это — корневой эпитет, закрепляющий за предметом его основное, открываемое им свойство: «роковая книга», «бесполезная жалоба», «ямщик упрямый», «сии столь оклеветанные смотрители вообще суть люди мирные, от природы услужливые, склонные к общежитию, скромные», «дочка... такая разумная, такая проворная», «проезжий явился молодым, стройным гусаром». Пушкин нередко отстраняет всех своих посредников, и Вырина, и титулярного советника, и самого Белкина, слишком уж обнаруживая себя в одном эпитете: «...наматывая черные его кудри на свои сверкающие пальцы».

В черновиках Пушкин решительным образом избавляется от иного рода эпитетов, обозначающих мгновенные состояния, текучесть, но дважды в развернутом определении показывает связь настоящего с прошлым, то более близким, то более отдаленным. В обоих случаях — характерные проявления сжатости. Эпитет, хотя бы и распространенный до целого придаточного предложения, устанавливает важнейшие сюжетные и лирические связи: 1) «он тут же слег в ту самую постель, где накануне лежал молодой обманщик», 2) «в сени (где некогда поцаловала меня бедная Дуня) вышла толстая баба...»

В обоих случаях перед читателем не только связи, но и ясные логические связи, если понимать слово логические как друг из друга вытекающие, как осмысленные связи, более чем осмысленные, — выясненные до конца.

В «Пиковой даме» дело обстоит несколько иначе. Сжатость повествования здесь замыкает в тесные клеточки сложные и взрывчатые движения мыслей и чувств.

«В это время кто-то с улицы взглянул к нему в окошко, — и тотчас отошел (1). Германн не обратил на то никакого внимания (2). Чрез минуту услышал

он, что отпирали дверь в передней комнате (3). Германн думал, что денщик его, пьяный по своему обыкновению, возвращался с ночной прогулки (4). Но он услышал незнакомую походку: кто-то ходил, тихо шаркая туфлями (5). Дверь отворилась, вошла женщина в белом платье (6). Германн принял ее за свою старую кормилицу и удивился, что могло привести ее в такую пору (7). Но белая женщина, скользнув, очутилась вдруг перед ним, — и Германн узнал графиню! (8)».

Семь предварительных звеньев ведут к восьмому. 1-е и 2-е, 3-е и 4-е, 6-е и 7-е — парные звенья. В каждой из этих пар первое звено — впечатление, зрительное или слуховое, а второе — трезвое, бытовое осмысление этих впечатлений, как будто бы самых обыденных.

Старший современник Пушкина, романтик Вашингтон Ирвинг в новелле «Жених-призрак» в оболочке средневековой фантастики насмешливо развенчивает мнимый призрак. В «Пиковой даме», наоборот, очень реально, жизненно, из бытовых и психологических звеньев выходит призрак отнюдь не смешной и не бутафорский. Цепочка этих звеньев ведет и дальше к основным событиям повести и к таким непосредственно примыкающим к этому эпизоду деталям: «Германн был чрезвычайно расстроен», «пил очень много в надежде заглушить внутреннее волнение», «но вино еще более горячило его воображение». (Так же Достоевский будет реалистически мотивировать кошмар Ивана Карамазова.) Итак, призрак — естественное следствие душевного состояния Германна. И во всем этом эпизоде двойной логический ход — более внутренних и более внешних событий. Мысль о том, что это, вероятно, пьяный денщик, старая кормилица, обыденные ассоциации только временно приглушают то «чрезвычайное» (любимое слово Достоевского) расстройство, которое все-таки выходит наружу.

Совершенно ясная сжатость повествования достигается в «Пиковой даме» тем, что положение героя повести и напряженность сюжета нагнетают в самое

простое выражение большой и волнующий смысл: «Германн услышал ее торопливые шаги». Это Лиза поднимается к себе по лестнице, думая застать Германна в своей комнате. Эпитет «торопливые» вводит читателя во внутренний мир девушки, встревоженной и влюбленной. Сила эпитета — в ясной логике повести в целом.

Повествование очень действенно, И короткие обособленные предложения резко, как бой часов, обозначают чередование происшествий, таким образом обособленных, но логически вытекающих друг из друга: «Дверцы захлопнулись. Карета тяжело покатилась по рыхлому снегу. Швейцар запер двери. Окна померкли... Карета подъехала и остановилась. Он услышал стук опускаемой подножки. В доме засуетились».

В полном соответствии с этим внутренний монолог и описание душевных состояний героев не только лаконичны, но и крайне отчетливы. В самую страшную и тревожную минуту своей жизни Лиза думает: «...не любовь! Деньги...» Так же абсолютно ясно, что думает и что чувствует в это время Германн: «Одно его ужасало: невозвратная потеря тайны, от которой ожидал обогащения».

Даже раздвоенность, колебания приобретают в стиле Пушкина отчетливый логический рисунок: «...с трепетом вошла к себе, надеясь найти там Германна и желая не найти его». Так же в повести «Дубровский»: «...но колебалась в одном: каким образом примет она признание учителя, с аристократическим ли негодованием, с увещаниями ли дружбы, с веселыми шутками или с безмолвным участием. Между тем она поминутно поглядывала на часы».

Мысли обеих героинь прояснены пушкинской совершенной отчетливостью. При этом лучше обнаруживает их чувства не то, что они думают, а то, что они делают: «Между тем она поминутно поглядывала на часы».

Значительным достижением В. В. Виноградова в понимании пушкинской прозы является его теория «субъектных форм». Эта теория очень плодотворна в том отношении, что обращает внимание на обстоя-

тельство существенное и прежде не замеченное: кроме рассказчика, кроме свойственной ему манеры говорить, есть нечто более тонкое — его индивидуальное восприятие действительности, что-то от его «я», прилипающее ко всему, о чем он говорит.

Такого рода разные окраски и рассматривает В. В. Виноградов. Но эти разные окраски не нарушают ни логической прямоты произведения, ни совершенной его ясности.

Внимание к образу рассказчика выделяет нечто существенное, но не сразу приметное в повестях Пушкина. Так, в повести «Выстрел» герои — не только, мрачный и мстительный Сильвио, не только беспечный граф, не только его красавица жена. Едва ли не примечательнее второго и третьего, а может быть, и первого из них — романтически настроенный молодой офицер И. Л. П., привязчивый, восторженный, внимательный к людям и любящий общество людей. Вот он, уже в более зрелом возрасте, попадает в захолустье и «бедную деревеньку». Одиночество, грусть, бескнижие его угнетают: «...коль скоро начинало смеркаться, я совершенно не знал, куда деваться». Лучшее, до чего он может теперь додуматься, — это «ложиться спать как можно ранее, а обедать как можно позже», так укорачивается вечер. Вот гамма чувств И. Л. П. в это время: «песни баб наводили на меня тоску», от наливки «болела у меня голова», «побоялся я сделаться... горьким пьяницею», его угнетают соседи, «коих беседа состояла... в икоте и воздыханиях». Заглядывая в этот не особенно приметный уголок повести, мы попадаем совершенно в чеховский мир. У Пушкина это контраст той страстной и бурной сцене, рассказ о которой поразит смиренного провинциала.

Но не только общий колорит, а и язык Пушкина в этом случае заключает в себе завязи именно чеховского языка, предвидение реализма совершенно будничного и насыщенного неукротимым бунтом против серости житейских будней. И персонаж И. Л. П., который в этом уголке повести представлен в своем самом естественном виде, — предшественник многих

чеховских персонажей. В других же частях повести иного рода мир, мир шумного офицерства, Сильвио, одержимого его страстью, беспечного и богатого графа, отстраняет смиренного рассказчика, — читатель почти забывает о нем.

Нередко Пушкин прибегает к опрокинутым фразам, самое строение которых обозначает связь двух авторов. «Под его надзором на двенадцатом году выучился я русской грамоте», — простодушно сообщает Петруша Гринев. Но кто это прибавляет тут же: «и мог очень здраво судить о свойствах борзого кобеля»? «В это время батюшка нанял для меня француза, мосье Бопре...» Петруша ли продолжает: «...которого выписали из Москвы вместе с годовым запасом вина и прованского масла»? Такой сухой и ясный сарказм изобличает ум несколько иного склада. Что бывший солдат и парикмахер «приехал в Россию pour être outchitel[1], не очень понимая значения этого слова», что «за свои нежности получал он толчки, от которых охал по целым суткам», — опрокинутые фразы попроще. Тут же и смежные предложения оживлены опрокидыванием смысла: «Доложили, что мусье давал мне свой урок... В это время Бопре спал на кровати сном невинности. Я был занят делом... прилаживал мочальный хвост к Мысу Доброй Надежды». Тут же и цельные выражения с двойным смыслом, но с иронией кристально ясной: «Увидя мои упражнения в географии...»

Слова «надобно привыкать к службе» приобретают опрокинутое значение в такой связи: «Зурин пил много и потчевал меня, говоря, что надобно привыкать к службе».

Самые простые выражения приобретают новое значение и новую жизнь, уплотняют склад повести и обогащают ее смысл, сохраняя и простоту и ясность.

Часто говорится о том, как понравилось Л. Н. Толстому быстрое начало: «Гости съезжались на дачу...» Действительно, такой зачин, прямо вводящий чита-

[1] Чтобы стать учителем (франц.).

теля в действие, характерен для пушкинской прозы, начиная с «Наденьки» (1819) и включая почти такое же начало «Пиковой дамы» (1833): «Однажды играли в карты...», а также к «Запискам молодого человека»; «4 мая 1825 г. произведен я в офицеры...» или: «Участь моя решена. Я женюсь...» и др.

Однако в завершенных Пушкиным повестях зачин неторопливый, обстоятельный: «Несколько лет тому назад в одном из своих поместий...» («Дубровский»); «В одной из отдаленных наших губерний...» («Барышня-крестьянка»). Зачин: «Отец мой Андрей Петрович Гринев в молодости своей...» — в своем роде воинственный зачин. Это стиль провинциальных записок, бесхитростных воспоминаний, неторопливых, обстоятельных.

Действенная, насыщенная иронией, необычайно сжатая проза Пушкина и в этих зачинах особенно отстаивает свою главную задачу — ясность.

При этом сжатость и обстоятельность сочетаются.

Гуковский был совершенно прав, говоря: «Пушкинская проза прежде всего точна, ясна, логична...»

В. В. Виноградов, увлеченный любопытными находками и параллелями, очень преувеличивает роль «литературных ассоциаций», которые, в его глазах, разрушают целеустремленность пушкинской прозы. Действительно интересно, что основа сюжета «Барышни-крестьянки» появлялась в разных произведениях начала XIX века, что повесть Авг. Лафонтена «Миниатюрный портрет» была напечатана в 1826 году в «Вестнике Европы», что Пушкин по-своему повернул старый сюжет, как это делал Шекспир с хрониками и трагедиями, написанными до него. Но это совсем не значит, что трагедия Шекспира или повесть Пушкина содержат систему намеков на сочинения, написанные раньше. Они, напротив, в восприятии читателя предполагают полную свою независимость, они менее всего рассчитаны на эрудита. Так их и воспринимали современники, в том числе и те, кто читал в, 1826 году «Вестник Европы», — недаром же негодующий Н. Полевой считал, что «Повести Белкина» — это

«фарсы, *затянутые в корсет простоты* безо всякого милосердия»[1].

Крайне ясные смысловые связи, сжатость и совершенная простота — общие свойства пушкинской прозы, и это роднит ее с прозой исторических сочинений, критических статей и писем Пушкина. Однако это не значит, чтобы проза в разных повестях была однообразна: в «Пиковой даме» она достигает такой энергии, такой слаженности смежных движений мысли, пересечений, конфликтов, каких в «Станционном смотрителе» нет. Тем более, конечно, художественная проза отличается от прозы научной.

Сильное волнение вызывают у читателя обычно самые простые обстоятельства, самая их простота поражает. Так, в «Арапе Петра Великого» встреча в трактире действует несравненно сильнее, чем только что описанная разлука с возлюбленной.

Строй пушкинской прозы органически связан с образами его повести и прерванного на первых главах романа «Арап Петра Великого». Даже наиболее сложные образы Петра, Германна, Троекурова, Пугачева построены каждый на своей единственной доминанте, смягченной другими человеческими свойствами. Гениальный преобразователь, весь сосредоточенный на своем великом деле, в то же время добрый, благодушный человек, семьянин, верный друг, шутник и забавник. Суровый однодум, поглощенный идеей обогащения, в то же время и впечатлительный человек, не вынесший катастрофы. Барин-самодур, но с широкой русской душой, стиснутой его самодурством. Вольный орел, вдохновенный вожак восставшего крестьянства, в то же время и просто хитрый мужик, то памятливый на доброе, то жестокий.

В своих повестях Пушкин отходил от «мольеровского», но не подходил к тому, что он сам считал «шекспировским» изображением человека (XI, 140). Принципы лаконизма, простоты, кристальной ясности тормозили его на пути создания в прозе образов, подобных Евгению Онегину или Евгению — герою «Мед-

[1] Цит. по кн.: А. Лежнев. Проза Пушкина, стр. 27

ного всадника». Ни Чаадаев, ни Пестель, ни Баратынский, ни Кюхельбекер, ни А. П. Керн, ни А. О. Россет, ни А. Ф. Закревская не могли войти в пушкинские повести.

В стихотворении «Простишь ли мне...» более сложные, более аналитически раскрытые образы. Создавая свои повести, Пушкин сворачивает с пути социально-психологического романа, который уже был перед ним. В повестях — особенно «Выстреле», «Метели», «Дубровском» — очень сильно сказывается в сюжете авантюрный элемент, порою построенный на таких эффектах, которые, казалось бы, находятся в противоречии с принципом совершенной простоты. На самом же деле наоборот: когда обнаруживается истинное лицо загадочного Сильвио, когда Бурмин делает предложение собственной своей законной жене, когда тихий гувернер вдруг оказывается атаманом разбойничьей шайки, то шутливые, бесхитростные эффекты такого рода как раз соответствуют внутреннему строю и стилю повестей.

Во всех вариациях своего жанра Пушкин достигает подлинной народности. Он не зря сворачивает с пути. Он предпочитает говорить о Дуне Выриной и о Маше Мироновой, а не о Керн, не о княгине Волконской. Ему тесно в узком кругу читателей, он обращается к несравненно более широкому кругу.

Повести были могучим противодействием претенциозности в литературе, они определяли ту доминанту естественности, то сопротивление фразерству, которые будут иметь такое значение для Гончарова, Тургенева и Л. Толстого.

Большие социальные темы, особенно темы «Арапа Петра Великого», «Дубровского», «Капитанской дочки», образы Самсона Вырина, Пугачева, даже мимолетные образы кузнеца Архипа, мужественного рыжего Мити оставляли чрезвычайно глубокий след.

«Пиковая дама» — повесть, которой было тесно в рамках крайнего лаконизма, впрочем придающего ей столько же блеска, сколько шлифовка придает блеска алмазу. Тесно образу Германна — мы хотим узнать, как сформировался такой тип человека, пристально

заглянуть в его душу. Не преждевременно ли обрывается повествование? В «Пиковой даме» скрыт крайне сжатый роман. И он упирается в свои рамки, они не поддаются, повесть не перерастает в роман. Внутренняя форма «Пиковой дамы» в духе романа, но во внешней форме роман не осуществлен. Сжатость словесного строя органически связана с такой сюжетной и образной сжатостью, которая исключает бытовую, психологическую, сюжетную детализацию, полноту раскрытия многообразного жизненного опыта писателя. А это — обязательные признаки романа.

4. Рождение русского романа

Д. С. Лихачев в статье «Об одной особенности реализма» обосновал очень плодотворную мысль: «Реализм связан с постоянным расширением сферы изображаемого» и «не терпит системы канонов»[1]. Реализм — это неизбежное нарушение того, что отстоялось, сформировалось. Приток незатихающей жизни постоянно размывает одно и образует другое. Именно так обстоит дело с жанрами прозаического повествования в творчестве Пушкина.

Второй пласт стилистического мастерства Пушкина возникает не после первого, а внутри первого, одновременно с ним, в пререкании с ним[2].

В восприятии действительности, в мышлении, в языке писателя образуется нечто не только новое, но и противоположное стилю «Капитанской дочки». Стиль повестей Пушкина — одно; несколько иное — стиль пушкинского романа. Если язык романа нечаянно пробивается в повесть, то это нарушает ее характер, и это вторжение автором устраняется. В рукописи «Арапа», который ничем не нарушает строя повестей, отвергаются взятые вне действия мечты,

[1] «Вопросы литературы», 1960, № 3, стр. 66. 67.

[2] Более подробно черновики и планы романов Пушкина рассмотрены в главе «Пушкинские замыслы прозаического романа» в моей книге «Возникновение романа-эпопеи», М., «Советский писатель», 1958.

размышления, воспоминания Ибрагима, в «Станционном смотрителе» — детальный анализ чувства, испытанного путешественником, когда он поцеловал Дуню, в «Пиковой даме» — обстоятельства предыстории предполагаемой героини, в «Капитанской дочке» — подробности отношений Гринева и Маши. Вычеркивается все, что нарушило бы строгую логику действенного повествования. Роман — дело совсем другое. То, что было бы «лишним» в повести, в романе оказывается в составе самого главного: размышления героев, детальный анализ чувства, обстоятельные предыстории, подробности человеческих отношений и пр. Незримо «вычеркиваются» в повести сложные характеры, душевные трагедии. В повести не ставится задача изобразить того, в ком «отразился век».

Работа над прозаическим романом осталась незавершенной. Исторический роман «Арап Петра Великого», начатый в духе монументальной естественности и безусловного лаконизма, оборвался на первых главах. Образы «новорожденной столицы» и по-домашнему изображенного Петра, при всей силе того и другого, так и не вошли в действие. У автора явно не созрел интерес к стрелецкому сыну Валериану и к бедной его возлюбленной, не обученной грамоте боярской дочке. Оборвался и другой исторический роман из недавнего прошлого — «Рославлев». В нем был задуман женский образ, выходящий из рамок пушкинских повестей, образ очень смело мыслящей и способной смело действовать русской девушки-патриотки.

Все остальное — только планы, замыслы, первые сцены, черновики. И все-таки новый этап пушкинского стиля, противоположного обоим вариантам стиля его повестей, выступает отчетливо.

Взамен точного эпитета, который обращен к самой сущности предмета («надменный в сношениях с людьми»), появляется и главное место занимает эпитет, обозначающий нечто изменчивое, подвижное, условно захватывающее одну сторону предмета. Такой эпитет может более характеризовать думающего, чем того, о ком думают («она уморительно смешна»).

Синтаксис становится более разветвленным, более аналитическим. Появляются даже небольшие нагромождения однородных придаточных предложений («как по обязанности, как зять к капризной теще, не как любовник», «Та, которую любил я... которую везде... с которой встреча»). В повестях речь героев всегда движет сюжет в его наиболее многозначительных звеньях, в черновиках романов появляется другое — типический говор гостиной, в котором только пробиваются взаимоотношения персонажей. Довольно пространная салонная болтовня в отрывках «Гости съезжались на дачу», «Мы проводили вечер на даче».

Пустые светские шутки, случайные реплики задремавшего гостя, общий говор («Тут пошли толки: иные называли... другие... третьи...»). Что-то вроде салона Анны Павловны Шерер в «Войне и мире». В «Романе в письмах» — светская болтовня в ответах Саши. Эти новые свойства пушкинской прозы органически связаны с новым строем образов, сюжетов, идей.

Лиза «Пиковой дамы» — бедная девушка, униженная и своим положением приживалки и тем, что не ее, а деньги страстно полюбил Германн. Совершенно иначе задуман образ Лизы, героини «Романа в письмах»: у нее болезненное самолюбие, ее обижает деликатность богатых родственников, она убегает из Петербурга от любимого ею и влюбленного в нее человека. Обещая откровенность, она скрывает от подруги свои истинные чувства. Мотивы ее действий и слов всегда запрятаны; как она поступит — не угадаешь. Это «создание пренесчастное», сердце ее, «от природы нежное, час от часу более ожесточалось». Эта Лиза не только несравненно начитаннее, но и умнее той Лизы или Маши Троекуровой, она остро, скептически и уверенно рассуждает не только о Ричардсоне и о Вальтере Скотте, но о Вяземском и о... Пушкине. Книги не открывают ей новый, таинственный мир, как Татьяне, она с романом в руках совершенно в своей сфере. Она смотрит свысока на Ричардсона, на Ламартина, ей кажутся наивными пометки ее возлюбленного на полях когда-то прочитанных им романов. А ведь это пишется в период между седьмой и восьмой главами

«Евгения Онегина». Только что Таня с робким трепетом вглядывалась в «черты его карандаша».

Трагедия Лизы в своей основе социальна. Она — обедневшая аристократка, а ее «рыцарь» — «внук бородатого мильонщика», дворянин нового пошиба. И в основе ее болезненной мнительности — глубокая тревога: «Он добьется моей любви, моего признания, — потом размыслит о невыгодах женитьбы, уедет под каким-нибудь предлогом, оставит меня, — а я...»

В ряду наиболее значительных женских образов Пушкина — явно противоположный Татьяне образ Зинаиды Вольской. Этот образ возник в лирике, в стихотворениях «Портрет», «Наперсник», «Когда твои младые лета...». Уже в первом из этих стихотворений «бурные страсти» и «пылающая душа» порождают сравнение, заключающее философскую гиперболу:

И мимо всех условий света
Стремится до утраты сил,
Как беззаконная комета
В кругу расчисленном светил.

Два следующих стихотворения — задушевнее и проще. Но становится все сосредоточеннее необычный для лирики, объективно-любознательный взгляд поэта:

Твоих признаний, жалоб нежных
Ловлю я жадно каждый крик...
Один, среди толпы холодной,
Твои страданья я делю...

Необузданно вольная и пришибленная, изнемогающая человеческая душа. Основная мысль этого образа тесно связана со все более волнующей Пушкина мыслью о вольности, независимости всякого человека, и прежде всего — поэта: так первая тема импровизации в «Египетских ночах» соприкасается со второю темой Клеопатры, обе темы связаны с образом Зинаиды Вольской.

Реалистическое воплощение этого образа в двух отрывках — «Гости съезжались на дачу...» и «Ми проводили вечер...». Начало первого из этих произ-

ведений сразу вводит читателя в середину движущихся событий. Динамично дан портрет героини романа. И все же дальнейшее изображение гораздо менее сюжетно, чем в любой из повестей. Вольская — душевно порывистая, неугомонная в своих исканиях, , пренебрегающая приличиями высшего света, наивное дитя и опытная светская дама. Ее трагедия не только в том, что она подвергается гонениям со стороны чопорных блюстителей благоприличия, но и в том, что никто не может разделить ее чувства, глубокие и бурные, — ее окружают люди холодные и пустые; более того, она сама не знает, чего хочет, и совершенно запуталась в себе самой. Она мечется. Второй из этих отрывков примыкает к первому и разъясняет пушкинское понимание темы Клеопатры: «Но мужчины 19 столетия слишком хладнокровны, благоразумны...» — говорит Вольская, уже разошедшаяся с мужем. И ее «нет», означающее, что она не откажется от подражания Клеопатре, выражает ее твердость, показывает, что у нее «довольно гордости, довольно силы душевной». Нужно ли говорить, что в роли Клеопатры XIX века она остается мечущейся и несчастной?

Совершенно в духе «Человеческой комедии» этот образ переходит в творчестве Пушкина из одного произведения в другое и третье. Три лирических стихотворения, две сцены романов: в «Египетских ночах» легко узнать Зинаиду по ее быстрому и смелому движению, когда она одна решается вынуть жребий. В восьмой главе «Евгения Онегина» эта «Клеопатра Невы» оказывается рядом с Татьяной, но она

Затмить соседку не могла,
Хоть ослепительна была.

Даже в этот период увлечения Аграфеной Федоровной Закревской поэт остается верен своей Татьяне,

Образы болезненно мнительной Лизы и Вольской в очень сильной степени предвосхищают строй образов Достоевского, в частности Нелли в «Униженных и оскорбленных», Ахмаковой из «Подростка» и Настасьи Филипповны из «Идиота». Но отнюдь не следует думать, будто Зинаида, «бледная дама» из от-

рывка «На углу маленькой площади...», — та же Зинаида Вольская. Удивительно даже, что такие предположения могли возникнуть, словно решающее значение имеют не характеры, а имена. Ничего капризного, необузданного, порывистого, — кроткая, слабая, правдивая женщина, оставившая мужа ради любовника, а теперь пренебрегаемая им, совершившая, как говорит Мериме, двойную ошибку. Ситуация, которая получит свое полное завершение в «Анне Карениной».

В двух планах намечены женские образы «Романа на Кавказских водах» — Катерина Петровна Томская в более бытовом плане, чем Троекуров; ее сцена с управителем удивительно предвосхищает Толстого: «Катерина Петровна показывала вид, будто бы хозяйственные тайны были ей коротко знакомы, но ее вопросы и замечания обнаруживали ее барское неведение и возбуждали изредка едва заметную улыбку на величавом лице управителя, который, однако ж, с большою снисходительностью подробно входил во все требуемые объяснения». (И синтаксический строй речи соответственно примыкает к толстовскому.) Дочь ее Маша только выглянула на мгновение — «девушка лет 18-ти, стройная, высокая, с бледным прекрасным лицом и черными огненными глазами». Бурные события ждут на Кавказе эту юную Мери.

Мужские образы поставлены в отношении к женским совершенно так же, как это вскоре будет в романах Тургенева. Ничтожен не только Б**, весь ум которого «почерпнут из Liaisons dangereuses»[1], не только Р, «однообразный пустой болтун», но и сам Минский, «светский человек», столь же равнодушный и холодный, как и те, кого он презирает. Сближение с ним — беда для Зинаиды. У него скользкий, неустойчивый ум и поверхностное острословие: ради светской шутки, разговаривая с иностранцами, он готов смеяться над своей родиной. Ему обременительна искренняя, и требовательная любовь Зинаиды.

При всей разнице характеров, взаимоотношения Валериана Володского и «бледной дамы» совершенно

[1] Имеется в виду роман Шодерло де Лакло «Опасные связи».

такие же. Валериан — пустой малый, который дорожит вниманием тех, кого он презирает, и пренебрегает тою, кто пожертвовал для него всем.

В этих завязках есть и третья действующая сила — светское общество. Злая сила, которая закабаляет людей и опутывает их пошлейшими предрассудками.

Крайне интересный персонаж — Владимир, герой «Романа в письмах». С образом настойчивого поклонника Лизы, который ради нее тоже покидает Петербург и отправляется в глушь, связаны размышления о роли и назначении дворянства: «Звание помещика есть та же служба. Заниматься управлением трех тысяч душ, коих все благосостояние зависит совершенно от нас, важнее, чем командовать взводом или переписывать дипломатические депеши... Небрежение, в котором оставляем мы наших крестьян, непростительно... Мы оставляем их на произвол плута приказчика, который их притесняет, а нас обкрадывает». Здесь мы находим уже как бы полный экстракт рассуждений и образа жизни Константина Левина. Но в этом до-Левине проглядывает и до-Печорин: «...я чрезвычайно учтив и благопристоен, и они никак не понимают, в чем именно состоит мое нахальство — хотя и чувствуют, что я нахал». Не «левинство», а «печоринство» Владимира угрожает Лизе бедою.

Бедственное состояние высшего общества, вывихнувшийся век — вот постоянная тема задуманных Пушкиным романов, в которых рождается суровый русский критический реализм. В набросках «L'Homme du monde», «Zélie aime», «Les deux danseuses» — запутавшиеся, изолгавшиеся, душевно измученные люди. «Светский человек несчастен». «Она глубоко несчастна. Отвращение». «Он соблазняет ее, а женится на другой по расчету. Его жена ему устраивает скандалы». Образы людей, которые по их характерам обречены на несчастье, на жизнь судорожную и бесцельную. Зели любит тщеславного эгоиста. Ее окружает холодная враждебность светского общества. Ее безрассудной и мятежной душе особенно нестерпима добродетельная рассудительность ее мужа. Но и возлюбленный ее насмехается над нею, и подруга ее бросает. Она губит

себя ради человека, которого, в сущности, не любит и который ее не стоит.

Об «ужасном семейственном романе» идет речь и еще в одном отрывке 1833 года, сюжетно связанном с давно оставленным «Арапом Петра Великого».

Писатель заходит чрезвычайно глубоко в понимании нравственного распада дворянского общества, в изображении того, что Достоевский назовет «случайным семейством».

Пушкин тщательно собирает из окружающей жизни множество данных для будущего романа. Это сказывается и в «Дневнике», и в записи воспоминаний П. В. Нащокина, и в том, что многие факты реальной жизни входят в замыслы романов (дуэль Шереметева и Завадовского из-за балерины Истоминой, образ жизни Закревской). Автор многое черпает из своей жизни. Но на основании внешних фактических данных невозможно отождествлять автора с такими персонажами, как Минский или герой отрывка «Участь моя решена. Я женюсь...». Ведь жених, от лица которого ведется рассказ в этом отрывке, — пустой, неустойчивый человек, дорожащий только никчемной своей «прихотливой независимостью». Образуется «случайное» несчастное семейство.

Особенно связан с дальнейшими судьбами русского романа замысел («Я начинаю помнить себя с самого нежного младенчества»). И в то же время это прямое развитие того, что было заложено Карамзиным в его замысле «Рыцаря нашего времени»[1], содержащего первую попытку показать формирование детской души. В каких условиях? У Пушкина — в условиях самых неестественных, в разложившейся дворянской семье, где отец героя покупает чужую жену «за 10000». Характеры в этом романе очень реальны: отец — «легкомысленный и непостоянный», сын — резвый, вспыльчивый, честолюбивый, чувствительный и ленивый. Материальные обстоятельства прогорающего

[1] О связи прозы Пушкина с традицией Карамзина см.: Д. Д. Благой. Литература и действительность. М., Гослитиздат, 1959, стр. 201 — 300 (глава «Пушкин и русская литература XVIII века»).

семейства становятся обстоятельством весьма серьезным в жизни героя. Его воспитывают небрежно, один из гувернеров прожил в доме целый год, и тогда только догадались, что он сумасшедший, когда он стал жаловаться, что дети «подговорили клопов со всего дому не давать ему покою». Чтобы отделаться от сына, отец посылает его доучиваться за границу. Вернувшись неучем, раздраженный и необузданный, Пелымов попадает в петербургское общество.

Беспутство «золотой молодежи» занимает в планах романа большое место. Но совершенно новой чертой замысла этого романа является противопоставление «дурному обществу» крепостников, шулеров, дуэлистов, разбойников — «общества умных», содружества будущих декабристов. Названы как прототипы члены тайного общества — Сергей Трубецкой и те самые Илья Долгоруков и Никита Муравьев, которые уже упоминались в десятой главе «Евгения Онегина».

Итак, в изображении русского общества 20-х годов предполагался широкий размах: Курагиным уже Пушкин предполагал противопоставить Безухова и Болконского.

Жизненный путь Пелымова, таким образом. осложнялся, он должен будет выбирать между двумя враждебными лагерями. После тяжелых нравственных падений он должен пережить душевный катарсис и начать новую жизнь.

Те элементы авантюрного романа, которые сказывались в «Дубровском», в «Капитанской дочке» и которые совершенно исчезли в рассмотренных выше черновиках и планах, в этом замысле выходят наружу. Особенно характерен для духа и стиля романа отрывок плана, где упомянуты: «разбой, донос, суд, тайный неприятель, письмо к брату, ответ Тартюфа» — и дальше: «Болезнь душевная — Сплетни света — Уединенная жизнь — Ф. Орлов пойман в разбое. Пелам оправдан...»

Тема трагических последствий распада дворянской семьи прямо ведет от этого романа к «Подростку» Достоевского. Характеристики отца и Версилова, героя, пушкинского романа и юноши Долгорукова местами

совпадают почти буквально. Но совершенно очевидно, что замысел Пушкина был шире, связи Пушкина с передовым революционным движением его времени в этом произведении несомненны. Именно эти связи определяют внутренние масштабы романа, который решительно выходит за рамки частной жизни, за рамки светского общества, задуман социально-психологический роман, в котором основная проблема порождена грозными противоречиями русского общества начала XIX века и политической борьбой, которая тогда происходила. Если бы в этот роман была включена патриотическая тема «Рославлева», если бы в нем во всю силу раскрылась и получила ответ дневниковая запись: «Что скажет народ, умирающий с голода?» (XII, 322), — а то и другое прямо примыкает к его теме, — то возник бы план, предвосхищающий во многих отношениях «Войну и мир».

В романе о Пелымове сказывается широта литературных интересов Пушкина, который прочитал в самый год его появления, в 1828 году, произведение никому тогда еще не известного Эдварда Бульвера, ставшего впоследствии лордом Литтоном. Роман называется «Pelham or the adventures of a gentleman»[1]. Пушкина глубоко затронуло новаторство Бульвера в этом романе, создание образов людей, в которых перемешаны добродетели и пороки, разные человеческие свойства, намерение показать, как с детства формируется характер, как сказываются дурные влияния дворянского общества, резкое расширение рамок романа, в который включаются светские салоны и притоны самые грязные, в котором дано сатирическое изображение политической жизни тогдашней Англии.

Между романом Бульвера-Литтона и замыслом «Я начинаю помнить...» есть существенная «методологическая» связь. И все-таки все мысли Пушкина . были обращены к русской действительности, и оставшиеся неназванными отрывки следовало бы называть либо по первой строке, либо — по имени героя — «Пелымов».

[1] Роман «Пелэм, или Приключения джентльмена» издан в переводе на русский язык (Л., Гослитиздат, 1958).

Пушкин не завершил романов, над которыми много думал и немало трудился. Более народные темы, более ясные образы, более насущные вопросы отвлекали его. Но его замыслы были предвосхищением русского классического романа. По его пути, каждый по-своему, пошли Лермонтов, Тургенев, Толстой, Достоевский.

Невозможно согласиться с той оценкой многолетних дум и трудов Пушкина, которая высказана в статье Н. Я. Берковского «О «Повестях Белкина». Пренебрежительно называя все планы, черновики, незавершенные романы великого поэта «светскими повестями», Н. Я. Берковский без всяких оснований считает, что они «не перспективны по своему смыслу».

Что значит последнее утверждение, чем оно доказано? «Светская жизнь, как она изображается у Пушкина, удручает отсутствием в ней серьезного элемента. В светских характерах нет силы. Серьезность, сила бывают там, где есть проза...»[1]

Значит ли это, что «прозы нет» в «Мертвых душах», в «Обломове», в «Истории одного города»?

Но утверждение Н. Я. Берковского совершенно неверно и в другом, более существенном смысле. Разве «не серьезно» отношение автора к душевным метаниям Вольской, разве «не серьезны» сами эти метания? Разве жизненный путь Пелымова не задумай глубоко и значительно? Разве пошлое безразличие Минского, душевная неустойчивость героя отрывка «Участь моя решена...» — разве все это не серьезно поставленные проблемы?

Наконец, в-третьих, что это значит, -будто «нет прозы» в тех черновиках и фрагментах, в которых формируется великолепная, аналитическая речь русского социально-психологического романа? Разве самый характер прозы «Гости съезжались на дачу...»: не поражал и не захватывал Льва Толстого? Разве не каждое слово здесь полно уверенного движения и огня?

[1] Н. Я. Берковский. Статьи о литературе. М. — Л., Гослитиздат, 1962, стр. 246.

Чтобы поставить «Повести Белкина» на надлежащую высоту, Н. Я. Берковский противопоставляет им другие произведения того же автора, насильственно их принижая.

Зачем это делать? Разве сила, искренность, великое простодушие «Повестей Белкина» сами по себе не ясны? Такое противопоставление ничего не дает. Невозможно обесценивать многолетние думы, искания Пушкина.

Захватывая в сферу внимания и декабристов, и просто людей, не удовлетворенных помещичьим обществом, сатирически изображая «беспутную жизнь» Орловых и Завадовских, проявляя особенное внимание к положению и характеру русской женщины, создавая новый, аналитический стиль, совершенно отличный от стиля его повестей, Пушкин был на пути к тому реалистическому роману, который возник уже после его трагической гибели.

Федор Эмин, Николай Эмин, Херасков и совершенно противоположные им Чулков и Измайлов — это предыстория русского романа. Нарежный и Загоскин тоже к этой предыстории примыкают.

В черновиках Пушкина начинается русский роман в том самом виде, в каком он станет сердцем мировой литературы XIX века. Но дело не в том, чтобы Тургенев или Достоевский читали эти черновики и развивали их образы и мысли, а в том, что в самой действительности, в духовной жизни русского народа, в созидании человеческих характеров вызревало и формировалось то, что Пушкин уже угадывал, что его преемники увидели, поняли и в творчестве своем завершили.

Повести Пушкина стали художественной школой для миллионов читателей. Каждый из нас побывал с Гриневым в Белогорской крепости и с Дубровским в разбойниках. Черновики пушкинских незаконченных романов, в большинстве своем опубликованные в 1841 и 1857 годах, конечно, читались несравненно меньше и сами по себе такого значения, как повести, не имели. Но это были симптомы, зародыши, от них пошел русский роман.

ТОЧНОСТЬ И СИЛА В ЯЗЫКЕ РОМАНОВ БАЛЬЗАКА

Все возрастающий интерес к изучению языка писателей — одно из самых характерных свойств советского литературоведения последних лет. Именно литературоведение начинает в этом вопросе брать бразды правления в свои руки, отодвигая лингвистические «наблюдения» на второй план.

Однако, нащупывая в этой области новые пути, многие авторы оказываются в плену у метода «наблюдений», нанизывают факты, не объединенные искусствоведческой и, в этом смысле, философской задачей, не просветленные глубоким пониманием стиля. Так, например, С. А. Бах в статье «Работа Лермонтова над языком «Героя нашего времени»[1], сопоставляя разные редакции, поминутно восхищается тем, как удачно правил Лермонтов свои черновики. В черновике встречались рядом слова «выскочил» и «вскочил». Лермонтов второе из них заменяет словом «прыгнул». Нужно ли быть гениальным писателем, чтобы вносить исправления такого рода? Каждый в письме, в докладе, в деловой переписке и газетной статье делает то же самое. Во многих исправлениях ничего лермонтовского нет.

[1] «Ученые записки Саратовского университета им. Н. Г. Чернышевского», т. LVI, 1957, стр. 83 — 98.

Но, решив раз и навсегда, что второй вариант лучше первого, С. А. Бах совсем не замечает того, в чем проявляется именно лермонтовское, для Лермонтова существенное. В раннем варианте «Фаталиста» было: «суматоха была презабавная», в окончательном — «суматоха была страшная». «Если определение «презабавная», — говорит С. А. Бах, — вызывало представление о чем-то довольно веселом и противоречило общему контексту, то определение «страшная» полностью гармонирует...»

Но позвольте, «презабавная» в языке Лермонтова ничего простодушно-веселого в себе не заключает. Ведь многие слова в «Герое нашего времени» употребляются в смысле, прямо противоположном их прямому значению. Ведь об этом даже сказано в предисловии: «Эта книга испытала на себе еще недавно несчастную доверчивость некоторых читателей и даже журналов к буквальному значению слов». Но исследователь, тщательно сопоставляющий варианты, обнаруживает непонимание духа и стиля, значения слов изучаемого им автора.

Во многих других трудах поэтический язык изучается не как особый поэтический строй речи одного неповторимого писателя, а как результат тщательной и почти безличной шлифовки. Литературоведческое изучение языка художественного произведения должно вести в глубины творческого духа писателя, в своеобразие его мысли, строя его чувств, должно объяснять и тонкости и самое существо его идей.

В данном случае я подхожу к языку романов Бальзака, чтобы поспорить с рядом французских историков литературы. Как известно, Фаге, Лансон и некоторые современные французские исследователи считали и считают, что Бальзак писал грубо, что он был совершенно лишен художественной и интеллектуальной тонкости и остроты. Лансон о языке Бальзака говорил так: «Прежде всего — нет стиля: в этом смысле Бальзак совсем не художник... он смешон и противен; он выставляет напоказ пышные словоизлияния, украшенные метафорами раздутыми и банальными... Во всех случаях, когда смысл требует стилисти-

ческого совершенства, страшно сказывается его бессилие»[1].

Возмущены были стилем Бальзака (или отсутствием стиля) и Сент-Бёв, и Эмиль Фаге, и Арсен Уеай, и Брюнетьер, и — более сдержанно — Андре ле Бретон. В прошлом только Теофиль Готье и Тэн ценили новаторство и целеустремленность стиля Бальзака.

В наше время Бальзака-художника с каждым годом ценят &ce выше и выше. И все же очень характерно постоянное стремление буржуазных литературоведов самый труд Бальзака представить как что-то случайное, небрежное и стихийное. В книге «Бальзак-романист», первое издание которой вышло в 1940 году, ее автор, Морис Бардеш, говорит, например, так: «Сначала он совершенно случайно обучился этому ремеслу, не видя в нем ничего другого, кроме забавы и почти шутки... Он обучался, подражая тому, что появлялось на литературном рынке, главным образом тому, что хорошо раскупалось...»[2] Весьма последовательно Бардеш, изображая молодого Бальзака то пустым бездельником, то суетливым ремесленником от литературы, закрывая глаза на такие факты, как восторженное отношение к Вальтеру Скотту, увлечение Рабле, тут же объявляет: «Это — чудо, что такое обучение привело к созданию «Человеческой комедии».

Впрочем, подразумевается постоянно, что это «чудо» было неполным, что, наделенный необычайным воображением, Бальзак оставался писателем, лишенным вкуса и грубым.

Верно ли это? В особенности верно ли, что всюду, всегда, когда нужно выразить что-то тонкое и глубокое, Бальзаку недостает слов или слова его неуклюжи?

У Бальзака — живое чутье языка, в его прозе ощущается очень полно аромат слова, его вес, его сила. Многообразно звучит это слово. В сущности,

[1] G. Lanson. Histoire de la littérature française. P., p. 1001.
[2] Maurice Bardèche. Balzac romancier. P., 1943, p. 1 — 2.

серьезно, хотя и шутливой гиперболой, говорит автор «Феррагюса» о том, что женщина обладает ста тридцатью семью тысячами способов сказать нет и неизмеримым количеством вариаций произнесения да.

Живая речь в устах героев «Человеческой комедии» и в их восприятии наделена большою энергией; длительное действие слова. его стойкость насыщены взрывчатым движением. Слова сравниваются с ударом молота, разбивающего вдребезги иллюзии и мечты; они сравниваются с внутренним потоком, который неустанно тревожит память.

У Бальзака есть словосочетания, которые оказали очень сильное действие на позднейших писателей: «Все посмотрели на счастливого игрока, чьи руки дрожали, когда он пересчитывал свои деньги» («Шагреневая кожа»). С этою строкою связаны образы «Игрока» Достоевского, из этой строки возникает основной образ мечущихся, изнемогающих, дрожащих и притворяющихся рук в новелле Ст. Цвейга «Двадцать четыре часа из жизни женщины». Рядом у Бальзака; «Combien d'événements se pressent dans l'espace d'une seconde, et que choses dans un coup de dé!» («Сколько событий теснится в пространстве одной секунды, и как многое зависит от падения костяшки!»).

Строение этой фразы чисто бальзаковское. Общая всеобъемлющая мысль в ней органически слита с чем-то конкретным, образным, действенным, зримым. Мысль находит опору в образе, повествовательном и текучем, житейски будничном и мелком. Особенно по-бальзаковски значительна именно эта связь идеи в масштабах «Человеческой комедии» с мелочью, пустяком, с тем, как падает игральная кость. Сила этого выражения — в точном и образном употреблении каждого слова. «Combien d'événements se pressent...» — «Сколько событий тесните я», более того — жмет, давит друг друга. В этом глаголе бальзаковское восприятие мира, полного движения, борьбы, многолюдного, и восприятие жизни отдельного человека, спешащего, подстерегаемого опасностями и катастрофами. В этом глаголе и в примыкающих к нему словах —

бальзаковская философия времени. Никто до Бальзака не воспринимал время так вещественно, так насыщенно, так реально. «Пространство одной секунды» («l'espace d'une seconde») оказывается огромным не в сознании одного героя, а в самом движении объективных многообразных событий, объединяемых автором.

Не общее очертание мысли, а ее оттенки, выраженные в слове, имеют особенное значение: «et que de choses dans un coup de dé» — «и как многое зависит от падения костяшки»; в таком переводе кое-что утрачено: «et que de choses» — «сколько скрыто вещей» — так перевести нельзя, но такой перевод более проникал бы в суть бальзаковского языка. И дальше: «...dans un coup de dé» — как важно здесь короткое сухое слово coup (удар), связь этого выражения с выражениями «un coup de pied», «un coup d'État», «un coup de sort» (удар ногою, государственный переворот, крутой поворот судьбы).

Итак, перед нами фраза, в которой все струны натянуты и все слажено отчетливо и крепко, фраза со своим, бальзаковским употреблением всех особо ударных слов.

Бальзак постоянно достигает чрезвычайной насыщенности отдельного отрезка текста, самого незначительного по объему. Валентен только проходит мимо старика гардеробщика, которому уделено в романе менее полустраницы. А между тем образ этот обнажен во всей его и житейской и философской глубине. Малейшие мелочи выступают во всей их силе — все прошлое старика воплощено в его внешности, как на портрете Рембрандта или Серова, весь итог прожитой человеком жизни. Видимое и явное только взгляд старикашки — «тусклый и холодный», но «философ бы увидел» (а Валентен мимолетно и смутно почувствовал) и бурную юность заядлого игрока, и «бедствия больниц, и бродяжничество, и годы каторги...».

Этот человек, питавшийся только дешевыми супами, «был теперь бледным воплощением страсти, получившей самый обыденный вид». В этом случае стиль Бальзака соприкасается со стилем Гюго, который в те же годы любил видеть в человеке и в любом предмете

воплощение идей. Но у романтика Гюго образы-носители отвлеченных понятий — являются призрачными, воображаемыми. У Бальзака они совершенно конкретны, как этот старичок, который протягивает гардеробный номерок Валентену, спешащему проиграть свои последние деньги. В языке Бальзака при создании этих, в конечном счете символических, образов — обычная для него будничная временная и локальная точность. Следует, например, отметить, что старикашка питается не просто дешевыми супами, а «par les soupes gélatineuses de d'Arcet», то есть супами, которые варились в 20-е годы в Париже в богадельнях и для бедняков вообще из желатина, добываемого методом химика Жана Дарсе.

Но с образом гардеробщика объединяются и другие тонкие, острые и отчетливо выраженные мысли. И эти мысли связаны с таким взглядом на вещи, когда самая обыденная мелочь приобретает чрезвычайное значение. Гардеробщик отбирает у Валентена при входе в игорный дом его шляпу. «Так знайте же, едва вы ступили шаг к зеленому ковру, как ваша шляпа вам уже не принадлежит так же, как вы сами себе уже не принадлежите, вы во власти игры, вы сами, ваше состояние, ваш головной убор, ваша тросточка и ваше пальто». В подлиннике разговорно-волевая, предостерегающая интонация звучит сильнее: «sachez le bien» («накрепко запомните»), «vous êtes au jeu» («вы в игре», «вами играют»). Порою хочется, чтобы Бальзака переводили, менее приглаживая текст, добывая те корневые смыслы, которые заключены в «Человеческой комедии».

Реализм Бальзака вводит читателя в подлинную жизнь. По нормам классицизма, как и по правилам хорошего тона, аристократки не говорят «hein». И это усвоил Фаге, — вероятно, от своей гувернантки. Но, перешагнув через всякого рода нормы, обнаруживая в людях неожиданные противоречивые свойства, Бальзак открывает это «hein», которое существует вопреки хорошему тону. Вспомните, что в том же «Отце Горио», где проронено это злосчастное слово, за которое упрекал Бальзака не один только Фаге, об очаро-

вательной графине Анастази де Ресто говорится: «чистокровная лошадь, породистая женщина» («cheval de pur sang, femme de race»). Кто так говорит? Автор ли? Нет. Это говор парижского аристократического мирка: «Чистокровная лошадь, породистая женщина — эти выражения начинали заменять небесных ангелов, образы Оссиана, всю древнюю любовную мифологию, отвергнутую дендизмом». Не условный аристократический говор воссоздает Бальзак, а говор реальный, потому неожиданный и шокирующий. И нужно сказать, что «hein» виконтессы де Босеан психологически обосновано, импульсивно и выразительно. Оно вырывается у нее в минуту душевной растерянности. Ему вполне соответствует еще более выразительное и не менее вульгарное выражение герцогини де Ланже: «Нужно было быть влюбленным до сумасшествия, как это случилось с Ресто, чтобы замараться мукою мадемуазель Анастази» («pour s'être enfariné...»). Так же и Растиньяк, изысканно воспитанный юноша, чувствуя, как у него колеблется под ногами почва, сам спохватывается, что он начинает говорить, как парикмахер.

Бальзак улавливает и воссоздает оттенки речи людей своего времени, воспроизводя в их словоупотреблении их мироощущение и собирательную личность. Интонация поэтому приобретает в романе Бальзака особенное значение. Он любит изображать свет, пробивающийся в гущу мрака: это усиливает выразительность мира вещей. То же с оттенками человеческого голоса. Они окрашивают и самые незначительные слова, придают им силу, наполняют их страданием, скопившимся за долгие годы.

Словарь Бальзака крайне разнообразен. И это органическая потребность его стиля, той стадии, до которой он доводит роман, становящийся самым емким жизнеобъемлющим жанром. Если у виконтессы де Босеан прорываются слова из лексикона каторжника Вотрена, то и язык Вотрена — сочетание бандитского жаргона и какой-то «пронзительной» метафизики. И хотя у каждого из них свой говор, свое восприятие мира, их индивидуальные говоры пересекаются,

потому что в очень существенных пунктах пересекаются их идеи. Такие крайние противоположности, как развязный, наглый бандит и чопорная, гордая, потаенно страдающая аристократка, сопоставлены потому, что в конце концов их жизненный опыт в чем-то существенном совпадает. Они становятся объективными свидетелями, по-своему воспроизводящими и по-своему искажающими правду. Бальзаку нет нужды создавать мелодраматический эффект их встречи (столь характерный для Гюго и Сю). Они не поставлены лицом к лицу: они сопоставлены в романе. Они связаны тем взаимоусиливающим действием, которое они оба оказывают на пытливо доискивающегося правды новичка Растиньяка.

Язык Шатобриана, Бенжамена Констана и Мюссе — это язык узкой сферы изысканных чувств. Жермева де Сталь расширяет сферу языка, но еще остается в области очень отвлеченной. Стендаль конкретнее называет вещи, Гюго делает стремительный шаг вперед, но у него преобладают интонации декламаторские и трагедийные. Язык Бальзака — это язык романа как такового. Это язык банкира и чернорабочего, знатной дамы и проститутки, старого полковника и юного клерка, священника и врача, студента и бандита. Это язык парфюмерии и агрономии, химии и типографского дела, биржи и салона, министерства и кабака, мастерской живописца и торгового лабаза. Это язык номенклатуры, прейскуранта, уличного говора, политики, искусства, религии, философии. И во всей этой полифонии есть все пронизывающее единство: от каждой фразы излучается здоровая, ядреная сила. Все так свежо в складе речи Бальзака, словно в первый раз слышишь и все-таки сразу понимаешь любое слово. Язык Бальзака напорист и силен благодаря крайнему обилию наблюдений и действия.

Подробности обстановки, портрет, особенности языка — все служит действию романа. И действие это так же многосоставно, сращенно, конкретно, как и все у Бальзака. И тут полная противоположность прямолинейному и односоставному действию романа начала века и романа Мюссе. Эта многосоставность опре-

деляет, во-первых, строение отдельных сцен, во-вторых, композицию романа в целом, в-третьих, идею и строение «Человеческой комедии».

Едва Растиньяк переступает порог дома графини де Ресто, как ряд мельчайших впечатлений атакует его, определяет состояние его духа и его поведение. Презрительно взглянули на него лакеи, видевшие, что он явился пешком. И Растиньяк вспоминает, что перед домом била копытами о землю красивая лошадь, запряженная в один из тех щегольских кабриолетов, которые «объявляют о роскоши расточительного существования и подразумевают привычку к парижским удовольствиям всякого рода». Одно мимолетное впечатление разрастается до целой картины нравов. Лакей ничего не мог добиться от Анастази, он предлагает Растиньяку пройти и подождать в гостиной, где уже кто-то есть. Обозленный иронией окружающих его слуг, Растиньяк с напускной небрежностью распахивает наобум какую-то дверь и попадает в комнату, загроможденную буфетами, лампами и пр. и ведущую в темный коридор и на внутреннюю лестницу. Сзади раздается сдавленный смех. И еще глубже ранит его тон «фальшивого уважения, похожий на новую насмешку», с которым обращается к нему лакей, показывая, как пройти в гостиную. Бросившись назад, Растиньяк налетает на ванну, так что едва успевает подхватить свою шляпу, которая уже падала в воду. И вдруг, на одно мгновенье, он становится очевидцем поражающей его сцены: в конце полутемного коридора графиня де Ресто провожает старика Горио и целует его на прощанье. Растиньяк вспоминает ужасающие размышления Вотрена и машинально следует за слугой. А из гостиной, напевая итальянскую руладу, выходит Максим де Трай. И в ту же минуту Растиньяк видит, что Горио пересекает двор. В распахнувшихся воротах появляется тильбюри. Мимолетный обмен поклонов и взглядов Горио и въезжающего графа де Ресто подвергнут сжатому, точному анализу, ведущему к типическому обобщению: Ресто взглянул было на Горио с досадой, но потом поклонился ему с вынужденным уважением, с каким

обращаются к ростовщикам или к людям нужным, но с подмоченной репутацией, общения с которыми в то же время стыдятся. И тотчас — сцена между Анастази, Максимом, Растиньяком, Ресто; она совмещает и связывает несколько планов по линиям осложненных взаимоотношений. При этом содержательны мельчайшие жесты, интонации, взгляды. Они составляют развитие действия. А скрытое на заднем плане, как сцена в полутемном коридоре, продолжает действовать, пока соответствующая пружина не вырывается наружу. Уже первое приветствие Анастази по адресу Растиньяка произнесено тоном, повинуясь которому он должен был бы немедленно ретироваться. Взгляды, бросаемые Максимом то на графиню, то на молодого студента, недвусмысленно говорят: «Да ну же, дорогая, надеюсь, ты наконец выбросишь вон этого чудака». Так же расшифрован и гневный взгляд теряющей терпение Анастази, холодный, вопросительный взгляд, означающий: «Что же вы не уходите?» По звуку голоса своего мужа определяет она свое осторожное и вместе с тем наглое поведение.

Вся сцена — в оттенках интонаций, движений, жестов, противоречащих словам, двоящихся, непринужденных и искусственных в одно и то же время. Содержательнее разговора — смех, раздающийся из соседней комнаты. Выразительнее слов — развевающиеся края пеньюара быстро ускользающей Анастази. Логический финал — любезное приглашение, обращенное к Растиньяку, и приказание слугам никогда его не принимать. Многообразие одной небольшой сцены сводится к полному единству. Это первый бой, данный бедняком студентом великосветскому Парижу, и поражение, им пережитое. Удивительная цельность сказывается в том, как дается при этой ситуации портрет Максима де Трай. Это восприятие Растиньяком своего врага в самом разгаре боя. Белокурые, ловко завитые кудри Максима напоминают Евгению, в каком ужасном состоянии находятся его волосы. Тонкая, вычищенная обувь Максима напоминает, что ботинки Евгения, несмотря на все его старания, перепачканы во время пешей ходьбы. В изысканном костюме Мак-

сима, придававшем что-то женственное его элегантной фигуре, — резкий контраст черному пиджаку Евгения, неуместному в гостиной в два часа дня. Растиньяк чувствует себя уязвленным, пораженным, обессиленным. Это превосходство завитых волос, начищенных ботинок, хорошо сшитого сюртука бесит его. И он извлекает из этого контраста жестокий урок, который вооружает его для беспощадной борьбы.

Верно ли, что тонкие оттенки в изображении душевной жизни не давались Бальзаку? Нет, во множестве случаев весьма тонкие душевные состояния, движение и смена чувств выражены точно, просто и особенно, по-бальзаковски. Бальзак в высшей степени социален в изображении человеческого чувства. Не история той или другой любви занимает автора «Человеческой комедии», а история французского общества, вошедшая в состав истории этой любви., Поэтому возникновение, развитие и отмирание чувства зависят от множества причин, влияющих извне.

«Люсьен не узнал своей Луизы в этой холодной комнате, лишенной солнца, с занавесками, вышедшими из моды... с потертою мебелью, случайной и дурного вкуса. В самом деле, есть такого рода люди, которые не сохраняют ни своего облика, ни даже своей ценности, едва только они лишатся тех предметов, вещей и мест, которые служат им рамой» («Утраченные иллюзии»).

В языке Бальзака небывалую до него роль играет вещественный мир не только при описании улиц, калиток, заборов, дворов, домов, обстановки и пр., но и при изображении душевной жизни людей. В этом случае: «Люсьен не узнал своей Луизы...» — и тут же; «... в этой холодной комнате, лишенной солнца...» и т. д. Значит, вещи не только воплощают отстоявшийся быт, но и служат двигателями душевной жизни героя и силой, которая обнаруживает новые, неожиданные свойства в героине романа. Вещественные подробности служат одной цели — очень полно показать тот глубокий внутренний сдвиг, который происходит в сознании Люсьена, когда он совсем по-новому видит мадам де Баржетон.

Эта овеществленность психологического анализа придает языку Бальзака чрезвычайную точность. Совершенно закономерно, что при сопоставлении с людьми, которые окружают Люсьена в Париже, поверхностное и, в сущности, тщеславное чувство госпожи де Баржетон рассеивается так же быстро, как и его любовь к ней. «Его сюртук со слишком короткими рукавами, его нелепые провинциальные перчатки, его обуженный жилет, — все это делало его крайне смешным в сравнении с молодыми людьми, расположившимися на балконе: госпожа де Баржетон нашла, что вид у него жалкий». Поставлено ли двоеточие самим Бальзаком или установлено его издателями, но оно в этом случае очень выразительно. Из всех знаков препинания этот знак наиболее логически связующий, в данном случае его могли бы заменить слова «вот почему».

Итак, обозначение «сюртука со слишком короткими рукавами», «обуженного жилета» и пр. прямо ведет к объяснению той внутренней перемены, которая одновременно происходит и в госпоже де Бар-жетон. Загромождение мелочами не заслоняет не только душевной жизни героев, но и поэтической логики повествования. Эта логика ведет к очень точному, конкретному поэтическому выводу: «Il se préparait chez madame de Bargeton et chez Lucien un désenchantement sur eux-mêmes dont la cause était Paris» («И у госпожи де Баржетон и у Люсьена назревало разочарование друг в друге, причиною которого был Париж»). Действие Парижа на обоих провинциалов уже показано со всею силою, и выражение «dont la cause», логистическое по своей природе, явно воплощает интеллектуальный состав в языке романов Бальзака: обилие мелочей, положений, взаимоотношений ведет к ясно выраженной мысли, которая становится итогом исследований, проводимых в самой гуще французской жизни того времени.

Ясная нить поэтической логики не только возникает из недавнего прошлого, но и тянется в ближайшее будущее, объясняя последующие события: «Каждому из них недоставало случая, чтобы оборвать свя-

зи, которые их объединяли. Этот удар, страшный для Люсьена, не заставил себя долго ждать». Совершенно ясная обращенность к будущему приобретает в языке романа двоякую окраску: самая форма выражения возбуждает любопытство читателя и обнаруживает сильное чувство автора, заранее знающего, что будет дальше. Характерны и, может быть, слишком часто повторяются при разных обстоятельствах эти сильные слова «trancher les liens», «ce coup de hache» и это «terrible» («оборвать связи», «удар топора», «ужасный»), которое нередко становится господствующим словом во многих главах многих романов Бальзака.

Но слова такого рода имеют совсем иной характер, чем гиперболическая романтика в словаре Виктора Гюго. В ткани «Утраченных иллюзий» или «Музея древностей» они жизненны, в них сгущены обыденные, хотя и свирепые, страсти собственнического мира.

Точность в обозначении всех изгибов душевной жизни, оттенков, при этом только существенных оттенков, еще раз сказывается все на той же странице «Утраченных иллюзий»; Шателе, видя, что мнение госпожи де Варжетон о Люсьене уже поколеблено, снисходительно замечает, что этот молодой человек «удивительно скучен». Луиза яростно защищает своего Люсьена (мельком и сжато выражая замечательные мысли); автор так завершает ее речь: «...dit la fiére Nègrepelisse, qui eut encore le courage de défendre Lucien, moins pour Lucien que pour elle-même» («...сказала гордая Негрепелис, у которой еще хватало смелости защищать Люсьена, не столько ради Люсьена, сколько ради себя самой»). Коротко, точно обнаружена, в противоречиях, колебаниях и порывах, самая суть аристократки, капризной и занятой, в сущности, только собой. И никакой изысканности, все совершенно просто: «...moins pour Lucien que pour elle-même». Концовка автора резко и ясно противопоставлена защитительной речи, которая, не будь этой концовки, была бы воспринята как выражение стойкой и непоколебленной любви.

В той тине мелочей, которые губят Люсьена, не-

малую роль «грает костюм провинциала, приехавшего в Париж. Описание костюма в романе обычно входит в портрет героя, обозначая что-то для него характерное. У Бальзака описания этого рода, как и описания обстановки, входят в состав действия: «…le poète aux émotions vives, au regard pénétrant, reconnut la laideur de sa défroque, les défectuosités qui frappaient de ridicule son habit...» («...наделенный живыми чувствами, проницательным взглядом, поэт распознал безобразие надетой на него ветоши, недочеты своей одежды, которые казались смешными...»). Следуют одна за другой подробности, мелочные, ничтожные, но приобретающие в глазах честолюбивого юноши трагический характер. Поэтому описания пиджака, брюк и жилета, казавшихся верхом изящества в Ангулеме, сопровождаются эпитетами, которые выражают не материальный характер этих вещей, а их значение в душевной жизни Люсьена: «outrageusement disgracieux», «de fatales lignes blanches», «les bords de l'étoffe recroquevillée manifestaient une violente antipathie...» («удручающе негармоничны», «роковые белые полосы», «покоробившиеся края материи возбуждали страстное отвращение»). Поэт и мечтатель в это время так поглощен мыслями о своей одежде и о том, как одеты разного рода люди в Париже, что впечатления в этой области вызывают у него сильнейшие душевные тревоги и даже взрывы. Люсьен видит на уличном торговце такой же вышитый воротник, какой ему самому так старательно изготовила его сестра: «A cet aspect, Lucien reçut un coup à la poitrine» («При виде этого Люсьен испытал удар прямо в грудь»). И автор настаивает на материальной точности своего выражения. Автор обосновывает, именно обосновывает, свое выражение и в другом отношении: «Не думайте, что это ребячество. Конечно, богачам, которым неведомы страдания такого рода, во всем этом представится что-то и ничтожное и невероятное; но тревоги обездоленных не меньше заслуживают внимания, чем катастрофы, которые потрясают жизнь могущественных и наделенных всеми преимуществами людей».

Все это очень характерно для образа мысли, для стиля Бальзака: его выражения рассчитаны не на внешнее возбуждение читателя, а на постижение правды, он отстаивает совершенную точность своих слов, он не боится прорвать рамки повествования, обратиться к читателю, чтобы переубедить его и убедить в своей правоте. Бальзак, как и Гюго, в отличие от Мериме, от Флобера, тем более от Теофиля Готье, занят не искусством ради искусства, а тем, чтобы высказать и отстоять свои мысли. И это коробило и коробит эстетов.

Может быть, эта тема одежды и обуви занимает в дальнейшем слишком много места в романе? Во внутренних монологах Люсьена она звучит почти в духе Расина. Вопросительные и восклицательные знаки чередуются в своего рода риторике, впрочем весьма прозаической: «Quelle femme eut déviné ses jolis pieds dans la botte ignoble qu'il avail apportée d'Angoulême?» («Какая женщина угадала бы, что в гнусных сапогах, привезенных из Ангулема, скрываются красивые ноги?») Точность метафор и сравнений сочетается с неточностью, небрежностью грамматического строя речи. Вряд ли можно сказать «ses jolis pieds dans la botte» (две ноги в одном сапоге). Зато метафора «mais cet or était dans sa gangue» («золото оставалось в непроницаемой оболочке») обнаруживает досаду Люсьена, и минералогический термин «gangue» совершенно уместен. Художественный строй языка романа несравненно выше, чем слог, чем грамматическая стройность. В этом смысле можно сказать, что слог Мериме безупречен, но его блестящий и отточенный стиль несравненно беднее стиля Бальзака.

Приобретение Люсьеном нового парижского костюма и катастрофа, связанная с этим, входят в самое существо сюжета. Наметанный глаз театральных служителей сразу видит «заимствованную нарядность» Люсьена, госпожа де Баржетон сначала не узнает его «в его новом оперении». Он чувствует себя в дорогом костюме, его разорившем, как египетская статуя, скованная в футляре. Его сражает де Марсей совершенно так же, как Максим де Трай сразил когда-то юного

Растиньяка: «...de Marsay avait on entrain d'esprit, une certitude de plaire, une toilette, appropriée à sa nature, qui écrasait autour de lui tous ses rivaux. Jugez de ce que pouvait être dans son voisinage Lucien, gourmé, gommé, raide et neuf comme ses habits!» («...у де Марсей была живость остроумия, уверенность, что он не может не нравиться, одежда, совершенно ему свойственная, и этим он подавлял окружающих его соперников. Судите сами, во что превращался рядом с ним Люсьен, надутый, напряженный и новенький, как и его одежда!»)[1].

Поэтическая логика образа в этой фразе достигает полной завершенности. Нет, не лишними были мелочи в одежно-обувной теме романа. Все это вело к определенной цели. И вот перед нами материально обоснованное столкновение двух миров. На де Марсей костюм, совершенно ему свойственный. Это в нем укрепляло непобедимую уверенность в том, что он не может не нравиться. Этим он подавлял своих соперников.

Великолепно сосредоточены в этих нескольких образах и трагедийно противопоставленных друг другу строках, во-первых, итоги предыдущих страниц, во-вторых, завязка нового положения Люсьена в Париже. Словесные «формулы» в этом случае точны, как математические формулы, ими измеряются социальные категории собственнического мира. Они конкрет-

[1] «Подавлял» смягчает выражение Бальзака «écrasait». Данное в переводе под редакцией А. Федорова — «затмевал всех своих соперников» — совершенно не соответствует оригиналу. В этом отличном в целом переводе все же иногда вдруг утрачивается Бальзак, обыкновенно в тех случаях, когда перевести действительно трудно. Например: «Le poéte avait été dépouillé de tous ses rayons» — «Лучи поэтического ореола померкли». В этом переводе утрачены: 1) оттенок насилия, который есть в подлиннике (он «был ободран»), 2) внесены слова «поэтического ореола», которых нет в подлиннике и которые ему чужды, 3) сглажена резкость выражения. Как перевести эти несколько слов? «С поэта содрали его лучи»? Это была бы другая крайность. Вычитая из подлинника перевод, получаешь иногда в остатке существенные признаки стиля. Но важно то, что Бальзак применяет слова в их неослабленном, исконном значении.

ны, они полны жизни. И движение усилено центральным, самым сильным словом всех этих строк, бальзаковским «écrasait autour de lui tous ses rivaux».

В языке героев Бальзака, помимо индивидуальной характерности, постоянно звучат живые, образно сопоставленные авторские формулы — законы современной ему жизни: «Я был похоронен под трупами, а теперь я погребен под живыми людьми, под бумагами, под фактами, под целым обществом, которое хочет загнать меня обратно под землю» («Полковник Шабер»).

И эти глубоко осознанные свирепые законы жизни выходят наружу в общении людей, в лукавой и жестокой борьбе и взаимной давке. Главная сила, жизненность языка Бальзака, авторского голоса и голосов действующих лиц его романов — в полноте и выразительности интонации, в звуках голоса, который слышится со страниц книги не менее звонко, чем в устах самых проникновенных актрисы или актера. Как многообразно звучит каждое слово в устах жены полковника Шабера, графини Феррэ. Она болтает с Дервилем, играя со своей обезьянкой и не желая говорить серьезно, она торгуется упорно и жадно, она разыгрывает комедию неузнавания своего первого мужа. И подкарауливает его у выхода из адвокатской конторы. Что же она говорит ему? «Monsieurl» Можно ли выбрать более распространенное и менее значительное слово? Но вот как звучит это слово в ее устах: «Le vieux soldat tressaillit en entendant ce seui mot, ce premier, ce terrible: «Monsieur!» Mais aussi était-ce tout à la fois un reproche, une prière, un pardon, une espérance, un désespoir, une interrogation, une réponse. Ce mot comprenait tout» («Старый солдат затрепетал, услышав одно это слово, первое, страшное: «Сударь!» Но ведь в нем одновременно были и упрек, и мольба, и прощение, и надежда, и отчаяние, и вопрос, и ответ. Все было в этом слове»).

Может быть, слишком уж много совсем разных вещей вошло в звук голоса, произнесшего одно короткое и ничего не значащее слово? Думаю, что нет. Именно такова жизнь и так звучит человеческий голос. Но

Бальзак дает неожиданно пояснение: «Нужно было быть комедианткой, чтобы внести столько выражения, столько чувства в одно слово».

И — превосходный переход от частного случая к общему закону: «Истина не бывает такой полной в своем обнаружении, она не все выставляет наружу, она позволяет заглянуть внутрь». Весь этот цельный абзац заканчивается так же, как он и начат, — с описания того действия, которое произвело на Шабера это лукаво, искусно разыгранное слово «Monsieur». «Полковник был подавлен раскаянием в том, что он мог подозревать, требовать, гневаться, он опустил глаза, чтобы не выдать своего волнения». Он побежден, он обманут.

Однако он только что был полон яростной энергии. Только что вид и наглые речи графини бесили его. Что же его сразило? Звук голоса, который произнес одно слово — «Monsieur».

Да, гипербола не менее свойственна реалисту Бальзаку, чем романтику Гюго. Разнообразны гиперболические в своей сущности формы речи. И в этом абзаце сильные слова (tressaille, и еще tressaillit, jaillit, terrible, desespoir, trouble) сочетаются с характерными нагнетаниями слов (cœur, fibres, nerfs, physionomie, âme et corps, tout... un reproche, une priere, un pardon, une esperance, etc.). Но гипербола Бальзака — реалистическая гипербола, увеличительное стекло, направленное на бытие.

Очень хорошо известно искусство Бальзака в описании улицы, двора, ворот, дома, обстановки, самого воздуха в жилище разного рода людей. Но Бальзак тонко, по-своему изображает и природу. В природе, как и в обстановке, его занимает преимущественно отражение человеческой жизни. В «Темном деле», в «Крестьянах» изображение аристократического парка — это попытка отстоять величие недавнего прошлого. В «Крестьянах» возраст вязов, широта аллей, сумрачный цвет каменной ограды — все обозначает близость помещичьего дома: «Искусство здесь перемешано с Природой, и одно не вредит другому. Искусство кажется естественным, а Природа искусной».

Даже лес выглядит часовым, поставленным на страже заика («Крестьяне»).

Бальзак всегда придвигает природу к человеку вплотную. И ливень на первых страницах «Турского священника» потому воспринимается так явственно, что ощущение сырости, страх за свое здоровье и прочие заботы и думы, маленькие радости и мелкие тревоги аббата Биротто — все здесь по-бальзаковски перемешано с этим дождем.

Невозможно спорить против того, что у Бальзака в его громадном литературном наследстве немало выспреннего, неотстоявшегося, неокрепшего. Но основа его языка и стиля — могучая, многообразная и тонкая, это язык глубоко осознанного действия, язык мысли.

ПОЭТИЧЕСКИЙ СТРОЯ ЯЗЫКА В РОМАНАХ ДОСТОЕВСКОГО

1. Образование понятий

Народность языка со времени Пушкина, в еще большей степени со времени Гоголя была самой глубокой потребностью и коренным свойством всего передового течения русской литературы. «Неслыханная естественность» гоголевского языка (меткое слово В. В. Стасова) стала не только общим поэтическим идеалом, но и действительной нормой в языке Гончарова и Писемского, Герцена и Тургенева, Григоровича и Островского, Некрасова и Л. Толстого. При этом живой говор русской деревни хлынул широкой волной, особенно в такие произведения 40-х и начала 50-х годов, как «Записки охотника», «Питерщина», «Плотничья артель», «Утро помещика», поэзия Некрасова

Однако некоторое существенное единство тяготений не означало не только стилистической обезличенности отдельных авторов, но и отсутствия резких противоборствующих течений внутри самой передовой литературы того времени.

Народность в языке Тургенева не шокировала и аристократический вкус, так как Тургенев удивительным образом сочетал совершенную естественность народного языка своего времени с тончайшей культурой, выработанной многими поколениями. Он достигал и того, что Пушкин называл, ссылаясь на Лемонти, *ев-*

ропейской общежительностью русского языка[1]. Резче, смелее, дисгармоничнее Тургенева был Писемский, наполнивший многие свои рассказы образным просторечием северной деревни и многое переключивший оттуда в авторскую речь.

Ко времени возвращения Достоевского с каторги Николай Успенский, Помяловский, Решетников и, наконец, Глеб Успенский в своем творчестве достигли явно выраженной демократизации литературного языка. Уже не только деревенский говор, но и живой говор городского «простонародья» обогащал литературу, отвечая на ее все растущие и углубляющиеся запросы, запросы реального и всестороннего понимания жизни.

В передовой критике это вызвало борьбу за подлинную народность литературного языка: с одной стороны, против псевдонародного сочинения языка и против излишеств этнографизма в литературе, с другой — против «пышной книжности», версификации, изысканности в языке литературного произведения.

Как уже было упомянуто в первой главе, Н. Г. Чернышевский нападал на «вредное влияние высоких понятий о прелести слога». Мысль, содержание должны всецело занимать автора: слог образуется не сам по себе, со своими самостоятельными красотами, а только как совершенное воплощение и оружие мысли.

В этом вопросе Достоевский занял позицию отчасти очень близкую к Добролюбову и Чернышевскому, хотя по существу их взгляды на народность были во многом различны. Страстные нападки в «Дневнике писателя» на офранцуженность мышления русского дворянства, резкий протест против «высокого слога», против казенных «словечек, чувствьиц, мыслиц, жестов и воззрений», против искусственного применения словесных «эссенций» соединяются у него с постоянным исканием русского слова, вышедшего из глубины народной жизни. И это — не ради филологических изысканий в духе Вл. Даля, а ради того, чтобы выразить

[1] См. А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений, т. XI. М., Изд-во АН СССР, 1949, стр. 33.

сущность той жизни, которая это слово породила. Так, объясняя, что значит «стрюцкие», Достоевский говорит, что это слово «чисто петербургское и изобретено собственно петербургским простонародьем»[1]. Писателя привлекает такое слово именно тем, что в нем проявляется «сила того оттенка презрения, с которым народ обзывает этим словом...» (XII, 297). В размышлениях Достоевского над страницами только что вышедшей «Анны Карениной» особенно сказывается горячее желание писателя быть единодушным с народом. Много боли, по мысли Достоевского, в сознании страшной «обособленности» даже таких людей, как Левин, не способных ни слиться с народом, ни даже его понять.

Как романист Достоевский занимает крайнюю позицию в отрицании литературных красот.

Ему ненавистно словесное изящество, все то, что «обточено и жеманно» («Бесы»). Эти в пику Тургеневу зло и несправедливо написанные слова все же верно выражают постоянное внутреннее противоборство тургеневскому стилю. Он утверждает в центре поэтического творчества мысль и знание, забирающиеся в самые потаенные сферы жизни, особенно — жизни человеческого духа. Пренебрегая, как и Толстой, как и Чернышевский, «красотами слога», Достоевский в страшной силе выражения мысли достигает подлинной красоты.

Начиная с «Преступления и наказания» определяется последний, высший этап в развитии стиля Достоевского-романиста. В отличие от ранних произведений, влияние гоголевской прозы поглощается богатством новых, ничего в прошлом не напоминавших словосочетаний. Все, что вошло в язык Достоевского от Пушкина, Гоголя, Шиллера, Гофмана, Бальзака, теперь переплавлено и приобрело совсем новый облик. Что же самое характерное в языке романов Достоевского?

[1] Ф. М. Достоевский. Полное собрание художественных произведений, т. XII, Л., ГИЗ, 1926 — 1930, стр. 295. Дальше Достоевский цитируется по этому изданию.

Особой ударностью, смысловой и интонационной, наделяется отдельное слово — преимущественно в речи персонажей романа: «...ничего, то есть ровно ничего и, может быть, в высшей степени ничего». Даже в слова, все значение которых — в отрицании всякого значения, нагнетается строением фразы какое-то чрезвычайное содержание. Возникают превосходные степени и через край вырывающийся гиперболизм: «...в высшей степени ничего»; «...гений притворства и находчивости». Львенка в очень значительной степени во власти гиперболизма. Своего рода превосходная степень господствует всюду: «И как я-то влопался! .. Но как я-то, я-то тогда влопался!»; «Снюхались! Непременно из-за меня снюхались!» Повторение того же слова во многих случаях придает ему особенную ударность: «Надо воздуху, воздуху, воздуху»; «Лучше так жить... только бы жить, жить, жить! Как бы ни жить, только бы жить»; «Ведь уж бросил же, бросил»,

В таких случаях повторение усиливает общую ударность слова, не меняя его значения. Но вот трижды повторенное слово каждый раз звучит иначе и в интонационном и в смысловом отношении: « — Однако, какая восхитительная девочка!.. — Восхитительная? Ты сказал восхитительная! — заревел Разумихин...»

Особая ударность отдельного слова достигается и без повторения — его смысловою нагрузкой: «...когда я пошел делать эту... *пробу*...»; «...ему хотелось остаться наедине с этим письмом»; «...он шел дорогой тихо и степенно...» Перенося смысли накал всего предыдущего в самые простые, сами по себе ничего особенного не значащие слова, часто отмечая их курсивом, автор создает в пределах каждого романа новую систему «понятий».

Это слова, в которых идея романа кристаллизуется наиболее полно, которые в то же самое время насыщены индивидуальным психологическим содержанием и характерны в социально-бытовом плане. Многообразно, например, в «Преступлении и наказании» слово «гордость»: в применении к Катерине Ивановне оно

обозначает крайнюю степень оскорбленного болезненного самолюбия, в применении к Дуне — в нем оттенок нравственной твердости и высоты, в применении к Раскольникову — непомерного и поколебленного тщеславия. В применении к Соне самое важное — полное отсутствие гордости в каком бы то ни было смысле. Слово это взято в прямом, корневом его значении: гордый отгорожен ото всех, своеволен и одинок. Человек-Наполеон, человек-вошь — другие ударные слова того же романа. Человек-вошь — это, во-первых, ничтожный человек, без своего слова, без своего поступка, это, во-вторых, человек бессильных претензий на дерзание, на наполеонство. Главное — это один из многих, таково большинство людей. Вся философия Раскольнвкова, в самом корне отвергнутая автором, идет от этого слова.

Рассмотрим ударные слова и «образование понятий» в романе «Подросток». Слово «проба» в значений испытать себя, закалить, вооружить для осуществления идеи переходит из «Преступления и наказания» в «Подросток»: «...но ведь и шаг я положил сделать лишь в виде пробы...»; «Не удовлетворившись этой пробой...» Особенное значение слова рождается из его прямого, самого простого значения: «...для житья моего мне нужен был угол, угол буквально»; «...спрятать мои деньги, чтоб»» их у меня в угле... не украли»; «Я прямо требовал угла, чтоб только повернуться...» Однако это слово, повторяющееся в столь житейски будничном смысле, уже заранее наэлектризовано употреблением другого рода: «...от того, что вырос в углу...»; «...закупориться еще больше в угол...»; «Я сделал себе угол и жил в углу»; «Моя идея — угол» и пр.

Слова «отец», «сын» на протяжении всего романа приобретают и в ритмическом отношении особенную ударность, созвучную душевным невзгодам Аркадия Долгорукова: «...мне самого Версилова всю жизнь надо было, всего человека, отца...» Чем более общим и многообъемлющим становится значение слова, тем индивидуальной и насыщенней его особое звучанье. Местоимения он и она, которые постоянно обозна-

чают Версилова и Ахмакову, становятся средством их выделения, раскрытия их первенствующей роли в сознании подростка. Без всякой связи с их именами в ближайшем контексте эти местоимения не просто стоят на месте имени, но звучат сильнее, многозначительнее, чем имя: «Вы получили что-нибудь от нее... в пять часов, сегодня? — Он посмотрел на меня пристально и видимо пораженный моим восклицанием, а может, и выражением моим: «от нее».

Местоимения не нуждаются ни в предварительном употреблении имени, ни в последующем пояснении, напротив, они столь определенны, что сами поясняют другие слова: «Анна Андреевна и генеральша (то есть она) — приятельницы! Вместе ездят!» Местоимения эти употребляет автор с самого начала работы над романом. В предварительных набросках и планах важнейшее уже обозначено так:

« — Клод Лоррен.
— Явление Христа.
— Идея версил.
— Внезапная идея мамы.
— *Она»*[1].

И Версилов в черновиках постоянно обозначен словом «он»: «...переходит к Нему, в Его обожатели...»; «мальчик дает Ему пощечину» и т. п. И потом вдруг: «ГЕРОЙ НЕ ОН, А МАЛЬЧИК»[2].

Местоимениями обозначено все строение романа: я, он, она. Распознать его и в нем нынешнее (для того времени) состояние духа русского интеллигента. Проникнуть вес чудесный, недоступный мир вечной женственности и гордой красоты. Постигнуть таинственные отношения его и ее. В «я», в исканиях и смятении подростка, в его обращенности к нему, к ней, ко всему миру заключена сердцевина романа: «герой не он, а мальчик». И все-таки это отнюдь не возвращение к субъективному роману типа «Страда-

[1] Черновики планов «Подростка». Рукописный отдел Пушкинского Дома (29449).

[2] См. А. С. Долинин. В творческой лаборатории Достоевского. М., «Советский писатель», 1947, стр. 21, 34.

ний молодого Вертера» Гёте или «Адольфа» Б. Констана. В романах этого типа все внимание было сосредоточено на личности единственного героя. А в «Подростке» главное в познании — его, ее, их.

Личное местоимение 3-го лица множественного числа тоже наэлектризовано в романе. И оно употребляется сразу, без предварительного обозначения, о ком идет речь: «Я трусил оттого, что еще в Москве их боялся. Я знал, что они (т. е. они или другие в этом роде — это все равно) — диалектики и, пожалуй, разобьют «мою идею». Я твердо был уверен в себе, что им идею мою не выдам и не скажу: но они (т. е. опять-таки они или вроде их)...» Местоимение с большой силой объективирует и с еще большей силой противопоставляет. Они — революционная демократическая молодежь, к которой любознательно тянется и от которой робко, именно робко, при всем его задоре, отгораживает себя Аркадий. Пренебрежительные пояснения, заключенные в скобки, резко противопоставляют и его, и ее — им. Они она — индивидуальности, наделенные неповторимой, особой ценностью. А они — нечто массовое, повсюду одинаковое, безличное.

Так в словоупотреблении проявляются реакционные тенденции романа.

Расширяется и «формула» романа: я — он — она, и прибавляются — они.

Представим всю совокупность «понятий», которые выкристаллизовываются в тексте романа «Подросток». Очень своеобразно и важно для понимания самого ценного в романе слово «студент», которое в первый раз вырывается у Аркадия в минуту особенного восторга, а потом занимает в его мыслях постоянное и устойчивое место.

«Я воображал вас, — возбужденно обращается он к Ахмаковой, — верхом гордости и страстей, а вы все два месяца говорили со мной, как студент с студентом...» Это слово тут же еще раз противопоставлено: «Входя сюда, я думал, что унесу иезуитство, хитрость, выведывающую змею, а нашел честь, славу, студента!..» О Версилове далее сказано: «Он в высшей степени понял слово «студент». Это слово встречается

и дальше. Неясно, кто кому в мечтах подростка говорит: «О, студент мои милый!» — она — Аркадию или Аркадий — ей? Или оба сразу говорят это друг другу? Это слово потом переходит в уста Ахмаковой, и она действительно произносит: «...добрый мальчик, мой студент...»

Слово «студент» противопоставлено обычному для романов изображению чувств героя и героини. В нем — выражение отношений, простых, искренних, значительных и задушевных. Настоящее общение. Мысль, выраженная в этом слове, занимает большое место в романе, и оно так же связано с демократической тенденцией романа, как отмеченные нами «они» примыкают к тенденции противоположной. Радостное общение людей, совершенно понимающих друг друга, вообще характерно для лучших сцен романа «Подросток». Наполнена светом беспечно-дружеская беседа Аркадия с сестрой его Лизой. Какую радость доставляют Аркадию редкие минуты истинного общения с ним (Версиловым). Каждая минута беседы с ней (Ахмаковой) озаряет темную и трудную жизнь подростка. С каким «чрезвычайным и предупредительным вниманием» она его слушает в единственной сцене их встречи.

Поэтому среди многих перенапряженных выражений и всякого рода превосходных степеней особенно важное место занимают такие словосочетания, как: «он ужасно слушал»; «очень слушали»; «я слушал ее изо всех сил»; «знает наизусть мою душу»; «он был в удивительном возбуждении. Я весь засверкал поневоле».

Об одном услышанном им слове говорится, что оно особенно «наэлектризовало» Аркадия. Слово это — благообразие. «Беда этим существам, оставленным на одни свои силы и грезы и с страстной, слишком ранней и почти мстительной жаждой благообразия, именно — мстительной». «Неблагообразие», «плотоядность», «больные надрывы», «сброд всех самолюбий», «бабий пророк», «пьедестал», «глупость сердца», «долгая запуганность», «чистокровные подлецы», «я был в вихре», «моя идея», «живая жизнь», «середина

и улица», «дворянская тоска», «носители идеи», «одного безумия люди» — все это в столкновении и противоборстве с той идеей благообразия, которая пробивается изнутри романа и примыкает к самой его сути.

Перед нами — целая вереница образных одухотворенных «понятий», которые ткут идейно напряженную жизнь в повествовании Достоевского. И вся эта диалектика весьма конкретна. Чем философичней понятие, тем более в языке романа оно облечено в плоть и кровь: «...мысль пьянила меня»; «...мечтал о нем все эти годы взасос»; «приступал к этой идее»; «грусть мою, засевшую в сердце»; «меня как будто что-то укусило...» (о внезапной и досадной мысли); «забьюсь в скорлупу и стану совершенно свободен»; «слова напускные, в мелкой душе взлелеянные, пальцем вывороченные» и мн. др.

В языке романов Достоевского метафора как будто уплотняет идеи и чувства до их Совершенной осязаемости и наглядности — неказистая, не играющая цветами радуги метафора воплощенной в образы мысли: «...я бы не стрелял такими вопросами...»; «этим тоном затер все смешное, бывшее в моем положении»; «въезжал неоднократно в нахальство»; «стыд все-таки можно было перескочить»; «выпрыгивает наружу факт ожесточенного отвращения»; «ум и воображение мое как бы срывались с нитки»; «осторожность и недоверчивость его разом соскочили»; «как мог он, Ламберт, профильтроваться и присосаться к такой неприступной и высшей особе...»; «сгрустились все недоумения мои...»; «все это как бы вдруг пронзило меня»; «удар голосов»; «бокал... соблазнительно глядел на меня»; «значит, все это воскресение лопнуло, как надутый пузырь».

В каждой из этих метафор сочетаются два полюса: болезненно тонкому чувству противопоставлена грубость самого жгучего реализма. «Воскресение» Версилова, о котором так яростно возмечтал Аркадий, «лопнуло, как надутый пузырь».

Будничная, сугубо будничная лексика составляет

основу романов Достоевского, но достигает она исключительно напряженной, необыденной формы. В «Подростке»: «даже щипала меня»; «меня определили на место»; «водворив на место»; «сам рядился с Татьяной Павловной»; «он всучил-таки мне пятьдесят рублей»; «ему выходило одно выгодное частное место»; «он меня тогда сунул и уехал»; «ужасные петербургские цены»; «что касается до одежи, то я положил иметь два костюма: расхожий и порядочный»; «огромный барыш»; «так постареть и истереться». Самые важные решения часто облекаются в трезвые и будничные формы вроде: «порешив с этим пунктом...»

В одном будничном слове, в оттенках его значения, часто дается итоговая оценка целого эпизода. Вот старый князь Сокольский так расчувствовался и разнежился, что речи его могут показаться по-настоящему возвышенными. Но одно слово, завершающее сцену: «...и захныкал над моей головой...» — не оставляет сомнения в авторском понимании этого образа.

Особенная, страшная будничность передана и в языке «Преступления и наказания»: «духота, толкотня... особенная летняя вонь»; «стояли крошечные огурцы, черные сухари и резаная кусочками рыба: все это очень дурно пахло»; «трактир... был битком набит» и мн. др.

Большое место занимают уничижительные формы слов: «пансионишко», «именьишко», «квартиренка», «платьишко», «докторишки». Сходно звучат в контексте и такие слова, как «чашечки», «самоварчик», «каморку», «башмачонки», «тридцать тысячек за труды», «какой-нибудь там заговоришко» («Подросток»); «замечал эту мысль в чуть-чутошном только виде». «в какой-нибудь щелочке» («Преступление и наказание»).

Стилистический смысл вся эта лексика приниженных и измельченных понятий приобретает только в ее соотношении с лексикой, словосочетаниями и образами совершенно противоположного рода: «Стотысячную черточку просмотришь — вот и улика в пирамиду египетскую!» («Преступление и наказание»).

Гиперболический неологизм порою содержит насмешку и принижение: «...будь разгений, но...» («Бесы»).

Роман «Подросток» насыщен контрастами сросшихся в одно целое непримиримых противоречий: «...она будет презирать меня, смеяться надо мной, как над мышью, даже и не подозревая, что я властелин судьбы ее»; «такая дрянь бьет на могущество»; «...путь, который приводит на первое место даже ничтожество»; «Неужели же такой тонкий человек настолько туп и груб?»; «...я, олицетворенный бред и горячка, уселся напротив олицетворенной золотой середины и прозы»; «...он всегда готов на какую-нибудь совершенно обратную крайность: в том и вся жизнь»; «...это время было страшным позором, но и огромным счастьем...»; «...до того пошло и прозаично, что граничит почти с фантастическим»; «...наслаждение чрезвычайное, но наслаждение это проходило через мучение»; «Главное свинство заключалось в том, что я был в восторге»; «...этакие-то слабые способны когда-нибудь и на чрезвычайно сильное дело...»; «...она полюбила меня за «беспредельность» моего падения...»; «...я задыхался от какого-то чувства бесконечно преувеличенной надменности и вызова. Я не помню даже времени в целой жизни моей, когда бы я был полон более надменных ощущений, как в те первые дни моего выздоровления, т. е. когда валялась соломинка на постели»; «...лелеять в душе своей высочайший идеал рядом с величайшею подлостью...»; «...и подлец, и честный — это все одно и нет разницы...»; «даже самые светлые женщины бывают подлы...»; «эти бумажные люди... способны, однако, столь настоящим образом мучиться...»

Через, весь роман, как и через другие романы Достоевского, проходит, в чрезвычайно разнообразных вариациях, мысль о страшной контрастности, составляющей суть каждой клеточки того бытия, которое изображает автор. В этих словосочетаниях — взрывчатая сила, которая составляет основу стилистического строя романа.

2. Строение речи

Намеренно я не различал в предыдущей главе собственно авторскую речь, повествование от лица того или другого персонажа и разговорный язык героев романа. Ведь говорилось о тех стилеобразующих словосочетаниях, которые имеют общее значение, независимо от того, в чьи уста они вложены.

При этом слог подростка, как и повествователя «Бесов», как и слог мечтателя-рассказчика «Белых ночей», усиливает те или другие особенности, свойственные авторской речи. Возможность говорить от лица того или другого персонажа только открывает автору более широкий простор. Слог рассказчика не является ни сказом, ни тем или другим характерным бытовым говором.

В общем складе речи рассказчика все самое сильное совершенно аналогично складу речи автора в «Преступлении и наказании» или в «Братьях Карамазовых». Поэтому в этой части статьи берется в основу нашего исследования язык «Подростка», сопоставленный с другими произведениями Достоевского.

И в то же время в повествовании и в репликах подростка многое обозначает именно его личность. Тут и резкость выражений, ломающих рамки пристойной и общепринятой речи: «я всегда плевался, вслух плевался», «прет», «вся эта дрянь», «из подлейших ихних приличий», «влез в фамильярность», «напрасно таскается», «размазывать чувство», «размазывать не желаю» и пр. Тут и сочетание скрытности со страстным желанием высказаться до конца: «...тащить внутренность души моей... на их литературный рынок почел бы неприличием и подлостью». Это заявляет он с первых строк. В этом сказывается отвращение к охватившей его потребности быть совершенно откровенным и данная в негативной форме, а между тем истинная программа записок: «...простите исступленному подростку его неуклюжие слова!» Чем более неуклюжими являются выражения: «выведывающая змея», «предназначенная второстепенность»,

«накидчивость ее на всех нас» и пр., тем более в них сказывается постоянное желание выгрести все со дна души, все, что там накопилось: «в адском стыде», «раздавило меня стыдом», «в одном чрезвычайном ощущении» — в такого рода выражениях сказывается то душевное смятение, в состоянии которого постоянно пребывает Аркадий. Но и в этих выражениях, свойственных именно подростку, — постоянная страсть самого писателя к пониманию души человеческой до конца; «чтоб все могло быть разъяснено до самой последней возможности», — говорит он в «Дневнике писателя».

Все индивидуальные особенности речи и сознания подростка тесно связаны с внутренним характером романа и со всем его поэтическим строем.

Это особенно проявляется в ритмической перенапряженности и ускоренном темпе романа: «...схватил извозчика и полетел»; «...ничего не разбирая и наталкиваясь на народ, добежал я, наконец...»; «...события с этого дня и до самой катастрофы моей болезни пустились с такой быстротой...» Выражения такого рода не только пронизывают все повествование подростка, но и определяют весь ход событий и торопливый, обрывающийся голос повествователя, который, рассказывая, задыхается и спешит. С одной стороны: «Я полетел... я почти бежал...»; «...вдруг вскочить с места и... кинуться...» С другой стороны и в соответствии с этим: «Постараюсь сократить. Решение мое было принято...»; «Последнее слово: это кража...» Торопясь и тогда, когда он пишет записки, Аркадий постоянно сам себя перебивает: «Я слышал, то есть я знаю наверно...»

Повествователь, мемуарист, описывающий прошлое, но не остывший от былой горячки, спешит все рассказать поскорее и покороче. «Сжатее, как можно сжатее!» — твердит самому себе автор в черновиках[1].

[1] А. С. Долинин. В творческой лаборатории Достоевского. М., «Советский писатель», 1947, стр. 67.

Музыкальный тон и в этом и в других отношениях дан в самом начале. Ни в одном известном нам произведении деепричастию как первому слову не придано такого динамического, такого порывистого характера: «Не утерпев, я сел записывать эту историю...» И «Бесы» и «Братья Карамазовы» начаты деепричастием, но там оно связано с интонацией повествовательно-летописной, замедленной: «Приступая к описанию недавних и столь странных событий...»; «Начиная жизнеописание героя моего...» Обычно повествовательный темп ускоряется ко времени неминуемой в романе Достоевского катастрофы. В «Подростке» с места взят напряженный темп, с первых слов — нетерпеливый и задыхающийся голос.

При этом временной сгущенности повествования соответствует и его волевая напряженность, создаваемая то повторами, то возрастающей силой утверждений: «...вы уж теперь непременно должны ответить, вы обязаны...»; «Это верно, это очень верно, это — очень гордый человек!»; «...полнейшее уединение и тайна. Уединение — главное...»; «...при беспрерывном упорстве, при беспрерывной зоркости взгляда и беспрерывном обдумывании и расчете, при беспредельной деятельности и беготне...»; «Дело спешное, очень спешное, в том-то и сила, что слишком уже спешное!»; «что-то вышло, что-то произошло, что-то непременно случилось...»; «уйти от них совсем, но уже непременно уйти...» Нагнетание сказывается в градации эпитетов, наделенных все возрастающей силой: «...содержание этой ужасной, безобразной, нелепой, разбойнической записки...»

Стремительный темп не мешает раскрытию с исчерпывающей полнотой дум и чувств героев. Самый темп повествования, объединяющий и по-своему организующий все, весьма полно обнаруживает духовное беспокойство и целеустремленность не только главного персонажа, но и целой группы персонажей романа (Ахмаковой, Версилова, Лизы, Крафта и, хотя несколько в ином смысле, матери). Беспокойство духовных исканий свойственно автору: это основное динамическое ядро стиля его романов.

Полнота раскрытия душевной жизни героев проявляется в конкретности, объемности изображения чувства: «Но что мучило меня до боли (мимоходом, разумеется, сбоку, мимо главного мучения) — это было одно неотвязчивое, ядовитое впечатление — неотвязчивое, как ядовитая, осенняя муха, о которой не думаешь, но которая вертится около вас, мешает вам и вдруг пребольно укусит». Это «сбоку», это «мимо главного мучения», это «ядовитое впечатление — неотвязчивое» придают наглядности и выпуклости чувства и мысли особенную силу благодаря самой крайней простоте в раскрытии спутанного и сложного. Той же цели служит и сравнение с назойливой осенней мухой.

Насыщенным и полным содержания является и эпитет — настойчивый, словно вдавливаемый в сознание читателя: «сырой осенний вечер, непременно сырой»; «О пусть, пусть эта страшная красавица (именно страшная, есть такие!)...»

И автор и его герои хватаются за найденное ими слово, часто самое простое, видя в нем единственное, незаменимое и верное выражение мысли. И повторение эпитетов и сопоставление их приводит к обнаружению очень тонких изобразительных оттенков... «...самая неприметная усмешка... и, однако ж, самая язвительная, тем именно и язвительная, что почти неприметная...»

«Угрюмые» эпитеты преобладают в «Подростке»; «гнилой, склизлый город», «на истасканном диване», «дырявый плетеный стул», «чахоточный коврик», «засаленные салфетки», «накрытый скверной, грязной скатертью столик», «гостиница оказалась дрянная и маленькая», «грязно-смуглых брюнетов», «смердящее добродушие», «безобразное известие», «плюгавенький», «угреватый», «забитый», «потерянный, жалкий и злобный». Эпитет «в наше прокислое время» резюмирует многие другие эпитеты.

Однако и в этом случае такой бурой цветовой гамме противопоставлены сильные, страстные слова, которые насыщают своею силой и самые угрюмые эпитеты. Хотя лексика Достоевского в высшей степени

многообразна, но есть слова-усилители, повторяющиеся постоянно: «чрезвычайная задумчивость», «чрезвычайной грусти», «чрезвычайные впечатления», «с чрезвычайным недоумением», «чрезвычайное простодушие», «чрезвычайная тишина», «чрезвычайного шага», «чрезвычайно крутой лестницы» и мн. др.

Самые характерные слова и выражения вырываются прямо из жизни, приобретая в художественном тексте повышенную напряженность. Ведь и в письмах Достоевского постоянно встречаются: «может иметь чрезвычайную важность», «для меня чрезвычайно много», «чрезвычайно дружественно ко мне расположенного», «чрезвычайного одолжения» (Письма, т. IV, стр. 287, 289, 295) и пр. и пр.

Некоторые эпитеты весьма интенсивны: «...вонзился в меня сзади... разъяренный щипок». Превосходная степень, в грамматическом и в более расширительном смысле, составляет господствующую силу в языке романов Достоевского: «нечто безмерно серьезнейшее», «в глубочайшем удивлении», «глубочайшим раскаянием», «главнейшие подтверждения», «портные... первейшие», «скучища же, скучища», «изо всей силы решился» и пр.

Встречается, как в «Дневнике писателя», удвоенная превосходная степень, нарушающая литературные нормы: «...вы будете самою серьезнейшей... моею мыслью во всю мою жизнь!» («Подросток»).

По-пушкински эпитеты Достоевского раскрывают незыблемо устойчивые свойства характеров: «Здесь же, в этом портрете, солнце, как нарочно, застало Соню в её главном мгновении — стыдливой, кроткой любви и несколько дикого, пугливого ее целомудрия».

Удивительно, что такой тонкий мастер художественной прозы, как Константин Паустовский, безусловно возражает против применения разом более одного эпитета: «Эпитет должен запоминаться. А для этого он должен быть единственным. Из трех эпитетов, приложенных к существительному, один всегда будет наиболее точным, а остальные два, безусловно, будут ему уступать. Поэтому ясно, что этот единственно

ный эпитет надо сохранить, а остальные безжалостно вычеркнуть»[1].

Говоря о том, как важно найти точное, единственно верное обозначение сущности вещи, возражая против пестроты и нагромождения эпитетов, К. Паустовский в то же время упускает из виду потребность выразить сложность и текучесть того или другого явления жизни, игнорирует то обстоятельство, что эпитет употребляется часто не сам по себе, а в его отношении к другому или к ряду других эпитетов.

У Достоевского мы встречаем множественность эпитетов такого рода: «круглое, румяное, ясное, смелое, смеющееся и... застенчивое лицо» («Подросток»). Если накопление первых пяти эпитетов имеет значение усиления, то главный эпитет, поставленный после паузы, обозначенной многоточием, приобретает всю полноту своего значения в противопоставлении со всеми предыдущими. И у Гоголя и у Л. Толстого постоянно появляются три и более эпитета разом.

Часто встречаются в «Подростке» выражения типа «слишком понимал», «слишком ей дорогой», «слишком белым», «слишком уж сдержанно». Или: «ужасно умела слушать», «я мечтал об этом ужасно». Или: «очень молчал», «мы очень поцеловались» и даже — «очень меньше любил». Особенно характерны: «самая яростная мечтательность», «я мечтал изо всех сил», «слушал меня изо всех сил», «изо всех сил старался уйти потихоньку».

И неологизмы возникают из потребности усилить коренное значение слова: «брандахлыстничание»; «редко кто мог столько вызлиться»; «расстановочно начал он»; «отстав от Крафта, как от второстепенности...»[2]; «безлесят Россию»; «накидчивость ее на всех»[3]; «одноидейность, это все намечтал князь»; «все как-то отчудилось, все это стало

[1] К. Паустовский. Поэзия прозы. В сб. «О писательском труде». М., «Советский писатель», 1955, стр. 168.

[2] Даль приводит: вторство, второстепенство.

[3] Даль приводит: накидчик, накидчица, накидистая.

вдруг не мое»[1]; «я тогда разженился»; «до такой кумирной степени превозносить». С тою же целью, как и неологизм, употребляются обветшавшие языковые формы, уже малоупотребительные в литературном языке середины XIX века: «жил праздно, капризился»; «что тут напроворил господин Стебельков»; «спекулянт и вертун».

Часто необычным является не столько само слово, сколько его применение. От существительного «кумир» возможно прилагательное «кумирный» в значении «к кумирам относящийся» (Даль), хотя выражения «кумирная жертва», «кумирные почести» тоже совершенно непривычны. Словосочетание же «кумирная степень», вполне понятное, воспринимается как насмешливое и свежее.

Применение французского языка тоже обнаруживает силу слова, отдельного слова, в контексте романов Достоевского. «Замечательно, что, записывая и припоминая теперь, я не вспомню, чтоб он хоть раз употребил тогда в рассказе своем слово «любовь», и то, что он был «влюблен». Слово «фатум» я помню». Так в речи Версилова употреблению того или другого слова придается решающий смысл. И в очень русской речи романа слово «фатум» не только вместо слова «любовь», но и вместо слова «судьба» придает облику Версилова космополитическую окраску.

«Твоя мать — совершеннейшее и прелестнейшее существо, mais...» После двух превосходных степеней, обозначающих так много в философии романа, — это сильное «mais», колеблющее высшие ценности. Но почему не «но»? Почему «но» было бы гораздо слабее? «Mais» так же коротко, как и «но», такой же короткий и тихий возглас скепсиса, беспочвенного и неполного.

Но в этой фразе — весь Версилов: он думал по-русски, когда постигал кроткую красоту беззаветно любящей крепостной женщины, своей жены; и его мысль срывалась на скептическом французском

[1] Слово «отчудилось» выделено в оригинале. Даль дает слово «отчудить» в совершенно другом значении: «перестать чудить», а в аналогичном значении — «отчуждать».

словечке. Это словечко во французской речи употребляется в таком же точно, как и в устах Версилова, смысле, и весьма характерна такая субстантивация его в ходячей французской поговорке: «Je ne veux pas de vos mais»[1].

На французских избитых фразах постоянно срывается Версилов: «Да она — премилая и умная. Mais brisons-lá, mon cher[2]. Мне сегодня как-то до странности гадко — хандра, что ли?» И часто одно слово, один звук французский отчуждает его, загораживает вход в его душу. На рассказ Аркадия о том, как над ним в пансионе измывался Тушар, Версилов «мямлит»: «Се Тушар... действительно я припоминаю теперь...» «Се Тушар...» — тотчас передразнивает его подросток, продолжая рассказывать свою историю, собирая самые унизительные факты, обвиняя ими своего отца, который бросил его на произвол судьбы. Для Версилова, жившего за границей, «скитавшегося», Тушар был «се Тушар»; для его сына это был человек, третировавший его и избивавший.

Французские словечки кроме Версилова часто вставляют и другие персонажи «Подростка». Не только старый и молодой князья Сокольские, но и Ламберт, и Тришатов, и Андреев, и Стебельков, и Зверев. Альфонсина многое говорит на своем родном языке.

В устах аристократов это — стертые штампы. Это смесь французского с нижегородским, соскальзывание, зыбкость их мысли. И Версилов и молодой князь поминутно говорят «mais passons»[3], отмахиваясь от гнетущих мыслей, стараясь скользить по поверхности.

Русский «мещанин во дворянстве» выступает в тех сценах, где Зверев или Андреев щеголяют своею французской речью. О Звереве так и сказано:

[1] В несколько вольном переводе: «Надоели мне ваши «но»!» А. С. Пушкин одним только повторением этого слова «mais» в письме, написанном по-французски, высказывает все свои возражения на восторги по поводу романа В. Гюго «Собор Парижской богоматери» (письмо от 9 июня 1831 года. Полное собрание сочинений, т. XIV. М., Изд-во АН СССР, 1949, стр. 172).

[2] Но бросим это, мой милый (франц.).

[3] Но оставим это (франц.).

«...французская фраза... шла к нему, как к корове седло...» Андреев обращается к француженке Альфонсине с вопросом, но она не может понять его французскую речь, потому что он вставляет в нее тут же выдуманные слова.

Все это предваряет страницы «Дневника писателя» за 1876 — 1877 годы, где так желчно и страстно говорится о беспочвенности и космополитизме русского аристократа и его подражателей: «Вот он знает все языки, и уже по тому одному — никакого. Не имея же своего языка, он, естественно, схватывает обрывки мыслей и чувств всех наций, ум его, так сказать, сбалтывается еще смолоду в какую-то бурду, из него выходит международный межеумок с коротенькими, недоконченными идейками...» (XII, 146).

Включение в роман французского языка связано, таким образом, с еще более резкой, чем у Толстого, сатирической целью, но совершенно так же, как в «Войне и мире» или «Анне Карениной», сказывается и другая задача: передать в подлинном виде характерную интонацию говора Версилова, князей Сокольских и других персонажей.

Даже самым простым словам и персонажей, и рассказчика, и автора в романах Достоевского придается очень сильная интонационная окраска. И эта окраска в смысловом отношении всегда выразительна: «Ах, да, — произнес он голосом светского человека...» («Подросток»). Голос светского человека — мертвый голос, заслоняющая, автоматическая речь. В этом у Достоевского, так же как и в применении французского языка, обнаруживается фальшь дворянского общества. Вопреки всему, что было реакционным в его идеологии, здесь сказывается мысль, что истинное, искреннее слово — это народное слово. Барство замутило и загубило чистоту и прямоту речи. В этом своего рода теория слова, намерение говорить по-пушкински «самостоятельным и сознательным русским языком» (XIII, 101), преодолев тот отрыв «от народа, т. е. от живого языка» (XI, 361), который свойствен был привилегированному обществу.

Своеобразие интонации в языке романов Достоев-

ского — в ее философской многозначительности, в прямой связи с идеей романа. Интонация в речи Версилова («мямлил», «протянул», «так серьезно сказал, с таким странным выражением» и пр.) не только обнаруживает характер или перемену душевного состоянии. В смене этих интонаций! — борьба двух разных людей в одном человеке. Истинное «я» и «двойник». Задушевное, глубокое в человеке, до безумия рвущееся к правде, в столкновении с себялюбием, барским, грубым и черным.

У Дмитрия, Ивана, Алеши Карамазовых — не просто разные голоса. Голос, всякая интонация каждого из них неразрывно связаны с философской идей образа. «Тихий и примиряющий голос», «готовность», которая слышится в это голосе, доверчиво отвечать на любой вопрос наглого и незнакомого человека не просто характеризуют Мышкина, но и обнаруживают главное в идее этого образа.

Интонация в размышлениях и в речи Раскольникова очень многообразна. И мы видим, что голос может быть не во власти человека, голос становится чем-то самостоятельным, он сильнее сознательного намерения и воли: «...начал он как можно развязнее, но голос не послушался его, прервался и задражал...»; «Он и не думал это сказать, а так, само вдруг выговорилось». Мы ясно слышим голоса Груши, Сони Мармеладовой, Катерины Ивановны, Аглая, Настасьи Филипповны, мы по звуку голоса могли бы узнать каждую из них.

Часто в романе приводится анализ звуков голоса. Вот Аркадий сидит один в чужой комнате, в ожидании Васина. Он слышит то, что доносится из коридора. Сначала «громкий и развязный мужской голос», потом: «Хозяйка перекликалась с ним тоненьким и веселеньким голоском, и уж по голосу слышалось, что посетитель ей давно знаком, уважаем ею и ценим, и как солидный гость и как веселый господин». Так много извлекается из одних только звуков голоса.

Каким же образом из строения писаной фразы, словно из кремня и огнива, высекается искра — индивидуальный звук человеческого голоса? Авторские

ремарки, только что отмеченные, играют при этом большую роль, так как интонацию определяет и облик, и мимика, и все поведение говорящего, и реакция слушающего. Читатель видит развязность Стебелькова, сознает его нахальство. Аркадий изнемогает в путанице его словесных подмигиваний, и поэтому так полно, так индивидуально звучит его голос: «Версилов-то, а? Ведь тяпнул-таки, тяпнул! Присудили вчера, а?» И в вопросительной интонации утвердительного, в сущности, предложения, в этих и назойливых, и заискивающих, и полных издевательства «а», и в вульгарности выражения «тяпнул», и в том, как оно не подходит к данному случаю, — во всем индивидуальность Стебелькова сказывается с чрезвычайной силой.

Есть общие стилистические доминанты в языке романов Достоевского. Они относятся к речи автора, рассказчика, каждого из героев. Но это совсем не значит, будто бы все персонажи говорят одинаково. Совершенно индивидуальна и совершенно отлична речь Стебелькова или Версилова, Мармеладова или Разумихина, Степана Трофимовича или Ставрогина. И это отличие не только в манере говорить, но и в манере думать. «У меня каждое лицо говорит своим языком и своими понятиями»[1], — утверждал Достоевский. И он имел все основания это сказать.

3. Монолог, диалог, многоголосица. Юмор

Месторождение понятий, которыми живут герои романов и которые являются винтиками идейной оснастки, — во внутреннем монологе. С первых страниц «Преступления и наказания» мы застаем Раскольникова в сфере неотступных и уже давних его размышлений: «...Ну, зачем я теперь иду? Разве я способен на это? Разве *это* серьезно?..» Слова, выделенные в тексте романа курсивом, обозначают совокупность идеи, намерения, подробно разработанного плана.

[1] Письма, т. III, стр. 197 (речь идет о романе «Подросток»)

Все это так привычно Раскольникову, так сжился он со своею неотвязной мыслью, что ему достаточно указательного местоимения. Но указательное местоимение не только характеризует направленность мысли героя. Оно имеет и другое, более экстенсивное значение: в нем — недомолвка, интригующая читателя. Проникая во внутренний мир Раскольникова, читая его мысли в их подлинном виде, нельзя еще догадаться о том, что намерен он сделать.

Так же будет и дальше: «И тогда, стало быть, так же будет солнце светить...» Для Раскольникова это «тогда» обозначает постоянный предмет его мысли. Для читателя — интригующую загадку.

Интонационная окраска внутреннего монолога очень сильна и обозначена не темпераментом, не житейскими обстоятельствами, не страстями, а идеей, которая тревожит, как своего рода страсть. «...Я слишком много болтаю», — с досадой думает Раскольников. «Болтаю», то есть размышляю безо всякого толка, тогда как гвоздь его идеи — в действии, в проявлении силы. «Оттого и ничего не делаю, что болтаю. Пожалуй, впрочем, и так: оттого болтаю, что ничего не делаю». Во внутреннем монологе — очень естественные и живые проявления мысли: колебания, срывы, поправки, уточнения. И характерное повторение того же слова со все обогащающимся значением: «Это я в этот последний месяц выучился болтать, лежа по целым суткам в углу и думая... о царе Горохе». Страшное презрение к себе вопреки мнимому величию, презрение к своей «болтовне» вопреки преклонению перед «идеей». Слова привязываются, звучат неотступно: «...какая-нибудь пошлейшая мелочь... Мелочи, мелочи, главное!.. вот эти-то мелочи и губят всегда и все...» «Идея» заставляет все предвидеть, заставляет думать о мелочах. Но они-то и обличают, в них-то и обнаруживается подлость самой идеи. И внутренний монолог расщепляется и двоится; «Ключи она, стало быть, в правом кармане носит... Все на одной связке, в стальном кольце... И там один ключ есть всех больше, втрое, с зубчатой бородкой, конечно не от комода... Стало быть, есть еще какая-

нибудь шкатулка, али укладка... Вот это любопытно. У укладок все такие ключи... А впрочем, как это подло все... О, боже! как это все отвратительно!»

В расщепленности монолога особенно явно выступает разница между детективным романом и социально-философским криминальным романом: соображения практического и логического порядка сталкиваются-с нравственным сознанием преступника. И как бы хитро ни было задумано преступление, постоянно обнаруживается его истинная сущность. Внутренний монолог становится неустанной борьбой с самим собою, с воображаемым свидетелем, с человеческим обществом в целом: «Довольно! — произнес он решительно и торжественно, — прочь миражи, прочь напускные страхи, прочь привидения!..» Поэтому внутренний монолог в романах Достоевского очень тесно примыкает и к монологу, обращенному к людям, и к диалогу.

В борьбе своей со следователем Порфирием Петровичем Раскольников дразнит и себя и своего собеседника, то напрашиваясь в ловушку, то из нее вырываясь, то клеймя, то оправдывая себя.

Мы видим также, что разящая сила деталей прежде всего в том, что они включены во внутренний монолог героя и зажжены его душевным смятением, а также и в том, что каждая деталь — сочетание самого будничного и мелкого, вроде бахромы обтрепанных брюк, со жгучей тревогой идеи.

В сравнении со Львом Толстым, Тургеневым, Гончаровым Достоевский гиперболически реалистичен, Это особенно сказывается в том, как описаны в его романах сны, кошмары, галлюцинации. Все крайне реально: и забитая лошаденка, и мещанин, который, однако же, является и наяву, и приживальщик в коричневом пиджаке, уже поношенном, в грязноватом белье и клетчатых панталонах.

Ивана Карамазова не раз, и не без основания, называли новым или русским Фаустом, но для стиля «Братьев Карамазовых» чрезвычайно важно, что этот Фауст расположился за ширмой в трактире «Столичный город», где «поминутно шмыгали поло-

вые», что он ест уху и пьет чай. Мы представляем себе его в самом обыкновенном и поношенном пиджаке. Стефан Цвейг хорошо сказал по этому поводу в своей статье о Достоевском: «...посреди самой обыденной повседневности представляет он величайшие трагедии своего времени»[1].

Сколько введено сугубо реального в кошмар Ивана Карамазова: с начала главы предуведомление о свойствах болезни Ивана Федоровича, именно о тон, что он был «как раз накануне белой горячки»; приведены и заключение медика о «расстройстве в мозгу», и признание самого Ивана о галлюцинациях, и требование врача, чтобы он лег на лечение скорее; «не то будет плохо». Крайне реальны все обстоятельства встречи с чертом, его внешний облик, почти карикатурный, его физиономия, «не то чтобы добродушная, а опять-таки складная и готовая, судя по обстоятельствам, на всякое любезное выражение»; его болтовня — болтовня самого обыкновенного приживальщика; сетование на врачей, потрепанные анекдоты; реализм с крайним нажимом: он в баню торговую любит ходить и там любит париться. Но при всех этих предуведомлениях и бытовых подробностях, при всем этом черт, по мысли автора, все-таки — черт и в то же время — часть самого Карамазова, не просто нервной, а умственной и душевной его болезни.

Первая встреча Раскольникова со Свидригайловым — совершенно то же, что кошмар Ивана Карамазова, — то же, хотя и в обратном виде: Свидригайлов — весьма реальная личность, беседа с ним была долгая и почти деловая,, а Родион сомневался в том, существовал ли его собеседник на самом деле: «...мае подумалось... мне все кажется... что это может быть и фантазия». Мысль о том, что реальнейшая реальность и совершенная фантазия смыкаются между собой, постоянно преследует Достоевского, часто придавая его изображениям действительности болезненный

[1] S. Zweig. Drei Melster. Leipzig, S. 162.

и экзальтированный вид. Все же в кошмаре Ивана, в его разговорах со Смердяковым, в общении Раскольникова со Свидригайловым, в братании Мышкина и Рогожина, в отношениях подростка и Ламберта постоянно сказывается и совершенно реальное утверждение, что антагонизм двух индивидов — мнимый, что в глубоко враждебном типе человека другой человек обнаруживает себя самого. Не только подлый приживальщик выбалтывает сокровенные мысли философа, но и Раскольников сознает в себе Свидригайлова, а Долгоруков — Ламберта.

Это не стирает грани, не обезличивает людей, но объединяет их как предмет изучения и реализует гоголевскую мысль: «Над кем смеетесь? Над собой смеетесь!»

Поэтому диалог в романах Достоевского обычно строится как выпытывание одним человеком другого и, в конечном счете, как беседа с самим собой.

И Раскольников и Свидригайлов — каждый из них говорит по-своему. Раскольников — отрывисто, сгоряча, не выбирая выражений, небрежно и в то же время — не без любопытства, как бы против воли бросаясь навстречу тому, кого он готов выставить за дверь: он поминутно ставит вопросы. Свидригайлов — обстоятельно, с намерением пофилософствовать, с удивительной прямотой и грубой точностью речи («хлопочу в свой карман», «да, был и шулером...»), с сугубым уважением к собеседнику и с готовностью кротко принимать его дерзости. У каждого из них свой человеческий голос.

В диалоге — вставные новеллы, придающие мыслям собеседников -поэтическую конкретность. Некоторые из них не выступают из разговора, не приобретают законченной формы. В устах Свидригайлова — рассказ о том, как он предлагал своему «предмету» бежать с ним в Америку или в Швейцарию, как он сам при этом, может быть, был более «жертвой», чем «извергом», или упоминание о дворянине, который в вагоне отхлестал какую-то немку. Но рассказ о Марфе Петровне, данный тут же в диалоге, прерываемый, внешне сбивчивый, так же конкретен и внутренне

самостоятелен, как какой-нибудь маленький, но вмещающий целую жизнь рассказ Мопассана.

Все в рассказе Свидригайлова задевает Раскольникова за живое: «— Отчего я так и думал, что с вами непременно что-нибудь в этом роде случается! — проговорил вдруг Раскольников и в ту же минуту удивился, что это сказал. Он был в сильном волнении.

— Во-от? вы это подумали? — с удивлением спросил Свидригайлов, — да неужели? Ну, не сказал ли я, что между нами есть какая-то точка общая, а?

— Никогда вы этого не говорили! — резко и с азартом ответил Раскольников.

— Не говорил?

— Нет!

— Мне показалось, что говорил. Давеча, как я вошел и увидел, что вы с закрытыми глазами лежите, а сами делаете вид, — тут же я и сказал себе: «это. тот самый и есть!»

— Что это такое: тот самый? Про что вы это? — вскричал Раскольников.

— Про что? А право, не знаю про что... — чистосердечно и как-то сам запутавшись, пробормотал Свидригайлов».

«Новеллы» Свидригайлова, особенно история о том, как «Марфа Петровна посещать изволит», дразнят и ужасают Раскольникова, которому не дает покоя убитая им старуха. Состояние растерянности и смятения Родиона, смущение Свидригайлова не только усиливают жизненность и драматизм диалога, но и обнаруживают тонкость и запутанность того, о чем идет речь. Однако, в сущности, авторская мысль совершенно ясна. И диалог раскрывает не только душевные состояния, характеры, взгляды героев, но и самые глубокие авторские идеи: не думай, что ты убил и на этом все кончено, — убитый тобой человек живет в тебе и с тобою, не отпустит тебя ни на шаг — вот «про что» говорил Свидригайлов Раскольникову.

В диалоге автор отнюдь не устраняется, предоставляя своим персонажам вести борьбу, выставляя противоположные, взгляды. Авторская мысль, напро-

тив, постоянно кристаллизуется как что-то совершенно ясное посреди смутных и бурных страстей и двоящихся мыслей его героев.

Не только диалоги Порфирия Петровича и Родиона, но диалоги и других героев романов Достоевского очень часто имеют характер[1] допроса, настойчивого, выворачивающего душу:

« — Теперь отвечай просто *да* или *нет:* знаешь ты, зачем *она* третьего дня из коляски кричала?

— Честное слово, что я тут не участвовал и ничего не знаю!..

— О Гавриле Иволгине ничего не знаешь?

— То есть... много знаю.

— Знал или нет, что он в сношениях с Аглаей?

— Совсем не знал...»

« — ...лжешь ты мне иль не лжешь?

— Не лгу.

— Верно говоришь, что не влюблен?

— Кажется, совершенно верно.

— Ишь ты, «кажется»! Мальчишка передавал?»

В последней главе первой части «Идиота» рассказано о том, как Лизавета Прокофьевна вдруг вторгается к Мышкину и учиняет ему допрос. Лев Николаевич кроток и податлив, когда дело касается его, но упорно сопротивляется в иных случаях. Мы возобновим цитату там, где ее прервали: « — Я просил Николая Ардалионовича...

— Мальчишка! Мальчишка! — с азартом перебила Лизавета Прокофьевна, — я знать не знаю, какой такой Николай Ардалионович! Мальчишка!

— Николай Ардалионович...

— Мальчишка, говорю тебе!

— Нет, не мальчишка, а Николай Ардалионович, — твердо, хотя и довольно тихо, ответил, наконец, князь».

Весь диалог построен на крайне резком контрасте двух голосов, двух разных темпераментов, двух противоположных манер думать и говорить, при наличии полного внутреннего единства детской чистоты и истинно сердечного отношения к людям.

Лизавета Прокофьевна, генеральша, выражается

запальчиво, хватаясь за самые сильные слова: «Не финти! О чем писал?.. Молчи!.. Что было в письме?» Будучи в неудержимом порыве, она, однако, делает все, что может, чтобы скрыть свои истинные чувства, чтобы не растрогаться, удержать свой боевой дух. Она выслушивает «с необыкновенным вниманием» письмо Мышкина к Аглае, которое тот повторяет наизусть. Письмо, конечно, глубоко ее трогает, но она восклицает: «Экая галиматья! Что же этот вздор может означать, по-твоему?» Она против своей воли помнит все время, что состоит сейчас в роли следователя, а Мышкин — преступника, но на каждом шагу она противоречит сама себе, обнаруживает себя, и следователь выдает себя преступнику с головой.

Мышкин говорит вдумчиво и осторожно, выбирая слово, которое как можно более точно обозначило бы истинную сущность деликатных и запутанных обстоятельств. И чем более неуклюжи, отрывисты его выражения (как у Пьера Безухова, как некоторые речи Гамлета), тем они проще и вернее, тем важнее связи его мысли. Он в высшей степени правдив, когда говорит: «...ну, одним словом, надежд будущего и радости о том, что, может быть, я *там* не чужой, не иностранец. Мне очень вдруг на родине понравилось. В одно солнечное утро я взял перо и написал к ней письмо; почему к ней — не знаю. Иногда ведь хочется друга подле...» Весьма правдивы интонации, каждый звук его голоса. На вопрос: «Влюблен ты, что ли?» — он отвечает: «Н-нет». Эта записка, это раздумье, и все-таки — отрицательный ответ, и слова: «я как сестре писал» — выражают истинную сущность отношения Мышкина к Аглае. В этом авторская мысль всего диалога.

Те особенные свойства диалога, которые так резко обозначились в «Преступлении и наказании», все усиливаясь от романа к роману, приобретают в «Братьях Карамазовых» свое крайнее выражение. В долгом разговоре Ивана и Алеши вставные новеллы становятся яростными аргументами атакующего собеседника: они разрастаются, занимая в романе в целом чуть ли не центральное место. Среди них и жгучие

факты, взятые из жизни (рассказ о затравленном собаками ребенке и др.), и философские фантазии («Великий инквизитор»). Диалог опять превращен в своего рода допрос и нравственную пытку. И за столкновением героев романа — отчетливая авторская мысль о непреодолимых преградах для утверждения того мировоззрения, которое он все-таки утверждает, думая преодолеть все эти непреодолимые преграды. Так художественная форма диалога — не что иное, как развитие авторской мысли, сложной, трагедийной, насыщенной противоречиями и полной глубокого знания реального бытия.

Кроме диалога-допроса, основанного на внутреннем сопротивлении, характерен для романов Достоевского диалог типа «исповеди горячего сердца», когда монолог, насыщенный вставными новеллами, сочетается с короткими репликами интереса, понимания и сочувствия.

И третий вид диалога, совершенная противоположность первому виду, — диалог полного взаимного понимания.

Александр Блок в качестве эпиграфа к своей драме «Незнакомка» приводит первый разговор Мышкина с Настасьей Филипповной. Этот разговор звучит как стихи с музыкой, увлекающей и неуловимой. Звучит он совершенно в духе поэзии Блока.

Впрочем, Блок в своей цитате пропускает едва ли не самое существенное: « — А как же вы меня узнали, что это я?

— По портрету и...

— И еще?

— И еще по тому, что такою вас именно и воображал...»

Во многих случаях диалог полного взаимного понимания менее лиричен и совершенно отчетлив и реален. В солнечный ясный день Лиза догоняет на улице своего брата Аркадия, они беседуют восторженно и откровенно: «Да ведь вот же и тебя не знал, а ведь знаю же теперь, всю. Всю в одну минуту узнал». И рождается желание увековечить эти минуты сердечной близости: «...один уговор: если когда-нибудь

мы обвиним друг друга, если будем в чем недовольны, если сделаемся сами злы, дурны, если даже забудем все это, — то не забудем никогда этого дня и вот этого самого часа! Дадим слово такое себе» («Подросток»). Правда, душевная жизнь героев Достоевского так сложна, что полное взаимное понимание оказывается неполным: у брата и сестры, у каждого из них, в это самое время свои тайные мучительные тревоги, о которых в этот веселый и беспечный солнечный час не было сказано ни слова.

В общем строении романа диалог у Достоевского занимает более значительное место, чем в романах Тургенева и Л. Толстого, — он более связан и с сюжетом, с идеей романа. Он более динамичен, чем бытовой и мерный диалог в «Обыкновенной истории» или в «Обломове». Он в то же время более замкнут именно как диалог, как встреча и столкновение двух персонажей, как единоборство. При этом диалог любовный либо не играет никакой роли, либо играет только подчиненную роль: иногда он является в некоторой степени пародией на любовный диалог тургеневского романа (раннее свидание Аглаи с Мышкиным).

Стилистическое своеобразие романов Достоевского не менее сказывается и в шумном говоре многих голосов, перебивающих друг друга. Так, на «бестолковых поминках» по покойному Мармеладову смешиваются в весьма негармоничном оркестре и неистовый визг Амалии Ивановны, и нагло-самоуверенный тон Лужина, и истерический крик Катерины Ивановны, и робкий голос Сони, и резкое обличение Лебезятникова... Когда «команда Рогожина» вваливается в парадные комнаты Настасьи Филипповны, уже полные гостей, происходит смешение весьма разного рода публики — от чопорного генерала Епанчина до «господина», главной приметой которого является его «огромный кулак, жилистый, узловатый, обросший каким-то рыжим пухом». Сцена проходит при участии всей этой толпы, то безмолвно, то шумно отзывающейся на каждое событие: «Все опять разинули рты...

Пошел смутный говор, восклицания, раздались даже требования шампанского: все затолкалось, засуетилось». Очень хороши эти формы среднего рода, в которых выражена слитность движения многих и разных людей.

«Смех пошел пуще». Разноголосые отдельные возгласы раздаются все время. Пьяный голос Лебедева, развязные восклицания Фердыщенко, испуганный лепет генерала Епанчина. И это не заглушает громко звучащие главные голоса — Рогожина, Настасьи Филипповны, князя. Каждый из этих голосов звучит по-своему и звучит во всю силу.

Во всей этой многоголосице полное единство и ясность авторской мысли — обнаружение истинно человеческого и прекрасного в отношении Мышкина к женщине, ставшей предметом грязных интриг и грубого торга.

Многоголосица особенно музыкально выразительна в комедийно страшной картине «праздника» в романе «Бесы». Сначала всего лишь «шарканья, сморканья, кашель», потом выкрики и все более разрастающийся визг. Мусоргский, «Ночь на Лысой горе», гремит со страниц романа.

Юмор в романах Достоевского? Разве в его романах есть юмор?

Многие читатели считают произведения Достоевского тяжелыми, угрюмыми и — в этом смысле — однообразными. Между тем его творения весьма многообразны. В них очень много человеческого горя, но есть и светлые, радостные, есть и просто забавные страницы. Есть в них юмор, тонкий и особенный, он сверкает и здесь и там, по-своему содержателен и полон смысла.

В молодости, создавая «Чужую жену» и «Крокодила», комические ситуации «Романа в девяти письмах», Достоевский явно следовал Гоголю. Когда «господин в енотах» препирается с «молодым человеком в бекеше», это совершенно гоголевская сценка: тут прямо видишь, как учится Достоевский у Гоголя

смелости речи. Однако в этих рассказах ученик не достигал ни силы, ни страшной глубины юмора, которые отличали учителя. Мелковат юмор названных нами рассказов. Нет в нем подлинной гоголевской «высокой поэзии смеха».

В больших романах, написанных после каторги, другого рода юмор. Тонкий юмор в обрисовке семейных отношений в доме генерала Епанчина. Важный и деловитый генерал трусит своей супруги и, ловки лавируя, подсовывает ей Мышкина, чтобы самому удобнее увильнуть. Подросшие дочери видят, что единственным ребенком среди них осталась их мать. В этом сознании ее детскости сказывается их уважение, а в ее напускной строгости — баловство. Что девушки эти — красавицы, не мешает им обладать отличнейшим аппетитом. Такого рода контрасты и создают тонкий комизм ряда сцен. В связи с этим все повествование в этой части приобретает шутливый характер, и мы, например, узнаем, что романтизм — это «добровольное любование своею тоской», а «трусоват» равнозначно с выражением «в высшей степени консервативен».

Юмор проглядывает и во многих других сценах «Идиота». Вот Аглая, озабоченная судьбою Мышкина, учит его пользоваться пистолетом. Тронутый этим, принявший ее слова в глубине души за проявление глубокого чувства, князь с восторгом повторяет ее урок: «Я теперь умею пистолет зарядить! Вы умеете пистолет заряжать, Келлер? Надо прежде пороху купить, пистолетного, не мокрого... потом уже пулю вкатить, а не пулю прежде пороха, потому что не выстрелит. Слышите, Келлер, потому что не выстрелит! Ха-ха! Разве это не великолепнейший резон, друг Келлер?...» Странно созвучен этот маленький монолог с самыми искренними речами Гамлета.

Разнообразен юмор наиболее мрачного романа — «Бесов»: в печальном облике Степана Трофимовича немало комизма, окрашенного добродушием и веселостью. Очень желчно, но с бесконечным юмором представлена важная фигура Кармазинова. Как чудовищно ложен этот образ, если считать, что это

действительно — портрет Тургенева! Как трудно поверить, что к Тургеневу могли относиться слова: «...все эти наши господа, таланты средней руки, принимаемые по обыкновению при жизни их чуть не за гениев, — не только исчезают чуть не бесследно и как-то вдруг из памяти людей, когда умирают, но случается, что даже и при жизни их... забываются и пренебрегаются всеми непостижимо скоро». Как странно теперь, через 95 лет, представить себе, что эти слова могли задевать автора «Отцов и детей», И как реален этот же образ Кармазинова совершенно безотносительно к Тургеневу, как типическое обобщение, верное и острое для разных эпох, наделенное разящим сарказмом настоящей сатиры. И с каким юмором воплощен в Кармазинове контраст его раздутой спеси и его совершенного ничтожества. Как хороша его «осанка пятерых камергеров»!

И наконец, какой мрачный юмор в «кадрили литературы», зрелище претенциозном, бестолковом и пошлом.

Юмор в романах Достоевского часто служит целям реакционной идеологии: в смешном и нелепом виде и в «Преступлении и наказании», и в «Идиоте», и в «Бесах» представлены люди революционных и демократических взглядов. С натугой, искусственно и невесело осмеивает Достоевский тех, кто отважно и самоотверженно боролся за права и счастье трудового народа, кто отдавал ему свою жизнь. Немало фальшивого в юморе этого рода, особенно в стремлении все обобщить, все поставить на одну полку, увидеть, например, в интригане Нечаеве, гневно заклейменном Фр. Энгельсом, истинный тип русского революционера.

Но вот в «Братьях Карамазовых» мы попадаем в среду детей. И положительно можно сказать, что ни в «Детстве Багрова внука», ни в «Детстве и отрочестве» нет такого жизнерадостного юмора в изображении наивной и отважной, самоуверенной и застенчивой психики подростков, по-своему мыслящих и по-своему рассуждающих обо всем.

Юмор постоянно обогащает романы Достоевского.

4. Портрет, обстановка, пейзаж

Среди скульптурных портретов В. И. Мухиной есть изображение молодого ученого. Когда смотришь на него прямо, то видишь умное, тонкое, красивое лицо. Но едва начинаешь рассматривать его в профиль, вдруг слышится тихий, но явственный голос скульптора, обращенный к изображенному им лицу: «Это хорошо, что ты такой умный, неплохо и то, что ты такой красивый! Но зачем же тщеславиться и тем и другим, зачем важничать?»

Это напоминает портреты в романах Достоевского. Перед нами не просто лица, в которых обозначаются характеры. Мысль, именно мысль автора обычно очень явственно сквозит в его изображении. Так, в портрете Рогожина — не тот «предварительный» внешний облик, который обычно дается в романе Тургенева, а полное раскрытие идеи. Автор забегает вперед, обнаруживая в лице молодого человека, встреченного Мышкиным в поезде, все, что ему свойственно: коренастое сложение, грубость и самодовольство, доходящие до нахальства, сочетаются с изможденным видом, мертвенною бледностью лица. «Серые, маленькие, но огненные глаза» — деталь, выражающая контраст того же рода.

Автор, сразу раскрывая все карты, вычитывает и главное в этом лице: «что-то страстное, до страдания», что еще более усиливает дисгармонию, и такого рода противоречия в этом лице, словно перед нами не портрет, а поэтическое воплощение сложной, насыщенной диалектикою мысли.

В связи с этим становится ясным, что контраст рогожинского «широкого мерлушкового черного крытого тулупа» и легонького плаща, в котором продрог князь Мышкин, не столько обозначает разницу их материального положения, сколько Характеризует плотную жизненную силу одного и эфемерность другого персонажа романа.

Так же и контраст курчавых и черных волос одного и «очень белокурых» волос другого приобретает ясно выраженный символический характер.

И в портрете Мышкина сразу разгадано все.

Особое значение имеет внешний облик Настасьи Филипповны: в композиции романа многое зависит от появления ее фотографического изображения еще прежде ее самой. Мышкин испытывает непреодолимую потребность «разгадать что-то, скрывавшееся в этом лице... Это необыкновенное по своей красоте и еще по чему-то лицо еще сильнее поразило его теперь». Это «еще что-то» и есть, по-видимому, самое важное. Но что это? Не остается ли это намеком? Нет, и эту мысль автор тут же додумывает до конца: «...необъятная гордость и презрение, почти ненависть были в этом лице, и в то же самое время что-то доверчивое, что-то удивительно простодушное...» Это еще не все: « — В этом лице... страдания много... — проговорил князь, как бы невольно, как бы сам с собою говоря, а не на вопрос отвечая». Мысль «еще о чем-то» высказана теперь во всей ее полноте. Так же до конца доведена и первоначальная мысль: «Эта ослепляющая красота была даже невыносима...» Только Достоевский решался собирать в одной маленькой фразе такие крайние, жгучие слова. Но в этом нет ничего выспреннего, потому Что слова — настоящие. И с ними сочетается трезвая реалистическая отчетливость: «...красота бледного лица, чуть не впалых щек и горевших глаз; странная красота!»

Видим мы красоту эту в действии: как глубоко, как нежно поражает она Мышкина! И сразу же и эта мысль о действии красоты доведена до конца. «Такая красота — сила, — горячо сказала Аделаида, — с этакою красотой можно мир перевернуть!» И вскоре бестолковая суета в передней, когда Настасья Филипповна принимает Мышкина за простофилю-лакея. И романтика посреди самого безусловного реализма: «Я ваши глаза точно где-то видел... Может быть, во сне...»

Литературный портрет становится весьма властным мотивом в сюжете романа. Мысль о растоптанной, поруганной красоте — главная в «Идиоте».

Еще более искусно, более просто введен в роман внешний облик Аглаи. Сначала замечено о ней:

«...младшая была даже совсем красавица...» Потом ее изображение входит в состав весьма реального семейного портрета: «Все три девицы Епанчины были барышни здоровые, цветущие, рослые, с удивительными плечами, с мощною грудью, с сильными, почти как у мужчин, руками...» И вновь выделяется Аглая как «бесспорная красавица»: «Вы чрезвычайная красавица, Аглая Ивановна, — говорит князь. — Вы так хороши, что на вас боишься смотреть». Красота Аглаи кажется ему загадочной. И эта загадка разгадывается со временем: «заносчивая и суровая красавица» оказывается и совершенным ребенком, и женщиной, которая живет «главным умом», а это — основное «понятие» данного романа. Внешний облик Аглаи еще более зримый и более индивидуальный, чем облик Настасьи Филипповны.

После Вальтера Скотта, в обстановке запальчивой борьбы против романтизма и особенно против романтического шаблона, для романиста реалистического направления стала характерной своего рода осторожность в изображении женской красоты. Бальзак дает понять, что Анастази и Дельфина столь же привлекательны, как и многие парижские дамы высшего круга, и обнаруживает что-то грубое и внешнее в их красоте. Евгения Гранде с тревогой смотрит на себя в зеркало. Госпожа де Баржетон только в Ангулеме казалась прекрасной и тотчас вылиняла при соприкосновении с Парижем. Героиню «Тысячи душ» Писемский объявляет дурнушкой. Даже Тургенев спешит предупредить, что Наталья Ласунская «с первого взгляда могла не понравиться», что она была «худа, смугла, держалась немного сутуловато». О Лизе Калитиной сказано только, что она была «очень мила, сама того не зная. В каждом ее движеньи высказывалась невольная, несколько неловкая грация». Особенно характерно, что единственная «раскрасавица» (пользуясь одной из «превосходных степеней», употребляемой Достоевским) в «Войне и мире» — это Элен Курагина.

Но реалисту Достоевскому, как и романтику Гюго, нужны крайности. И красоту и уродство он берет во

всей их силе. В этом — важное отличие его стиля, его взгляда на жизнь. В «Подростке» словами Версилова так сказано о сущности портретного изображения человека: «В редкие только мгновения человеческое лицо выражает главную черту свою, свою самую характерную мысль. Художник изучает лицо и угадывает эту главную мысль лица...» Итак, в портрете прежде всего, даже, может быть, исключительно важное — мысль. Поэтому что-то «чрезвычайно привлекательное», истинно прекрасное — «в простодушном», «немного бледном, малокровном» лице матери подростка. И начинающие «скопляться морщинки», и ввалившиеся щеки — все полно тихого и спокойного света.

Мысль так выбивается из всякого изображенного в романе лица, что автор постоянно забегает вперед, по одному внешнему виду обнаруживая в человеке всю его подноготную. Едва вошел в комнату молодой князь Сокольский, как Аркадий уже распознает его, впрочем тут же присовокупляя и позднейшие наблюдения над его внешностью: «...несмотря на ласковость и простодушие, никогда это лицо не становилось веселым; даже когда князь хохотал от всего сердца, вы все-таки чувствовали, что настоящей светлой, легкой веселости как будто никогда не было в его сердце...» Одною этой чертой обнаруживается за внешней воспитанностью и видимостью чувств безрадостная натура флегматика, человека внутренне опустошенного.

Аркадий постоянно вглядывается в лица, чтобы вычитать в них то, что думает, что чувствует и что знает его собеседник. «По неуловимому и мгновенному движению в лице его я догадался, что ему, может быть, и тут кое-что известно», — говорит он о Васине.

Тем более выпытывает подросток Версилова, не только вслушиваясь в его речи, но и вникая в его лицо, часто одно другим проверяя. Все строится в этом портрете на противоречиях и контрастах. В памяти о прошлом и в мечтах подростка он оставался «в каком-то сиянии», а теперь он успел «так постареть и истереться», что «на него смотреть было грустно, жалко, стыдно»: «...вглядываясь же дальше, я нашел в красоте его даже что-то более поражающее...

жизнь как бы оттиснула на этом лице нечто гораздо более любопытное прежнего».

Движение, идущее внутрь весьма запутанной души человеческой, начатое с портрета, составляет основу характеров и их столкновений. В минуты полнейшей откровенности подростка и взаимной доверенности отца и сына вдруг «сквозь добрую улыбку» Версилова начинает «проскакивать что-то уж слишком нетерпеливое в его взгляде, что-то как бы рассеянное и резкое», появляется вдруг на лбу «очень мрачная складка». Как бы ласково ни говорил он в эту минуту, в нем затевается что-то недоброе.

Портрет постоянно и очень резко воплощает демократические и непримиримо бунтарские тенденции творчества Достоевского: изображение людей изголодавшихся, затравленных, замученных и забитых. Но он служит и целям пародии на передовых деятелей 60-х и 70-х годов.

Портрет тесно связан в романах Достоевского с особым характером созданных писателем образов. Общее и индивидуальное сочетается в них так же, как в других произведениях этого жанра. Но многое вполне своеобразно. Отметим прежде всего, что основные образы, при всей их самобытности, обязательно поставлены в какую-то историческую или литературную перспективу. Мы имеем в виду связь Раскольникова с Наполеоном, Мышкина — с Бедным рыцарем и Дон-Кихотом, Аркадия — со Скупым рыцарем, Ставрогина — с Иваном-царевичем и принцем Гарри, Петра Верховенского — с Мефистофелем, Ивана Карамазова — с Фаустом. Для отдельных сцен характерны такие мимолетные сопоставления, как сопоставления Версилова с Яго и Аркадия с Отелло. Раскольников, оглушенный «шумом внутренней тревоги», как герой «Медного всадника», идет посреди моста, и его тоже стегает кучерская плеть. Этого рода перспектива усиливает многозначность образа, весьма острого в своем индивидуальном содержании, весьма конкретного в своей классовой и временной характеристике, но захватывающего и обширную философскую сферу.

Образ Раскольникова, при всей его конкретности,

в то же время — остро отточенная идея, направленная против индивидуализма, дошедшего до понятия сверхчеловека. Образ Версилова не только типический образ русского дворянина, растерявшего герценовские идеалы и запутавшегося в страстях и интригах, душевно обмелевшего. Это в то же время и символ посрамленной и поруганной душевной красоты, зря растраченной большой внутренней силы. В Иване Карамазове философская трагедия его бунта сильнее и конкретнее его человеческого характера, его личности, хотя органически связана с ней.

Обстановка и пейзаж в романах Достоевского также по-своему философичны.

Обстановка, окружающая человека, комната, вещи, ее наполняющие, дом не только усиливают социальную и психологическую характеристику, но и заключают в себе недвусмысленный и беспощадный приговор общественному строю. Особенно это ясно в «Преступлении и наказании». Раскольникова окружает атмосфера духоты, тесноты, жары, грязи: «...духота, толкотня, всюду известка, леса, кирпич, пыль и... особенная летняя вонь...» Теснота давит Родиона и в его «клетушке», и в «густой толпе народа», и в трактире, «набитом битком», в его крохотной комнате, кривой и косой. Все это вызывает у него отвращение, Но он для того и выходит на улицу и слоняется среди людей, «чтоб еще тошней было». С отвращением постоянно чувствует Раскольников, что «везде люди так и кишат».

Но окружению этого рода противопоставлен совсем иного рода пейзаж, тесно связанный с тем же персонажем романа.

Перед Раскольниковым на берегу Невы открывается широкая и прекрасная даль. Небо «без малейшего облачка», «купол собора», который «так и сиял; и сквозь чистый воздух можно было отчетливо разглядеть даже каждое его украшение». «Он стоял и смотрел вдаль долго и пристально». Какой же отзыв рождался в его душе на эту давно знакомую ему «действительно великолепную панораму»? «Необъяснимым холодом веяло на него всегда от этой велико-

лепной панорамы; духом немым и глухим полна была для него эта пышная картина». Дело, стало быть, не в людях, которые «кишели» или «шныряли» вокруг него, не в тесноте его «клетушки». И. прекрасный простор гнетет, и давит, и мучит его.

Но с этим пейзажем на этот раз связана и другая идея. Перед этой давно знакомой картиной, вызвавшей у него вновь прежние мысли и чувства, Раскольников впервые понимает, что после совершенного им убийства уже ничего прежнего быть не может.

На берегу другой, «широкой, пустынной реки», на Иртыше, где «в облитой солнцем необозримой степи чуть приметными точками чернелись кочевые юрты... точно не прошли еще века Авраама и стад его», происходит новый переворот в душе Раскольникова.

Теснота и вонь, окружающие Свидригайлова, становятся выражением его цинизма. Он любит пускаться в отвлеченности, и вечность ему представляется в виде смрадной бани с пауками в углах. Но и перед ним обнажается совсем иного рода мир, совершенно реальный, истинно прекрасный: ветер, который «хлынул неистово в его тесную каморку», брызги, которые летели с кустов и деревьев, а главное — «большой куст, весь облитый дождем». Это — неоспоримый выход в мир природы, полной, огромной н свежей. И Свидригайлов сознает, что есть этот выход. Но отвращается от него.

В «Бесах», когда Кармазинов читает свою повесть, воинственно звучит пародия на лирический пейзаж в духе Тургенева. И в то же время не лирически ли представлена природа в сцене убийства Шатова? «Место было дикое и пустынное... суровый осенний вечер... огромные вековые сосны мрачными и неясными пятнами обозначались во мраке. Мрак был такой...»

В «Подростке» философский пейзаж — это прежде всего пейзаж Клода Лоррена, много лет увлекавший и тревоживший Достоевского, в черновиках заготовленный еще при работе над «Бесами». Особый интерес к живописи проявляется у Достоевского постоян-

но. И живопись для него всегда — выражение мысли в наиболее зримой форме, в живописи — мысль, наиболее вызревшая в сознании человечества. В дрезденской картине Лоррена «Морской пейзаж с Ацисом и Галатеей» Достоевского совершенно не занимает мифологический сюжет. Его поражает самая сущность искусства великого французского пейзажиста XVII века — восприятие мира, природы, совершенной по своему внутреннему величию и гармонии. По мнению Гёте, Клод Лоррен изучал природу только для того, чтобы воплотить в ее образах «мир своей прекрасной души». Достоевский объективней и шире понимает творчество этого художника, и картина Лоррена воспринимается Достоевским как страница из истории человечества, страница, дающая возможность проникнуть в сущность человеческой культуры.

Версилов называл эту картину Лоррена «Золотым веком». «Эта-то картина, — говорит он Аркадию, — мне и приснилась, но не как картина, а как будто какая-то быль». Ему приснились «голубые, ласковые волны, острова и скалы, цветущее прибрежье... Тут запомнило свою колыбель европейское человечество, и мысль о том как бы наполнила и мою душу родною любовью... О, тут жили прекрасные люди!». Мысль о прекрасной сущности человечества и человека высказана здесь как самая задушевная и самая отрадная. «Помню, что я был рад. Ощущение счастья, мне еще неизвестного, прошло сквозь сердце мое, даже до боли; это была всечеловеческая любовь». Но радостное видение «первого дня европейского человечества» тут же соединяется с глубочайшей грустью при виде, уже наяву, «заходящего солнца последнего дня европейского человечества». «Был уже полный вечер; в окно моей маленькой комнаты, сквозь зелень стоявших на окне цветов, прорывался пук косых лучей и обливал меня светом». Так и самый обыденный реальный облик природы, видимой из окошка «дрянной» немецкой гостиницы, через край переполнен идеей. И в этом обыденном и философском особо присущее Достоевскому — поэтическое чувство природы.

Поэтому и петербургское утро с его «серым, молочным туманом», «самое прозаическое на всем земном шаре», оказывается «чуть ли не самым фантастическим в мире». Реализм в изображении природы сочетается с проявлениями субъективного идеализма: «гнилой, склизлый город», может быть, всего лишь видение; он, того и гляди, «подымется с туманом и исчезнет, как дым». Заборы задних дворов, дровяные склады, высокие каменные стены — все это весьма реально, но автор и его герой не совсем уверены в действительном существовании всего этого, не всегда отличают то, что их окружает на самом деле, от того, что им снится.

Немного сказано у Достоевского о природе. Нет описаний природы. Природа входит в роман не как перерыв в развитии действия, а как действующее лицо. Действенность природы и обстановки в такой прочной связи и с ходом событий и с героями романа, что эта связь равноценна взаимоотношению двух персонажей. В отношении Раскольникова, Свидригайлова, Ставрогина, Ивана Карамазова к природе — их отношение к миру. Попадаются иногда одно-два слова («смеркалось» или «сильно смеркалось»), но рожденные ими образы придают не только зримую, но и смысловую окраску той или другой сцене. Природа постоянно и глубоко радует сердце героев романа. «Новорожденные зеленеющие листочки», «яркое, светлое пятно заходящего солнца» — с впечатлениями такого рода связаны глубокие душевные движения: «вся душа моя как бы взыграла, и как бы новый свет проник в мое сердце» («Подросток»).

Превосходная степень не только прилагательных, но и местоимений, и существительных, и глаголов в убыстренном темпе романов, в страстности чувств и в горячке идей, составляет главную отличительную особенность стиля романов Достоевского.

Эти романы весьма отличны от произведений С. Аксакова, Гончарова, Толстого, особенно — Тургенева. Но как мастер художественной прозы Достоев-

ский не одинок в современной ему русской литературе. В некоторых отношениях у него есть общее с писателями менее одаренными — Решетниковым, Помяловским, Писемским. Прозаические очерки Некрасова складывались в том же духе.

Литературный стиль Достоевского был новым словом, которое шокировало дворянского читателя. Его лексике и фразеологии были присущи весьма демократические тенденции, заявленные демонстративно. Реальнейшая реальность нужды и отчаяния сквозила всюду. М. Е. Салтыков-Щедрин отлично сказал о том, что «заветнейшая мысль» автора «Бесов», в полном противоречии с духом этого злобного реакционного памфлета, была обращена «в ту самую сторону», что и заветные стремления русских революционеров, против которых он выступал в этом романе[1]. Каковы бы ни были противоречия в идеологии Достоевского, его мысль и его стиль сформировались «на почве, зноем раскаленной», в атмосфере русского революционного движения его времени. Глубокой тревогой, неудовлетворенностью, исканиями пронизано все.

Но как бы ни был он нов для своего времени, литературный стиль Достоевского имеет свою предысторию.

В исследованиях В. В. Виноградова было весьма наглядно показано, как стиль «Бедных людей» и «Двойника» формировался под сильнейшим влиянием Гоголя[2]. И связь сохранилась, в некоторой степени, до конца. Разве образ Смердякова — не развитие образов «Мертвых душ»?

В исследованиях Л. П. Гроссмана, посвященных вопросам композиции романов Достоевского, была прекрасно показана связь этих романов с традициями авантюрного романа[3].

Чувствуя у Лермонтова «целую трагедию в одной

[1] См. Н. Щедрин. О литературе. М., Гослитиздат, 1952, стр. 491.

[2] См. В. В. Виноградов. Эволюция русского натурализма. Гоголь и Достоевский. Л., «Academia», 1929.

[3] См. Леонид Гроссман, Поэтика Достоевского. М., ГАХН, 1925.

строчке»[1], Достоевский, конечно, в области психологического анализа, портрета, в исканиях крайне острых ситуаций был прямым продолжателем автора «Героя нашего времени».

Пушкин, с конца 20-х годов постоянно думая о создании социально-психологического романа, предвосхищал в своих замыслах многое из того, что осуществилось в русском романе середины и второй половины XIX века, предвосхитил и некоторые черты творчества Достоевского. И сам Достоевский постоянно и с чрезвычайной силою сознавал, что русская литература его времени «вышла прямо из Пушкина» (XII, 208). Он, конечно, прежде всего относил это к своему творчеству.

В противоположность ясным и точным образам законченных прозаических произведений Пушкина, в «Романе в письмах», в набросках, начатых словами «Гости съезжались на дачу...», перед нами — беспокойные, смутные, смятенные человеческие души, надтреснутые, судорожные характеры. Лиза мнительна и вскидчива, Зинаида Вольская вся в мятежном и неуравновешенном порыве. Многое в планах романа о Пелымове очень близко подходит к замыслу и плану «Подростка»: такого же рода трагедия дворянской семьи, беспутный отец, бросивший сына в детстве и любящий его, насколько он способен кого бы то ни было любить; развращающая среда, в которую попадает сын, соблазны, преступления, бешеный азарт.

Многое в черновых планах Пушкина предвосхищает строй и дух душевно напряженных и авантюрно-взвинченных романов Достоевского: «разбой — донос — суд — тайный неприятель — ... Отчаяние... Болезнь душевная — сплетни света — уединенная жизнь».

Как бы ни было оригинально, как бы ни было связано со своим временем выдающееся произведение искусства, оно всегда имеет длительную предысторию.

[1] «Русские писатели о языке». Л., «Советский писатель», 1954, стр. 557.

Не один человек, а очень многие вынашивали эти чувства и эти думы. Они вызревали в жизни народа на протяжении многих лет. И постоянно выбивались на страницы литературных произведений.

В истории русской литературы XVIII века и еще больше в древней литературе немало такого, что предвосхищает и замыслы и стиль сочинений Достоевского. Повесть «О Савве Грудцыне», где причудливо сочетается реалистическое изображение торгашеского быта и купеческих необузданных страстей с мистикой душевного страдания, покаяния и искупления, — это роман Достоевского в эмбриональном состоянии. И тип Саввы — своего рода Дмитрий Карамазов XVII века.

Русские портретисты того же времени показывают, каким существенным являлось тогда зарождение того сложного художественного комплекса, который в конечном итоге вызвал к жизни романы Достоевского. Вот портрет Ивана Щепотева работы И. Одольского, находящийся в Третьяковской галерее; портрет Алексея Васикова, находящийся в Эрмитаже[1] (школы Одольского).

Какая сложная характеристика в этих портретах! Щепотев, в грубом кафтане нараспашку, подмигивает вам с полотна и посмеивается над вами. Он затаил что-то про себя, этот бородатый, седоволосый дед. Какая трудная и горькая дума на лице Васикова, какая усталость и какое отвращение к жизни! Что это сзади? Дряблый соленый огурец на краю тарелки и еще — бочонок с вином и чарки.

Знал ли все это автор «Подростка»? Нет, в его время очень немногие любители старины знали русское искусство до второй половины XVIII века. Но эта художественная культура была одним из выражений творческого духа русского народа, и традиции мастерства этого не угасли.

Из иностранцев до конца остаются с Достоевским Бальзак и Диккенс, Клод Лоррен и Рембрандт.

[1] Оба портрета воспроизведены в книге: Е. С, Овчинникова. Портрет в русском искусстве XVII века. М., 1955.

* * *

Переизданная и во многом доработанная книга М. М. Бахтина «Проблемы поэтики Достоевского» вызвала восхищение многих читателей. В ней радует философский и жизненно глубокий подход к вопросам поэтической формы, понимание человеческой личности, не ограниченной никакими рамками. Привлекает мысль о множественности сознаний, нужных для всестороннего раскрытия истины, о роли диалога в постижении раздвоенной и самой себе сопротивляющейся идеи. Многие формулировки поражают и новизною и точностью: «...образ героя неразрывно связан с образом идеи и неотделим от него. Мы *видим* героя в идее и через идею, а идею *видим* в нем через него»[1].

Все же и в новом издании многое вызывает возражения. Как можно делить всю мировую литературу на «монологичную» «обычного типа» и полифонические произведения Достоевского? «Вертер», «Адольф», «Королева Марго», «Ярмарка тщеславия», «Война и мир», «Тысяча душ» — все это в одной рубрике произведений «обычного типа»!

С первых строк и до конца чтения вызывает протест утверждение, что «дело идет не об одном авторе-художнике, писавшем романы и повести, а о целом ряде философских выступлений *нескольких* авторов-мыслителей — Раскольникова, Мышкина, Ставрогина, Ивана Карамазова, Великого инквизитора и других»[2]. Нет, Достоевский — один автор-художник с весьма деятельной и своей мыслью. Автор этот — не поле боя. на котором сражаются всякого рода всадники, а живая и весьма определенная личность, которая отстаивает сложное и противоречивое, но свое понимание мира.

Верна ли такая характеристика исключительного своеобразия произведений Достоевского: «Слово героя... не служит выражением собственной идеологи-

[1] М. Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского. М., «Советский писатель», 1963, стр. 115.
[2] Там же, стр. 5.

ческой позиции автора (как у Байрона, например). Сознание героя дано как другое, *чужое* сознание, но в то же время оно не опредмечивается, не закрывается, не становится простым объектом авторского сознания»[1].

Почему для противопоставления выбран именно Байрон — романтик, драмы которого еще Пушкин упрекал за то, что все лица созданы на один лад? Попробуем вместо Байрона поставить романиста и реалиста, Тургенева, например. Слово Лизы Калитиной и слово Базарова. Обратимся к автору «Дворянского гнезда» и «Отцов и детей»: «Иван Сергеевич! А вы сами, чьи воззрения разделяете вы, Лизы, Базарова?» Что за шутки! Для Тургенева сознание и этой героини и этого героя — «чужое сознание», автор одинаково далек от молешоттовского материализма и от того, чтобы уйти в монастырь. В то же время эти сознания для него родственно открыты («не опредмечиваются, не закрываются»). Автора одинаково увлекает и в Лизе и в Базарове способность каждого из них в своей идее идти до конца, и он в отношении этих своих персонажей полностью осуществляет формулу Бахтина.

А Достоевский? А Достоевский ее не осуществляет, потому что совершенно явно он противостоит Раскольникову, Лужину, обоим Верховенским, Ставрогину. Внутренне участвуя в смятении Ивана, он в то же время — с Алешей. Сознание Сони, Мышкина, Аглаи, когда она говорит о главном и неглавном уме, сознание Мити для автора не «чужое сознание». В этих образах не меньше своего, авторского, «ем в образах Николеньки, Оленина, Безухова, Левина. Достоевский решительнее и более открыто участвует в каждом из своих романов, чем Тургенев или Флобер, чем Писемский или Золя, чем Гончаров или Мопассан.

Как бы ни было сложно, противоречиво, со взлетами и провалами мышление Достоевского, автор чрезвычайно интенсивно присутствует в каждой кле-

[1] М. Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского. М., «Советский писатель», 1963, стр. 7.

точке созданных им трагедийных творений. Он сам мыслит, для себя и для других, горячо, пытливо, он явно обнаруживает свои мысли.

В теории поэтической речи, предлагаемой М. М. Бахтиным, привлекает признание несостоятельности лингвостилистики[1] и органическое чувство единства образного мышления и языка. Замечательны такого рода суждения, характеризующие зоркость Достоевского: «Там, где видели одну мысль, он умел найти и нащупать две мысли, раздвоение; там, где видели одно качество, он вскрывал в нем наличие и другого, противоположного качества»[2]. Все же нельзя не отметить, что сказанное подошло бы и для характеристики Льва Толстого.

М. М. Бахтин открывает немало нового и ценного, рассматривая слово в его взаимоотношении с сознанием воображаемого собеседника (в монологе, который является скрытым диалогом). Но категорическое обособление прозы Достоевского и в этом случае вызывает сомнения. «Слово с оглядкой», «слово с лазейкой», слова двойного и тройного значения можно встретить и у других авторов. Так, у Писемского в рассказе 1851 года «Комик» Аполлос Михайлович, спеша обнаружить перед актерами-любителями свой тонкий вкус, презрительно отзывается о «Женитьбе» и тут же, «с оглядкой» на своих московских приятелей, одобряет эту пьесу. А вот и совсем обыденный случай: «Россия, — говорил он, — отстала от Европы; нужно подогнать ее». Сто лет тому назад это была довольно избитая и в общем верная мысль; во всяком случае, Тургенев, как западник, ее разделял. Однако слово «подогнать» расщепляет эту мысль, направляет, ее в одну сторону, бюрократизирует ее. И в устах Паншина правда оборачивается ложью. Каждое его щегольское слово — с оглядкой на Марью Дмитриевну, которая млеет от восторга, на Лизу, которую эти слова хотели бы прельстить, на Лаврецкого, которого они должны уколоть.

[1] См. М. Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского. М., «Советский писатель», 1963, стр. 302 и др.
[2] Там же, стр. 41.

Книге Бахтина, ее убедительности и конкретности очень вредит отсутствие сопоставлений и противопоставлений с другими, особенно со смежными авторами.

Очень меня тревожит, что прямому, «нерасколотому» слову в произведениях Достоевского Бахтин едва-едва соглашается отвести немного места, где-нибудь на чердаке: «...твердый и уверенный голос героя, в сущности, никогда не появляется в его произведениях, но известная тенденция к нему явно ощущается в некоторых немногочисленных случаях»[1]. А между тем автору этих строк не хуже, чем нам с вами, известно, что Соня без колебаний и твердо обращается к Раскольникову, что Долгоруков крайне настойчив в провозглашении своих идей, что Мышкин, при всей его деликатности, умеет высказаться весьма определенно, что приговора Алеши постоянно ждут то Грушенька, то Лиза, то Федор Павлович, то Митя, то Иван, то Коля и другие мальчики, и Алеша эти приговоры высказывает, и это — решительные приговоры.

Что такое «сухое осведомительное, протокольное слово — как бы безголосое слово»?[2] Не в этом ли «протокольном» слове, особенно в «Братьях Карамазовых», в «Бесах», сказывается летописец, приникший ухом к русской земле, не в этой ли протокольности прямота и ясность мысли? Ясность крупным планом данных деталей обыденной жизни: «...Алеша, почти не раздеваясь и сняв лишь сапоги, улегся на кожаном, жестком и узком диванчике, на котором он и всегда спал, давно уже, каждую ночь, принося лишь подушку».

Не все же расщепление речи, не все же слова с оглядкою и лазейкою; недвусмысленно и в высшей степени прямо сказаны иные слова и автора и его героев.

В несколько ином смысле характеризовал Я. О. Зунделович обратное значение слов в романах Достоев-

[1] М. Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского. М., «Советский писатель», 1963, стр. 334.
[2] Там же, стр. 337.

ского. Слова «идиот», «бред», «сумасшедший», «смешной» приобретают отчетливое обратное значение. В ряде случаев очень тонко в книге Я. О. Зунделовича «Романы Достоевского» показана роль повествователя и его взаимоотношений с автором. Но прав ли Я. О. Зунделович, когда присоединяется к тому пониманию повествователя в «Бесах», которое было высказано Ф. Евниным?[1] «Любопытствующий обыватель», «скудоумный хроникер», «собиратель городских слухов и сплетен»[2] — так характеризует Я. О. Зунделович повествователя, противопоставляя его автору.

В дальнейшем в книге самого же Я. О. Зунделовича оказывается, что такая характеристика не вяжется с тем, что и как внесено в роман сквозь восприятие этого «скудоумного хроникера». Почему же не вяжется? Да потому, что, принятая за аксиому, характеристика неверна.

С самого начала романа закладываются основы этого образа. Отнюдь не обывательский слог и тон повествования. Крайняя бесхитростность чуть-чуть торжественного, чуть ли не карамзинского, Летописью навеянного строя. Тонкий юмор, полное понимание мнимого величия Степана Трофимовича. Повествователь — несколько наивный провинциал, живущий не своею, а чужими жизнями, поэтому — любопытствующий, крайне восприимчивый ко всему, что совершается около него. Непосредственность и трепетность его откликов на все, что происходит, нужны автору как усилители образной системы романа. Это вариация образов Ивана Петровича Белкина и Максима Максимыча, напомню еще и бальзаковского Дервиля.

Хроникер занят сплетнями. И вот Я. О. Зунделович, превосходно раскрывший обратное значение лексики в «Идиоте», берет слова «слухи», «сплетни» в их ординарном значении. А в романе Достоевского и у этих слов другое значение: в них тревожные музы-

[1] Сборник «Творчество Достоевского». М. Изд-во АН СССР, 1959, стр. 241 и 262.

[2] Я. О. Зунделович. Романы Достоевского. Ташкент, Гос. изд-во «Средняя и высшая школа», 1963, стр. 112, 113, 116.

кальные глубины романа — и безрассудная свистопляска в дворянском обществе, и страшное смятение в народе. Так воспринимает слухи и сплетни весьма чуткий повествователь и хроникер. Вот почему происходит не только разнобой, но и полнейшее взаимопонимание между ним и истинным автором, который обнаруживает и свое лицо и свой образ мысли.

О языке Достоевского высказывались многие его современники. Уже Добролюбову представлялось, что в «Униженных и оскорбленных» «действующие лица говорят, как автор; они употребляют его любимые слова, его обороты...»[1]

Л. Толстой, несмотря на горячее отношение к «самому, самому близкому, дорогому, нужному» ему человеку[2], в последние годы своей жизни не раз высказывается в том смысле, что в художественном отношении даже лучшие романы Достоевского его не удовлетворяют. В феврале 1910 года, перечитывая «Братьев Карамазовых», он в дневнике кратко замечает: «не то»[3]. И наконец, на последних страничках дневника, в октябре, продолжая то же чтение и отмечая то, что ему дорого и близко, собственно о стиле отзывается отрицательно: «Разговоры же невозможны, совершенно неестественны... удивлялся на его неряшливость, искусственность, выдуманность... так нескладно»[4].

Еще определеннее и резче были устные суждения Толстого, высказанные В. Ф. Булгакову и Д. П. Маковицкому в то же время: «Как это нехудожественно! Прямо нехудожественно... все говорят одним и тем же языком... У Достоевского отталкивают его странные манеры, странный язык...»[5]

Конкретный анализ, многие сопоставления показали нам, что суждение «все говорят одним и тем же

[1] И. А. Добролюбов. Полное собрание сочинений, т. II. М., ГИХЛ, 1935, стр. 375.

[2] См. письмо Н. Н. Страхову от 5 — 10 февраля 1881 года. Л. Н. Толстой. О литературе. М., Гослитиздат, 1955, стр.169,

[3] Там же, стр. 614.

[4] Там же, стр. 616.

5 Там же, стр. 712.

языком» — неверное суждение. Верно другое: в монологе, диалоге, многоголосице — всюду сказывается, при полном своеобразии голосов, некоторое художественное единство, единство авторской мысли и авторского стиля. И этот авторский стиль так резок, так выпрямляется во всем, что это создает впечатление, будто «все говорят одним и тем же языком», хотя Грушенька и Иван, Смердяков и Алеша совсем, совсем по-разному говорят.

Ряд советских исследователей — Л. П. Гроссман, А. С. Долинин, особенно Г. И. Чулков, в книге «Как работал Достоевский» (М., 1939), — совершенно обоснованно опровергли утверждения о торопливо-небрежной работе Достоевского над его романами. Достоевский работал судорожно, поспешно и в то же время в высшей степени сосредоточенно и напряженно. Он упорно, как Бальзак и Толстой, по многу раз передумывал, перестраивал, он постоянно добивался совершенства. И внимательный читатель нашего времени все более и более ясно видит, как в своем сложном творении, полном противоборства, Достоевский достигает своего рода поэтической гармонии. В этом смысле характерно такое обобщение Сюареса: «Достоевский это — совершенный хаос, пока он не обретает своего внутреннего строя. Но этот строй чудесен, когда он достигнут... Все в этом строе органично; все связано. Все вызвано внутренней необходимостью»[1].

Язык Достоевского, как и язык его великого и первого учителя — Гоголя, смущал и возмущал очень многих. В этом одно из проявлений новаторства и силы этой сложной, порою громоздкой, но по-своему великолепной и захватывающей речи.

[1] Suares. Dostoievski. Paris, 1911, p. 37.

СТИЛЬ РОМАНОВ ЛЬВА ТОЛСТОГО

1

Отрицание Толстым «пошлого литературного языка и литературных приемов»[1], отрицание установившихся, жанров, особенно жанра романа, и всей образной системы предшественников и современников, отрицание литературы в обычном понимании было связано с утверждением нового стиля, нового отношения к языку, образу, жанру, особенно — с новым пониманием романа.

В отличие от Тургенева, Гончарова, Писемского, Толстой в юные годы не пережил распада романтизма и становления реализма. Тургенев в письме к Толстому 28 декабря 1856 года вспоминает, как в юности он сам *«целовал* имя Марлинского на обертке журнала — плакал, обнявшись с Грановским, над книжкою стихов Бенедиктова». Для него статья Белинского о Марлинском была сначала неслыханной дерзостью, а потом стала ниспровержением «целого направления, ложного и пустого...». «Вы всего этого не застали — будучи 10-ю годами моложе нас; Вас уже встретил Гоголь...»[2] Автор «Детства» начинал свою деятель-

[1] Л. Н. Толстой. Полное собрание сочинений, т. 13. Юбилейное издание. М., Гослитиздат, 1949, стр. 53. В дальнейшем цитирую -по этому изданию, обозначая в тексте том (курсивом) и страницу.

[2] И. С. Тургенев. Собрание сочинений, т. XII. М., Гослитиздат, 1958, стр. 252 — 253.

ность в окружении окрепшего, возмужавшего, реализма. Толстой исторически вышел из того времени, которое создало «натуральную школу», и из самой «натуральной школы»[1]. Но в то же время ему в начале пути творения непосредственных его предшественников и даже старших современников уже казались пройденным этапом. Он начинал с переворота внутри «натуральной школы». Его не удовлетворяла ни сжатая целеустремленность прозы Пушкина, ни сатирическая определенность образов «Мертвых душ». То и другое он расценивал как явления прошлого, уже ставшие неприемлемыми в развитии литературы. «Это хорошо было при царе Горохе и при Гоголе...» — писал он *(60,* 325). Решительно отвергнуты были Соллогуб и Щедрин, а произведения Островского и Писемского постоянно в дневнике и письмах Толстого получали суровые приговоры.

Пушкин, Гоголь, Щедрин — это понятно. Действенно-лаконичной противопоставлялась аналитическая проза с ее подробным и замедленным расщеплением мыслей и особенно чувств. Сатирическому гротеску противопоставлялся всесторонне раскрытый образ.

Однако основное, глубокое сопротивление, которое формировало стиль Толстого и в 50-е и в 60-е годы, было сопротивление тургеневскому роману. Высказывания Толстого по этому поводу известны, они особенно полно выражены в том же письме от 23 февраля 1860 года к А. А. Фету, которое только что цитировалось *(60,* 324, 325). Взятые сами по себе, насмешливые замечания о «длинных ресницах» и «банальности в отрицательных приемах» могут показаться поверхностными и придирчивыми. Но эти замечания связаны с тем пониманием искусства, которое формируется в это время в сознании Толстого.

24 октября 1853 года Толстой писал в своем дневнике: «Читая сочинение, в особенности чисто литературное — главный интерес составляет характер автора,

[1] Об, этом полно и убедительно говорит Н. К. Гудзий в статье «От «Романа русского помещика» к «Утру помещика». «Лев Николаевич Толстой. Сборник статей и материалов». М., Изд-во АН СССР, 1951.

выражающийся в сочинении» *(46,* 182). Обдумывая в 1856 году «Ярмарку тщеславия», «Мертвые души» и «Вертера», Толстой следит за участием каждого из авторов в его творении и пишет: «Хорошо, когда автор только чуть-чуть стоит вне предмета, так что. беспрестанно сомневаешься, субъективный или объективно» *(47,* 191). Итак, одинаково важно, чтобы автор имел свой твердый характер, свое. ясное и последовательное понимание всего, о чем он говорит, и чтобы в то же время он не заслонял, не заменял собою «предмета», чтобы тот выступал отчетливо перед читателем.

В романах Тургенева Толстой не признавал самого главного — автора. Прочитав «Дворянское гнездо» и «Накануне», он настаивал на том, что «таким людям, которым грустно и которые не знают хорошенько, чего они хотят от жизни», бесполезно браться за перо и что «одержимый хандрою и диспепсией Тургенев» вообще не может быть романистом *(60,* 324, 325); и в июне 1867 года, по поводу «Дыма», та же настойчивая мысль: «неприятный, слабый характер поэта претит». Когда, особенно после смерти Тургенева, Толстой хотел сказать о нем что-то хорошее, он говорил о «Записках охотника», об очерке «Довольно», как будто «Довольно» значительнее, чем «Отцы и дети», чем «Рудин». И выражения «слабый», «не очень глубокий», полный «сомнения во всем» *(63,* 149, 150) сохраняются для обозначения того, что было неприемлемо Толстому в Тургеневе как романисте.

То, что Тургенев особенно ценил в себе, — способность с одинаковым пониманием, глубоким увлечением говорить и о Лизе Калитиной и о Базарове, показывать разные стороны прекрасного в людях и в жизни, не настаивая ни на чем и не претендуя на окончательную истину, — это как раз и возмущало Толстого.

Тургеневу же казалось, что Толстому необходимо освободиться «от собственных воззрений и предубеждений»[1]. Это, по его мнению, непременное условие поэтического творчества.

[1] И. С. Тургенев. Сочинения, т. XII, стр. 261.

Когда в 1875 году М. А. Милютина попросила Тургенева сообщить что-нибудь а его мировоззрении, — с практической целью: облегчить ее маленькому сыну работу над сочинением на заданную тему, — Иван Сергеевич растерялся, и вопрос ему показался забавным: «Отнестись либо отрицательно, либо юмористически к подобному вопросу было бы легко и даже естественно... Не менее естественно и правдиво было бы сказать: а господь его знает! Не знаю же я собственного лица! Но так как мне не хотелось бы огорчить Вашего сына...» И дальше следуют преимущественно отрицательные суждения: «ко всему сверхъестественному отношусь равнодушно, ни в какие абсолюты и системы не верю, люблю больше всего свободу... более всего интересуюсь живою правдою людской физиономии»[1].

И эти суждения самого Тургенева и совпадающие с ними мысли Толстого о Тургеневе, конечно, не решают проблемы автора гениальных романов от «Рудина» до «Нови», — этот авторский характер существовал, и была в нем своя большая сила. Но это был совсем не тот автор, которого искал Толстой в глубинах романа, наличия которого упрямо требовал он от себя и от других.

Толстому всегда нужен был автор, главным свойством которого было бы «сильное искание истины», отметающий и разрушающий ложь, сомневающийся, исследующий, непоколебимый в самых своих исканиях, твердый в тех убеждениях, которые ему удается добыть. Задумывая «Четыре эпохи развития», чтобы «просмотреть свое развитие», чтобы — «главное» — «найти в отпечатке своей жизни одно какое-нибудь начало» (*1*, 103), автор трех осуществленных частей этого первого романа остается до конца верен себе.

Это сказывается в протесте против названия, данного Некрасовым. Не «История моего детства», а «Детство», не чьи-то воспоминания, а роман, в котором устанавливаются общие законы развития.

[1] И. С, Тургенев. Сочинения, т. XII, стр. 475.

Что такое детство? Что такое и с чего начинаются отрочество и юность? Что в каждом из этих периодов хорошо и что дурно? Что и как действует на душу ребенка? Тонкий психологизм, вибрации чувства, смены взглядов и отношений — все это не одна лишь зарисовка оттенков, а метод изощренного исследования, которое постоянно ведет к своей цели. В трилогии есть автор — ребенок, подросток и юноша, от имени которого, от его прежних состояний, от его Детского, отроческого, юношеского «я» ведется рассказ. Это человек движущийся, беспрерывно меняющийся, растущий — то постепенно, то вдруг; это скорее объект, чем субъект повествования. На него устремлен взгляд второго автора — его самого, в зрелом возрасте вспоминающего былое. И — третий, главный, настоящий автор, пользующийся своими воспоминаниями совершенно свободно, смешивающий их с тем, что он знал из жизни других семей, создающий образы, полные глубокой мысли, вносящий трепет жизни в каждое, даже мимолетное лицо. Цель этого автора не в том, чтобы поделиться своими отрадными воспоминаниями, а в том, чтобы вести читателя за собой, вместе с ним добывая безусловно верное понимание законов человеческой жизни. Поэтому композиционный план замысла — четыре эпохи развития, — план большого временного охвата — обязателен, так же как и периодизация, обозначенная и в этом замысле и в названии каждой из частей. Всюду перед нами автор, расчленяющий и мыслящий — требовательно и остро. В «Детстве» еще немало отзвуков сентиментализма, придающего, впрочем, особенный поэтический характер его заключительным главам. Но в столкновении с этим строем чувств оказывается то противоположное сентиментализму, жизненное и жесткое, что автор обнаруживает постоянно, во всем: совмещение несовместимого, чересполосица чувств. С самых ранних вариантов возникают столкновения и своего рода взрывы. Вот, например, сцена у постели умирающей матери. «Некоторые говорят, что в сильном горе человек не думает ни о чем, больше, как о своем горе. Неправда, я был в сильном

горе в эту минуту, но я замечал, все мелочи: например, я заметил эту полуулыбку de la belle Flamande, которая значила: «хотя и грустное теперь время, но все я вам рада». Я заметил, как отец в одно и то же время, как он посмотрел на лицо maman, кинул взгляд и на ее прекрасные, обнаженные почти до локтя, руки. Я уверен, что отец, который был убит горем в эту минуту, полюбовался этими руками, но подумал «как можно в такую минуту думать о таких вещах».

В этих неотделанных, отвергнутых впоследствии строках на каждом шагу опровержение общепризнанных мнений, совмещение несовместимого, обнаружение сложных законов бытия.

В окончательном тексте автор не ограничивается изображением этой путаницы чувств, но и теоретизирует и обобщает. «Тщеславие есть чувство самое несообразное с истинною горестью, и вместе с тем чувство это так крепко привито к натуре человека...»

Автору дела нет до условной художественности, он вторгается в повествование, в изображение со своими мыслями, теориями, обобщениями.

Вот почему влияние Боткина и Дружинина в конце 50-х годов и мечты о «чистом» искусстве, которые некоторое время занимали Толстого, противоречили самому существу его натуры искателя.

«Семейное счастье» само по себе было хорошим романом, автор в нем с величайшей серьезностью ставил своего рода эксперименты семейной жизни, протекающей то в одних, то в противоположных условиях. Эти эксперименты вели к определенным нравственным выводам. И все-таки автору в романе такого рода, в подлинно семейном романе, было нестерпимо тесно. Великолепно удавшийся тон повествования от лица девушки, от лица молодой женщины теснил и давил автора. Поэзию романа создавали поселившийся в сиреневом кусте соловей, «круги света и тени», «волшебная стена красоты» — в произведении, задуманном по-толстовски, появлялось что-то тургеневское[1], воз-

[1] Это отмечал Б. М. Эйхенбаум. См. также примечания В. Я. Лакшина к третьему тому Собрания сочинений Л. Н. Толстого. М., Гослитиздат, 1961, стр. 488.

мущавшее Толстого. Не только «Война и мир», уже и «Казаки» в сознании автора и в сознании читателя заслонили тонкий психологизм «Семейного счастья». В изображении природы, в Марьяне, в Ерошке, в Лукашке, в душевном смятении и исканиях Оленина — во всем этом автор может размахнуться во всю ширь, мыслить и отстаивать в образах свою мысль,

Все же на подступах к образованию стилистического ядра «Войны и мира» стояли не названные выше романы и повесть, а кавказские и особенно севастопольские рассказы. Автор совсем отходит в сторону — события, люди, характеры, рядовые солдаты и офицеры, и не каждый из них сам по себе, не герой, превознесенный над прочими, только — правда. В искании правды, во взрываний залежавшихся, мнимых истин — деятельность автора, его творчество и он сам.

Автор «Войны и мира»... Недавно Н. М. Фортунатов проделал очень интересную сверку журнальной редакции «1805 года» с окончательным текстом романа-эпопеи[1]. Более ранние варианты, опубликованные в 13 — 16-м томах Юбилейного издания, очень далеки от окончательного текста: огромная разница ранних черновиков и законченного произведения — характерная особенность работы Л. Толстого. А здесь каждая строка двух печатных вариантов вполне сопоставима, здесь не коренная глубокая переработка, а только авторская правка перед выпуском отдельной книги.

Н. М. Фортунатов в девятнадцати случаях установил, что «автор как бы исчезает из поля зрения читателя»[2]. Оказывается вычеркнутым то, что в приводимых дальше примерах дается курсивом: «Я живу у графини Ростовой, — сказал Борис, опять *холодно* прибавив: — ваше сиятельство. — *Он говорил: «ваше сиятельство», видимо, не столько для того, чтобы по-*

[1] Н. М. Фортунатов. Автор и читатель (из наблюдений вед авторской правкой текста романа Л. Н. толстого «1805 год»), «Филологические науки», 1961, № 1, стр. 66 — 74.

[2] Там же, стр. 72.

льстить своему собеседнику, сколько для того, чтобы воздержать его от фамильярности». «Лицо ее вдруг разгорелось, выражая отчаянную и веселую решимость, *ту решимость, которая бывает у прапорщика, бросающегося на приступ».*

Как в этих двух, так и в остальных семнадцати случаях кажется удивительным, что как раз вычеркнутые слова и выражения особенно существенны для стиля «Войны и мира», тогда как остальные части текста имеют вид более общий, могли бы встретиться к у другого романиста. Самое это построение фразы «не столько для того... сколько для того...» — крайне характерно для постоянного сопоставления, противопоставления, упорного искания верных оттенков мысли. Во втором случае — сравнение, захватывающее обе сферы романа, мирную и боевую, соединяющее, как бы прошивающее его ткань крепкою нитью: у юной Наташи такая же решимость, какая бывает у прапорщика...

Откроем соответствующие страницы романа. Да, того, что было вычеркнуто в журнальном тексте, в окончательном тексте нет, но на той же странице, где речь идет о Борисе, мы читаем: «...сказал князь Василий, оправляя жабо *и в жесте и голосе проявляя здесь, в Москве, перед покровительствуемою Анною Михайловной еще гораздо большую важность, чем в Петербурге, на вечере у Annette Шерер».*

« — Жду приказа, ваше сиятельство, чтоб отправиться по новому назначению, — отвечал Борис, *не выказывая ни досады за резкий тон князя, ни желании. вступить в разговор, но так спокойно и почтительно...»*

«...заметила Анна Михайловна, трогательно улыбаясь, как *будто и она знала, что граф Ростов заслуживал такого мнения, но просила пожалеть бедного старика».*

«...прибавила она *таким тоном, как будто это известие должно было крайне обрадовать князя Василия».*

Во всех этих случаях выделенное курсивом должно было бы быть устранено из текста, если бы автор дей-

ствительно «исчезал из поля зрения читателя». Но все это вычеркнуто не было. Итак, в тексте 60 — 61-й страниц в одном случае авторский комментарий был устранен, а в четырех случаях — оставлен. Во всем романе пояснения автора были устранены в девятнадцати и сохранены, может быть, в 919 случаях. Пояснения были удалены не потому, что «автор как будто старается скрыть свой личный взгляд»[1], а по совершенно другим причинам. То слишком много скопилось авторских пояснений, и чувство меры требовало их разредить, то данное пояснение не удовлетворяло художественным требованиям писателя. Так, сравнение расшалившейся девочки с прапорщиком, бросающимся на приступ, могло показаться нарушающим характер данной сцены и чересчур резким[2].

... Автор «Войны и мира» сказывается во всем: в употреблении отдельного слова, в выборе нужных для его цели этимологических и синтаксических форм, в осмысленности любого звена поэтического текста, в философской направленности каждого образа (первого, второго и третьего плана), в развитии действия, в общем строе произведения в целом.

«Сам Бонапарте, не доверяя своим генералам, со всею гвардией двигался к полю сражения, боясь упустить готовую жертву, а 4000-ный отряд Багратиона, весело раскладывая костры, сушился, обогревался, варил в первый раз после трех дней кашу, и никто из людей отряда не знал и не думал о том, что предстояло ему» (9, 208). И здесь, без всяких пояснений и присоединительных оценок, в выборе слов, в тоне повествования отчетливо противопоставлены два мира — воинственно азартный и мирный, мирный даже во время навязанной русским людям войны. И деепричастные обороты, «не доверяя своим генералам», осо-

[1] Н. М. Фортунатов. Автор и читатель, стр. 73.

[2] Следует отметить, что в статье «Особенности создания художественного образа» Н. М. Фортунатов, высказывая те же суждения, что и в названной статье, в то же время очень верно говорит о роли «авторского усилия» и «перевоплощения авторского чувства» в «Войне и мире» («Война и мир» Л. Н. Толстого». Сборник статей. Горький, 1959, стр. 41 — 47).

бенно — «боясь упустить готовую жертву», содержат самое полное раскрытие авторского понимания личности Наполеона, духа самовластия и грубого насилия. Самая могучая поэзия «Войны и мира» — в ее народных образах: «весело раскладывая костры, сушился, обогревался, варил...» И поэзия и — авторская идея мира.

Образы не только первого плана (в данном случае Наполеон), но и третьего плана — неназванные солдаты отряда Багратиона — одинаково существенные звенья для выражения мысли. Из потребности сопоставлять, противопоставлять, сочетать, связывать, наполнять одно другим — «сопрягать» — рождаются и главные особенности синтаксического строя романа-эпопеи.

В сущности, об этом постоянном авторском комментарии, о раскрытии всякого рода скобок, говорит Н. Е. Прянишников, когда на многих примерах показывает, что Толстой «описывает словами не самую улыбку, а ее «содержание», ее психологический эквивалент»[1], передает не звук голоса, не видимый жест, а прямо — их внутреннее значение и действие.

Почему же создается у читателя впечатление, будто автор «Войны и мира» «не вмешивается» в дела своих героев? Такое впечатление было у одного из первых чутких читателей — Страхова. И Б. И. Бурсов, опираясь на это мнение, утверждает, что именно такого рода полная объективность «выражает эпическую природу толстовского реализма»[2].

Не смешиваются ли в этих впечатлениях и суждениях две совсем разные вещи? В романе-эпопее математически верно установлены сложные зигзагообразные пути душевного развития каждого из героев. В любом своем поступке, чувстве, слове или жесте герой романа верен себе и в то же время подвержен давлению обстоятельств данной минуты, разного рода

[1] Н. Прянишников. Проза Льва Толстого (о некоторых особенностях его писательской манеры). Оренбург, 1959, стр. 38.

[2] Б. Бурсов. Лев Толстой. Идейные искания и творческий метод. М., Гослитиздат, 1960, стр. 155.

соблазнам, побуждениям, влияниям на него, сочетанию всего этого. Да, в этом смысле автор во власти своего героя, как ученый — во власти изучаемого им предмета. Но это совсем не означает самоустранения автора. Автор в неустанных исканиях, в работе мысли, в расчленении смысла. Он не только вмешивается, он все время в действии, он всегда здесь. «Своеобразие реализма Толстого заключается в том, что в его произведениях не только высказывается правда, но и показывается путь к ней, процесс ее искания» [1].

В.. В. Виноградов первый обратил внимание на то, что в повестях Пушкина из-за одного автора выступает другой, из-за другого третий. Недавно Я. О. Зунделович показал своего рода разнобой в романе Достоевского «Бесы», где автор перебивает и подменяет рассказчика[2]. Совершенно отчетливо и откровенно сменяются повествователи в «Герое нашего времени».

Напротив, в «Войне и мире» бразды правления в руках одного несменяемого и явно выраженного автора. Это особенно сказывается в полном единстве исторического и семейно-личного плана романа. Этих двух разных планов, собственно, совсем нет. Не было бы образов Николая Ростова и Андрея Болконского, если бы не было изображения военных событий 1805 года. Даже глубоко штатский Безухов внутренне созидается в событиях Отечественной войны. Участие в этих событиях Наташи и неучастие Элен — важнейшие штрихи в образах «семейного плана». Одно проникает в другое, как проникает деепричастный оборот в главное предложение, одно смешивается с другим. И автор постоянно занят обнаружением таких законов, которые одинаково значительны и в истории и в частной человеческой жизни. В самом изображении войны постоянны сопоставления ее с жизнью мирной, одно пересекает, наполняет другое. Раскрытие смысла со-

[1] Вл. А. Ковалев. О стиле художественной прозы Л. Н. Толстого. Изд. Московского университета, 1960, стр. 5.

[3] Я. О. Зунделович. О романе Достоевского «Бесы». «Труды Самаркандского университета им. Алишера Навои», новая серия, вып. 112 (Проблемы художественного мастерства), Самарканд, 1961.

бытии становится постоянной и основной художественной задачей, и читатель этого ожидает. Вот, например, одна из самых страшных сцен — горе графини Ростовой после гибели Пети и итог этого события: «Но та же рана, которая наполовину убила графиню, эта новая рана вызвала Наташу к жизни». Смысл события не является ни его целью, ни оправданием, — он выходит откуда-то непредвиденно, сбоку. Нужно отрешиться от обыденной логики, искания прямой цели событий, чтобы понять, что все «мелкие события были необходимы», что все «далекое, невозможное, вдруг стало близким, возможным и неизбежным».

Отечественная война, в которой принимают участие Тихон Щербатый, Кутузов, Долохов, Петя, тот мужик, который не повез сено, когда мог бы выгодно продать его французам, с нравственной неизбежностью приводит к освобождению России от вражеского нашествия. И также не случайно, а нравственно неизбежно, что умирающий Болконский оказывается на попечении у Наташи. До этого была неизбежна пережитая ими обоими катастрофа. По кривой, неожиданной линии идет сближение Наташи и Пьера — «далекое, невозможное» становится «неизбежным». Слова эта прямо относятся к Николаю Ростову и княжне Марье.

Как в истории временно торжествует покорное, неосмысленное, стадное, а в конечном счете побеждает сплоченное, деятельное, осознанное, общее, так Пьер, подхваченный изнутри чувственным влечением, а снаружи толкаемый Василием Курагиным, с заглушенным разумом женится на Элен, а потом, внутренне раскрепощенный всем, что он пережил, избирает свою единственную, истинную подругу.

Восторгаясь «Войной и миром», Флобер не понял роли автора в этом романе, а потому и единства всего романа: «Два первые тома *чудесные;* но третий срывается ужасно. Он повторяется! и он философствует... Тут появляется он сам, автор и русский, тогда как до сих пор были видимы только Природа и Человечество» («Enfin on voit le monsieur, l'auteur et le Russe tandis que jusques la on n'avait vu que Ie Nature

et l'Humanité»)[1]. Особенно выразительно — «on voit le monsieur». Однако «le monsieur», автор, русский, появился с первых строк «Войны и мира» и все время присутствовал столь явно в каждой строке, что его полное обнаружение в философских страницах романа-эпопеи было так же неизбежно, как и полнота раскрытия характеров в человеческих судьбах.

Роль автора в «Анне Карениной» — несколько иная. В «Войне и мире» сразу ясно, что отношение Наташи к Пьеру во всех его стадиях — светлое, а к Анатолю — дурное, что её брат осуществляя давнее и расчётливое желание своей матери, все-таки женится не ради денег, а на единственной девушке, которую он ценит и любит. Тем более ясной является нравственная оценка Кутузова и Наполеона. Все, даже наиболее сложное, совершенно ясно. В «Анне Карениной», наоборот, авторское мнение до времени скрыто, и вы не знаете, хорошо или дурно поступают Анна, Вронский, Каренин, вы не знаете, кто прав в сцене исповеди — старичок священник или неверующий Константин Левин, многие сцены написаны так сдержанно, так «объективно», что авторский голос как будто действительно затухает. Когда Левин посещает Английский клуб, то все там выглядит так уютно, так радушно, а поданное к ужину все так вкусно, что Константин Левин как будто чувствует себя хорошо посреди пустого и сытого барского довольства. Но удивительное дело! Облонский в салоне графини Лидии Ивановны, наоборот, со страшною силою сознает фальшь аристократического мистицизма и выскакивает от нее, «как из зараженного дома». Через совершенно чуждого ему Облонского, через Вронского в его отношении к принцу, через Михайлова в его отношении к художеству Вронского, через Долли в ее отношении к нравственно ложному положению Анны и Вронского постоянно, как языки пламени, прорывается авторский голос. Томление и неудовлетворенность сказываются во время работы над «Анной Ка-

[1] Приведено в письме Тургенева Толстому от 12 января 1880 года. И. С. Тургенев. Сочинения, т. XII, стр. 542.

рениной»: то желание «спихнуть» «как можно скорее с рук» «скучную, пошлую Анну Каренину», «чтобы опростать место — досуг...», потому что волнуют и всходят иного рода «философские дрожжи» *(62,* 197), то уже законченная первая книга кажется «сухой» *(62,* 247). Труд, всегда так радовавший Толстого, временами становится для него тягостною помехой. Но потом работа закипает опять.

Рамки объективного «безличного» романа теснят Толстого, и он разрывает их все более настойчиво, все более определенно. В резком противопоставлении нравов капиталистического города патриархальной деревне, морали княгини Бетси нравственному сознанию Федора или Платона Фоканыча, в противопоставлении двух семей, в спорах Левина с Кознышевым, в сложной логике сюжета — автор в конечном счете весь выходит наружу.

Это особенно сказывается в идейности пейзажа. Невозможно согласиться с утверждением Л. М. Мышковской, что «в своих пейзажах Толстой словно сконцентрировал опыт предыдущих мастеров слова» и «значительно расширил его»[1]. Изображение природы у Толстого, имеющее некоторые родственные черты с пейзажем С. Т. Аксакова и позднейшим пейзажем Г. И. Успенского, полемически противоположно тургеневской природе. В романах Тургенева подход к природе созерцательный, в «Анне Карениной» — жизненный, нравственный, трудовой.

Природа хороша не игрою света, не красотой закатов и облаков, а тем, что в ней все естественно, плодовито, правдиво, тем, что она и кормит и учит человека. В природе все полно сильного движения, все побуждает человека к труду: «...солнце быстро съело тонкий ледок, подернувший воды, и весь теплый воздух задрожал от наполнивших его испарений ожившей земли... Весна — время, планов и предположений». В описании луга, на котором Константин Левин косит сено, в описании дождя, реки, трав, заката все дело-

[1] Л. М. Мышковская. Мастерство Л. Н. Толстого. М., «Советский писатель», 1958, стр. 85.

вито и просто. О закате сказано: «солнце зашло за лес»; о дожде — что Левин «вдруг испытал приятное ощущение холода по жарким вспотевшим плечам». Не замечены цветы, почти не названы травы, но они различаются так, как их различает косарь: «трава пошла мягче», «трава была по пояс.. нежная и мягкая, лопушистая», «пряно пахнущая трава», различается даже «слабая», «хорошая» и «дурная» трава. Восхищала Левина не сама по себе красота природы, а то, что «ряд его выходил почти так же ровен и хорош, как и у Тита», или то, как острая коса старика «сама вжикала по сочной траве». И все это вместе — не лирика, а философия природы, выражение отчетливой авторской мысли о том, что труд посреди полей и лесов очищает, возвышает человека, становится для него истинным счастьем. Это счастье житейской, трудовой близости к природе было свойственно натуре Толстого. А. Б. Гольденвейзер записал такой разговор с ним в 1909 году: «Я сегодня утром встал рано и так хорошо гулял: роса, месяц облачком... Вижу, две девочки идут босиком; и в первый раз я это видел: они идут и за руки держатся. Я спросил их: «По грибы?» — «Нет, за орехами». — «А что ж без мешка?» — «Ну, мешок! Мы в подолы».

— Эти счастливы! А барышни, которые до десяти часов спят и хорошо одеты, этого счастья не знают» [1].

Наука, которую проходит Левин в деревне, — это умение не только жить в природе, но и чувствовать и думать заодно с нею.

Э. Г. Бабаев очень удачно обозначил одно характерное явление «Анны Карениной» — «ключевые слова»[2]. Это слова и выражения, которые образуют идейный стержень романа. Часто в одном эпитете, идущем наперекор господствующему чувству изображаемой сцены, прорывается голос автора и обнаруживается неожиданная и строгая мысль: «Но чем громче он

[1] А Б. Гольденвейзер. Вблизи Толстого. М., Гослитиздат, 1959, стр. 305.

[2] Э. Г. Бабаев. Сюжет и композиция романа «Анна Каренина». «Толстой-художник». Сборник статей. М., Изд-во АН СССР, 1961, стр. 177.

говорил, тем ниже она опускала свою когда-то гордую, веселую, теперь же постыдную голову...»

Деревенский быт Вронского и Анны кажется таким благоустроенным, разумным, блестящим; Анна так рассудительна и логична в беседе за столом и в уединенной беседе с близкой подругой. Но только как «путаницу кружащихся сумасшедших мыслей» воспринимает все это Долли.

В условиях самых обыденных, когда Вронский уехал в конюшни, Анна пишет ему короткую записку, последнее слово которой кажется неуместным, должно было показаться Вронскому даже смешным: «...мне страшно». Это слово выражает не только самую сущность душевного состояния Анны, но и крайнюю авторскую тревогу за ее судьбу.

На протяжении всего романа автор, как и в «Войне и мире», разъясняет, ведет читателя за собой, обнаруживает самые потаенные мысли своих героев, вторгается в них, перебивает и направляет их: «...всегда сочувствовал ему, — сказал себе Алексей Александрович, хотя это и было неправда и он никогда не сочувствовал...»

Объективность романа проявляется не по-флоберовски, а иначе. Создавая свой «бесконечный лабиринт сцеплений», руководясь потребностью «собрания мыслей, сцепленных между собою, для выражения) себя» *(62,* 269), Толстой в «Анне Карениной» создавал свое по-настоящему трагедийное, цельное в своих противоборствах и объективное в своей жизненной правде, глубоко критическое изображение современного ему человека.

Совершенно справедливо, что «Анна Каренина» с самого начала возникала в атмосфере возрождения тех пушкинских традиций, которые Толстой отклонял в 50-х и 60-х годах[1]. Пушкинские традиции возродились тогда, когда собственный авторский голос совер-

[1] Об этом, в частности, см. в статье В. Горной «Из наблюдений над стилем романа «Анна Каренина». О пушкинских традициях в романе». «Толстой-художник». Сборник статей. М., Изд-во АН СССР, 1961, стр. 181 — 206.

шенно определился, и ничто не могло его обезличить. В конце своего творческого пути Толстой возрождает и традиции Гоголя. В романе «Воскресение», наперекор размышлениям о текучести человека, о том, что тот же человек и добр и зол, и умен и глуп *(32,* 193, 194), создаются страшные образы безнадежных мертвецов, собакевичей конца XIX века.

И автор, отвергая всякое осуждение человека человеком, гневно и бесповоротно осуждает и судей, и прокуроров, и важных чиновников, и тюремное начальство, и светское общество, и духовенство.

Совершенно справедливо говорит по этому поводу Н. К. Гудзий: «В «Воскресении» сильнее, чем в предшествующих художественных произведениях Толстого, обнаруживается авторское вмешательство, субъективная авторская оценка действующих в романе персонажей и их поступков и различных, особенно отрицательных, явлений окружающей жизни» [1].

Гневный сарказм сатирика звучит в этом романе в каждой бытовой сцене, происходит ли она в аристократическом салоне или в зале суда.

При создании образа Каренина целью автора было увидеть всего человека, показать, как этот законодатель общественной морали черств, внутренне автоматичен, бездушен, как в этом бездушном человеке пробуждается душа и как пробудившиеся в нем живые и добрые чувства неустойчивы, как они глохнут. В образах Корчагиных, Масленникова, графа Чарского, Шенбока, Топорова, Рагожинского, даже и не названного мужа Мариетт нет ни искры внутреннего движения. Это столь же законченные и остановившиеся в своем развитии типы, как Чичиков или Петух. В образах такого рода — безоговорочный суровый приговор и этим типам людей и породившему их строю жизни. Невозможно себе представить нравственное обновление, воскресение Топорова или Корчагина.

Как в «Войне и мире» живое, почти неустанное

[1] Н. К. Гудзий. Лев Толстой. М., Гослитиздат, 1960, стр. 155.

движение множества людей — солдат, крестьян, слуг, московского простонародья, так в «Воскресении» безымянное множество людей воплощает в себе самые значительные мысли автора и подготовляет его выводы. Но теперь перед читателем резкое разграничение. Преобладающий мотив — изображение сытых: «сытое тело», «толстый, прекрасно одетый господин», «толстый смотритель», «сильно перекормленный человек», «жирный лавочник», «человек с прекрасным пищеварением». Очень часто все о человеке сказано одним или двумя эпитетами: «толстый величественный человек» или «с толстошеей хозяйкой». Этим до конца обозначен образ и его роль. Одним эпитетом высказано еще больше — полная, обобщающая характеристика господствующих классов в целом и сущность капиталистического общества. Саркастический эпитет «улыбающийся приказчик» приобретает характер постоянного эпитета народного песенного эпоса с вариациями, сохраняющими значение эпитета, — «улыбаясь», «этой улыбкой что-то обещая», «не переставая улыбаться» и пр. И это не просто характеристика приказчика, его лейтмотив, но и философская черта всего романа: в романе, как и у Некрасова, мир «ликующих, праздно болтающих» решительно противопоставлен другому миру.

Другой мир — это «тощие», «изуродованные», «испуганные» люди, «заброшенные существа», бедняки города и деревни, в особенности арестанты. Создавая столь же лаконичные образы этого плана: Меньшова, мальчика, укравшего старые половики, затравленных людей, которых Нехлюдов видит в одиночных камерах тюрьмы, и других, автор прямо переходит к обобщениям, сортировке и нумерации разных категорий одинаково несчастных и отверженных. Как в публицистике Толстого много художественной и эмоциональной конкретности, так в его последнем романе стиль гневно написанной статьи постоянно выбивается из образного повествования. Размышления Нехлюдова сливаются в один поток с размышлениями, прямо идущими от автора, и, выделенные из романа, по своему характеру, особенно по характеру настойчивой, упор-

ной аргументации, совпадают со статьями Толстого 80-Х, 90-х и 900-х годов.

Ключевые выражения в «Воскресении» публицистичны: «в таком сумасшествии эгоизма», «тот животный человек, который жил в нем», «если все так делают, то, стало быть, так и надо», «как будто не он шел судить, но его вели в суд», «ни за что засудили девку». Слова такого рода — сквозные слова романа. Порою самое значительное выражено нарочито неуклюже, выговаривается трудно: «Он видел по выражению лица Матрены Павловны, что она осуждает его, и права, осуждая его, знал, что то, что он делает, — дурно, но животное чувство, выпроставшееся ; из-за прежнего чувства хорошей любви к ней, овладело им и царило одно, ничего другого не признавая». Кроме характерной синтаксической трудности тут и лексическая трудность: любимое Толстым народное , слово «выпростать» в причастной форме и в осложненно психологическом смысле выразительно и точно, но громоздко и тяжеловесно. И в разговорной речи Нехлюдова появляются громоздкие слова: «Чувствую, что загипнотизировываюсь...» — одно слово выражает полностью и состояние Нехлюдова, и осознанность этого состояния, и новый, непримиримо критический взгляд на душевную податливость такого рода. Слово сочетает в себе раскрытие внутренней жизни героя и публицистической обличительной идеи романа.

Толстого не смущает ни громоздкость слова, ни пространность выражения. Во всем сказывается намерение полно, разъясненно и обоснованно высказать все, что нужно. В «Воскресении» не только нет недоговоренностей или намеков (входивших в особенную моду в декадентской литературе того времени, когда создавался роман), но и сжатой изобразительности реализма, предоставляющего читателю по-своему понимать то, что изображено. Все разъяснено автором: «На глазах его были слезы...» Может быть, этого достаточно? Может быть, читатель сам поймет, что значат эти слезы? Нет, тут же сказано, что эти слезы были разные: «...и хорошие и дурные слезы». Как

нельзя более подробно разъяснено, почему хорошие и почему в то же время дурные. Автор не хочет быть понятым с полуслова, такое понимание было бы многообразным и вольным, а последний роман Толстого требует определенного, полного и точного понимания авторской мысли, ради этого он и написан.

Даже два основных образа, строящие сюжет, взяты только в плане твердо очерченного идейного строя романа. В любом из основных персонажей «Войны и мира» автор захватывал все: и детские игры Наташи, и кутежи Пьера, и страх Николая, в первый раз оказавшегося в бою, и мелочное и великое в их жизни, и причины и следствия. В «Воскресении» этого нет. Живопись, которою занимался Нехлюдов, -его вялые отношения с Мисси Корчагиной, мучительные воспоминания о связи с замужнею женщиной — все это совершенно лишено самостоятельного значения. Это лишь вспомогательные точки опоры для отталкивания и полного раскрытия единственно важного. Пожалуй, даже слишком легко и разом Нехлюдов отвергает и живопись, и Мисси, и пристрастия дворянского образа жизни. Правда, в его прошлом есть более значительные штрихи: это ведь тот самый Дмитрий Нехлюдов, который дружил с Николенькой Иртеньевым *(32,* 225), он думал когда-то о нравственной недопустимости землевладения и даже отдал крестьянам маленькое имение, которое ему досталось. Этот штрих — основной в логике образа. Пробуждение прежнего Нехлюдова, его нравственное воскресение — только это интересует автора и ведет к его явной и ясно выраженной цели. Образ Масловой сам по себе богаче; он совершенно оригинален, ведь в нем нет ничего общего с образами падших женщин в романах Гюго, Дюма-сына, Золя: невинная девушка, обманутая, брошенная, отвергнутая, развращенная людьми, среди которых она оказалась, невинно осужденная и возрождающаяся вновь в среде благородных и самоотверженных людей — революционеров.

Только эти два образа весьма близки автору; они являются и наиболее полным и все объединяющим выражением авторской мысли.

И в изображении природы авторская мысль «Воскресения» достигает необычайной обнаженности и необыкновенной силы.

«Как ни старались люди...» — пять уступительных предложений, обросших причастными оборотами, определительными и иными предложениями, становятся зачином романа, нагнетающим идейную его атмосферу. Задавленность всего живого; «...как ни забивали камнями землю... как ни дымили каменным углем и нефтью...», и все это, разрешается коротким, могучим радостным звуком: «весна была весною даже в городе»; «Веселы были и растения, и птицы, и насекомые, и дети. Но люди...» В образах природы — совершенно ясное выражение мысли.

Бурлящая всюду в природе непобедимая жизнь становится поэтическим лейтмотивом романа, достигающим громадной силы звучания, которое согласно истинной природе человека и всего живого. Не только салоны и тюрьмы, но и чувственные страсти, разрушающие душу, противопоставлены великому дыханию природы. «Там, на реке, в тумане, шла какая-то неустанная, медленная работа, и то сопело что-то, то трещало, то обсыпалось...» Состав слов, далеко не тургеневский — «антипоэтический», он-то и создает впечатление подлинной поэзии самой природы в ее разгуле. В других случаях — то «запах земли, просящей дождя», то «гоготание гусей», то «забарабанило по лопухам», то «оживающие под благодатным дождем поля, сады, огороды». Весь этот ряд образов ведет к сравнению, в котором природа объясняет законы человеческой жизни. Нехлюдов думает о том, что все «служащие» «непроницаемы для чувства человеколюбия, как эта мощеная земля для дождя». «Грустно смотреть на эту лишенную растительности землю, которая бы могла родить хлеб, траву, кусты, деревья... То же самое и с людьми, — думал Нехлюдов, — может быть, и нужны эти губернаторы, смотрители, городовые, но ужасно видеть людей, лишенных главного человеческого свойства — любви и жалости друг к другу».

В образах природы сказывается идейное единство романа.

Итак, в «Детстве», в «Войне и мире», в «Анне Карениной», в «Воскресении» каждый раз по-иному проявляется организующая роль автора. Всюду есть что-то существенным образом общее. Автор — не романтик, не изливающий душу, много переживший человек, не беспечный наблюдатель, не наблюдатель обстоятельный, пуще всего не эстет, рассказывающий о чем-то занимательном и нежном, не создатель изощренных психологических студий с рассмотрением оригинальных характеров, вообще, собственно, не повествователь и поэтому, в обычном смысле слова, не романист.

Автор в романах Толстого — исследователь объективного смысла действительности; без обнаружения в действительности ее смысла для него нет искусства. Автор постоянно и в конечном счете твердо и по-своему устанавливает нравственный характер изображаемой им жизни и выясняет всегда, что хорошо и что дурно.

Эти принципы глубоко осознаны Толстым и определяют его эстетические взгляды, приводят к тому, что он восторженно относится к романтику Гюго и отвергает реалиста Флобера, восхищается Диккенсом и более сдержанно думает о Теккерее, гневно обличает Шекспира. Коренной принцип эстетики Толстого в том, что он считает цементом, «который связывает всякое художественное произведение в одно целое», «единство самобытного нравственного отношения автора к предмету» *(30,* 18, 19).

2

Поэтому язык романов Льва Толстого в известном смысле глубоко личный язык. А. А. Сабуров очень тонко отметил существенную связь разговорного, эпистолярного и художественного стиля Толстого и верно обозначил основную причину этой близости: некоторое, в сравнении с Тургеневым, Гончаровым, Фло-

бером и Диккенсом, безразличие к собственно художественной форме; не оригинальность речи, не изящество, не звучность, а только ее полнота, ее тождественность сознанию и чувству составляет художество речи в понимании Толстого[1]. И свежесть речи, сознание, что так еще никто никогда не писал, первое требование художественности, неразрывно связанное с тем, что никто так не думал, не чувствовал, и вне этой связи оно утрачивает всякий смысл.

«Я с молода стал преждевременно анализировать все и немилостиво разрушать. Я часто боялся, думал — у меня ничего не останется целого: но вот я стареюсь, а у меня целого и невредимого много...» *(48,* 67). Расчленение, противопоставление, сомнение, азартное утверждение того, что добыто после долгих раскопок, и небрежно-тщательное, ненамеренно-обдуманное употребление слов «с молода», «немилостиво», «я стареюсь» — все в этом высказывании характерно в его содержании и в его форме. Автор дневника сам пережил «диалектику души», прежде чем внести ее в свои романы. Вот что пишется в то же время, когда затевается «Война и мир»: «...затаенная злоба на меня дышит из-под слов нежности», «Нет, она не любила и не любит меня....Все это прошло и все неправда. Я ею счастлив: но я собой недоволен страшно. Я качусь, качусь под гору смерти и едва чувствую в себе силы остановиться. А я не хочу смерти, а хочу и люблю бессмертие... Непоследовательность, робость, лень, слабость...» *(48,* 56, 57).

Действительно, не в планах, замыслах, черновиках, а в дневнике и письмах, в самой жизни человека, а не в творчестве писателя, первоначально образуется этот стиль с его крайней простотой, с крайнею сложностью, с его разноударными повторениями тех же слов («не хочу... а хочу»), с его непрерывными трениями и толчками. И между стилем дневников 50-х, 60-х и 70-х годов и стилем романов, особенно стилем последнего романа, — нерасторжимая связь.

[1] А. А. Сабуров. «Война и мир» Л. Н. Толстого. Проблематика и поэтика. Изд. Московского университета. 1959, стр. 531 — 537

Это личное в создании стиля — далеко не только личное: здесь образуется новая стадия в истории литературного языка. В черновиках Пушкина, в тон, что он вычеркивал в своих повестях, появлялись зародыши совсем не пушкинского, аналитически осложненного строя речи[1]. В прозе Лермонтова, Гоголя, Писемского эти искания каждый раз проявляются по-своему. В прозе Толстого, начиная с дневника и записных книжек, происходит смена уравновешенно законченного логического строя литературной *речи* строем речи более размашистым, беспокойно-аналитическим. Как ни различен стилистический строй Л. Толстого и Достоевского, в этом пункте у них много общего, они — на одном рубеже исторического развития.

Но А. А. Сабуров не ограничивается установлением тесной связи стилей дневника и романов, его утверждения идут значительно дальше. Он настаивает на том, что происходит «окончательное разрушение граней между языком литературным и разговорным», создается «тождество эпистолярного и художественного стиля Толстого». «Это различие совершенно ликвидировано у Толстого. И повествовательный и публицистический стиль «Войны и мира» совпадает со стилем его писем»[2].

Утверждать такого рода тождество значило бы отвергать значение труда писателя над созданием стиля. В этом труде Толстой выходит из каких бы то ни было личных, дневниковых, эпистолярных рамок, вводит в русло своей речи и народные говоры, и слова разного рода обихода города и деревни, гражданских и военных сословий, крестьянской избы, помещичьего дома и аристократического салона. В непримиримом противоречии с утверждением тождества стилей эпистолярной и художественной речи оказываются в книге Сабурова графически четкие анализы сложных син-

[1] Подробнее об этом в моей книге «Возникновение романа-эпопеи». М., «Советский писатель», 1958, стр. 66, 67, 83 — 85.

[2] А. А. Сабуров. «Война и мир» Л. Н. Толстого. Проблематика и поэтика. Изд. Московского университета, 1959, стр. 535 и 536.

таксических структур[1] — в них показаны и симметрия, и «нарастание внутренней напряженности», и сила поэтической «аргументации». Если к этому присоединить рассмотрение роли эпитета, роли сравнения, роли внутреннего монолога, роли диалога и многое другое, то будет совершенно ясно, что дневниковый и эпистолярный склад речи только закваска, на которой всходит подлинный стиль творений великого романиста.

Удивительно, что автор замечательной книги о «Войне и мире» тут же впадает и в другую, прямо противоположную крайность, отстаивая принцип «двуязычия», перерастающий в «Войне и мире» в «многоязычие». Это «многоязычие» состоит в том, что в романе «слились особенности речи письменно-литературной пушкинской школы и речи разговорной дворянской интеллигенции того же периода... слились особенности языка эпохи автора и эпохи изображаемых событий... что сложный по своему основному составу основной языковой материал «Войны и мира» заново вобрал в себя стихию народной речи...». Дальше говорится о «потоке разнообразных диалектов — военного, канцелярского, охотничьего, пчеловодческого, иппологического...», наконец, о вторжении французской и немецкой речи[2].

Итак, независимо от последней прибавки, «многоязычие» сказывается даже в пределах одного русского языка. В таком случае «многоязычным» был бы любой исторический роман, в котором автор говорит современным ему языком, герои употребляют архаические выражения и всюду проникает «стихия народной речи».

Да, в любом романе Толстого пчеловод и конюх, офицер и помещик, светская дама и адвокат, русский мужик и немецкий генерал живут каждый совершенно в своей сфере понятий и слов, автор удивительно сход-

[1] См. А. А. Сабуров. «Война и мир» Л. Н. Толстого. Проблематика и поэтика. Изд. Московского университета, 1959, стр. 540 — 544.

[2] Там же, стр. 528.

няется с любою средою. Его мысль и его речь впитывает все, с чем он породнился. Но при чем тут многоязычие? Что это за диалекты — пчеловодческий, военный?.. Слово «трутень» — пчеловодческий диалект? Слова «батальон», «левый фланг», «позиция» — военный? И в этом многоязычие? Нет, Толстой пишет по-русски.

Такого русского, цельного, единого в своем великом многообразии языка надо еще поискать — не найдешь! В его словарном богатстве есть устойчивая основа — это народная речь. В разные годы постоянно Толстой собирает для своих нужд живой словник русского языка. Он постоянно радуется игре народного слова: *«Выволокут* за ноги, за косы»; «Только выволокся в Москву»; «Насилу цел уволокся». Или: «Народ *заворошился. Заваруха».* Заготовляются для внедрения в литературную речь неведомые ей слова: «Я не высок да кремнист», «нынче народ стал мляв», «а ты не дуруй», «игрицы», «секач». Обнаруживается новое значение известного слова: «Притча — случай. Со мной всякие притчи бывали». Отбираются ходовые в крестьянской среде выражения: «ходит около дела», «соступил с своей чести», «блюдись греха, грязи», «худость моя», «за сердце щепа влезла» и многое другое (*48,* 354 — 362).

Но прямо из записей такого рода слова не переходят в романы и народные рассказы Толстого. Записи помогали полному усвоению народной мысли в ее истоках, в ее жизни. И Толстой жил и мыслил так, как писал, думая и чувствуя в духе и силе русской народной речи; она была для него не только образцом, но и «поэтическим регулятором», который, говорил он, «не позволит» «сказать лишнее, напыщенное, болезненное», «а наш литературный язык без костей; так набалован, что хочешь мели — все похоже на литературу» *(61,* 278).

Единство «самобытного нравственного отношения автора к предмету» *(30,* 19) сказывалось в щепетильном искании совершенно верного слова, в строе речи, захватывающей все оттенки, хотя бы и несогласные между собой, в бесстрашии не только идейном —

в стилистическом бесстрашии. Для внутреннего действия мысли, как и для ее обнаружения, автору была нужна не изысканная фраза, нужно было народное слово, порожденное суровой трудовой жизнью, по природе своей Прямое и честное.

Едва только крестьянская тема вступает в сферу романа, как в речи автора пробуждаются те слова, которые с этой сферою связаны и составляют коренное достояние русского языка: «сносливость в работе», «подсоблять уборке», «сходка, на которой положено было не вывозиться и ждать», «ни одной копны ужина хлеба», «лошади у этих мужиков в извозе», «подохли лошади от бескормицы» («Война и мир»); «принимая, разравнивая и отаптывая огромные навилины сена», «охапками», «сено не бралось сразу на вилы», «с ловкою ухваткой перехватывала», «отряхнула... труху», «цеплять за лисицу», «народ весь разобрался» («Анна Каренина»). И тут же в изображение самых задушевных мечтаний Левина пробирается простота народной речи: «ряд мыслей вертелся на вопросе о том...» В «Воскресении»: «заплатанный озям», «заплатанные бродни», «не осрамиться», «засовывая кнутовище», «оправляя шлею», и в самом крестьянском говоре: «дырник», «дыре молишься», о духовных исканиях: «блудил, как в тайге: так заплутался, что не чаял выбраться» *(32,* 418). Крестьянский говор не инородный языку автора, самой его основе, они от одного корня идут, самые тонкие движения души выражены народным словом. Напротив, французская речь петербургского салона, как и говор немецких генералов, вводится в роман сатирически, чтобы резче обозначить, насколько чужды Анна Павловна Шерер, Бетси, Корчагины или Пфуль и русскому народу и автору книги. Этот контраст только усиливает национальное единство литературного стиля, подобно тому как образы Наполеона или Даву не ослабляют, а усиливают патриотический смысл эпопеи.

Именно, в народной стихии формируется простота, прямота, совершенная отчётливость и твердость речи автора. Часто одно народное слово идет наперерез чуждому духу и поражает его. Так, в атмосфере изы-

сканной мистической фальши в салоне графини Лидии Ивановны «вдруг Степан Аркадьич почувствовал, что нижняя челюсть его неудержимо начинает заворачиваться на зевок».

В народной стихии накопляется сила короткой, уравновешенной фразы, прямо бьющей в цель. Они звучит уже с первых страниц «Казаков», занимает свое место в «Войне и мире», потом обращение к Пушкину, восторг перед его действенной и волевой прозой, составление «Азбуки» и работа над рассказами для детей особенно выдвигают этот строй речи в «Анне Карениной»: «Все смешалось в доме Облонских»; «Воз был увязан. Иван спрыгнул и повел за повод добрую, сытую лошадь». Часто короткое предложение подводит итог ряду сложных предложений: «Он будет раззадоривать и стравливать их», или оно служит зачином главы: «Никогда еще не проходило дня в ссоре».

Все же в романах наиболее корневое, толстовское — в сложном и очень сложном синтаксическом строе. Весь его расчленяющий и смыкающий механизм — в рассеченном движении речи, в придаточных предложениях, внедряющихся в главное и друг в друга, во вводных словах, в причастных и деепричастных оборотах.

Откройте первую же страницу, опубликованную Толстым, начало «Детства». Это — переполненная жизнью минута пробуждения. Все написано, кажется, ради того, чтобы служить для упражнений в грамматическом разборе, здесь в тринадцати строках чего только нет: и нанизывание однородных членов, и сочиненные и подчиненные связи, и определительные, и дополнительные, и противительные, и уступительные предложения, и деепричастные, и причастные обороты, и вводные слова.

«Повести Пушкина голы как-то» *(46,* 188), — думал в это время Толстой. Однако не нарядность в духе Марлинского и не блистательная гоголевская роспись привлекали его. Расчлененность и наполненность попавшего в фокус внимания мгновения жизни — вот что было для него главным.

И этот строй речи только совершенствуется с годами: «В то самое мгновение, как Вронский подумал о том, что надо теперь обходить Махотина, сама Фру-Фру, поняв уже то, что он подумал, безо всякого поощрения, значительно наддала и стала приближаться к Махотину с самой выгодной стороны, со стороны веревки».

Обстоятельно и в этом смысле неторопливо, сохраняя темп повествования спокойный и трезвый, это сложное предложение вмещает одно быстрое мгновение и его анализ. Точка приобретает временное значение: объем мгновения — от точки до точки. Все, что находится внутри сложного предложения, происходит одновременно. И это определяет крепчайшие смысловые и образные связи придаточных предложений, деепричастного оборота и прочего.

Не столько зримая картина скачек занимает автора, сколько раскрытие смысловых и психологических перспектив, ведущих к разгадке всего живого, в данном случае — и человека и лошади. Особенно характерно это звено: «...сама Фру-Фру, поняв уже то, что он подумал, безо всякого поощрения, значительно наддала...» От того, что испытывает Вронский, — к тому, что чувствует его лошадь, от нее обратно к нему, и как следствие этого сплетения мыслей и чувств — действие, выраженное словом «наддала», которого, верно, ни у Тургенева, ни у Гончарова, ни даже, пожалуй, у Аксакова или Г. Успенского не найдешь и над передачей которого страдают старательные переводчики.

Но вот еще вклинившаяся мелочь — «с самой выгодной стороны». И это бьет в свою цель — Доводит до полной ясности последнюю мысль и заботу обреченной на гибель скаковой лошади.

Чаще всего сложность речи обусловлена необходимостью ясного сплетения разного рода мыслей с просвечивающим в них суждением автора. Вот приятель Вронского Голенищев видит Анну за границей в обществе ее любовника. Голенищев поверхностно оценивает ее положение и про себя его одобряет: «Ему

казалось, что он понимает то, чего она никак не понимала: именно того, как она могла, сделав несчастие мужа, бросив его и сына и потеряв добрую славу, чувствовать себя энергически-веселою и счастливою».

Мнимое понимание Голенищева сталкивается не только с полным непониманием Анны себя самой (хотя она и чувствовала себя в это время «непростительно счастливою и полною радости жизни»), но и с тревожащим ее сознанием отчаянного ее положения, твердо осуждаемого автором. Единство сложного предложения усиливает эти столкновения разного рода суждений и чувств и создает сквозное взаимное проникновение мыслей. Это — у читателя. У автора, наоборот, умение захватывать мыслью и чувством клубки жизненных противоречий побуждает его высказываться сложными связями слов. Это особенно сказывается, когда то, что говорят и что втайне думают герои романа, противоречит одно другому.

В «Воскресении» такого рода сцепления противоречий обычно короче и интеллектуальней: «Та, погубленная мной женщина, пойдет на каторгу, а я буду здесь принимать поздравления и делать визиты с молодой женой»; «...выразить bonte[1] того ее мужа, по распоряжению которого секли людей...»; «...несмотря на то, что исполнял самую нравственно-грязную и постыдную должность, считал себя очень важным человеком..,» Возникают и одинаково типичные для статей и для последнего романа словно внутренне друг другу сопротивляющиеся слова и связи слов: «И он точно не сомневался в этом не потому, что это было так, а потому, что если бы это было не так, ему бы надо было признать себя не почтенным героем, достойно доживающим хорошую жизнь, а негодяем, продавшим и на старости лет продолжающим продавать свою совесть».

Зримость образов существенным образом связана с такого рода речевым строем. Эта зримость создается не описанием, а вторжением в действие динамических деталей, обычно даваемых в грамматических

[1] Доброту (франц.).

формах деепричастных и причастных оборотов, придаточных предложений или в динамическом эпитете.

Сущность зримой детали у Толстого отнюдь не в создании иллюзии внешнего мира. В смысле зримости места действия, портрета, пейзажа немало авторов, которые превосходят Толстого, — Гоголь, Гончаров, Бальзак, Диккенс. Деталь у Толстого обозначает душевное состояние, свойство, мгновенное внутреннее движение человека. Поэтому неверно было бы говорить о «создании иллюзий» в изобразительной речи Толстого. Читатель не забывает, что он слушает автора, что автор ведет его по своему поэтическому лабиринту, от внешнего к внутреннему, от жеста к душе человеческой, от проявлений жизни к их смыслу.

Ничего не сказано, например, о том, что увидела Анна, приехавшая к сыну, в доме, где она недавно была хозяйкой и госпожой, да и раньше ни этот дом, ни дом Ростовых или Левиных описаны не были. Сказано только о том, что «сильно подействовала на нее» «совершенно не изменившаяся обстановка». Мимо подробностей — к действию, смыслу. Необоснованно утверждение Л. М. Мышковской о Толстом, будто «каждое душевное движение своих героев он неизменно воплощает в их телесном облике»[1]. Действительно, выразительность улыбки, взгляда, который часто говорит совсем противоположное тому, что говорят уста, жест, в котором прорываются скрытые чувства, — все это налицо. И все-таки не только внешнее ведет к внутреннему, но и прямое изображение внутреннего мира занимает у Толстого более значительное место, чем у кого бы то ни было из романистов. Так, например, 29-я глава пятой части «Анны Карениной» открывается пространным изображением того, что думает и чувствует Анна, и в следующей главе, при описании ее свидания с сыном, ее внутренний мир все время непосредственно открыт для читателя. То же и в других главах — не только когда речь идет об Анне или Левине, но и тогда, когда Вронский,

[1] Л. Н. Мышковская. Мастерство Л. Н. Толстого. М., «Советский писатель», 1958, стр. 26.

Каренин, Облонский, Михайлов захвачены каждый своими заботами.

Но в этом внутреннем мире Толстой не отгораживает своего героя. Даже замкнутый, одинокий или непонятый, он всегда остается среди людей, и его чувства, даже скрытые, действуют на них и в них отражаются. Поэтому так трогает читателя, когда старый слуга Капитоныч, узнав Анну, которая вынуждена крадучись проходить к своему сыну, «заглянул ей в лицо, узнал ее и молча низко поклонился ей». В душе простого человека — сочувственное понимание того, чего не хотели понять ни Вронский, ни графиня, Лидия Ивановна, ни Каренин. И это разом вводит нас во внутренний мир истинно хорошего, понятливого человека. И Анну доброта Капитоныча поражает в эту минуту.

Внутренний монолог в романе Толстого диалогичен. В нем постоянная деятельная обращенность то к самому себе, то к другому, отсутствующему, но конкретному человеку, то ко всем людям. И в этом — обнаружение его беспокойной пытливости.

Внутренняя речь естественно-прерывиста, в ней недосказанность, условные слова; поэтому автор вторгается в нее, ее поясняет, в одном слове внутренней речи он открывает всю его полноту: «О, как ужасен страх и как позорно я отдался ему! А они... *они* все время до конца были тверды, спокойны... — подумал он. *Они* в понятии Пьера были солдаты, те, которые были на батарее, и те, которые кормили его, и те, которые молились на икону. *Они* — эти странные, неведомые ему доселе люди, *они* ясно и резко отделялись в его мысли от всех других людей. — Солдатом быть, просто солдатом, — думал Пьер, засыпая». Даже самые смутные душевные порывы Толстой всегда намерен довести до совершенной ясности.

Конкретность внутренней речи постоянно проявляется в том, что в самые сокровенные мысли входят отголоски последних впечатлений, в них внедряются случайные, но не случайно осмысленные впечатления данной минуты: «Как они, как на что-то страшное, непонятное и

любопытное, смотрели на меня. О чем он может с таким жаром рассказывать другому? — думала она, глядя на двух пешеходов. — Разве можно другому рассказывать то, что чувствуешь?»

В «Воскресении» внутренняя речь Нехлюдова постоянно совпадает с тем, что идет прямо от автора и звучит как живая, гневная, толстовская обличительная статья.

На IV Международном съезде славистов Мишель Окутюрье прочитал очень интересный доклад — «Внутренняя речь и психологический анализ у Толстого»[1]. Окутюрье противопоставляет внутренний монолог в романах Толстого последовательно логическому строю классического монолога и «капризному и беспорядочному» «потоку сознания» в романах Джемса Джойса или Виргинии Вульф. Даже в монологах, отражающих состояние дремотное или растерянное, смятенное, Окутюрье всегда видит «усилие персонажа романа совершенно ясно понять то, что в нем самом происходит». «Эти особенности стиля отражают неуверенное движение неустанно ищущей мысли...»[2] В ней постоянно сказывается стремление до конца себя выразить. Внутренний монолог у Толстого сочетает психологическую правду с целеустремленностью мысли. В интересной статье Окутюрье все же неприемлемо то, что выражение Чернышевского «диалектика души» он отождествляет с «потоком сознания» современных нам романистов, отстаивая, таким образом, то положение, что Толстой не ограничивается диалектикой души, а идет дальше — к пояснению смутных движений сознания и хаотических снов. Между тем уже Чернышевский в том, что он назвал диалектикою души, видел, «как одни чувства и мысли развиваются из других», «как мысль, рожденная первым ощущением, ведет к другим мыслям, увлекается дальше и дальше», он говорит о «таинственном процессе, посредством которого

[1] Доклад опубликован в «Revue des études slaves», t. 34. Paris, 1957 (Langage Intérieur et Analyse Psychologique chez Tolstoi par Michel Aucouturier.)

[2] Ibidem, p. 13

вырабатывается мысль или чувство»[1]. Стало быть, для Чернышевского диалектика души не в смутном бормотании, а в живом и порывистом прояснении внутреннего слова. В советском литературоведении понятие диалектики души еще более расширилось. Собственно, расширил его сам автор «Войны и мира». При изучении позднейших произведений Толстого становилось ясным, что диалектика души не только в обнажении внутреннего смятения и, в недрах его, целеустремленного движения во мгновении времени, но и в строе сцеплений звеньев поэтического образа, во внутреннем движении каждого романа. От эпитета, который постоянно обозначает текучесть. движение, жизнь, к синтаксической форме, захватывающей подвижное единство многообразия, к динамике образа и диалектике произведения в целом — таково стилистическое единство толстовского романа.

В первой же сцене, когда появляется Анна, мы видим ее «блестящие, казавшиеся темными от густых ресниц, серые глаза», в них было что-то «особенно ласковое и нежное»; первый эпитет раскрыт очень полно, объяснено, что он обозначал в ее состоянии в эту минуту: «Как будто избыток чего-то так переполнял ее существо, что мимо ее воли выражался то в блеске взгляда, то в улыбке». Но тут же мы видим Анну и ее брата «с испуганными лицами», видим, что «губы ее дрожат, и она с трудом удерживает слезы».

Эпитет вместе с прильнувшими к нему другими словами должен захватить характер предмета очень полно в его многообразии, показать этот предмет с новой стороны; поэтому эпитет должен быть неожиданным, как будто несовместимым с соседними, другими словами, он должен бросить свет и в сторону того, кто воспринимает изображаемый предмет. «Пронзительный, детский и насмешливый голос» — это не постоянное свойство голоса Каренина, а свойство его в данную минуту мучительного для него объяснения с женой, и это в ,еще большей мере — восприятие Ан-

[1] Н. Г. Чернышевский. Полное собрание сочинений, т. III. М., Гослитиздат, 1947, стр. 422, 425.

ной его голоса. Таким он казался ей — больно пронизывающим душу, детски-беспомощным и злым. За тремя эпитетами прямо следуют слова: «отвращение к нему уничтожило в ней прежнюю жалость».

В неожиданных словосочетаниях сказывается толчками идущая от слова к слову цельная энергия мысли.

Такого рода движение составляет основу синтаксического строя речи в романах Толстого. Дело совсем не во внешней значительности усложненных синтаксических форм, а в их способности расщепить и спаять движущееся и живое явление, не ущемляя и не ограничивая его жизни. Отрицая «гладкий, литературный язык», Толстой упорно создавал свой строй речи, шероховатый, упрямый, дорывающийся до правды. Придаточные предложения, иногда нагроможденные друг на друга, причастные и деепричастные обороты, взаимоотношения наполняют одно действие другим действием и одно чувство другим, часто противоположным ему чувством. Поэтому от эпитета, от самых характерных особенностей синтаксического строя — естественный переход к строению поэтического образа.

В портрете — не определившийся и установленный раз и навсегда внешний облик, а движение, жизнь; черты изменчивые, более выражающие чувства данной минуты, чем определенный характер человека. Характер создается накоплением текучих и противоречивых черт, в которых, однако, сказывается своя логика и которые скреплены отдельными признаками, устойчивыми и постоянными.

Диалектика души в полной мере проявляется в диалектике основных образов каждого из романов.

Так, Анна и добра и зла, и жизнерадостна и угрюма, и умна и безрассудна, и умеет держать себя в руках и совершенно выбивается из колеи. У нее большая душа, светлый взгляд на жизнь, и она мелочно, глупо ревнива. Она находит счастье в общении с любимым ею человеком и остается одинокой, одиночество ее душит.

Диалектика души сказывается в любом уголке каждого из романов: в изображении параллелизма пе-

ресекающихся мыслей, в том, как по-разному воспринимаются тот же человек, то же событие разными людьми и тем же человеком в разные периоды жизни, в постоянном умении видеть во всем движение и жизнь[1].

В «Воскресении» порою звучит обобщенная, как бы подводящая итоги диалектика ученого трактата: «Тогда он был честный, самоотверженный... теперь он был развращенный... тогда мир Божий представлялся ему тайной... теперь все в этой жизни было просто и ясно... Тогда... теперь. Тогда...»

Ив диалоге сказывается исконно присущее диалогу, но у Толстого особенно явное противоборство мыслей и чувств: непримиримое столкновение разномыслящих (Пьер и Элен, Пьер и Анатоль, князь Андрей и Билибин, Левин и Кознышев, Анна и Каренин, Анна и Вронский, Нехлюдов и Масленников) и полное взаимное понимание людей, которое дается после опрокидывания преград (Пьер и Андрей, Пьер и Наташа, Пьер и Каратаев, Левин и Федор, Нехлюдов и Маслова).

В общении людей, в их стремлении вдохновить друг друга самым нужным и самым светлым, что они имеют, в действенной форме сказываются самые дорогие автору мысли: «...но в мире, во всем мире есть царство правды, и мы... дети всего мира...» («Война и мир»). Постоянным в диалоге становится то, что один собеседник перебивает другого, речи вклиниваются одна в другую, и это создает не только естественную прерывистость слова, но живое смешение мыслей. Как и монолог, диалог постоянно комментируется автором: его интонационный строй, то, как сказано отдельное слово, жест, взгляд или улыбка:

« — Что ж, было весело? — спросила она, с виноватым и кротким выражением на лице, выходя к нему навстречу.

[1] В статье Л. М. Поляк «Принципы изображения человека в романах Льва Толстого» диалектика образа показана всесторонне. «Ученые записки МГУ. Труды кафедры русской литературы», вып. 110, кн. 1. М., 1946.

— Как обыкновенно, — отвечал он, тотчас же по одному взгляду на нее поняв, что она в одном из своих хороших расположений. Он уже привык к этим переходам и нынче был особенно рад ему, потому что сам был в самом хорошем расположении духа.

— Что я вижу! Вот это хорошо! — сказал он, указывая на сундуки в передней...»

Диалог тонет в комментарии, более значительном, чем сам диалог, и придающем ему значительность. Прочитав последнюю реплику Вронского, никто не усмотрит в ней то, что в ней почувствовала Анна: «Было что-то оскорбительное в том, что он сказал: «вот это хорошо», как говорят ребенку, когда он перестал капризничать, и еще более была оскорбительна та противоположность между ее виноватым и его самоуверенным тоном...»

Сказано это от лица автора, но это — восприятие Анны, ее чувства и образ мыслей, это ее запальчивость; несобственно-прямая речь выдает участие автора, которое подтверждает, что в тоне Вронского действительно было то, что так болезненно воспринимала Анна и что переворачивало ее душу.

Упоминая о мелких неточностях в повестях Г. Успенского и Короленко, Толстой тут же говорит: «...это у них просто обмолвки. Но когда делаются такие же ошибки психологические, когда в повестях и рассказах люди делают то, что они не могут делать по своему душевному складу, — это ужасно»[1].

Стремление к полной психологической правде, к раскрытию индивидуально многообразных и все-таки точных и строгих законов душевной жизни человека составляет цель и сущность реализма Толстого.

Поэтому очищение взора, освобождение мысли от всякого рода теснящих и обременяющих ее наростов — главное в творческом методе Льва Толстого. В главе, предваряющей описание Бородинского боя, пародируется ставшее привычным в то время офици-

[1] А. Б. Гольденвейзер. Вблизи Толстого. М., Гослитиздат, 1959, стр. 113.

альное изображение событий: *«Русская армия, будто бы... отыскала себе наилучшую позицию...»* И еще четыре раза повторяется это *«будто бы». «Будто бы»* становится ключевым словом в ниспровержении ложных, обычных представлений. «Дело же очевидно было так...» И это «очевидно» до конца раскрывается при посредстве очевидца — Пьера Безухова. Он слышит говор простых людей: «Всем народом навалиться хотят, одно слово — Москва. Один конец сделать хотят». Он своими глазами видит и неразбериху, и проявление карьеризма в высших кругах, и самозабвенное веселое мужество русского солдата. Он участвует в бою. И в итоге всего он думает; «Нет, теперь они оставят это, теперь они ужаснутся...»

Так отвергается обычное представление и о том, как происходило Бородинское сражение, и о том, что такое война. Устанавливается новое понимание того и другого.

Легко доступная, лежащая на поверхности доля правды Толстого как художника не привлекала. Нет — взрывать твердые скалы, пробивать путь в глубины, опрокидывать прописные истины, добывать противоречащие им, новые. Вот что признавал он художеством и к; чему лежала его душа. «Срывание всех и всяческих масок» — господствующая черта в реализме Толстого.

* * *

Авторская, философская пытливость определяет главные, общие особенности композиции романов Толстого. В разное время и первые читатели, и современные нам исследователи пробовали в «Войне и мире» отделить «эпопею» от «романа»[1], в «Анне Ка-

[1] Так, например, А. А. Сабуров, подробно обосновывая такой взгляд, присоединяется к тому, что раньше высказал Н. Н. Гусев (А. А. Сабуров. Указ. соч., стр. 311, 318, 322; Н. Н. Гусев. Лев Николаевич Толстой. Материалы к биографии с 1855 по 1869 год. М., Изд-во АН СССР, 1951, стр. 753 и 759).

рениной» — каренинский сюжет от ленинского сюжета, в «Воскресении» — историю Нехлюдова и Катюши от широкой и гневной картины нравов.

А на самом деле, наоборот, совершенное художественное единство вполне отчетливо сказывается в каждом из этих произведений.

После узкого семейного романа «Семейное счастье» Толстого одолевает буря недовольства и сомнений. И недовольство литературой, и временный отказ от писательства в конце 50-х годов главным образом были порождены глубокой неудовлетворенностью тем, что есть в литературе, исканием нового содержания и новой формы.

Работа над «Декабристами» — первый выход на простор. Затем — «1805 год». И наконец, после пяти лет работы, — «Война и мир». В черновиках, проектах предисловия, набросках статей Толстой неоднократно настаивал на том, что «Война и мир» — не роман.

В самом деле, при всем разнообразии романов, романтических и реалистических, психологических, бытовых, субъективных (Ich-Roman), все-таки совершенно очевидно, что так насытить роман жизнью народа, дать образы армий, так смешать историческое и личное, так в этом смешении и полном слиянии распространить индивидуальные судьбы, характеры и типы, представить в художественном произведении, в его образах и в авторских итогах философию истории и философию эпохи — ни один писатель не предполагал и не думал.

При всем многообразии видов романа совершенно очевидно, что «Война и мир» выходит из рамок этого жанра. Но выходит из рамок не в том смысле, что это не роман, а в том смысле, что это не только роман или же — роман совсем особого рода.

В чем же сущность этого нового жанра? Разумеется, не в теме, не в том, что изображено светское общество, армия, поле битвы, передвижение войск. И каждую из этих тем в отдельности и даже их совокупность можно встретить во многих других романах (в романах В. Скотта, в «Пармской обители»

Стендаля, в «Ярмарке тщеславия» Теккерея, в «Отверженных» Гюго и др.).

Сущность этого нового жанра — в его внутренне» и внешней объемности: в том, что множество художественно равноправных персонажей представлено с полным раскрытием диалектики души; люди изображены на протяжении многих лет, в разных условиях, в разной среде, сведена полная и подвижная формула каждого типического образа. Человековедение заходит так далеко, что судьба и личность исследуются во всех их связях, не только семейных, дружеских, классовых, профессиональных, философских, но и в связи с жизнью народа в целом, с его историей в данный ее период. Образ народа поэтому занимает в романе этого типа значительное место.

Название этого жанра — роман-эпопея — связано с тем смыслом, который вкладывал В. Г. Белинский в слово «эпопея», когда говорил: «Эпопея нашего времени есть роман»[1]. Речь идет об эпопее отнюдь не в том смысле, что это воинственный эпос, а только в смысле широты охвата действительности.

Роман-эпопея — это роман, который внутренне и внешне выходит из своих рамок, в котором частная жизнь людей пропитана историей и философией истории, в котором человек представлен как живая частица своего народа. Роман-эпопея захватывает смену исторических периодов, смену поколений, он обращен к будущим судьбам народа или класса.

«Война и мир» — не исторический роман, а роман-эпопея потому, что персонажи этого произведения, верные действительности своего времени, в то же время и выходят из сферы своего времени, становятся современниками любой эпохи, собеседниками человечества. Так же как «Гамлет» или «Дон Карлос» не исторические драмы, как «Дон-Кихот» не просто роман о нравах Испании конца XVI века, так и «Война и мир» не исторический роман в том смысле, что это не только исторический роман.

[1] В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений, т. V. М., Изд-во АН СССР, 1954, стр. 39.

Судьбы этого жанра в советской литературе и в иностранных литературах подтверждают обоснованность такого понимания этого жанра,

Историзм Вальтера Скотта и его школы сказывался в интересе к старине, в умении занимательно смешивать событие, описанное в хрониках и летописях, с происшествиями частной жизни. Высшее открытие В. Скотта в том, что он в некоторых случаях показывает отдельного человека как частицу истории. Это его открытие было жадно воспринято писателями XIX века, особенно теми, кто говорил преимущественно о своем времени, — Бальзаком, Пушкиным, Теккереем.

Историзм проник в роман и повесть, посвященные современной им, близкой автору действительности, и сказался в умении в картинах частной жизни видеть проявление не случайных, а главных, глубинных движений и веяний эпохи, в судьбе героя своего времени видеть проявление объективных законов развития общества.

Такого рода историзм одинаково сказывается и в «Войне и мире», и в «Анне Карениной», и в «Воскресении». О такого рода историзме произведений Толстого говорил В. И. Ленин: «Толстой велик, как выразитель тех идей и тех настроений, которые сложились у миллионов русского крестьянства ко времени наступления буржуазной революции в России»[1]. Историзм «Анны Карениной» особо отмечен в статье «Л. Н. Толстой и его эпоха» в оценке мыслей Константина Левина: «...у нас теперь, когда все это переворотилось и только укладывается» — как верной характеристики и экономики, и нарушенных, заново устанавливающихся классовых взаимоотношений.

В романе-эпопее оказалось особенно важным дать образы людей в соответствии с масштабом событий, чтобы в сознании людей, в том, что они пережили, полностью прояснялась история. Поэтому в романе-эпопее отдельный образ первого, второго и даже тре-

[1] В. И. Ленин. Сочинения, т. 15, стр. 183.

тьего плана не только не затеривается, но, наоборот, его внутренняя масштабность значительнее, чем в повести или романе.

Именно здесь проходит грань двух периодов в развитии критического реализма. Толстой и Достоевский завершают период монументального реализма. Переход к новелле в творчестве Яна Неруды, Чехова, Коцюбинского связан с созданием реализма, который еще ближе подходит к повседневной будничной действительности, еще непримиримее к буржуазному опошлению жизни. Масштабы образа в этом критическом реализме иные.

Автор «Войны и мира» не возвращался к жанру романа-эпопеи, и в этом уже сказывался крен к чеховской эпохе критического реализма. Однако в «Анне Карениной» и «Воскресении» сохранялись масштабы большого романа: образы людей значительных, глубоко страдающих, сознательных выразителей духа своей эпохи. В этих двух романах, как и в «Войне и мире», широко захвачены разные стороны жизни — город и деревня, светская гостиная, суд и тюрьма. Столкновение мира угнетающих и угнетенных становится главным в строении последнего романа.

Осложненному строю речи Толстого вполне соответствует в «Войне и мире» и в «Анне Карениной» такое строение сюжета, когда события разных линий и совершенно разного калибра даются смежно и входят одно в другое. Рассказ о жизни любого из героев постоянно прерывается рассказом о других жизнях, историческими событиями, описаниями сражений, скачек и пр.

Мелкие и корыстные проделки Василия Курагина не заслоняют ни духовных исканий Пьера, ни спокойного мужества русского солдата. Сквозь омраченные, ненатуральные отношения Вронского и Анны просвечивает чистое, хотя и нелегкое счастье Левина и Кити. Особенно сильно это сказывается в «Воскресении»: сквозь ленивую роскошь аристократических гостиных грозно выступают вонючие тюрьмы и нищета деревенских изб.

Именно это взаимное просвечивание и «месиво событий» вызывает особенное восхищение многих писателей, следующих принципам «изумительного» плана «Войны и мира». В частности, восхищенно говорит об этом Роже Мартен дю Гар[1].

И Толстого, как это видно из его писем, постоянно и особенно заботила трудная задача все это многообразие привести к совершенному единству. Именно это сплетение разнородных нитей, когда судьба Элен Курагиной и судьба России, похождения Стивы и душевные терзания Левина неразрывно связаны между собой, образует глубоко реалистический строй многообъемлющего романа.

Но Толстой не прибегает к каким-то особым композиционным «приемам»: работая над «Войной и миром», он мыслит Андреем Болконским и Анатолем Курагиным, Наполеоном и Кутузовым, русской историей и русским народом. Смешать именно то, что смешано в романе-эпопее, «сопрягать» именно то, что там «сопряжено», — это не проявление литературной опытности или мастерства, а итоги глубоких размышлений, полного знания человеческой души и жизни. Труд писателя был огромным, но он заключался не в «умении обрабатывать материал», а в силе и оригинальности образной поэтической мысли.

Большая и неустанная действенность в сюжете социально-психологических, аналитических романов Толстого — не прием занимательности, а проявление органической любви автора к движению, наполняющему жизнь. «Детство» начато с отъезда; все, что описано в первых главах: пробуждение, урок, занятия, охота, — все это последние часы перед отъездом; этот устойчивый быт опрокидывается тотчас. Ради быстроты действия в этом случае даже нарушается правдоподобие: на охоту отправляются в самый день предполагаемого, потом отложенного на один день, далекого путешествия. Описание повседневного быта не свойственно романам Толстого, в них — изображе-

[1] Т. Мотылева. Иностранная литература и современность. М., «Советский писатель», 1961, стр. 148.

ние быстрого хода событий. В действии даны и основные персонажи и народные массы.

Толстой мыслил народно, и потому очень серьезную роль связующих, проясняющих и действенных звеньев широкоохватного романа постоянно играли образы крестьян, хотя они и являются персонажами третьего плана.

Уже в повести «Утро помещика» автор видит правду в том, что думают о Нехлюдове разного рода мужики, в том числе и хитрые и корыстные, а не в том, что он думает о мужиках. В говоре русских солдат в «Войне и мире» — по-своему восстановленный мудрый хор античной трагедии. И Пьер учится чему-то самому для него важному у каждого встреченного им солдата. Происшедшую в нем перемену его крепостные слуги понимают не менее глубоко, чем Наташа.

Только общение Левина с крестьянством обнаруживает его истинную ценность и отличает его от Кознышева и Облонского, от всех героев дворянского круга.

В «Анне Карениной» нередко авторская мысль просвечивает во взгляде, в голосе, в слове крестьянина или слуги: Анна, глядя в глаза служанке Аннушке, смущенно краснеет. Она сознает, что ее запутанная и нравственно изломанная жизнь отличается от ясной простоты девушки-крестьянки. Анну глубоко поражает душевная чуткость и доброта Капитоныча, проявленные в страшную для нее минуту. Персонажи третьего плана поэтому полны своей жизнью, своим ясным отношением к тому, что происходит на первом плане романа.

Вот Долли покидает блистательное имение Вронского: «Кучер Левина в своем не новом кафтане и полуямской шляпе, на разномастных лошадях, в коляске с заплатанными крыльями мрачно и решительно въехал в крытый, усыпанный песком подъезд»[1]. Угнетавшее кучера чувство социального несоответствия и то, что ему было нестерпимо «скучно»

[1] Замечу кстати, что именно так выглядели лошади и экипажи в Ясной Поляне.

на задворках чужой роскоши, не только оживляет эту страницу романа, но и обнаруживает тягостную фальшь всего уклада жизни Вронского и Анны и противоположность этого уклада большей простоте жизни в менее богатой усадьбе Левина.

В «Воскресении» уже нет этого соотношения первого, дворянского, и третьего, народного, планов. Образы обездоленного трудового народа явно выходят на первый план. Но в «Воскресении» есть и другое — трагическое изображение тех людей из народа, которые отполированы и опошлены под стать господствующим классам: «Прекрасный, чистый, учтивый извозчик... швейцар в необыкновенно чистом мундире... в еще более чистой ливрее с галунами выездной лакей с великолепно расчесанными бакенбардами...» Образы людей, оторванных от народа, душевно заштукатуренных чуждым им бытом, утративших свое нутро, свою жизнь.

В народном взгляде Толстому особенно дорога глубокая серьезность. Это и определяет основной и в известной степени исключительный поэтический тон его романов, которым свойственна гневная ирония, но не свойствен юмор.

Вл. А. Ковалев, напоминая суждения К. И. Чуковского и А. И. Белецкого, отрицавших наличие юмора в романах Толстого, хочет эти суждения опровергнуть[1]. Две-три смешные сцены, которые можно было бы найти в огромном эпическом наследии великого писателя, конечно, ничего бы не доказали. Но Ковалев не обнаруживает даже и одного случая проявления юмора в собственном смысле слова.

Нельзя же, в самом деле, считать юмористическими размышления Пьера: «Хорошо бы было поехать к Курагину», — подумал он. Но тотчас же вспомнил данное князю Андрею честное слово...» и пр.[2]

[1] Вл. А. Ковалев. Средства выражения иронии и юмора в художественных произведениях Льва Толстого. Сб. «Очерки по стилистике русского языка и литературному редактированию». Изд. Московского университета, 1961, стр. 103 — 125.

[2] Там же, стр. 119.

Чувство юмора в беседах Толстого, полнота юмора в «Плодах просвещения» — все это, по контрасту, только усугубляет несколько суровую значительность его эпоса. Юмор для Толстого-романиста не характерен. Все неисчерпаемое многообразие его эпических творений подчинено самому строгому единству великой, то радостной, то горестной, то гневной, серьезности авторского голоса и стиля.

ИЗОБРАЖЕНИЕ ФИЛОСОФСКИХ ИСКАНИЙ В РЕАЛИСТИЧЕСКОМ РОМАНЕ

1

Панический возглас: «Русский потоп!» — был вызван неожиданным для французского, немецкого, английского критика вторжением русского романа в умственную жизнь Западной Европы в 80-х годах прошлого века. Тысячи читателей, в том числе Ромен Роллан, Томас Манн, Джон Голсуорси, вдруг отстраняют книги лучших писателей своей нации предыдущего поколения и берутся с необыкновенной жадностью за сочинения Достоевского, Тургенева и Толстого.

Почему?

Разве социальные проблемы менее остро ставились в романах Диккенса или Золя? Разве психологически тонкое изучение человеческой личности у Мопассана, у Ибсена, у Гауптмана не было доведено до совершенства? Разве понимание и реалистическое изображение общества хромало в западноевропейском романе?

Правда, тема народа во всей ее силе, тема униженных и обездоленных, непримиримого противодействия всем видам угнетения человека человеком никогда еще в художественной литературе не звучала так сердечно и так мощно. Все же наиболее ошеломляло в русском романе изображение глубоких философских исканий, оно поражало и привлекало, как что-то невиданное и нужное.

Нас изумляет теперь, как проницательно в середине 80-х годов противопоставлял Вогюэ в своей весьма известной книге самое характерное во французской культуре своего времени — этой внезапно явившейся русской литературе. Как страшно и как верно говорил он о последнем, незавершенном романе Флобера, философском итоге деятельности великого писателя: «Не следует обманываться; по мысли автора, эта книга — не фарс, это сводка всей его философии, философии нигилизма. Я потому настаиваю на этом, что убежден, — эта книга имела на наше поколение писателей более сильное влияние, чем предполагали. Изо всего написанного романистом именно она сейчас наиболее привлекает (c'est aujourd'hui le plus goûté)... Флобер и его последователи образовали абсолютную пустоту в душах своих читателей. В этой разоренной душе остается только одно чувство, естественное следствие нигилизма: пессимизм»[1].

Как исчерпывающее обобщение всей деятельности Флобера или Мопассана это резкое суждение, естественно, вызывает возражение. И все-таки верно, что «Бувар и Пекюше» — это злая пародия на искание новых путей во всех сферах человеческой культуры, что в романах «Мадам Бовари» и «Воспитание чувств», во многих романах, где игнорировалось все лучшее, что есть в человеке, планомерно готовился этот универсальный, безотрадный и по-своему утвердительный скепсис. Категорический скепсис, предвосхищающий современную нам философию абсурда.

Именно этому направлению во французской литературе Вогюэ так решительно противопоставил русский роман. Наступило время, когда читатель, охваченный «всеобщей неуверенностью» («d'universelle incertitude»), жадно ищет писателя, который вел бы его за собой. И это разрушает установившиеся литературные каноны: «Прилежные читатели уже не боятся осложненного, философского, набитого идеями романа, который не менее заставляет работать их мысли,

[1] E. M. de Vogué. Le Roman russe. Quatrième Edition. P., 1897, p. XXXIV.

нежели ученый труд»[1]. Флобер об этом Думал иначе, его восхищала зримая живопись в «Войне и мире». «Это прямо Шекспир!» — восклицал он. И так же точно его возмущало открытое вторжение идей. Это нарушало каноны французского классического искусства. Это шло против теории безличного романа. Вогюэ, как и другие критики, как позднее Роллан, свидетельствует о том, что молодежь находила в русском романе ту «духовную пищу (aliment spirituel), в которой литература как продукт одного лишь воображения ей отказывала»[2]. Молодой читатель 80-х годов, по свидетельству Вогюэ, а тем более Роллана, понял и то, что острота и сила, жизненность идеи в русском романе — в ее сердечности. Мысль, борьба мнений, искание истины проходят сквозь сердце авторов и их героев; поэтому оказываются художественными и философские споры в романах Тургенева, и авторские рассуждения в «Войне и мире», и всякого рода pro и contra, антиномии у Достоевского.

«Русский потоп» внес в искусство второй половины XIX века принцип небывало отважного, свободного искания истины.

2

Философские мотивы были свойственны литературе, в большей или меньшей степени, во все времена. И «Прометей» Эсхила, и «Божественная комедия» Данте, и «Гамлет» Шекспира — вершины философско-поэтической мысли. И во второй половине XVIII века с самой природой эпохи Просвещения была связана острая философская устремленность романов и повестей Руссо, Вольтера, Дидро. Романы Гёте и его «Фауст», то более реально и даже практично, то более отвлеченно и возвышенно, ставили и решали вопросы смысла вселенной и человеческого бытия. Насыщены философскими исканиями лучшие стихи Ломоносова.

[1] E. M. de Vogué. Le Roman russe. Quatrième Edition. P., 1897, p. XXXIV.
[2] Ibid, p. LII.

Тем более романтики хотя и мечтательно и зыбко, но всегда были заняты тем, чтобы в конечном уловить бесконечное, в явлении — его скрытый таинственный смысл, в природе — ее душу, в человеке — «сокровенный» характер его бытия.

Реалистическое искусство, напротив, нередко чуралось философичности. Английский роман XVIII века был реалистичнее французского и немецкого. Филдинг, Смоллетт, Стерн гордились именно тем, что давали то, что видели, что могли осязать, — натуру, нравы, типы, взятые из жизни и запечатленные в зримом их облике. В первой половине XIX века Гоголь и идущая от него русская натуральная школа в физиологическом очерке, рассказе, романе, в жизни маленького, обыкновенного, обыкновеннейшего человека в первую очередь, воспроизводила уклад жизни и типы Коробочек и Собакевичей, душевные страдания Акакия Акакиевича или Макара Девушкина.

Во французском физиологическом очерке, во внутренне грандиозном творчестве Бальзака эта же тенденция преобладала. Конечно, превосходны образы «лучших людей того времени» — Кретьена, д'Артеза, Бьяншона, Марказа, Ламбера, Дервиля; по-своему мыслящие персонажи «Человеческой комедии»: и Растиньяк, и Шардон, и Френхофер, и Вотрен, и другие. Все же реализм Бальзака — в изображении бешеных страстей собственнического мира, а отнюдь не в поэзии глубоких идейных исканий. И его Клаез — скорее маньяк, чем мыслитель. В романах Стендаля интеллектуальны образы Жюльена, Фабрицио, но изображения подлинных философских исканий и в этих образах нет. Наиболее последовательное понимание реализма как исключительного изображения бессмысленной базарной суеты, как изображения одного лишь обыденного сказывается у Теккерея, у Флобера. Даже весьма интеллигентные юноши, Джордж Осборн или Фредерик Моро, никогда ни о чем сосредоточенно не думают, не принимают важных, внутренне взвешенных решений. Они всецело во власти, в течении своего жизненного, социального бытия. Действительно серьезные размышления героя разрушили бы выдержанный,

доведенный до совершенства, особый строй теккереевского, флоберовского реализма.

Теория реализма у Белинского просторнее, чем его же мысль о реализме в применении к натуральной школе[1]. В общей теории реализма — ударение на мышлении в образах, в применении к натуральной школе — на изображении действительности, особенно на изображении быта. Физиологические очерки предполагали не одно фотографирование, но и внедрение в жизнь, понимание того, в чем состоит бытие, полное осознание всего, что существует на свете, но в «беллетристике» такого рода ни искры фаустовского томления не предполагалось.

Между тем уже в языковой структуре «Княжны Мери» закладывались основы острых и сильных идейных движений: «Мы знаем почти все сокровенные мысли друг друга; одно слово — для нас целая история; видим зерно каждого нашего чувства сквозь тройную оболочку. Печальное нам смешно, смешное грустно». Интеллектуально-аналитический, контрадикторно-напряженный строй речи в лермонтовской прозе ко многому готовил. Синтез такого рода начал со строем физиологического очерка формировал Достоевского.

В умении забирать в роман и городскую вонь, и кабак, и дырявый забор провинциального городишка сказывается то, что Достоевский выпестован в натуральной школе. В умении мыслить он ушел от нее, он следовал традиции Пушкина, еще более — Лермонтова. С конца 50-х и в 60-х годах философская заостренность реалистического романа сказывается в разных странах Европы.

Очень характерно, что немецкий реалистический роман, гораздо менее художественный и значительный, нежели французский и английский, да и итальянский того же времени, сохраняет и воплощает по-новому традиции большой философской культуры. В особенности в романе Шпильгагена 1860 — 1861 го-

[1] По этому поводу интересные соображения у В. И. Кулешова в книге «Натуральная школа в русской литературе». М., «Просвещение», 1965, стр. 63 — 66.

дов с характерным названием «Problematiscne Naturen» все действие построено на сопоставлении философствующих и разномыслящих персонажей. «...Неужели вся человеческая жизнь только чудовищная ошибка? Что же все мы, мы все — блудные сыновья, потерявшие дом своего доброго отца?»[1] Такого рода размышления, созвучные меланхолическому настроению природы, характерны для главного героя Освальда Штейна с его лирической тревогой, с его Weltschmerz, с его порывами к «идеалу». И циничный нигилизм, презрительная мина профессора Бергера, и убежденный, утонченный эгоизм Тима, и шутливый скептицизм барона Ольденбурга — все это создает столкновение не только и не столько темпераментов, сколько мировоззрений. При этом атмосфера недавнего 1848 года в романе сказывается очень сильно.

Произведения Шпильгагена с их наивной романтикой, с их переходами в декламацию, с уютом семейного романа, имевшие в свое время такой шумный успех, — одно из характерных проявлений тяги к изображению философски мыслящего человека в художественной литературе. Но романы такого рода более свидетельствовали о духовной жажде, нежели удовлетворяли ее.

3

Не являются ли «Записки из Мертвого дома» первым опытом изображения беспокойно мыслящего, ищущего правды скопища многих, разных, разноголосых людей? Здесь все время все вместе, все всегда на людях, в общем говоре, в общей суматохе. Из этих всех, вместе взятых, выделяются живые лица: неистовый Газин и ушедший в свои слезные молитвы тихий старичок старовер, нечаянные убийцы Сироткин, Баклушин и другие, более обыкновенные преступники. Но смысл этой книги не в многообразии типов, а в

[1] Spielhagen. Problematische Naturen. Leipzig, 1885, I. S. 288 — 289.

изображении всех вместе, всего острога как одного живущего, страдающего и мыслящего целого.

«Главная масса толпится... подымается какой-нибудь насущный острожный вопрос, толкуется о том, о сем, разбирается иногда какой-нибудь слух, часто нелепый, но возбуждающий необыкновенное внимание этих отрешенных от мира людей... все схватываются за известие, судят, рядят, сами себя тешат...» Перекличка страстных, перебивающих голосов, общее «необыкновенное волнение».

«Записки» воплощают движение, единое, многообразное, общее напряжение мысли: «По двору бродят люди и нетерпеливо передают друг другу известие. Другие нарочно молчат, сохраняя свое хладнокровие, и тем, видимо, стараются придать себе больше важности. Третьи остаются равнодушными... Иные продолжают болтать... суетня, разговоры...» И опять: «...все горячее и задорнее толковали между собою». И среди всякого рода толков одна общая «нестерпимая мысль» о свободе. «Мертвый дом» у Достоевского стал конкретным реалистическим символом неволи. Свобода — в том, чтобы нестесненно думать, беспрепятственно говорить то самое, что ты думаешь, главное — жить в полном соответствии с тем, что ты думаешь, чем ты внутренне живешь. В вечной суете, в вечном гвалте каторги особенно страшной была неосуществимость даже первого, исходного пункта свободы.

Бедняга Александр Петрович Горянчиков одинаково задыхается от густой каторжной вони и от вечного шума, без вольного воздуха и без тишины. «Записки из Мертвого дома» — «опыт о природе человека», по верному выражению В. Я. Кирпотина[1]. И основное чувство рассказчика распространено на все скопище людей, изображенное в этой книге, с его скрытой, но постоянно выбивающейся идеей: человек — это, по природе своей, вольная птица.

В те же годы в русской литературе, хотя и созда-

[1] В. Кирпотин. Достоевский в шестидесятые годы. М., «Художественная литература», 1966, стр. 368.

вались они в уголках земли, весьма друг от друга отдаленных, возникали две книги, весьма необычные по своему жанру и в чем-то существенном родственные между собой. Как будто бы просто воспоминания. А другим боком выходит — роман с характерами, доведенными до ясно выраженных типов, и с таким обилием мелочно-значительных подробностей, каких ни один мемуарист не упомнит, единым авторским планом и стилем. Или — научные сочинения; точное изображение общества, взятого с одной стороны или со многих сторон? Или — очерки? Не слишком ли много философии для очерков в обеих этих книгах?

Вы догадываетесь, вероятно, что я имею в виду сопоставить «Записки из Мертвого дома» и «Былое и думы». В «Былом и думах» — мыслящая Россия, мыслящая Европа того времени, по идее — вся мыслящая Россия, вся мыслящая Европа. Ну, на самом-то деле и Бальзак в свой огромный невод не мог захватить всю Францию XIX века.

Характерны названия самых существенных разделов книги Герцена: «Наши» — «Не наши». Автор хочет вобрать обе сферы интеллектуальной жизни русского общества 40-х годов. Не две сферы, а обе. Впрочем, к этим главам примыкают: «Новый круг», «Отчаянный гегелизм», «В. Белинский, М. Бакунин и пр.», «Круг Станкевича». «...Мы росли в этом трении друг о друга и. в самом деле, были сильны тою composite артели...», то есть сплоченностью, совместностью мысли были сильны. «...Мы жили во все стороны...» Каждая отдельная личность — это деятель в сфере мысли. Возникает интеллектуальный портрет: «...мысль его, не имея права высказаться, проступала так ярко в чертах его лица, что ее трудно было не прочесть...» (о Грановском). Деятель-мыслитель всегда берется не сам по себе, а только как звено цельной цепи. «Он был между нами звеном соединения многого и многих...» (о нем же). «Огарев... был одарен особой магнитностью, женственной способностью притяжения. Без всякой видимой причины к таким людям льнут, пристают другие; они согревают, связуют...» Сильное движение мысли через людей, в лю-

дях, в их дружбе, в их вражде, в их спорах, сближениях и разрывах, одинаково страстных.

В маленькой главе об Александре Иванове — не живописец, не человек, — мыслитель, только конкретизированный в человеке и живописце: трагическая история его духовного кризиса.

Напоминание о Шпильгагене, сопоставление «Записок из Мертвого дома» и «Былого и дум» — только свидетельства о той идейной атмосфере, в которой возникал сто лет тому назад русский реалистический роман.

4

В «Преступлении и наказании» самая крайняя, чуть ли не мелочная конкретность сочетается с необыкновенной идейной устремленностью каждой детали. Все в романе вобрано в поток ищущей, жаждущей, неутолимой мысли, движущейся к своей цели. И шляпа Раскольникова, «изношенная, совсем рыжая, вся в дырах и пятнах», «высокая, круглая, циммермановская», «без полей и самым безобразнейшим углом заломившаяся на сторону», не просто обозначает его бедность или то, что когда-то он был не так беден, в ней — отчаянная заброшенность и самозаброшенность человека, в ней — преданность исступленной и болезненной мечте, в оглядке на нее самого же Родиона — его поглощенность одною заботой, тревожная торопливость: все в задуманном деле предусмотреть. В этом поминутном забегании вперед неустанные попытки идею свою во всей ее жизненной конкретности — разрешить.

Диалектика романа — в движении от тезиса-идеи: Наполеон или вошь, Наполеону все позволено — к антитезису — убийству старухи. Осуществление идеи оказывается ее дискредитацией, ее катастрофой. Сила романа в полном сознании катастрофы. Если бы сын; довольно жалкого корсиканского адвоката 17 ноября 1796 года, после битвы при Арколе, помедлил над трупами французских и австрийских солдат, вдохнул бы полной грудью все горе всех их матерей, жен и детей,

то он предпочел бы вернуться к скромной профессии своего отца, отвратился бы от своей блистательно начатой преступной карьеры. Сила романа — в полном сознании того, чего не сознавал Наполеон, мимо чего проходят обычно.

За антитезисом — мучительно и неровно выступающий синтез: сон — «неслыханная, невиданная моровая язва» — и любовь к Соне. В синтезе — «заря обновленного будущего, полного воскресения в новую жизнь».

Герой романа — герой того времени — идея Раскольникова, ее величие и ее позор. Идея запутана в гуще жизни, ей свойственны и то, что «юноша» (ее носитель) «был замечательно хорош собою», и драная его одежда, и холодная кривая его комната, и захватывающий простор Невы, и жгучая забота о матери и о сестре, и вошедшая в Раскольникова трагедия мармеладовской семьи. Реализм? Да, реализм, в наивысшей степени и действительно в каком-то особом смысле — реализм. Изобразить идею, ее живучесть, ее дерзновенность и ее крушение. И рядом с идеей, изображенной в романе, — совсем другая, противоположная ей — идея самого романа. В столкновении Раскольникова с самим собою: «О боже! как это все отвратительно! И неужели, неужели я... нет это вздор, это нелепость». Или когда руки его «немели и деревенели» и он уже чувствовал, что не удержит, уронит топор. Или когда мещанин брякнул в упор ему: «Убивец!» — и это подняло со дна души весь ужас того, что он сознательно, обдуманно, как нечто высшее, совершил. Когда Свидригайлов говорит, что он и Раскольников — «одного поля ягоды». В самых разных натурах — все одно и то же, одно и то же. В столкновении с Соней, с ее идеей происходит давно подготовленный и полный крах идеи Раскольникова. И прорастание в нем ее идеи.

Тезис оказывается перед читателем в готовом виде, как исходная сюжетная позиция романа. Разрушение же тезиса, бурный и сопротивляющийся его распад весь проходит перед глазами, как натрий, беснующийся в воде.

Внутренний монолог — сердцевина романа, в нем эти процессы наиболее явны. В несобственно-прямой речи автор не скрывает свое умение видеть все, что совершается внутри, для него все как на ладони. Автору нужны не только мысли, но и оттенки выражения мысли, он инкрустирует слова Родиона в свою речь: «В последнее время его даже тянуло шляться по всем этим местам, когда тошно становилось, «чтоб еще тошней было». Уже слово «шляться» — из обычного раздраженно-ниспровергающего словаря Раскольникова. И — «тошно»: стрелка прямо ведет во вкрапленный в повествование клочок внутренней речи.

Диалог в «Преступлении и наказании» — допрос и своего рода пытка не только тогда, когда следователь ловит и уличает преступника. Диалог уже и внутри монолога, когда Раскольников, размышляя, спорит с Лужиным, с матерью, с Дуней, с Соней, больше всего с самим собой. И этот же внутренний раздор, то выяснение, то ниспровержение идеи выходит наружу. Поэтому в диалогах-допросах допрашиваемый сам поминутно бросается навстречу подозревающему собеседнику, дразня себя и его в злой и неутомимой игре: « — А что, если это я старуху и Лизавету убил? — проговорил он вдруг и — опомнился. Заметов дико поглядел на него и побледнел, как скатерть. Лицо его искривилось улыбкой. — Да разве это возможно? — проговорил он едва слышно. Раскольников злобно взглянул на него. — Признайтесь, что вы поверили! Да? Ведь да?»

Кто кого допрашивает, кто у кого выпытывает? Так же в диалогах с Порфирием, с Разумихиным, так же со Свидригайловым.

В снах Раскольникова — и назревание и опровержение идеи.

Не менее напряжены, не менее к одной цели ведут и другие струны романа. Внешний облик Раскольникова то со всеми подробностями реалистического портрета, то в одном впечатлении от него: «Он повстречался с нею при входе на мост, но прошел мимо, не рассмотрев ее. Дунечка еще никогда не встречала его таким на улице и была поражена до испуга». В после-

дующей сцене Свидригайлов только подтверждает то, что уже увидела Дуня. Она увидела больше: все духовное состояние брата, смертельно поранившего собственную душу.

Трагедия гордой и надорвавшейся мысли, диалектика смятенной души — в любом компоненте цельного, сосредоточенного романа.

5

Вечером, в день своего рождения, возвращаясь домой, Лев Николаевич Мышкин застает на своей террасе «шумное и многочисленное общество». И во всю ночь, до восхода солнца, не умолкают возбужденные, друг друга перебивающие, нетрезвые голоса. Под общий грубый хохот, хотя кое-кто и слушал «изо всех сил», а сам князь «с чрезвычайной серьезностью», Лебедев, крича и кривляясь, то говорит заплетающимся языком о «телегах, подвозящих хлеб человечеству», в которые (в эти телеги!) он не верит, то болтает о «тунеядце», который когда-то, в XII столетии, «съел лично и в глубочайшем секрете шестьдесят монахов и несколько светских младенцев». К этой болтовне тут же примыкают и, как мы сказали бы теперь, кафкианские бессвязные кошмары Ипполита: «...пресмыкающийся гад, длиной вершка в четыре... восемь усиков... касается даже моих волос хвостом, который вертелся и извивался с чрезвычайною быстротой».

Одно входит в другое, другое в третье, все в говоре этой ночи или созвучно или противозвучно, но в своем противлении соответствует тому, чему сопротивляется. Логика эта — не логика философской статьи, а совсем иных, из корня идущих, искренних исканий, судорогою сведенных суждений. Суждений поэтому кривых и косых, но вырывающихся изнутри, настойчивых и жадных. Трепыхания не могущих взлететь, подстреленных птиц. И смех, грубый смех, который служит хором, горький смех уныния и сомнения. Утрированно реалистически выражено брожение умов, ничем не стесненное, но хаотическое. Ужас от сознания, что человек утрачивает радость и полноту человеческого чувства.

«Вы меня совсем не любите!» — вдруг, как будто ни с того ни с сего, кричит Ипполит, «в упор смотря на Фердыщенка». Да, железные дороги, да, прогресс, да, голодающих меньше, чем их было в XII веке. Но величие человеческого сердца? В чем оно? Где оно? «О, будьте уверены, что Колумб был счастлив не тогда, когда открыл Америку, а когда открывал ее... Дело в жизни, в одной жизни, — в открывании ее, беспрерывном и вечном, а совсем не в открытии». В порыве неустанных исканий — светлый мотив, скрытый в этом сумрачном гомоне. За ночной следует ранняя утренняя сцена. Свидание с Аглаей на зеленой скамейке. Князь задремал, и ему только что снилась «другая женщина», о чем он простодушно говорит гордой красавице. Он всегда думает о другой, о другом, о других. Чтобы спасти ее, Настасью Филипповну, он готов отдать свою жизнь. Утешить, согреть Ипполита, успокоить Рогожина, прояснить душу Коли. И Фердыщенко, и Келлер, и Лебедев! К холодноватому, затаившему что-то Евгению Павловичу идет он с детски открытой душой. В сцене на зеленой скамейке такая же вибрация живых голосов, такая же нелогичная логика, как и в ночной многоголосой сцене. «...Она умна, хоть и безумная», «хоть вы и в самом деле больны умом...» (то есть хотя и правда, что вы — идиот), «...зато главный ум у вас лучше, чем у них у всех, такой даже, какой им и не снился, потому что есть два ума: главный и не главный. Так? Ведь так?»

Все рассеянное в ночном споре, все запрятанное в романе, загроможденном событиями, катастрофами и разговорами, проясняется в немногих и почти детских словах. И неистовая страсть Рогожина, и алчные вожделения Гани, и корректно-пошлая, себялюбивая расчетливость Тоцкого, и неистовые надрывы Настасьи Филипповны — все разрешается в «красоте, которая спасет мир», в главном уме, в сердечности. Образ Мышкина оказывается всепоглощающим, все по-своему разрешающим; в нем все нити романа. Ответ на тревогу Лебедева: совершенная человечность посреди оголтелого делячества и мелкодушия буржуазного

века. В высшей степени реальный и бесхитростно, простодушно задуманный образ. Мы видим хилое тело последнего князя Мышкина, знаем о физических и психических его недугах, о денежных его обстоятельствах, о неприкаянной его жизни. Однако же глубина этого образа читателю не всегда доступна, думы одиноко блуждающего Мышкина ускользают от нас, как очертания деревьев, поглощенных туманною дымкой. Но в суматохе великосветского сборища у Епанчиных, на своего рода смотринах, которые ему же и устроены, он вдруг раскрывается весь. В противоборстве, в живом столкновении с великосветским средне-умеренным, вполне приличным образом мысли. Стало быть, действительно Достоевскому нужна «множественность сознания»[1], противоборство; мысль, ставшая словом, обращенная к людям, проясняется и звучит во всю силу. Но это не исключает и своего рода монологизма. В этой сцене звучит один голос. И старичок, который после наиболее серьезных слов «откровенно рассмеялся», и князь N., который «вынул лорнет и, не отрываясь, рассматривал князя», и немчик-поэт с его «зловещею улыбкой», и перепуганная Белоконская, и втайне страдающая Лизавета Прокофьевна, и неведомо что испытывающая Аглая не возражают Мышкину. Его монолог диалогичен только по своей внутренней сущности. И холодный отпор безмолвия или отдельных срывающихся реплик: «Вы очень пре-у-ве-ли-чиваете...» (там же). Можно ли согласиться с тем, будто эта речь Мышкина — статья из «Гражданина», искусственно вложенная в уста данного персонажа? Нет, все в этой речи — от самого Мышкина, от его натуры. Это взбудораженное, болезненно-экзальтированное, сердцем согретое слово. И главное — не в остром обличении католицизма и не в выпадах против социализма и атеизма, а в обнаружении живой и светлой личности говорящего: «Знаете, я не понимаю, как можно проходить мимо дерева и не быть счастливым, что видишь его?»

[1] М. Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского. М., «Советский писатель», 1963, стр. 11 и др.

6

Вячеслав Иванов говорил о Достоевском: «Его лабиринтом был роман или, скорее, цикл романов, внешне не связанных прагматическою связью и не объединенных общим заглавием, подобно составным частям эпопеи Бальзака, но все же сросшихся между собою корнями...»[1] Прекрасно сказано, но Вячеслав Иванов сказал и пошел дальше. А его метафору хотелось бы выяснить и обосновать. Чрезвычайное единство романов Достоевского в тех общих течениях мысли, которые сказываются в указующих стрелках его постоянной поэтической терминологии: проба, угол, гордый, живая жизнь, носитель идеи, плотоядность, благообразие, одного безумия люд и, главный ум..., в настороженных выражениях: «очень слушал», «ужасно слушал», «я слушал ее изо всех сил», «чувство какого-то необыкновенного величайшего и чистосердечнейшего... любопытства». Особенно в сочетании взрывчатых, жаждущих разрешения противоречий: «... лелеять в душе своей высочайший идеал рядом с величайшею подлостью...»; «я ведь неистовая... на тебя как на совесть мою смотрю»; «он мечтал поминутно и исступленно. Он жаждал этого воскресения и обновления. Гнусный омут...» И самый грозный взрыв, самое полное соединение света и мрака: «...в ад пошлешь, и там любить буду и оттуда буду кричать, что люблю тебя во веки веков...»

Все стрелки от убийцы Раскольникова, от судорожно жаждущего Аркадия, от любвеобильного Мышкина, от исступленного Кириллова, от измученных Сони, Настасьи Филипповны, — все стрелки поэтического мышления ведут к «Братьям Карамазовым», роману, который принимает в себя все прежде написанные романы, «сросшиеся между собою корнями». Изображение идейных исканий не отдельных философов, а людей во всяком их положении, на любом уровне образо-

[1] Вячеслав Иванов. Борозды и Межи. М., изд-во «Мусагет», 1916, стр. 9.

вания и развития. И вечно пьяный Федор Павлович... И Смердяков, столь похожий на гоголевских персонажей, тем от них отличается, что он рассуждает, он — ученик истинного философа — Ивана. Правдоподобно ли, чтобы так глубоко, так сердечно мыслила малограмотная мещанка, содержанка одичавшего от скупости захолустного купца? Одержимый неистовою страстью Митя отчетливо созерцает и «гнусный омут», и возможное для него «воскресение и обновление» духа. Всё мыслит, всё жаждет. Философское мышление в образах так конкретно (то есть так сращенно, в таком сгустке противоборств), что рядом с Зосимой оказывается Ферапонт, рядом со Христом — инквизитор, рядом с Алешей — его отец, рядом с Алешей — Ракитин, рядом с Алешей — Иван.

«Роман-трагедия» — это выражение Вяч. Иванова очень понравилось. Его постоянно применяли и применяют. Думают даже, что в романе Достоевского — что-то драматургическое. Но совсем не в этом, не в жанровом смысле это выражение верно. Только в том смысле, что в романе — трагедия совести, трагедия мысли, трагедия вечных и ненасытных духовных исканий.

И диалогическое столкновение Алеши и Ивана, Ивана и черта имеют весьма мало общего с драматургическим, ведущим действие диалогом. У Достоевского — диалог внутреннего сопротивления и исканий. Ведь и платоновские диалоги еще не драматургия. Но диалоги в «Братьях Карамазовых» и к логическим выводам не ведут, не переубеждают, и даже самих говорящих в истинности их мнений не убеждают. В них нет и становления отношений, как обычно в романе. Зато живым и сильным чувством, взаимоотношением они согреты, — это часто упускали из виду, выбирая из диалога одни идеи и приглушая живое общение людей. «Если хочешь, прими хоть за объяснение в любви», — говорит про все сказанное Алеше Иван; и рассказы о замученных детях, и бунт, и возвращение .билета, и «Великий инквизитор», и необыкновенно тихий, нежный образ Христа, все это — «объяснение в любви». Это брат, постоянно охваченный «тоскою

нестерпимой», открывает душу своему любимому брату.

В речах Ивана, обращенных к Алеше, страстная аргументация; но это не аргументация в пользу отстоявшейся мысли, а аргументация туда и сюда бросающихся порывов, исканий и чувств. Иван и Алеша — два разных человека, два разных голоса, и в то же время Иван, и Алеша, и Митя, и Раскольников, и Мышкин, и даже Аглая, и автор — это все одно, одно горячее чувство, одно сомнение, одна неудержимая любовь к тому, что они ищут, находят, удержать не умеют, без чего томятся, — к непререкаемо ясному смыслу бытия.

Поэтому теория полифонического романа в применении к романам Достоевского — во многом неверная теория. Неверно, будто героя романа Достоевского мы «не видим»; неверно, что за героем автор оставляет «последнее слово»[1]; неверно, будто равнодушный автор «как бы только присутствует при этих судорожных диспутах и с любопытством смотрит, чем же это кончится и куда повернется...»[2] Неверно, будто «в романе Достоевского нет причинности, нет генезиса, нет объяснений из прошлого, из влияний среды, воспитания и пр.»[3]. Напротив, изображение духовных исканий дается в образах в высшей степени зримых. Не только глаза, облик, но и костюм и мелочные детали костюма. Мелочи, мелочи: «Почему-то заприметил вдруг, что брат Иван идет как-то раскачиваясь, и что у него правое плечо, если сзади глядеть, кажется ниже левого». Рассказано прошлое каждого из трех братьев, разное прошлое, так же объясняющее их характеры, как в любом романе Тургенева. Сильнее, искристей, чем где бы то ни было, сердечное присутствие автора в каждом слове и того и другого участника диалога. Слово автора не противостоит слову героя, оно в нем. И за

[1] М. Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского. М., «Советский писатель», 1963, стр. 71.
[2] Там же, стр. 45 — сочувственно цитируемые слова А. В. Луначарского.
[3] Там же, стр. 40.

ним, за автором, — «последнее слово». В чем оно? В архитектонике произведения, в том, как сведены концы и начала. Реализм, реализм, в высшем смысле и в высшей степени — реализм.

7

Не находятся ли в противоречии с основным пунктом его теории другие очень верные, глубокие суждения М. М. Бахтина? «Каждое переживание, каждая мысль героя внутренне диалогичны... открыты чужому наитию... сопровождаются вечной оглядкой на другого человека»[1]. «Поэма твоя есть хвала Иисусу, а не хула... как ты хотел того». Действительно, антагонисты в какой-то точке вдруг соприкасаются. « — И ты вместе с ним, и ты? — горестно воскликнул Алеша. Иван засмеялся». Иван в чем-то — Алеша. Алеша в чем-то — Иван. «А *он* — это я, Алеша, я сам. Все мое низкое, все мое подлое и презренное... Он ужасно глуп, но он этим берет. Он хитер... он знал, чем взбесить меня». Собеседник Ивана, «приживальщик», которого обзывает Иван и дураком, и ослом, и негодяем, его Хайд[2], — страшная трагическая карикатура, которая воссоздает все передуманное Иваном. Пересказывая тотчас Алеше все, чем только что дразнил его черт, Иван говорит и о многом, чего «приживальщик» не говорил, о том, как он унизил, опозорил внутренний мир Ивана, хотя многого в нем будто бы и не касался. Величественное оказалось глупым. Черт особенно смеялся над тем, что не потешил Ивана демоническими эффектами, а явился в своем истинном виде, самой заурядной, заискивающей, затрепанной пошлости. И все-таки это не только низкая, грязная частица Ивана. От философа Ивана в него тоже попадают искры. В ранней юности Иван сочинил «легенду»

[1] М. Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского. М., «Советский писатель», 1963, стр. 44.
[2] Герой повести Л. Стивенсона «Странная история доктора Джекиля и мистера Хайда».

о вольнодумце, который квадриллион километров прошел и после этого оказался в раю. И об этом с усмешкою напомнил Ивану приживальщик. Одною краской не обозначен ни один образ: и в Свидригайлове — одинокая, гнетущая грусть, и в предсмертном «Прощай-те-с!» Смердякова — скорбная глубина; даже в пошлом приживальщике — в черте — есть отблески великих порывов и дум.

Внутренний диалогизм Ивана, порождающий цельный, законченный тип приживальщика, наделенного своим голосом, особенно ясно показывает, что кроме голосов есть и голосоведение в составе архитектоники романа. «Кошмар Ивана Карамазова» — разрешение тех противоречий, которые накоплялись в диалогах с Алешей и со Смердяковым, в узловых сценах романа.

Идейные искания Раскольникова, Мышкина, Ипполита, Ивана сочетаются с изображением обстановки крайне конкретной. И стакан, который Иван бросил в черта, стакан, оставшийся все же на своем месте, и полотенце, и метель за окном... Если судить о роли пейзажа не по количеству строк и страниц, не по отдельно взятым картинам природы, а по сумме идей, выраженных описанием солнечного света. вечерних сумерек, жизни растений, птиц, городских задворок, просто холода и тепла, то окажется, что пейзаж играет не менее, а чуть ли не более важную роль в романах Достоевского, нежели в романах Тургенева.

И все же, при всем реализме, при всем убожестве трактиров, где встречаются Раскольников и Мармеладов, Иван и Алеша, нечто из ряда вон выходящее, софокловское, творится перед нами. Если в «Бедных людях», в «Селе Степанчикове» — обыденная жизнь (хотя во втором случае и не без необычайных происшествий), то в больших романах 60 — 70-х годов всегда исключительные по своей напряженности события создают напряженно высокий ритм и характер повествовательного искусства. При всей его лакейской обыденности, таит в себе нечто исключительное и Смердяков.

Покойный Л. П. Гроссман обоснованно и блестяще раскрыл крайнее многообразие романов Достоевского, где детективно закрученный сюжет содержит философскую тему, где с самой густой бытовою современностью соседствуют сцены из «Фауста», из времен инквизиции, из времен легендарного «золотого века человечества». Эти сочетания тем более органичны, что ведь и в Аркадии просвечивает Скупой рыцарь, в Ставрогине — и шекспировский принц Гарри и русский сказочный Иван-царевич, в князе Мышкине то Бедный рыцарь, то Дон-Кихот, в Иване — Фауст, в содержанке Тоцкого — красота, которая спасет мир, во временном, конкретном, социально обусловленном, одетом в пиджак и штиблеты 60 — 70-х годов XIX века — неустанное, вечное, духовная жажда и духовные искания всего человечества.

Этот скачок от захолустного трактира к Великому инквизитору соответствует философии, перенапряженной образной системе романов, их бешеному ритму, их, как казалось и не могло не казаться Льву Толстому, неестественности, нескладности.

Два писателя одной эпохи, наделенные одинаковой силой и побуждаемые запросами и потребностями своих современников, родственные в глубинах своего духа, избирают пути в чем-то противоположные. Чтобы вполне утвердиться на своем пути, каждый из них, то решительно и навсегда, то с колебаниями и уступками, отрицает чуждый ему путь. Им труднее понять друг друга, чем простодушному читателю того же времени их обоих. Если бы Иван Бунин так же горячо принимал лирику Блока, как и тысячи читателей 900-х годов, это выбило бы Бунина из его глубоко проложенной колеи, рассеяло бы совершенно естественный, как обыкновенный осенний денек, туманно-серебристый его колорит. Это внесло бы путаницу в его цельную поэтическую систему.

Ради сохранения собственной поэтической цельности Толстой и Достоевский не могли не отвергать друг у друга наиболее нужное для каждого из них.

Неустанные, глубокие духовные искания, связанное с этим отрицание того, что есть, ради того, что должно быть, — это главное, что объединяет Достоевского и Толстого. Но поэтическое мышление, познание мира и человека у них было весьма разное, совсем разным было изображение философских исканий.

Говоря о студенте-бедняке, о чиновнике-пропойце, о проститутке, о подростке из случайного семейства, о загулявшем купеческом сыне, о захудалом князе, о грязном лакее, Достоевский все-таки говорил об исключительных натурах, о людях, в которых характерное для их времени давалось в виде трагической гиперболы. Напротив, Толстой, преимущественно изображая аристократов, все в жизни человека, даже сильнейшие и глубочайшие движения мысли и чувства, дает как обыденное, самое естественное, свойственное, в сущности, всякому человеку и переживаемое так, как всякий человек мог бы, а нередко и должен бы был это же самое пережить.

Удивительно полно чувствуя и выражая каждую особенную человеческую личность, Толстой все же постоянно занят тем общим, что свойственно, может быть свойственно или должно быть свойственно всякому человеку. Отсюда то постоянное узнавание себя, своих чувств, которое испытывает читатель и которое составляет основу эстетического восприятия произведений Толстого. Тогда как читатель Достоевского с великим усилием должен лезть по крутой и неустойчивой лестнице вверх.

Когда провожали Оленина, все происходило так, как происходило обычно. И молодые аристократы, сидящие за столом, и замученный, загрустивший лакей, и замерзшие извозчики, и дальний ямщик, и застоявшиеся лошади — все было так, как обычно бывало в таких случаях. И дремлет Оленин в санях, и думает сквозь свою дремоту все то, что думал бы сквозь дремоту и другой молодой юнкер, надолго покидающий Москву. «Разочарованному чужды...», но Оленин принадлежит к тому поколению, которое и в

разочаровании разочаровалось. Было жгучее отчаяние, потом была поза, но вот выцвело и то и другое. Осталось все же отрицание подлинной ценности всего, о чем он вспоминает. Это особенно выражено в двух словах, вышедших из самых ищущих дум, ставших лейтмотивом Дневника от самых юных до последних, старческих дней. Эти два слова: «не то». «Какой-то голос все говорил: *не то, не то,* и точно вышло не то». Человек ищет нужный ему предмет, ищет, может быть, и не совсем зная, что именно он ищет, но только ясно видит, что попадается ему все — не то. Очень любопытно и другое: «Какой-то голос все говорил... вышло...» Не сам человек думает, а в нем что-то думает, и вот целая вереница безличных форм: «отраднее становилось», «уже стало», «приходило ему иногда в голову», «все становилось веселее», «виднелось что-то серое, белое, курчавое...» Совершенно в том же духе формы среднего рода, стилистически безличные: «Чувство... охватывало его», «...все получало для него...», «...пошло удовлетворительно: дико и сверх того красиво и воинственно», «Вот оно где начинается».

В Оленине происходит, независимо от него, подготовка к восприятию неожиданных и обновляющих впечатлений. Едва зашевелившееся новое. И тут же — инерция сопротивления. И то и другое — не сам человек, а происходящее в человеке. Он еще по-прежнему думал, «что особенная красота снеговых гор... такая же выдумка, как музыка Баха и *любовь* к женщине...». А в нем совершалось противоположное его скепсису обновление его существа. «Теперь началось», — подумал Оленин, едва только он *«почувствовал* горы». И этот лейтмотив наделен все возрастающей силой: «и вспомнит горы», «и опять горы», «а горы», «а горы», «а горы», «а горы». В лейтмотиве — предметность изображения душевной жизни. Прежде всего, предметность строго реалистическая. Человек взят во взаимодействии со всем, что его окружает. Какие вторгаются в него новые впечатления, как они осваиваются в нем? Но предметность действенного образа («горы») имеет и другое, связанное с первым,

значение. Не просто разобраться в себе самом, не Только оздоровиться или обновиться должен Оленин, а по-новому узнать и почувствовать ту действительность, которая вдруг начала ему открываться.

Вся система образов повести «Казаки» в этом исходном образе — «горы», распахнувшемся во всю ширь. И свежие девственные леса, в которые погрузится Оленин, и Ерошка — человеческое воплощение этих лесов, и «физическая и нравственная сила» Лукашки, и величественно цельная простота — красота Марьяны — все это раскрывающийся перед Олениным истинный мир, наперекор прежним чувствам, прежнему жизненному опыту оказавшийся осмысленным и прекрасным.

И в сравнении с этим открытием, обновляющим человека, уже несравненно менее важно, какова личная судьба того, в ком совершилось открытие. Горько Оленину, что в новом прекрасном мире величественной природы и смелых, цельных людей он не может стать совершенно своим человеком. Не только Марьяна его отвергает: «Оленин оглянулся. Дядя Ерошка разговаривал с Марьяной, видимо о своих делах, и ни старик, ни девка не смотрели на него». Все же не это для него главное.

В повести нет осознанных исканий, нет порыва разрешить тревожащие героя вопросы, в ней изображение того, что происходит в герое почти независимо от его воли. Но это происходящее в нем — все же подлинное скрытое искание, и средоточие повести — не в переживаниях, не в судьбе героя, а в том открытии, которое в нем совершилось. И такого рода открытие, по несомненной мысли автора, должен бы пережить каждый человек, чтобы стать человеком.

9

В «Войне и мире» всюду — искание полного. окончательного смысла. Постоянная двойная оценка. В истории, в частной жизни, в нравственном мире видимы бессмыслица и хаос. И чем глубже вникать, тем

они становятся отчетливее и страшнее. Это — не видимость. Это на самом деле так. Все же взор, очищенный испытанием, горем и любовью, проникает еще дальше и обнаруживает в хаосе скрытый и живой смысл.

Пытливый, тревожный, вопросительный строй речи одинаково характерен для историко-философских и мировоззренческих страниц книги. «Что произвело это необычное событие? Какими были причины его?.. Когда созрело яблоко и падает — отчего оно падает?» «Для чего было дано Бородинское сражение?» «Да как же жить для одного себя?» «Что же вы молчите?» «Верите вы в будущую жизнь?»

Философская тема сосредоточена, в частности, в двух диалогах при встрече Пьера и Андрея в Богучарове и у парома. В диалогах этих нет таких отчетливо разных, враждебных позиций, как в романах Тургенева, нет такого столкновения и противодействия, как в диалогах «Братьев Карамазовых». Друзья мыслят сначала врозь, потом все более сближаясь, чувствуя и понимая друг друга. Вначале тезис и антитезис весьма отчетливы. Живые индивидуальные голоса, разговорность реплик не замутняют ясности суждений. Пьер в этой сцене как будто много передумавший, установившийся в своих убеждениях, но все тот же восторженно-мечтательный Ленский. Сначала князь Андрей старается «удержать» «охладительное слово», словно повторяя про себя: «...глупо мне мешать / Его минутному блаженству; / И без меня пора придет, / Пускай покамест он живет / Да верит мира совершенству...»

По историческим датам Безухов и Болконский — старшие современники Ленского и Онегина, старшие современники великого поэта. Болконский не мог прочитать «Евгения Онегина», а Безухову только в будущем предстоит этот роман прочитать. Все-таки по своему душевному складу это мыслящие люди более поздней эпохи. В них весьма полно раскрывается позднейшая стадия того противопоставления, которое показано было Пушкиным. Это преемники Ленского и Онегина. Они мыслят определеннее, конкретней:

«Князь Андрей высказывал свои мысли так ясно и отчетливо, что видно было, он не раз думал об этом...» «Ясно и отчетливо» — декартовское clare et distincte. Толстой свой эстетический принцип распространяет на философский диалог. Эта отчетливость пугает Пьера: «...он предчувствовал, что князь Андрей одним словом, одним аргументом уронит все его ученье, и он боялся начать, боялся выставить на возможность осмеяния свою любимую святыню». Как и во время поединка с Долоховым, Безухов явно более слабый противник. Но он не подозревает, что жизненный опыт Болконского за то время, когда они не встречались, расширился. Андрей возражает Пьеру по инерции прежних своих взглядов и в силу неполноты и неопределенности новых. Он может мыслить «ясно и отчетливо», но теперь он знает, что «убеждают» «не доводы», а опыт жизни, близость смерти, смерть близкого человека; ему памятны небо под Аустерлицем и смерть жены: «Вдруг человек этот исчезает *там* в *нигде,* и ты сам останавливаешься перед этой пропастью и заглядываешь туда. И я заглянул...»

Посреди диалога роли неожиданно меняются. Речь Пьера становится все более аргументированной, тогда как столь опасный его противник, не доверяя доводам, все же сдается без боя. Нужно сказать, что и Пьер тоже говорит не только вдохновенно и убежденно, но и весьма ясно. Этот Ленский — не Ленский. Он далеко ушел, хотя и мыслит он в том же роде: «На *земле,* именно на этой земле (Пьер указал в поле), нет правды — все ложь и зло; но в мире, во всем мире есть царство правды, и мы теперь дети земли, а вечно — дети всего мира. Разве я не чувствую в своей душе, что я составляю часть этого огромного, гармонического целого?.... в этом мире есть правда». Я. С. Билинкис очень тонко и верно представил диалектику омонимов мир и мир в «Войне и мире»[1]. Действительно, сближаются разные значения этих слов, и последние слова могли бы прозвучать даже

[1] Я. Билинкис. О творчестве Л. Н. Толстого. Л., «Советский писатель», 1959, стр. 225 — 279.

так: в этом мире есть мир (по той орфографии, которою пользовался Толстой, — въ этомъ міръ есть миръ). Таким образом, в споре Андрея и Пьера, приобретающем характер совместных усилий, сосредоточиваются те искания, те живые и неустанные порывы, которыми пронизана вся эпопея. Искание правды, искание мира в семейном укладе, и в отношениях между народами, и в укладе всей жизни людей. Существует вражда, она скопляется и порождает войны, существуют преступления и беды. Но внутри всего этого существует ли совершенно прекрасное, справедливое, истинное-мирное? Не только в размышлениях Пьера, — в том, как живут в условиях войны бывшие крестьяне — солдаты, в них во всех, и в Платоне Каратаеве особенно, обнаружен этот мир. Он обнаружен и наиболее жадно ищущим героем и автором. В нем залог возможного, справедливого, истинно счастливого устроения всей человеческой жизни. В плену, в самых бедственных условиях, Пьер уже без романтического благодушия сознает свое единство с миром в целом, то мирное, что есть и в «глубине уходящих, играющих звезд», и в его душе; он сознает противоречие с тем, что совершается вокруг: «И все это они поймали и посадили в балаган, загороженный досками». Диалектика образа Пьера обусловлена не столько его натурой, сколько постигаемым им обликом бытия. И это сознание несовместимости двух столь разных миров, так странно совместившихся, перестраивает Пьера, ведет его от идеала Каратаева к идеалу декабристов.

Как и Достоевский в «Идиоте», Толстой избрал в качестве наиболее философствующего героя совершенно простодушного, наивного человека и этим присоединился к рассуждению Аглаи о том, что «главный ум» противоположен просто уму.

10

Размышление, более продиктованное сердцем, чем умом, а извне — самою жизнью, привлекает внимание Толстого. У князя Андрея рационалистическая, скеп-

тическая, прозаическая натура. Но автора и в нем более всего интересует его тщательно скрытое, но сильно бьющееся и горячее сердце. Получается, что, как будто наперекор их характерам, Пьер более рассуждает, Андрей все нужное ему познает одним только чувством. Познающее истину чувство. А острый, жгучий, скептический ум его ему как. будто бы и не служит. В нашем литературоведении часто встречается выражение: автор заставляет своего героя подумать или поступить так или этак. И употребляющие это выражение, кажется, не сознают, что это самый тяжелый упрек, какой только можно сделать художнику-реалисту. Никто в такой мере, как автор «Войны и мира», не свободен от такого упрека. Автор не поворачивает своего героя в ту или другую сторону, чтобы иллюстрировать на нем свою мысль. Как итог естественнонаучного эксперимента не тот, который хотели бы ему подсказать, а тот, который вытекает из самого эксперимента, доведенного до конца, так и романист видит движение, развитие, часто — неожиданный, непредвиденный его ход. Верно ли он видит? Не подмешивается ли в его зрении желание увидеть то или это? Такие вопросы вполне законны. Но, независимо от этого, образ наделен найденной в нем, своей логикой. И мы видим, что логика эта — не проста, не прямолинейна, противоречиво-жизненна. Захваченный мечтою о славе, мечтою о женской любви, князь Андрей в том и другом случае терпит крушение. И это двойное крушение каждый раз подтверждает тот скептицизм, вопреки которому рождались его мечты — искание истинного счастья. Но искание уходит вглубь. В дни Отечественной войны не жажда славы, а чистое патриотическое чувство руководит им, оно впервые сближает его с теми, кто, как и он, просто и спокойно готов умереть за родную землю, — с рядовыми солдатами. Смертельно раненный, в таком же раненом и страдающем человеке он видит не врага своего — Курагина, а брата. И это чувство завершает назревший в нем глубокий переворот. Любовь к людям оказывается в сердце этого скептика более всепоглощающей и открывающей смысл бытия, чем в сознании

и деянии Пьера Безухова. Мечтатель и резонер больше действует: спасает девочку во время пожара, защищает армянку, смело держит себя в плену, наконец, удачно женится и счастлив и богат. И вот уже готовится к опасной политической борьбе, в которой, мы это знаем, он примет участие. А князь Андрей, решительный по натуре, энергичный, наделенный распорядительным умом, превосходный офицер и государственный деятель, проявляет все свое величие только внутри, в жизни сердца. Особенно тогда, когда он уже обречен и прикован к постели. Именно в это время содержание его душевной жизни наиболее действенно: оно производит, переворот в душе Наташи, горячо воспринимается княжною Марьей.

Сердечное мышление, духовные искания Болконского и ранее были неустанными. Они по-своему предметны. Он мыслит в постоянном соответствии с тем, что он видит, что его окружает. Кажется даже, что солдаты, купающиеся в грязном пруду, девочки, ворующие зеленые сливы, дуб, то черный, то помолодевший, его побуждают мыслить. Внешние впечатления, и весьма значительные, как Аустерлицкое сражение, как небо над Аустерлицем, и совершенно ничтожные, приобретают в его сознании свой внезапный характер, вызывают те думы, которые давно в нем копились и, в разном облике, в разных одеяниях, тревожили его вновь и вновь. Что могло быть «отрадного, успокоительного» в том, что в растерзанном и полуразграбленном поместье, в отчаянной обстановке поражения и бегства русского войска, две маленький девочки увлечены тем, чтобы «унести и доесть эти зеленые сливы»? «...Существование других, совершенно чуждых ему и столь же законных человеческих интересов, как и те, которые занимали его», — в этом выход из себя, выход к другим, это — разрушение индивидуалистического застоя, аристократической презрительности князя Андрея. Это и важно и радостно для него. И впечатление от девочек с их зелеными сливами входит в состав медленного и трудного самоосвобождения человеческой души, ищущей и находящей новый строй своего бытия.

Такова архитектоника эпопеи в целом, такова связь одной нити со всеми другими нитями, что это самоосвобождение в испытаниях Отечественной войны, хотя и по-разному, захватывает и других, живых и ищущих, героев романа, и ради самоосвобождения. от вражеского нашествия подымается весь русский народ.

В центре эпопеи — мыслящий и ищущий автор. Он мыслит образами. Эти образы — не иллюстрации готовых идей, а способ конкретного, многостороннего, возможно более полного постижения истины. Сопоставление с черновиками окончательного текста постоянно показывает, какой путь исканий и открытий пройден в работе, в которой художник и мыслитель неотделимы. Историко-философские разделы «Войны и мира» — не отступления вовсе, не научный или публицистический придаток к роману. Это — другая сторона того же содержания, того же смысла. Ведь в том-то и дело, что автор хочет одинаково осмыслить и «жизнь стихийную, роевую» и индивидуальную человеческую судьбу, что он обнаруживает связь того и другого, что он в обоих случаях сознает свое понимание неполным, но ради того, чтобы что-то понять, сочетает движения народных масс, действия Наполеонов и Кутузовых с жизнью Наташи Ростовой и юного Пети. Толстого тревожат те же вопросы, которые тревожили многих русских людей, начиная с Карамзина[1]. Вот почему, мысля образами, автор этот не может не рассуждать, не может не соединять роман с философией истории.

11

Человек блуждает в лесу, ищет, как пройти к нужному ему селу или городу. Встречный показывает ему дорогу. Путник идет дальше сам, своими ногами, ви-

[1] Замечательны документы, опубликованные К. В. Пигаревым в статье «Неосуществленный замысел Карамзина». В сб. «Роль и значение литературы XVIII века в истории русской культуры». М. — Л., «Наука», 1966. В этих документах — предыстория общей концепции «Войны и мира».

дит все вокруг своими глазами, думает по дороге свои думы. Но кто-то указал ему дорогу. И это та самая дорога, которую путник искал, которая ведет его к цели.

Роже Мартен дю Гар в своих воспоминаниях весьма ясно говорит о том, что именно такую роль в становлении его творчества сыграли произведения Л. Толстого. Тема исканий, сердечно взыскательных размышлений, столкновения разного рода убеждений и взглядов воспринята французским писателем особенно горячо. Удельный вес этого рода мотивов в его главном произведении, в романе-эпопее «Семья Тибо», по сравнению с «Войной и миром» еще возрастает. Толстой ставил во главу угла полноту воплощения поэтического мышления, выговоренность и авторской мысли и мысли-чувства героев романа. Мартен дю Гар идет еще дальше. Для него декартовское «ясно и отчетливо» — непререкаемый девиз. Девиз, когда-то наследованный у римлян, ставший чисто французским девизом. Однако ни один из французских писателей XIX века не распространял его на сферу философских исканий, исканий общественного идеала. Герои Мартен дю Гара с детских лет — напряженно мыслящие люди, действующие в жизни в соответствии с тем, как они мыслят. В семейном разладе, в товарищеской дружбе, в любви — всюду решающее значение имеет несогласие или согласие в идеях. И верность в любви — это преданность идеям погибшего любимого человека. Автор дает досуг своему главному герою размышлять перед лицом надвигающейся смерти. Это — насквозь и подлинно интеллектуальный роман. Вот некоторые узловые пункты, где поэтический интеллектуализм романа сказывается с особенной силой.

В самом конце первого тома, после похорон чопорного самодура господина Тибо, умиравшего так долго и так трудно, усталый Антуан не без чувства досады оказывается попутчиком аббата Векара. В поезде между ними происходит весьма откровенный разговор. Связующие и уплотняющие звенья сведены до минимума: «Они выбрали плохо освещенный, но пустой

вагон, где и расположились». Или в середине диалога: «Поезд замедлил ход, остановился... Антуану хотелось бы, чтобы кто-нибудь вошел и прервал их беседу. Но станция казалась пустынной. Поезд тронулся». Остальное — чистый диалог с авторским пояснением интонаций и жестов.

Это спор твердо верующего с решительным атеистом. Волевые позиции тоже разные: аббат убеждает, и очень упорно; Антуан не собирается убеждать, он только разъясняет, весьма разносторонне, свою позицию и убеждениям не поддается. И все-таки более активно и пространно атакует Антуан, более сдержанно и обороняясь откликается аббат. Позиция автора не то чтобы скрыта, ее нет. Мы знаем и, читая, мы чувствуем, что то, что говорит Антуан, прямо идет из личного авторского опыта, а то, что говорит аббат, — итог вживания, внедрения в чужой образ мысли. Но Мартен дю Гару свойственно не только не принижать, а усиливать чужую позицию. И — противопоставлять два разных образа мысли, давая тому и другому полный простор, совсем отходя в сторону. И это настолько, что заключительная сильная реплика принадлежит аббату.

Как бы расчищая путь строгой откровенности диалога, автор показывает, что аббат Векар теперь, после смерти Тибо-отца, приобретал в глазах Антуана новый облик, освобожденный от его прежней роли отцовского духовника. Они были теперь, аббат и Антуан, просто два человека, два встретившихся друг с другом человека, и ничего больше.

Со стороны Антуана его участие в диалоге — своего рода исповедь, он исповедуется в том, как ребенок из ортодоксально католической семьи, получивший религиозное воспитание, в сущности никогда не был верующим и при первом соприкосновении с точными науками стал атеистом: «...Мы, такие люди, как я, мы начинаем с сомнения, с безразличия, мы предоставляем разуму нас вести, не зная заранее, куда он нас приведет». «Неужели вы так можете думать? — сокрушается аббат. — Слушая вас, можно подумать, что вы признаете в себе самом только тело. Как если

бы вы верили бы только в половину себя самого, и в какую половину!»

Так, при всей его отвлеченности, это спор весьма личный, весьма живой, в нем и недоумение, и сарказм, и досада. Это два собеседника разговаривают в быстро катящемся поезде.

Центральная часть всего романа — «Лето 1914 года» — в интеллектуальном отношении до предела насыщена.

Братья Антуан и Жак — прежде всего два противоположно мыслящих человека, а потому и противоположным образом живущие. Предвоенные дебаты в кабинете Антуана. И главное — великий спор Жака с буржуазным обществом, с половинчатой идеологоией горе-социалистов, с империализмом, с войной. Этот спор все нарастал, идейно, психологически, музыкально, с первых страниц романа. Все нарастал, и вот он звучит во всю силу. Как в самой высокой трагедии! Вдруг явившееся счастье, любовь Женни, пересекает путь, как Сиду пересекала путь любовь его Химены. И искушение любви преодолено героизмом страстно утверждаемой идеи. Искания целой жизни приводят Жака к индивидуалистическому, неразумному, но вполне из его натуры вырывающемуся подвигу.

Интеллектуализм романа сказывается во всем — особенно в портрете: не внешность человека, а просвечивающие в его внешности мысли изображает Мартен дю Гар.

Но этот интеллектуализм полон чувства, жизни, огня, и, в отличие от «Войны и мира», он не обнаруживает, а упорно скрывает автора.

12

Томас Манн без всякого смущения перенес одну из сцен «Братьев Карамазовых» в свой роман «Доктор Фаустус». Конечно, не буквально, конечно, разговор Леверкюна с чертом — это оригинальные и смелые вариации на тему Достоевского. Все же, особенно на первый взгляд, одно к другому примыкает весьма

тесно. И этим явным сближением немецкий романист обнажил те живые токи, которые более сокровенно постоянно питали его в высшей степени своеобразное творчество.

Томас Манн, с молодых лет влюбленный в совестливость русской литературы, во многом и до конца дней следует за Достоевским. Следует ли в живой целеустремленности его ищущей мысли? «Достоевский — но в меру» — так назвал Томас Манн свою статью 1946 года, единственное, что им написано об авторе, о котором думал он постоянно. Непривлекательное, чуть ли не филистерское название! Да оно и не соответствует самой статье, вызывающей сомнение совсем с другой стороны. Это статья, каждое слово которой пережито и за каждым — большое пространство мысли. Но Достоевский с его «необъятной вселенной» (выражение самого Манна) взят в этой статье до того узко, так страшно скомкан. «Великий эпилептик», больной человек! Сочувственно цитируются слова Ницше: «Невозможно быть художником и не быть больным». Более того и гораздо страшнее, Достоевский и Ницше сопоставлены: «параллелизм мысли обоих великих больных»[1]. Между Достоевским и Ницше действительно есть соприкосновение, как между +n и –n, как между обратными друг другу мыслителями. И тема преступления, которая в творчестве Достоевского имела очень большое значение (все-таки преувеличенное Манном, так как у Манна получается, что эта тема заслоняла другие темы), тема преступления была раскрыта Достоевским таким образом, что он предвосхищал ницшеанство и опровергал идею — сильной личности все позволено — до того, как эта идея в книгах Ницше получила полное свое выражение. Чем ближе идеология Ницше примыкает к Раскольникову, Свидригайлову, тем она от Достоевского — дальше.

Мнимым является и другое сближение. Отношение к физической и психической болезни у Достоевского и

[1] Томас Манн. Собрание сочинений, т. 10. М., Гослитиздат, 1961, стр. 337.

Т. Манна не одинаковое, а совсем разное. Достоевский видел, что недуг Мышкина, хрупкость и слабость Сони, предсмертные терзания Ипполита, горячка, которой заболевает Иван, способствуют их повышенной одухотворенности или, в других случаях, душевной возбужденности. Но ведь, наряду с этим, об Алеше сказано прямо: не подумайте, что это была «болезненная, экстазная, бедно развитая натура,, бледный мечтатель... Напротив, Алеша был в то время статный, краснощекий, со светлым взором, пышущий здоровьем...», «три девицы Епанчины были барышни здоровые, цветущие, рослые...», среди них и необыкновенная красавица Аглая, так чутко различающая главный ум и неглавный. Достоевский знает, что болезнь может способствовать повышенной одухотворенности, но исключительного, одностороннего культа болезни у него нет. Он любит здорового, естественного, ясно мудрого человека. И напрасно Томас Манн свои теории сближает с идеями Достоевского, на его примере хочет их подтвердить.

Все это показывает, что преемственность Достоевский — Томас Манн хотя и существует, но идет она не по прямой линии, а по кривой. Оговорюсь, что, следуя по прямой линии, можно проявить полную самобытность и, следуя по кривой, можно ее не проявить. Т. Манн проявляет свой самобытный талант весьма сильно, но в существе своего творчества он составляет Достоевскому полную противоположность. «Достоевский — но в меру», — видимо, не почувствовал в нем немецкий писатель его «исконной русской тяги к чрезвычайности»[1].

В «Волшебной горе», в «Докторе Фаустусе» мыслящие о природе вещей, спорящие о высоких материях, живущие на крутом подъеме и низко, в бездну, падающие герои. Жизнь человека, Время, Материя, Дух, Искусство (то великое, то подлое), Эпоха, позорный крах человеческого духа, предательство гения, его сговор с темной силой, его гибель.

[1] Выражение Б. Пастернака. «Люди и положения». «Новый мир», 1967, № 1, стр. 211.

Изысканно культурный, беспочвенно пустой Сеттембрини, неистовый, горящий своими идеями изувер Нафта, расплывчато резонирующий и мягко-чувствительный Ганс Касторп, страшный, гениальный, больной маньяк Леверкюн... Основной пафос этих образов — очень далеко идущее и глубоко проникающее разрушение ценностей. Не пародия ли на сокровенные мысли самого же автора яростные утверждения Нафты, что боль, наносимая телу, «весьма подходящее средство, чтобы отбить у него охоту к чувственным наслаждениям и обратить его помыслы от плоти к духу»? Нафта выступает «в пользу порки» как детей, так и взрослых. В запальчивых спорах, в глубокомысленно праздных раздумьях сказываются ли подлинные духовные запросы? Нет. Вместо философских исканий — угрюмая пародия на философские искания, вместо искусства — что-то вывернутое наизнанку, вместо гения... «монах сатаны», его «товар». Последнее создание Адриана Леверкюна, в период, когда его недуг зашел уже весьма далеко и он стоял на пороге безумия, его симфоническая кантата «Плач доктора Фаустуса» — «антипод бетховенской Девятой симфонии, антипод в самом трагическом значении этого слова». В сдержанно и особенно мощно написанных двух последних главах романа весна 1945 года, полное сознание «пучины позора» сочетаются с событиями в жизни Леверкюна 1929 и 1930 годов; его портрет с затаившейся в его облике «подспудной, внутренней неподвижностью», с такими бытовыми деталями, как «широкие измятые брюки в клетку»; словесное изображение тупого отчаяния в его музыке. Больше, чем где бы то ни было, здесь от Ивана Карамазова с его «почтительным возвращением билета». Но любой образ Достоевского, взятый отдельно, противоположен творчеству Манна в целом. Не только кантата Леверкюна антипод Девятой симфонии, но и Томас Манн оказывается антиподом Достоевского, который, как и Бетховен, как и Гёте, через грозу и бурю, через содрогания и муки вел человека к той цели, которую утверждал как истинную и светлую. Слишком близко подошел Томас Манн к гению-дегенерату, к своему Леверкюну, он не

в силах до конца его преодолеть. Как весело, как многообещающе в заключительных главах «Братьев Карамазовых» звучат детские голоса! В заключительных аккордах «Доктора Фаустуса» их не слышно.

13

Детский голос в трилогии Горького с годами все набирает и осмысленности и силы. В людях, в их сердцах и умах открываются тысячи университетов, в них обучается, в них вырастает ребенок, юноша, человек. По самым общим очертаниям, композиция вроде как в плутовском романе. Только вместо происшествий — открытия, вместо бытовых типов — своего рода проблематические натуры, уводящие в глубь бытия. Неустанное движение ищущей и обретающей, живой и пытливой мысли: «...видишь невероятно много, хочется видеть все больше, идти все дальше» (Горький). Найти потайной ключ к душе каждого человека, отпереть, войти в нее и, это главное, через нее увидеть незнакомое прежде. Собрать воедино все это, увиденное через тысячу душ. Не своим одиноким умом добираться до истины, а всеми вместе взятыми встреченными в жизни, проникновенно понятыми и соединенными умами.

Первоначально природа, мир, люди открываются через бабушку: «От нее точно тепло течет по лесу, и когда мох, примятый ее ногой, расправляется и встает, мне особенно приятно это видеть». Ни антагонист бабушки — дед, ни изысканно задумчивая «Королева Марго», ни страстный книгочий — повар Смурый, ни другие люди, то грубые и скаредные, то нежные и пылкие, никогда не заслонят того, что открылось Алеше через бабушку, не заслоняют они, а дополняют друг Друга.

В русском романе после Карамзина, после его «Рыцаря нашего времени», немного места отведено роли книги. Когда, и что, и как читает весьма просвещенный человек — Андрей Болконский? Видимо, Константин Левин несравненно более приобрел духовных ценностей, пока косил луг, чем Сергей Николаевич,

занятый в это время чтением. А когда сам Левин берется за Канта, за книги, он ничего нужного в них не находит. Ни Раскольникова, ни Мышкина, ни даже Ивана Карамазова мы не помним с книгой в руках. Героини Тургенева иногда держат книгу, но, поглощенные чем-то более важным, они не читают. Может быть, это странно, но более горячо читают менее образованные провинциалы — герои Писемского, в частности в романе «Тысяча душ».

В трилогии Горького книга, особенно роман, такой же действенный герой, такое же осознанное и многообразное средоточие бытия, как и живой человек. Свойственная Горькому плотность слова, материализация отвлеченных понятий особенно сказывается тогда, когда речь заходит о действии книги на человека: «Эти книги вымыли мне душу», «...стал показывать мне свои книги... гладил их широкой ладонью, ласково, точно котят...» И мысль, занимающая в трилогии так много места, в устах разных ее героев оказывается и сильной и хрупкой, и высокой, и осязаемой, живой: «...вы ломаете прямые-то мысли...»

Первое чтение стихов Пушкина, Гоголь, Диккенс, «удивительные «Записки охотника» — все это события в жизни Алеши, важнейшие события в его жизни. И он постоянно встречает разного рода людей, которым свойственно одинаково трепетное, уважительное отношение к книге. Порою кажется даже не совсем правдоподобным, что тринадцатилетний мальчик, ничему не учившийся, кроме как у людей, с воодушевлением читает стихи Веневитинова и Тютчева.

Но ведь это — автобиографическая трилогия, и речь идет о необыкновенном мальчике! Это не имеет отношения к существу дела. В образе Алеши — очень полное выражение личности человека, вышедшего из густого мрака бескультурья, мелочных вожделений и лжи, страстно потянувшегося к свету. И этот единый для трилогии порыв — искание верного пути — соединяет и наполняет живою кровью все грани романа.

Трилогия — роман особого типа, не просто биографический роман, не просто автобиографический, не галерея характеров-типов, а роман, где в каждом об-

разе социальной среды, природы, человека, книги, в человеке и в книге раскрыты идеи, ставшие живою плотью, и это помогает воспитанию человека, духовному его росту.

Вспоминаются «Ученические годы...» и «Страннические годы Вильгельма Мейстера». Трилогия Горького — это новый вариант Прежнего типа «воспитательного романа».

14

В теории литературного образа долгое время преимущественно выделяли зримое, слышимое, обоняемое, осязаемое. Между тем то и другое и третье и четвертое — это частные проявления конкретизации. Главное — смысловое ядро. Самая полная зримость или слышимость вне живого течения мысли не создает поэтического образа. И наоборот, поэтически образным может быть внутренний монолог — описание того, как думает человек, о чем бы он ни думал.

Мышление становится образом, когда это не выхолощенное стандартными формами, живое мышление, когда оно и социально и индивидуально характерно.

Поэтому изображение философских исканий в реалистическом романе порождает весьма конкретную образность самой ищущей мысли. Оно предполагает очень высокие стадии самого реализма, изощренную светочувствительность литературного языка, главное же — высоконапряженную стихию интеллектуальной жизни, окружающей автора.

Романтизм и реализм весьма по-разному изображают движение мысли. Романтизм — в сфере одинокой, самодовлеющей души. Реализм — в познании многообразия человеческого общества, в понимании всех видов, в энциклопедии идей. То, что зарождается в «Записках из Мертвого дома», в «Былом и думах», показывает, как врозь и вместе, в единой гармонии и вразнобой томятся, думают, ищут разного рода люди; это уловление многообразия мысли прошло через

творчество Достоевского и Толстого, Мартен дю Гара и Томаса Манна, конечно и других писателей, например Роллана, Мориака, Арагона, получило свое выражение в трилогии Горького.

В современных нам новаторских опытах в сфере реалистического романа философские искания не могут не занять выдающегося места, не могут не противостоять тенденциям разложения и распада.

При всех, и весьма приметных, различиях, даже контрастах в творчестве Достоевского и Толстого, Мартен дю Гара и Томаса Манна, Горького и Роллана, есть и нечто общее в строении такого романа, в котором главный предмет изображения — философские искания. Это общее — обилие и целеустремленность внутреннего движения, иногда тормозящего движение сюжетное, иногда с сюжетным движением слитого и даже электризующего его. Это — интеллектуальность, но особого рода — сердечная интеллектуальность. Движение мысли, пропитанной чувством, живым и сильным.

Для такого рода романа характерна тема обновления личности (ее крайнее выражение в нравственном воскресении). Ведь искания в романе — чьи-то искания, кого-то куда-то ведущие. И не просто куда-то, а к тому, что сознается в романе как плодотворная и обновляющая истина. Идейное движение такого рода романа возвышается над движением сюжетным и в то же время сливается с ним.

Поэтому в романе философских исканий, при всей разнонаправленности этой разновидности жанра, характерное, свое строение образа. Образ пытливого, неудовлетворенного, чуткого, восприимчивого человека. Диалектика образа — раскрытие непрестанного, преодолевающего противоречия внутреннего движения. При этом выделяются два преобладающих склада личности: простодушный, чистосердечный человек с открытыми глазами и открытым сердцем (Безухов, Мышкин, Чилингли, Алеша Карамазов, Алеша Пешков, Оливье Жанен...) и дерзновенный, сильный человек, отважный мыслитель (Болконский, Иван Карач мазов, Жак Тибо, Жан-Кристоф...).

Превосходная формула М. М. Бахтина: «Мы *видим* героя в идее и через идею, а идею *видим* в нем и через него»[1] — применима вообще к роману этого типа. Разве Пьер Безухов или Жак Тибо видимы читателю не в идее, разве идея не светится в этих конкретных социально-психологических типах? Разве Раскольников или Иван Карамазов как живые личности не конкретны?

И это не та или другая законченная обрамленная идея, как идея образа Дон-Кихота или Обломова, а идея в незатихающем движении, в вечно напряженном, неразрешимом, но разрешающемся движении ума.

[1] М. Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского. М., «Советский писатель», 1963, стр. 115.

РОЛЬ ПРОТИВИТЕЛЬНОЙ ИНТОНАЦИИ В ПРОЗЕ ЧЕХОВА

«Слог рассказов Чехова четкий, ясный, простой, ему свойственна точность каждого выражения». Нет надобности говорить, откуда взята эта цитата. В таком роде говорится и в специальных статьях, и в курсах по истории литературы, и в школьных учебниках.

Это — общее место.

Но верно ли это? Вполне ли верно?

Чехов отстаивал оригинальность автора как обязательный признак искусства. Он говорил: «Оригинальность автора сидит не только в стиле, но и в способе мышления, в убеждениях...»[1] Вероятно, и секрет чеховского стиля не в таких общих признаках, как четкость и ясность, а в чем-то более отличающем его, в чем-то его стилю присущем. Общеизвестны слова Чехова: «Желая описать бедную девушку, не говорите; «по улице шла бедная девушка» и т. п., а намекните, что ватерпруф ее был потрепан или рыжеват»[2]. В этом и в ряде подобных суждений совершенно очевидно, что Чехов избегал прямого изображения. Что может быть более простого, ясного, точного, чем отвергнутая им фраза? Чехов отстаивает

[1] А. П. Чехов. Полное собрание сочинений и писем, т. XIII. М., Гослитиздат, 1948. стр. 285-286.

[2] «Русские писатели о языке». Л., «Советский писатель», 1954, стр. 666.

необходимость не прямого, а косвенного выражения мысли. Каждая фраза должна оставлять читателю своего рода внутренний простор. Читатель по деталям одежды, портрета должен сам понять, бедная девушка или богатая, счастливая или жалкая. И эти детали должны выражать нечто большее, нечто более индивидуальное, чем эти общие, прямо обозначающие слова.

Чехов, как и его великие предшественники, вышел из гоголевской «Шинели», многое воспринял от тургеневского тонкого лиризма. Удивительным образом перемешал он его с щедринской сатирической язвительностью. Достоевский и Толстой, как две грозные бури, прошли через его душу. Вот на каких хлебах вскормлен был Чехов.

Но его обступала новая действительность, которая определила и его стиль. Этот стиль, столь родственный по своему духу его ближайшим предшественникам, все же в наиболее оригинальном был им противоположен.

Ни тяжелой ударности в применении отдельного слова, когда слово вбивается, как гвоздь, ни резкой определенности выражения, того, что было главным в языке Достоевского и в языке Льва Толстого, нет в прозе Чехова.

Совершенно напротив.

«Должно быть, я любил и его самого, хотя не могу сказать этого наверное...» Вот чеховская фраза, в которой нерешительно, предположительно данное утверждение тут же и обрывается и опровергается, впрочем только отчасти. Перед нами рассказ 1892 года «Страх», он весь построен по этому принципу: «Это был умный, добрый, нескучный и искренний человек, но...»; «...мне чрезвычайно нравилась его жена. Я влюблен в нее не был, но...»; «по рождению принадлежал он к сословию привилегированному, но.,. сам говорил о своем привилегированном положении с некоторым недоверием, как о каком-то мифе»; «оно, конечно, человек я потерянный и неспособный, но...»; «ее слова и бледное лицо были сердиты, но...»; «давно уже я не переживал таких вос-

торгов. Но все-таки далеко, где-то в глубине души, я чувствовал какую-то неловкость, и мне было не по себе... Это была большая, серьезная любовь со слезами и клятвами, а я хотел, чтобы не было ничего серьезного...»

Надеюсь, никто не подумает, что я упрекаю Чехова в монотонности. Все «но» да «но». Нет, этот стилистический лейтмотив проходит через весь рассказ такою тонкою нитью, так вьется, что впечатления однообразия нет.

Однако «противительная» интонация проглядывает еще чаще, чем появляются противительные союзы. Это сказывается даже в немногих приведенных выше словах: «...чрезвычайно нравилась... влюблен не был... но» — здесь две противительные интонации с ясной целью — изобразить половинчатое и для самого героя весьма смутное чувство.

Тот же противительный сдвиг и во множестве неопределенных слов, уже приведенных и еще не обозначенных: «как о каком-то мифе», «какую-то неловкость», «было что-то неудобное», «почему-то весело было думать», «почему-то я был рад...» Все эти «какая-то», «что-то», «почему-то», «казалось» противодействуют обычному представлению об определенности чувств и душевных состояний человека. Это — зачеркивание элементарно четких представлений типа: он ее любит, а она его нет. Это, в то же время, искание оттенков, которые в конечном счете обозначены точно, искание пересечений весьма запутанных, но более обыденных, более реальных, чем чисто откристаллизованные и проясненные чувства: «Безнадежная любовь к женщине, от которой имеешь уже двух детей. Разве это понятно и не страшно? Разве это не страшнее привидений?» Противительная интонация связана с трагедийным характером прозы Чехова. В этой интонации накопляются противоречия весьма глубокие и весьма тягостные, прежде всего — противоречия половинчатого, измельченного чувства.

«...Он ей нравился, свадьба была уже назначена на седьмое июля, а между тем радости не было...» В этой противительной трещине — завязка повести

«Невеста». И в дальнейшем: «кончил по архитектурному отдалению, с грехом пополам, но...»; «Ей принадлежали торговые ряды на ярмарке и старинный дом с колоннами и садом, но...»; «кончил в университете по филологическому факультету, но...»; «...мало-помалу оценила этого доброго, умного человека. Но...»; «Он шутил все время, пока обедали, но...»; «замечательные люди... но...»; «она понимает, но...»; «не любила его никогда, но...» Все эти «но» обламывают, обрывают мысль. Жизнь идет не прямо, а извилисто, всё толчки и срывы.

В говор персонажей проникает эта трещина, двоит их суждения: «У моей мамы, конечно, есть слабости, но...»; «Ваша мама по-своему, конечно, и очень добрая и милая женщина, но...» Противительный союз оказывается в центре той неопределенной бесцветной фразеологии, которая звучит как сатира: « — Стало быть, вы верите в гипнотизм?..

— Я не могу, конечно, утверждать, что я верю, — ответила Нина Ивановна, придав своему лицу очень серьезное, даже строгое выражение, — но должна сознаться, что в природе есть много таинственного и непонятного.

— Совершенно с вами согласен, хотя...»

И тут же противительной интонацией неопределенно-выспреннему разговору служит конкретно-низменный образ «очень жирной индейки», поедаемой любителями «таинственного и непонятного».

В композиции повести «Невеста» картины природы тоже содержат своего рода «но»: «...милый май! Дышалось глубоко и хотелось думать, что не здесь, а где-то под небом, над деревьями, далеко за городом, в полях и лесах развернулась теперь своя весенняя жизнь. таинственная, прекрасная, богатая и святая, недоступная пониманию слабого, грешного человека. И хотелось почему-то плакать». А потом — «Лето выдалось сырое и холодное...». Так и внутри первой картины — своя трещина, и лето говорит весне свое «но».

Эти «но» расщепляют мнимое благополучие быта и ведут Надю к кризису и к нравственному очищению.

Но что значит «хотелось почему-то плакать»?

Чтобы яснее понять это, перейдем к другому рассказу — «Красавицы».

Это столь же реалистическое произведение Чехова, как все, что он написал. И точные географические обозначения: «ехал с дедушкой из села Большой-Крепкой, Донской области», и состояние погоды: «день был августовский знойный» — тут же чеховское «томительно-скучный». И карикатурный облик богатого армянина: «Представьте себе маленькую стриженую головку с густыми низко нависшими бровями, с птичьим носом...» И дальше — «всюду мухи, мухи, мухи»; слова «неприятно, душно и скучно» становятся лейтмотивом, — нет, это фон, и на этом фоне возникает лейтмотив совершенно иного рода. Появляется дочь птиценосого армянина — Маша, или, как отец ее называет, Машя. «Я увидел обворожительные черты прекраснейшего из лиц, какие когда-либо встречались мне наяву и чудились во сне. Передо мной стояла красавица, и я понял это с первого взгляда, как понимаю молнию».

За этим следуют два «но»: «Я готов клясться, что Маша, или, как звал отец, Машя, была настоящая красавица, но доказать этого не умею». И тут же — сказочная картина, когда зарево заката охватывает треть неба: «все глядят на закат и все до одного находят, что он страшно красив, но никто не знает и не скажет, в чем тут красота».

Смысл этих «но» в том, чтобы показать что-то загадочное и потаенное в красоте, в ее непонятной и могучей силе. Все же очень тонко и очень подробно дается портрет Маши, реальный портрет, портрет, полный мысли: в нем все сквозит что-то еще не найденное и не досказанное автором. Оно начинает приоткрываться в действии красоты: «Глядите вы, и мало-помалу вам приходит желание сказать Маше что-нибудь необыкновенно приятное, искреннее, красивое, такое же красивое, как она сама»; «...мало-помалу я забыл о себе самом и весь отдался ощущению красоты. Я уже не помнил о степной скуке, о пыли, не слышал жужжанья мух».

Остается ли недосказанной мысль, заключенная в

портрете Маши? Чехов по-своему выражает ее, несколько смутно как будто, а в сущности — ясно: и весь арсенал отрицаний, противительных союзов, и «как-то», «почему-то», и ничего определенного не говорящих эпитетов приходит в действие: «Ощущал я красоту как-то странно. Не желания, не восторг и не наслаждение возбуждала во мне Маша, а тяжелую, хотя и приятную грусть. Эта грусть была неопределенная, смутная, как сон. Почему-то мне было жаль и себя, и дедушки, и-армянина, и самой армяночки, и было во мне такое чувство, как будто мы все четверо потеряли что-то важное и нужное для жизни, чего уж больше никогда не найдем»; «Мне было жаль и себя, и ее, и хохла...» Из этого «смутного» и «неопределенного» чувства выделяется сначала своя личная грусть: «я для нее чужой», потом что-то менее личное: «редкая красота случайна... не долговечна». Но явно не в этом суть, — отчего же тогда было жалеть и дедушку, и армянина, и хохла?

Для Чехова красота всегда — живое напоминание о том, какою прекрасной может и должна быть вся человеческая жизнь; грустно становится за каждого человека, в том числе и за того, кто отмечен особенной красотой, потому что жизнь страшно далека от того совершенства, которое проглянет и скроется без следа. Наде, героине повести «Невеста», в весенний, дивный день «хотелось почему-то плакать». Почему? Теперь скобки раскрываются. Разъясняется это неопределенное слово: потому что не могла она, опутанная мещанством, жить так, как жила природа весной.

Так эпитеты «смутная», «неопределенная», все эти «что-то», «почему-то», «как-то» «не», «а» и «хотя» связаны с раскрытием очень тонкой мысли. Но мысль эта в живом образе, в живом чувстве раскрывается в конечном счете ясно и до конца.

Стиль прозы Чехова отнюдь не так уж прост, вовсе не прямолинеен. Его логика — цепкая и гибкая, проникающая в очень запутанные лабиринты бытия, его ясная мысль разбирается в запутанном и смутном.

Чехов преимущественно изображал серую жизнь и хмурых людей, но всею силою своего необъятного таланта он был устремлен к прекрасному, подлинно человечному, к тому, что видел он впереди. Исканием радостного и прекрасного проникнуто его творчество: Глубокая досада звучит в каждой его строке, гневное сознание, что окружающая его жизнь далеко не прекрасна.

СТИЛИСТИЧЕСКИЕ СООТВЕТСТВИЯ

Исследование чеховского стиля, как и всякого стиля, не остается в узких пределах, оно ведет к обобщениям, имеющим большое значение для понимания литературного развития на том или другом историческом этапе.

Конечно, всякий писатель, тем более всякий крупный писатель, имеет свой облик, единственный и неповторимый. И совершенно правы те, кто говорит, что Чехов — это не русский Мопассан, а именно Чехов. Конечно, и Нексе — это Нексе, а не просто «датский Максим Горький», как его часто, и все-таки не без основания, называют.

Но единственности и неповторимости творческого облика писателя нисколько не противоречит обнаружение то более полных, то частичных, но существенных соответствий, которые нужно установить, описать, объяснить. Филолог обнаруживает закономерно-сходные явления в разных национальных литературах, как геолог вскрывает пласты, проходящие в земной коре в отдаленных друг от друга частях горного массива.

Обоснованные сопоставления по-новому выясняют значение того или другого автора, даже независимо от того, в какой степени значительной была его роль в свое время[1].

[1] Вопрос этот рассмотрен в докладе академика В. М. Жирмунского «Проблема сравнительно-исторического изучения литератур». «Известия Академии наук СССР», ОЛЯ, 1960, вып. 3.

В превосходной статье Д. С. Лихачева «Когда было написано «Слово о полку Игорёве»[1] меня особенно привлекает один аргумент: сопоставляя «Слово» с другими памятниками того времени, исследователи В. П. Адрианова-Перетц и Н. К. Гудзий установили множество фразеологических параллелей. «Эти параллели имеют единственное объяснение в том, что автор «Слова» принадлежал к той же поре литературного развития, следовал традициям и вкусам своего времени...»[2] В этом сказывалась определенная стадия становления и развития литературы XII века. Но для аргументации, которая отстаивает древность «Слова», существенно и другое: «параллелизм» основной образной структуры этого памятника и «Песни о Роланде». Подробное сопоставление и противопоставление этих двух памятников, выяснение глубоких различий только усиливают типологическое совпадение их общей идейно-художественной структуры. Один из указателей времени возникновения «Слова» — в существенном соответствии его «Песне о Роланде», соответствии, поправки к которому внесены особенностями и отличиями истории древней Руси.

В основе своей и сопоставление и противопоставление исходят из исторических предпосылок, из аналогий и различий общественно-политического строя, — ими порождаются сходства и различия литературных явлений. Такие сходства и различия могут относиться к целому литературному произведению, концепции действительности, ему свойственной, его общему философскому и поэтическому строю. Эти аналогии и насыщающие их различия могут относиться к творчеству двух и ряда сопоставляемых авторов — раскрывать в плане мировой литературы какой-то цельный «геологический пласт». Они могут касаться частностей, но существенных частностей, далеко ведущих образов и мыслей.

Так, например, образ Дон-Кихота — единственный в своем роде образ в литературе эпохи Возрождения.

[1] «Вопросы литературы», 1964, №8.
[2] Там же, стр. 154.

Он уникален в своей конкретности, в единстве всех сочетающихся в нем идей. Но если выделить в образе Дон-Кихота глубину сознания торжествующего в мире зла, готовность броситься на помощь каждому обиженному и угнетенному в сочетании с авторским трезвым пониманием беспомощности индивидуальных порывов такого рода, то донкихотство окажется сквозным мотивом творчества Шекспира.

В его ранней хронике «Генрих VI» весь трагизм главного персонажа во всех трех частях именно в том, что бесконечно добрый король (даже король!) в борьбе с бушующим вокруг него злом оказывается в положении Дон-Кихота. Характерна одна из первых его реплик: «О, как раздор мне угнетает душу!» И Гамлет, которого так настойчиво противопоставляют Дон-Кихоту, имеет с ним нечто существенным образом общее: глубочайшее сознание властной силы зла и мечту искоренить его индивидуальным усилием.

Этот мотив в трагедиях Шекспира — в постоянном музыкальном противодействии с мелодией циничной и грубой силы, осознанной преступности (королева Маргарита, Ричард III, Макбет, Клавдий и др.). В исторических хрониках Шекспира жгучий трагизм отдельных сцен постоянно строится на столкновении страстно обличающих друг друга персонажей. Как издевается, например, королева Маргарита над Йорком и как он кричит ей в ответ: «Ты злей волков, французская волчица, / И твой язык ехидны ядовитей... / Смочила ты платок в крови ребенка / И слезы утереть даешь отцу...»

Злобная патетика феодальной распри в русской литературе нашла воплощение несколько иного рода — не в исторической трагедии, а в переписке царя Ивана Грозного с князем Курбским. Подобно Йорку Курбский гневно кричит в ответном письме о том, что «срамно» «отрыгать глаголы изо уст нечистые и кусательные...». И образ Ивана в этой переписке — образ русского Ричарда III.

Можно ли сопоставлять письма реальных исторических лиц с персонажами литературных произведений? Думаю, что можно. Не только потому, что эти

письма замечательны своими литературными достоинствами, но и потому, что оба корреспондента обращались не только друг к другу. Каждый из них явно обращался и к своим современникам, и к своим потомкам: «Рассудите нас, добрые люди!» Переписка. Грозного с Курбским — литературное произведение очень большого масштаба, сопоставимое с историческими хрониками Шекспира.

Да и совсем ли разные это жанры? Ведь литературные жанры уходят своими корнями в долитературные живые явления сознания и речи. Устная беседа, страстный спор, в котором выходят наружу и мировоззрения и характеры, — не в них ли истоки драматургического диалога? Такое же столкновение мнений и характеров в переписке. Где в жизни нет столкновения разных мнений, нет высокоидейного спора, там не может быть и истинной драмы. Одно из другого рождается. Стало быть, при сопоставлении шекспировских хроник и даже трагедий с перепиской Курбского и Грозного перед нами не столько разные жанры, сколько разные стадии в развитии того же самого жанра.

Литературоведы XIX века, а часто и наши литературоведы противопоставляют два рода явлений: наличие влияний одного писателя на другого и «случайные» совпадения отдельных фраз, ситуаций или образов. Но ведь бывает и так, что несколько писателей изображают совершенно тот же самый предмет, — например, помещичья усадьба в XIX веке в изображении С. Аксакова, Гончарова, Тургенева или помещичья усадьба на рубеже XIX и XX веков в произведениях Чехова, Бунина, А. Толстого. Однако понятие «предмет изображения» в искусстве весьма обобщенное. Ведь все названные писатели видели собственными глазами разные, а не одну и ту же усадьбу. Помещичья усадьба и типы помещиков разных эпох существовали в разных странах. И многое близкое в идее, в образе, в стиле писателя зависит от этой близости предмета изображения.

Очень интересно Д. С. Яхонтова в своей диссертации «Новаторство творческого метода Теккерея в ро-

мане «Ярмарка тщеславия» говорит об удивительном совпадении в описании Плюшкина и всего, что его окружает, с изображением сэра Питера Кроули и его окружения. Почти совпадают и общие очертания, и детали («в грязном старом сюртуке и обтрепанном старом шарфе вокруг заросшей волосами шеи» — «на шее у него тоже было повязано что-то такое... чулок ли, подвязка ли или набрюшник...»).

В диссертации сказано так: «Плюшкин выражает радость по поводу того, что его гость уже покушал, и прячет обратно в шкаф ликерчик с козявками, а сэр Питер, услышав, что его гости отобедали, сам лакомится требухой с луком. Плюшкин упрекает свою экономку Мавру в том, что она украла у него четвертку чистой бумаги, а сэр Питер грызет свою старуху горничную за нехватку одного фартинга».

Ни о каком влиянии Гоголя на Теккерея и, наоборот, Теккерея на Гоголя не может быть и речи. При таких совпадениях можно сказать, что если бы Теккерей знал русский язык и успел бы до 1848 года прочитать «Мертвые души», если бы Гоголь мог угадать, что пишет почти одновременно с ним английский романист, то они бы нашли боковые тропы, чтобы разойтись и друг друга не повторить. Именно то обстоятельство, что они этого не знали, а между тем шли одной дорогой, были на одном и том же этапе критического реализма, приводило к столкновениям такого рода, тем более что и тема мертвых душ, и все умертвившей базарной суеты, в сущности, одна и та же.

И предмет изображения — упадок помещичьего владения и его владельца, и философская мысль, и характер реализма с элементом сатирического гротеска закономерно определяют то общее, что появляется в творчестве весьма разных писателей — Гоголя и Теккерея.

Это общее, конечно, не ограничивается тем, что Гоголь изображает скупого помещика и Теккерей изображает скупого помещика и что все скупые имеют между собой много общего; гораздо значительнее то, что весьма сходным становится и стиль обоих писателей, характер восприятия, понимания и изображе-

ния. Вот что объединяет автора «Мертвых душ» и автора «Ярмарки тщеславия».

Образ Акакия Акакиевича — единственный в своем роде; в мировой литературе нет другой такой, последовательно глубокой трактовки типа как будто был вполне ничтожного человека. Однако аналогичные образы с той же философской трактовкой есть и в романах Диккенса. В романе 1843 года «Жизнь и приключения Мартина Чезлвита», через год после опубликования «Шинели», появляется «подслеповатый старичок, очень дряхлый и совсем сморщенный»; «он выглядел так, как будто его лет пятьдесят тому назад убрали в чулан и позабыли там, а теперь кто-то нашел и вытащил... В таком состоянии он был воплощенное ничто — нуль и ничего более». И описание внешних примет мистера Чаффи весьма близко гоголевскому стилю (например, «короткие штаны до колен, украшенные сбоку порыжевшими черными бантами, словно отпоротыми от старых туфель»), и трагедия крайнего унижения доброго, старательного человека — все совпадает.

В истории русской литературы постоянно приводятся слова Достоевского: «Мы все вышли из «Шинели» Гоголя». Г. Гуковский убедительно показал, что и сама «Шинель», реализм этого произведения, в свою очередь, вышли из того, что формировалось в творчестве Измайлова, Нарежного, Погодина и других предшественников и современников Гоголя. Однако гоголевский (или диккенсовский) период существовал не только в русской литературе. Это был закономерный этап критического реализма, включающий и таких писателей, которые не знали творений Гоголя и которые Гоголю могли оставаться неизвестными.

Это был период весьма резкого противопоставления реализма романтизму, когда юмор имел особенное значение: в одежде, во внешности, в обстановке автор видел нечто комическое, снижающее образ человека, разрушающее романтические иллюзии. При этом быт, детали быта приобретали своего рода монументальность и крайнюю характерность, почти заменяли всякую иную характеристику персонажа (дом

Собакевича, дом мистера Домби, жилище Гобсека). И Диккенс с его гиперболой и гротеском, и вечно споривший с ним Теккерей с его стремлением не преувеличивать» не преуменьшать, а изображать людей в совершенно естественном виде, и Гоголь, и Вожена Немцова, и автор «Пана Тадеуша» (именно как автор этого произведения) — не принадлежат ли они к одному этапу в истории критического реализма?

И если мы назовем этот этап гоголевским, или диккенсовским, или именем другого писателя, то не потому, что этот писатель оказал сильнейшее влияние на других, а только потому, что в его творчестве раньше или особенно полно сказалось то, что проявилось у его современников в разных литературах мира. Но, видимо, удобнее назвать этот этап в истории критического реализма по его сущности, а не по имени того или другого писателя, — этапом монументального, юмором окрашенного реализма.

Нужно заранее рассеять два возможных недоумения. Во-первых, слово этап отнюдь не означает, что в тех же хронологических рамках не существуют или почти неприметны другого рода течения или другие, более ранние, более поздние и даже смежные стадии литературного развития. Так, проза Лермонтова, проза Стендаля, проза Мериме в то же время, о котором идет речь, завершает более раннюю, условно говоря, пушкинскую стадию критического реализма. И в то же время в прозе того же Лермонтова, а потом С. Аксакова, Достоевского, Л. Толстого уже кристаллизуется новый этап в развитии аналитического эпоса.

Во-вторых, не следует предполагать, что писатель полностью и всем своим творчеством входит в тот или иной этап. Совершенно очевидно, что и ранний Мицкевич, и ранний Гоголь принадлежат совершенно иной полосе в истории литературы — романтизму.

Бальзак и ранний Писемский лишь в некоторой, но немалой степени примыкают к Гоголю и Теккерею. Два первых — наиболее последовательные и жадные реалисты, самый слог у того и у другого, с кажущейся небрежностью, несет в себе нечто обыденное. В их

произведениях поэтому начинает ослабевать монументальность образа и детали.

Глубоко антиисторично суждение, будто бы сочетание романтизма и реализма в произведении — своего рода эклектизм. Так пробуют испугать нас и «доказать», будто бы в составе «Героя нашего времени» не может быть романтизма. Однако ясно видно, что он там есть. Лермонтов, ультраромантик в «Вадиме», ультрареалист в «Княгине Лиговской», приходит к гармоническому и весьма активному синтезу реализма и романтизма в «Герое нашего времени» на основе и с преобладанием реализма. Таково развитие лермонтовской прозы. Поэтому сопоставления то с прозой Гюго, то Бальзака, то Мюссе чередуются, не заслоняя своеобразия и собственно лермонтовской поэтической сути. Не застывшая схема, дробящая на части историю литературы, а раскрытие объективно существующих аналогий и связей, дающих картину живого, подвижного единства, составляет одну из задач истории мировой литературы.

Некоторые вопросы разрешаются нелегко: например, мировое значение романов Достоевского и Толстого. Всем известно, как их влияние сказывается в творчестве писателей более позднего времени. А где же соответствия их творчеству в мировой литературе их эпохи? Видимо, возникновение «русского потопа», то есть огромного интереса читателей в Западной Европе, Америке, Японии и Китае в 80 — 90-х годах к творчеству Достоевского и Толстого, объясняется тем, что они удовлетворяли уже возникшим глубоким потребностям в то время, когда ни Золя, ни Мопассан, ни Мередит, ни Марк Твен этого сделать не могли.

Все же следует отмечать и в этом случае характерные точки соприкосновения. Один пример: уже после смерти Теккерея и Диккенса Бульвер-Литтон в своем последнем романе «Кенельм Чиллингли» (1873) создает философско-психологическую гамму, весьма далекую от того, что было в его более ранних романах или в английской литературе вообще. Взаимоотношения героя и героини, тема их бесед, их суждения чрезвычайно близки к тончайшей аналитически данной

структуре взаимоотношений Аглаи и Мышкина в романе Достоевского «Идиот». Между тем облик самого Кенельма, аристократа-правдоискателя, покидающего богатый дом, становящегося бродягой, чуткого и тонкого человека, чрезвычайно напоминает Пьера Безухова. Совпадение и в характере героя и — еще больше — в идейно-стилистических исканиях авторов.

Интересно проследить, как независимо от Достоевского, но совершенно в его духе развивается драматургия Ибсена: клочковатая, страстная, взбудораженная речь, диалог-спор с затаенным и все более выходящим наружу философским содержанием, построение, основанное на замедленном действии, исподволь ведущем к взрыву, характеры — крайне конкретные и реальные и в то же время носители определенных идей, трагедийный склад романов — у одного, романы в драматической форме — у другого.

В чешском литературоведении совершенно обоснованно говорится о том, что проза Яна Неруды возникла не столько как развитие предшествующей традиции, а скорее как «сознательное противодействие литературе, которая утратила прямое отношение к действительности... которая идеализированно изображала жизнь»[1]. Прозу Неруды порождали противоречия и трудности послереволюционной капиталистической действительности, художественный метод его прозы обогащали те произведения чешской и мировой литературы, в которых щепетильно-честное добывание правды выдвигалось на первый план. И недаром Милош Похорский упоминает в этом случае «Исповедь » Жан-Жака Руссо. Прямое влияние Гоголя постоянно и очень сильно сказывается в прозе Неруды. И это с годами не утрачивается, а возрастает. Юмор рассказа «Přivedla Žebraka na mizinu» — весь гоголевский, особенно с первых строк, в сравнениях, выхваченных из повседневного быта, и комических гиперболах портрета пана Войтишека. И название этого рассказа — «Разорила нищего» — содержит взаим-

[1] Milos Potiorský. lan Neruda. Praha. «Déjiny České Literatury», 1961, S. 154.

ное противодействие слов в духе гоголевского — «Мертвые души». Новелла «Паи Рышанек и ван Шлегл» по-гоголевски начата с непринужденного обращения к читателю. Однако и в юморе, и в образах, и в стиле, особенно «Малостранских повестей», есть и нечто противоположное Гоголю и совершенно новое в мировой литературе. Это сказывается уже в 60-х годах.

В 1863 году появился сборник рассказов Яна Неруды «Арабески». Это еще не лучшее в его прозе; но его идейное и стилистическое новаторство уже в это время определилось. Он занят городом, а не деревней, бедняками, а не богачами, простыми людьми, а не интеллигентами, повседневным, а не исключительным. Главное для Неруды — тонкое понимание характеров незаметных и как будто ничтожных людей. Его жалкие чудаки в их заштопанных одеждах взяты из гущи жизни, с самых затоптанных улиц Праги. Его юмор — в резком снижении поэтического тона, в подмене лексики литературной лексикою самой обыденной жизни. В рассказе «Женитьба пана Коберца» любовь изображается как весьма хлопотливое обстоятельство, когда у пана Коберца восемнадцатилетняя девушка застряла в сердце и произвела там совершеннейший кавардак; «...чтобы она знала, что у него всего вдоволь, к примеру много сорочек, он во время кадрили завел речь о том, когда и где он больше всего потеет...», — таков сугубый антиромантизм нового реализма Яна Неруды. «Арабески» в 1863 — 1864 годах были встречены неблагоприятными отзывами в печати. Критиков возмущало преимущественное изображение самых безотрадных сторон жизни, литературный стиль казался тяжелым и грубым. Современный нам чешский литературовед Алеш Гаман очень верно и тонко показывает, что эта мнимая грубость заключается в том, что в слоге писателя сказывается постижение житейских будней и раскрытие сложной психики простого человека.

Реализм Неруды достигает высокой степени совершенства в «Малостранских повестях» (1878). Ни в одной из этих повестей не говорится о высших слоях

общества, и автор заранее уверен, что зажиточные люди встретят его книгу презрительно. В шутливой статье он сам предостерегает, что он пишет только о низших классах, где у чувства нет перчаток, где правда все еще имеет больше цены, чем самая пикантная ложь. Ян Неруда говорит о самом себе, что он может написать повесть о жене кондуктора, сообщить биографию небритого нищего, а это очень опасно.

В этом сборнике центральное место занимает рассказ «Неделя в тихом доме». Это — крайне суженная «Человеческая комедия» Бальзака. Вместо целой страны — один изрядных размеров дом, плотно набитый всякого рода жильцами. Этот дом, его жизнь днем и ночью — это своего рода микрокосм человеческого бытия.

У Гоголя, у Бальзака, у Диккенса деталь в романах и повестях уже играла большую роль. Но на первой стадии восходящего реализма самая частная деталь была чем-то значительным и крупным, приобретала скульптурную монументальность. Все в обстановке Собакевича, что так походило на Собакевича. все в будуаре Анастази де Ресто, что воплощало в себе ее жизнь, все в доме мистера Домби, чопорном и ледяном, поражает воображение читателя. В полном соответствии с этим и образы, даже очень жалких, маленьких людей, как Акакий Акакиевич, как Оливер Твист, или обнищавших и забитых горем, как папаша Горио, приобретают художественную монументальность. Напротив, у Неруды деталь не становится ни символом, ни гиперболой, она скромнее, она проще, она еще реальнее, так как образ сохраняет пропорции действительного бытия. «Тихий дом» мы сначала видим ночью: «Мы слышим дыхание спящих... Они дышат несогласно, вперебой, один вдруг словно замолкает — другой дышит громче, один словно запинается вместе с часами — другой торопится; в эту смесь звуков вдруг врывается с другой стороны более мощное дыхание...» Долгая, сонная, ленивая перебранка. Злые, хриплые голоса усталых людей, которым надоело уже все на свете.

В разорванном многоплановом сюжете рассказа —

жизнь всех обитателей многоквартирного дома; и сюжет ощущается слабее, чем впечатление от каждой из сцен, то страшных, то, грустных, то острокомедийных. Но и смех, даже очень веселый, тут же оборачивается чем-то печальным.

Тонкие штрихи создают впечатление удручающей беспризорности, одиночества и нужды в комнате только что умершей старушки. В смешное и глупое положение попадает молодой чиновник Лоукота, когда Лакмусовы припирают его к стене и заставляет жениться на их дочке. Еще смешнее, когда домовладелец Эбер запирает в шкаф свою разъяренную супругу, а для их дочери ссора родителей — единственное, но зато восхитительное развлечение. Люди изображены в их естественном, не преувеличенном ничтожестве, и характеры поэтому обнаруживаются не столько в действии, в словах или портрете, сколько в бытовых обыденных деталях: «Он был еще в сугубо утреннем туалете — брюках без помочей и расстегнутой на груди сорочке. Его нечесаные волосы торчали во все стороны....руки, как грабли, без толку болтались вокруг тела».

Все это пронизано глубокою грустью, более того, во всем — непримиримый протест: нет, не такою «тихой» должна быть человеческая жизнь, нет, нельзя мириться с жалким ничтожеством, с безысходной пошлостью этой жизни.

Вы уже видите, как очень многое в стиле, в самых сокровенных мыслях Яна Неруды близко подходит к чеховскому стилю, к сокровенным мыслям автора «Учителя словесности», «Попрыгуньи», «Невесты».

Особенно в рассказе о детях Неруда предвосхищает чеховский стиль. «Дети святы и чисты, — писал А. П. Чехов в письме к брату 2 января 1889 года. — Даже у разбойников и крокодилов они состоят в ангельском чине»[1]. Совершенно в таком духе был написан в 1877 году Яном Нерудой рассказ с очень длинным названием: «Как случилось, что 20 августа

[1] А. П. Чехов. Полное собрание сочинений и писем, т. XIV. М., Гослитиздат, 1949, стр. 277.

1849 года в половине первого Австрия не была разгромлена». Герои этого рассказа напоминают персонажей чеховского рассказа «Мальчики». Но их детская предприимчивая мечтательность более значительна, это — маленькие патриоты, наивные, преданные и смелые. Четыре мальчика от десяти до двенадцати лет образовали «Союз пистолета», постоянно упражнялись, стреляя из рогатки, и тщательно подготовили переворот, который бы освободил Чехию от австрийского владычества. Были предусмотрительно припасены деньги для покупки пригоршни пороха. Но торговец Погорак не оправдал доверия «Союза», не достал пороха и пропил деньги. Вот почему Австрия не была разгромлена.

Неруда осмеивает наивность взрослых заговорщиков, обособленных, оторванных от народа, и в то же время он полон живого чувства к своим юным героям. За черной паутиной, которая скопилась в комнате обнищавшей старушки, за серою паутиною пошлости, которая опутала человеческую жизнь, он ясно видит не только светлое мужество своих юнцов, но и растущую сплоченность чешского пролетариата. «В краю нищеты и горя» — здесь не только царящая всюду беда, автор идет дальше, показывая вырождение трудового народа. Но Неруда замечает и другое. 1 мая 1890 года, перед самой своей смертью, он увидел, он сумел их прекрасно и по-своему увидеть — стройные ряды рабочей демонстрации на улицах Праги. В этот день вдруг все изменилось, обнаружилась сила этих рядов.

«Особенный, совсем особенный день! Право, и природа вокруг подчиняется тем же законам и... стало так ясно, так светло, так радостно на душе. Было 1 мая 1890 года».

Бесконечно прав был Юлиус Фучик, когда говорил о Неруде: «Он смотрел далеко в будущее[1].

Итак, этот новый для 60-х и даже 80-х годов реализм, как будто более мелочный, более поглощенный

[1] Юлиус Фучик. Избранное. Л1., Изд-во иностранной литературы, 1952, стр. 46.

житейскими дрязгами, более серый, чем полу романтический реализм Вожены Немцовой, чем реализм Диккенса или Бальзака, оказывается на деле более устремленным в будущее и не менее философским. При всей своей мрачности он оптимистичен; при кажущейся близорукости он дальновиден.

В Чехии в эти годы, не только в литературе, но и в других видах искусства, завоевывает себе место реализм нового типа. Самая неприглядная жизнь изображена на таких полотнах Собеслава Пинкаса, как его «Девушка-рыбачка» (1855). Замечательный художник Карел Пуркине открывает цветовую гамму, в которой поэзия самого обыденного звучит с нерудовскою поэтической силой («Кузнец Ех», 1860; «Натюрморт с куропаткой и луком», 1861 и мн. др.).

В творчестве Неруды воплощается то, что назрело в чешской культуре его времени. В 60-х и 70-х годах он закладывает в литературе основы новой стадии в развитии реализма. По своему внутреннему строю этот реализм уступает реализму предшествующей стадии — классическому критическому реализму — в общем размахе и значительности произведений, в объемности и силе типических образов, в мощи и динамике мысли и языка. Но на этой новой стадии еще тоньше становится разработка деталей, еще полнее захват обыденного, повседневного, еще глубже проникает взрывчатая энергия критической мысли, подрывающей основы буржуазного порядка.

Таково, в русской литературе различие Льва Толстого и Чехова. Чехов, вовсе не знавший произведений Яна Неруды, в 80-х годах по-своему решает те же задачи, создавая не «Войну и мир», а «Крыжовник», не «Анну Каренину», а «Ариадну» или «Анну на шее».

Я еще застал немало людей старого поколения, которые искренне презирали творения Чехова за их «мелочность», видели в них вырождение великой литературы.

После Достоевского, Льва Толстого нужно было иметь много мужества, чтобы не говорить о страшных духовных недугах, которые обнаруживаются трагически и мощно в образах большого внутреннего мас-

штаба. Чеховский повествовательный тон, ровный. мягкий, даже как будто неуверенный, постоянные оговорки — «но», «а», «однако», «все же», которые пересекают весь текст, надламывая речь. Самый склад речи обнаруживает постоянно жизненные надломы и зигзаги, обнаруживает трещины всюду, и там, где они старательно замазаны, где их не примечал менее проницательный взгляд.

И Чехов, как Неруда, видел не только оскудение, опошление жизни, он видел во всем, положительно во всем, несоответствие того, как живут люди, с тем, как могли бы и должны были бы жить, — в этом его нравственное величие и внутреннее преодоление пошлости в его рассказах. И его обращенность к будущему несравненно определеннее, чем у его великих предшественников в русской литературе.

Для очень широкого круга читателей Чехов в его время и в наше время был и остается совершенно своим человеком (тогда как Толстой и Достоевский «это — титаны!»), видевшим русскую жизнь вровень видению этого широкого круга тружеников. И его умение — ничего не скрывать от читателя и все горькое додумывать до конца — было одним из признаков и стимулов надвигавшейся революции.

Как и Неруда, Чехов на место романа, жанра столь победоносного в XIX веке, поставил новеллу с ее способностью запечатлевать неотстоявшееся, незавершенное, с постоянной внутренней стрелкой, обращенной к будущему, с глубокой неудовлетворенностью, которая так естественна для произведений этого жанра.

Тяжелый груз все придавившей обыденности Чехов воплотил в детали, мелочной, мимолетной, едкой и особенно приметной в масштабе короткого рассказа.

Так в «Даме с собачкой» атмосфера, вся жизнь города С. воплощена в гостиничной «чернильнице, серой от пыли», в «заборе, сером, длинном», в «проклятом заборе», в заборе, от которого «убежишь». И «запах табачных окурков» вклинивается в наиболее драматическую сцену этого рассказа, как что-то горестное, гнетущее.

Новелла постоянно выходит из узких своих берегов. И в «Даме с собачкой» — море, «которое шумело внизу, когда еще тут не было ни Ялты, ни Ореанды, теперь шумит и будет шуметь так же равнодушно и глухо, когда нас не будет». И в еще более крупном; всемирно-историческом масштабе в крохотной новелле «Студент»: «Прошлое, — думал он, — связано с настоящим непрерывною цепью событий, вытекавших одно из другого. И ему казалось, что он только что видел оба конца этой цепи: дотронулся до одного конца, как дрогнул другой».

В том и состоит необычайно острое сознание опустошенности современного ему человека, что автор этих рассказов о разного рода обывателях (часто тоскующих и угнетенных) не мирится с тем, чтобы душа человека была бы заполнена кое-чем. Жизнь становится «восхитительной и чудесной, и полной высокого смысла» только во власти огромных, захвативших ее идей.

Человековедение в рассказах 90 — 900-х годов вровень толстовскому человековедению не периода «Смерти Ивана Ильича», а периода «Анны Карениной». Особенно в «Дуэли», при изображении самой обыденной пошлости, и характеры и с ними сюжет вдруг поворачиваются очень мощно; обнаруживаются на крутом повороте неизбежные и неожиданные глубины.

И все-таки чеховский реализм, по исконному своему строю, противоположен толстовскому реализму. От комедийного склада ранних новелл до глубоко трагедийных новелл 90-х и 900-х годов — тот же принцип раскрытия самого обыденного, самого среднего, тот же принцип детализации — «Все его творчество — отказ от эпической монументальности»[1]. Да, это творчество по своей внутренней структуре, как и проза Яна Неруды, антимонументально, и традиции эпоса в нем отвергнуты.

Особенная тонкость Чехова, о которой так горячо

[1] Томас Манн. Слово о Чехове. Собрание сочинений в десяти томах, т. 10. М., Гослитиздат, 1961, стр. 539.

писал ему Горький[1], тонкость в раскрытии самых мелочных характеров, самых неприметных противоречий, самых запрятанных недугов, когда, например, «душа скована какою-то ленью»[2] — эта тонкость доводила до совершенства новый для 80-х годов XIX века реализм, во многом противоположный тому русскому реализму, который в это самое время приобретал мировую, особенную славу.

И Михаил Коцюбинский сознательно присоединился не к Толстому, не к Достоевскому, а к Чехову, продолжал и двигал вперед на Украине дело, во многом близкое делу великого русского писателя. Постоянный корреспондент, единомышленник и друг Горького, Коцюбинский как писатель все же примыкал именно к Чехову.

Коцюбинского занимали не столько крупные характеры и события, сколько повседневная жизнь, как будто мелочная, но в своей мелочности трагическая, а в своих итогах огромная. Коцюбинский логически завершает думы Неруды и Чехова: социальное и нравственное разложение собственников, дворян, купцов, бюрократов, нужда, горе, унижение народа, повседневное уныние в городе и в деревне, тысячи происшествий, которые скопляются день за днем, год за годом, — все это ведет куда-то. Куда? Коцюбинский это знает — к революции. Выход на простор у Коцюбинского гораздо определеннее, чем у Чехова.

Как и Неруда, как и Чехов, Коцюбинский — новеллист. И это крайне существенно — не жизнь человека в целом, не большие события, а эпизод, ряд эпизодов, что-то дробное и мелкое само по себе, но в своей совокупности всеобъемлющее, занимает писателя.

[1] М. Горький и А. Чехов. Переписка, статьи и высказывания. М. — Л., Изд-во Академии наук СССР, 1937, стр. 47.

[2] А. П. Чехов. Полное собрание сочинений и писем, т. XIV. М., Гослитиздат, 1949, стр. 270. Письмо от 30 декабря 1888 года.

Внутри нерудовской системы критического реализма творчество Коцюбинского — новый исторический этап, этап предреволюционной и революционной эпохи. Вот почему то, что у Неруды и Чехова только проглядывало в виде оттенков, приобретает у Коцюбинского более отчетливый, более резкий колорит. Это писатель, думающий, действующий и пишущий революционно.

Начиная с очень ранних рассказов, например «21-го грудня, на Введенієе» (1885), определяется живой интерес к самым обыденным типам, умение мыслить остро и дальновидно, намерение побуждать к действию.

Как на произведение особенно близкое Чехову указывают нередко на повесть Коцюбинского «Лялечка» (1901), где действительно по-чеховски изображена душевная неустойчивость основного персонажа, по-чеховски построен сюжет, расположены детали. Изучение половинчатых, колеблющихся и мнимых чувств тоже постоянно занимает его. Так, в рассказе «Дебют» домашнему учителю Виктору его возлюбленная Анеля с самого начала скорее противна. И мелкая, случайная, раздраженная любовь смешивается с такою же мелкою ненавистью; любовь и ненависть взаимно усиливают друг друга: «Мне противен ее постный вид и длинный нос и вся ее плоская фигура», — думает влюбленный в Анелю Виктор. В еще большей степени в духе Чехова — «Поединок», где по-чеховски снижены любовные сцены, в частности, упоминанием о том, что от волос возлюбленной пахло прогорклою помадой. С этим связаны масштабы всех чувств персонажей повести, суетливых, трусливых и пошлых. Новелла замкнута одним эпизодом, одним семейным скандалом, который разрешается очень благополучно. Но содержание новеллы огромно: буржуазно-чиновничий быт, жалкий и глупый, вскрыт глубоко и сильно.

«Сміх» (1906) и «Коні не винні» (1912) близки Чехову, но здесь чуть-чуть больше художественного нажима и значительно больше политической определенности. Это же особенно сказывается в «Fata morgana».

Л. Д. Иванов в обстоятельной статье «Літературний процес в Росії 90 — 900-х рр. і творчість М. Коцюбинського»[1] очень подробно говорит об отношениях Горького и Коцюбинского и мельком, как о третьестепенном деле, — о связи Коцюбинского с традицией Чехова. Между тем ни одним русским писателем самое существенное, самое чеховское — глубокая, уничтожающая критика пошлости и жажда обновления человеческой жизни — не было так полно воспринято и так творчески развито, как украинским писателем — Коцюбинским. Развивать это чеховское начало, двигать его вперед помогали Коцюбинскому революция 1905 — 1907 годов и Горький, как один из вдохновителей этой революции. Но в поэтической ткани произведений Коцюбинского романтические элементы, отчасти в духе Короленко, отчасти в духе раннего Горького, имели второстепенное значение.

Живое, исторически жизнеспособное сочетание — Неруда, Чехов, Коцюбинский — заслуживает быть выделенным, но отнюдь не обособленным от всего, что их окружает. В болгарской литературе переход от гоголевски монументальных образов в новеллах Каравелова к чеховски обыденным и психологически тонким образам в новеллах Вазова обозначает тот же переход от одной стадии реализма к другой его стадии.

Конечно, это не значит, что того или другого автора ограничивают какие-то рамки. Как в период перехода от романтизма к реализму в творчестве многих писателей смешивалось то и другое, так и в этом случае: Иван Вазов — многообразный писатель, не только новеллист, но и романист и поэт. Здесь же речь идет лишь о том, что в его рассказах 90-х и 900-х годов («Кандидат в хамам», «Не поклонился», «Кардашев на охоте» и др.) сказываются то же сдержанное и упорное сопротивление пошлости обыденной жизни собственнического мира и тот же острый интерес к мелочи, из которой соткана жизнь, — все, что свойственно Яну Неруде, Чехову и Коцюбинскому.

[1] Зб. «Російсько-українське літературне єднання».К., Держлітвидав, 1953.

Елин-Пелин в своих острых сатирических новеллах еще больше сближается с Чеховым.

Нечто подобное и в польской литературе. Генрих Сенкевич и Болеслав Прус — почти сверстники, точнее — погодки. Оба стоят на позициях критического реализма. Но характер этого реализма все-таки разный. В новеллах 70-х годов у Сенкевича — значительные образы, сильные чувства. Крупным планом он изображает душевную драму крестьянского ребенка, маленького музыканта, с его великим чувством, великою любовью к искусству. Напротив, у Пруса та же тема приобретает характер совсем иной. В его новелле «Эхо музыки» — облик ребенка «с необычайно длинными пальцами и оттопыренными ушами». Но «юный Орфей довольно рано начал обдумывать способы превращать музыку в деньги». Это обычная история успеха в буржуазном обществе, и талант сводится к формуле обыденной и точной: «музыка, ловкость и деньги».

В той же новелле и другая, противоположная судьба, порожденная теми же социальными условиями и поэтому столь же обычная. В этой части Прус особенно близко подходит к Чехову: трагедия и гибель большого таланта, задавленного и измельченного, и ход поэтической мысли, основанной на постоянном внутреннем противлении, на дроблении мысли: «платили за них хорошо, но...», «он сыграл, но...», «...но он отгонял мучительную мысль» и пр.

Юмор Болеслава Пруса — горький, грустный, нерудовский, чеховский юмор («Доктор философии в провинции», «Затруднения редактора» и др.). И в роман Пруса «Кукла» проникает та же, чеховская струя.

Сенкевич и Прус — соотечественники и современники, но между ними — водораздел двух разных этапов в истории критического реализма.

А за пределами славянских литератур?

Ян Неруда уже совершенно определился как художник, когда одновременно с Чеховым начинает свою литературную деятельность Мопассан. Не только в новеллах, но и в своих романах (часто вышедших

из новелл) он прежде всего тем отличается от Бальзака, что мелкое, пошлое, обыденное, горькое, безысходное поглощает его всецело. Мопассан имеет нечто существенным образом общее с Нерудой, Чеховым, Коцюбинским. И все-таки еще значительнее — то, что их разделяет.

Уходящее своими корнями в творчество Флобера и даже еще далее основное намерение новеллы Мопассана — правдиво и психологически тонко показать безысходное одиночество человека, отгороженного ото всех прочих людей и от природы, его беспомощность, его обреченность. Чем одухотвореннее и нравственнее человек (обычно это девушка или женщина), тем слабее и несчастней. Только циники довольны собой и успешно расталкивают все вокруг. Изображая безрадостную современность, Мопассан претендует на постижение извечных законов человеческого бытия.

Внутренний протест в подтексте мопассановской новеллы совсем иной, чем у названных мною славянских авторов. У Мопассана (у Гарди, раннего Драйзера): как все на свете было, есть и будет гнусно и скорбно! У Неруды, Чехова, Коцюбинского, Вазова: так дольше продолжаться не может, мы должны все до основания перестроить, все будет иначе.

Мопассановская новелла возникает в относительно устойчивой буржуазной ростовщической республике, тогда как Россия, Украина, Польша, Болгария конца XIX века — страны со все еще распадающимся феодализмом, со слабым капиталистическим строем, с очень сильным движением народных масс, ставящих либо революционные, либо национально-освободительные цели, с глубоким недовольством в разных слоях общества. Придушенный австрийским владычеством чешский народ борется за свои права. Это и объясняет огромную разницу между нерудовским и мопассановским критическим реализмом, хотя исторически, и по самому общему своему характеру, это — один и тот же этап.

Противоположное мопассановскому отношение к миру все возрастает в славянских литературах — ясная волевая задача обновления жизни.

В начале XX века Стефан Цвейг, Томас Манн, Леонид Андреев создали новеллы то неистовых страстей, то болезненных, странных обстоятельств, оригинальных персонажей, с сюжетами захватывающими и эффектными. Неруде, Чехову и Коцюбинскому свойственна бесхитростная простота, в которой проявляется и знание человеческой души, и настоящее художественное мастерство.

У Ивана Бунина, по сравнению с этими тремя писателями, возрастает поэтически тревожное, трагедийное, но сильно убывает ясность и строгость внутреннего и внешнего строя. И это уже — другой этап.

По-иному проявляется потом критический реализм в творчестве Генриха Манна, Ромена Роллана, Теодора Драйзера, Джона Голсуорси, Роже Мартен дю Гара. Еще по-иному позднее.

Сопоставляя трех великих писателей — Неруду, Чехова, Коцюбинского, я совсем не намерен затушевать национальные и индивидуальные особенности каждого из них. Здесь дается сопоставление, а не противопоставление, для которого тоже нашлось бы немало данных. Это сопоставление обосновывает идею и термин нерудовского этапа в истории критического реализма.

Этот этап возникает тогда, когда капитализм перестает быть передовой экономической и социальной силой. Проявляется все более и более острая критика одряхлевшего буржуазного строя, крепко вошедшего в быт и в сознание людей, всюду пустившего свои корни.

В это время говорить правду о мелочах значило мыслить в очень крупном масштабе, тревожить людей и будить сильные чувства. До какого ничтожества доходит жизнь людей в «тихом доме», какая душевная трагедия ищет исхода в думах ночного извозчика, как опошлена любовь, какая горькая нужда забивает талантливого музыканта, как сперва нужно стать подлецом, чтобы потом пролезть в буржуазный парламент, — все это мелочные бытовые картины в чешской, русской, украинской, польской, болгарской литературах.

Но это — не случайные зарисовки, во всем глубокое недовольство и смелая, сильная мысль.

Следует ли обозначать этот этап критического реализма в славянских литературах определенным термином?

Наша терминология бедна, обозначения необходимы, и всякое явление нужно не только определить, но и назвать. Вполне естественно назвать литературный этап именем того писателя, в творчестве которого он впервые был явственно обозначен.

В наше время история социалистического реализма подтверждает наличие единства развития разных литератур, что отнюдь не умаляет их национального своеобразия. В разных странах, независимо друг от друга, в разных конкретных условиях, но при одной мировой ситуации появляются такие писатели, как Фурманов, Фучик, Джон Рид, Анри Барбюс, Вилли Бредель, — беру только по одному имени от каждой страны, — писатели, творчество которых целиком вышло из гущи идейно осознанной жестокой и упорной борьбы, в которой они участвовали сами. В общем виде это общепризнано и бесспорно. Но историки литератур социалистического реализма приходят к обнаружению ряда более конкретных соотношений.

Ю. Булаховская, сопоставляя многие произведения польских, русских и украинских поэтов (Е. Путрамента, М. Рыльского и К. Симонова, Ю. Тувима и М. Бажана, В. Броневского и В. Маяковского), приходит к таким интересным выводам: «... поражает одно обстоятельство, очень явное: сходство между целым рядом художников слова при их обращении к тем же самым общественным темам,, очень близкая трактовка этих тем, применение совершенно подобных поэтических средств. Это явление невозможно объяснить влиянием или заимствованием, так как речь идет о стихотворениях, написанных большею частью в то же самое время, да и принадлежат они выдающимся поэтам, вряд ли можно предполагать, что они механически повторяют друг друга... Очевидно, мы имеем дело с так называемыми типологическими соответ-

ствиями, которые... обусловлены характерными особенностями общественной жизни...»[1]

Типологические соответствия ведут очень глубоко в сферу характерных особенностей не только поэтического, но и «допоэтического» мышления. Ведь художественная литература возникает на основе того, что и как чувствуют и думают люди. Поэтому было бы особенно важно, устанавливая всякого рода существенные аналогии, обращаться в то же время не просто к языку той или другой эпохи, а к тому характеру мышления, который сказывается в письмах, мемуарах, в любительской литературе, в памятниках человеческого мышления вообще.

И все-таки картина будет неполной, пока мы отчетливо не скажем о том, что общего в творчестве Мусоргского и Гоголя, Левитана и Чехова, Бетховена и Шиллера, Дебюсси и Ренье, Курбе и Золя, Неруды и Пуркине, Скрябина и Врубеля.

В этом отношении очень большое значение имеют коллективный труд «Взаимодействие литературы и изобразительного искусства в древней Руси», созданный под редакцией Д. С. Лихачева, книга К. В. Пигарева «Русская литература и изобразительное искусство», к ним примыкают и статьи Б. А. Шайкевича о соответствиях в чешской живописи и литературе XIX века[2]. Раскрытие такого рода соответствий углубляет понимание обоих искусств и ведет к подлинному историзму в понимании человеческой культуры.

[1] Ю. Булаховська. Прогресивна польська поезія в її зв'язках з російською та українською літературами. Київ, вид. «Наукова думка», 1964, стор. 16.

[2] «Іноземна филологія» вип. 7 и 8, 1966. Статьи Б. А. Шойкевича на эту тему в тех же сборниках продолжают публиковаться.

ЦЕЛЬНОСТЬ ФОРСАЙТОВСКОГО ЦИКЛА

Не только Лев Толстой, но и Мопассан и Чехов сыграли большую роль в формировании стиля самого значительного английского романиста XX столетия. Крупным планом создает Голсуорси свои типы, огромный размах в главном его произведении. Но это сочетается с чеховским, тонким, грустным изображением повседневного быта. Мелочным в том смысле, что автор доходит и до мелочей, наполняя их живым и острым лиризмом.

Изучение Голсуорси у нас освободилось от своих первоначальных заблуждений. Теперь никто уже не скажет, что персонажи этого автора — «олицетворение» отвлеченных категорий, никто в развитии живого образа не усмотрит «предательства», никто и не подумает, что Голсуорси «воспевал» что бы то ни было или изображал буржуазный мир в «розовом свете». Всем ясно теперь, что у этого автора нет прямолинейно положительных (да еще «с точки зрения автора»!) или прямолинейно отрицательных героев. Совершенно рассеялись существовавшие раньше предубеждения против «Современной комедии». Теперь каждому ясно, что критика буржуазного мира, хотя и не порождает у Голсуорси сколько-нибудь смелых идей, все же углубляется с годами; изображение молодого поколения, блуждающего в тумане, с полной путаницей нравственных и социальных понятий, — это весьма суровый прогноз будущего английской буржуазии. Ни у

кого ныне не возникают сомнения в том, что в образах Тимоти, Джемса, Джорджа отнюдь не таится идеализация викторианской эпохи. Не в эту ли эпоху крепла та собственническая идеология, которая поставлена под обстрел?

И все же в понимании главного произведения Джона Голсуорси сказывается порою некоторое упрощение. И нерешенным остается вопрос о жанровой характеристике форсайтовского цикла.

Не пустой ли, не формальный ли это вопрос? Смотря по тому, как его ставить и как решать. Если с этим соединить изучение всего строя произведения и жанровое определение будет итогом рассмотрения стиля, образов, идей, характера связей и взаимоотношений, скрепляющих произведение или ряд произведений, то такого рода итоговое жанровое определение должно бы оказаться существенным и плодотворным.

Общепризнано, что романы, объединенные в циклы «Сага о Форсайтах» и «Современная комедия», с примыкающими к ним, но более косвенно, тремя романами, названными «Последняя глава», — это средоточие многообразного творчества романиста, новеллиста, драматурга, теоретика литературы. В этом трижды тройном (исчисление вроде дантовского) цикле романов — самое ценное, что было создано Голсуорси. Поэтому дать общее структурно-жанровое определение этого крупного и приметного созвездия — проблема, заслуживающая внимания.

Выделим сначала первые шесть романов, созданные в период между 1906 и 1928 годами. За 22 года от «Собственника» до «Лебединой песни» путь, пройденный писателем, пересекает работа над 170 другими большими и малыми произведениями, написанными за это же время. Самые крупные линии пересечения — романы «Усадьба» (1907), «Братство» (1909), «Темный цветок» (1913), «Фрилэнды» (1915), пьеса «Мертвая хватка» (1919). Так при создании «Утраченных иллюзий», «Блеска и нищеты куртизанок» путь Бальзака пересекали десятки других произведений. У Голсуорси сначала в разрывы попадает немало и крупного, потом все главное внимание забирает

форсайтовский цикл, а пересекают его только пьесы, статьи и новеллы. Нужны промежутки, чтобы досмотреть в жизни, додумать, выносить образы и события. Более того, нужно подождать, чтобы то и это дозрело бы, определилось, сгустилось в самом бытии, а потом вошло бы в разум, в живое чувство, в роман. «Live first, write afterwards» — «Прежде всего — жить, писать — после»[1] — с этими словами постоянно к самому себе обращался писатель.

Но как быть, чтобы все это творение долгих лет не рассыпалось? Нужно так класть каждый новый кирпич, чтобы он утвердился и к нему бы крепко примыкали, хорошо бы на него ложились другие кирпичи. Первоэлемент форсайтовеких романов удивительно пористый, одно входит в другое, образуется такой сплав, что ничего из него не обособишь, не урвешь. Здесь отдаленное прошлое, которое оказывается весьма живучим, и смежная жизнь людей того же самого круга, и общественно-политическая современность, становящаяся зримою в частной жизни, пропитывающая ее. Чем дальше продвигается повествование о Форсайтах, тем гуще, ассоциативное становится стиль. Соме отнюдь не сентиментален, он даже боится чувствительности как огня, и все-таки комнаты в старом доме Тимоти ему кажутся пропитанными прошлым. И Робин-Хилл, на протяжении шести романов, живет тою двойною страстью, которая в него вложена, он живет своим будущим сначала, своим неугасающим прошлым потом. Уже для юного Джолли и для его сестры «эта комната, в которую теперь редко заглядывали, все еще хранила... следы присутствия того, с кем неизменно связывалось воспоминание о нежной ласке, длинных седых усах, запахе сигары и веселом смехе» («В петле».) Этот дом, построенный Босини для Ирен и для Сомса, где старый Джолион принимал Ирен, где выросли Джолли и Холли, становится в совсем другое время жилищем Ирен и «молодого» Джолиона, там растет юный Джон, туда, потрясенный

[1] The Life and Letters of John Galsworthy by H. V. Marrot. L., 1935, p. 137.

воспоминаниями, вынужден прийти Соме (30 лет он здесь не был), в этом же месте произойдет со временем единственное свидание Флер и Джона.

Накопление ассоциативных связей еще .сильнее в историческом плане. Злосчастная война с бурами, смерть королевы (64 года сидевшей на троне), последствия первой мировой войны и Октябрьской революции в России, первое лейбористское правительство 1924 года, распад «незыблемого» буржуазного делового мира, возможная конфискация всех ценностей, безработица, всеобщая забастовка 1926 года — все это образует подлинный внутренний ритм той частной жизни, которая входит в повествование как художественное воплощение жизни буржуазной Англии в целом. В размышления героев, в их говор, в события их жизни всюду вторгаются общие тревоги того или другого не только года, но и вполне конкретного дня. В самой отрывочной и как будто случайно-мимолетной мысли что-то личное все время цепляется за общее, историческое; не только душевное, — даже физиологическое пропитано историей. Занятый похоронами королевы, с недоумением думает Джеме о жене своего сына, которая его бросила: «Очаровательное было создание...» Он тут же связывает настоящее с прошлым и свое семейное с общим: «У нас никогда не было никаких неприятностей с нашими женами. Женщины изменились, все изменилось». Он слышит сильный шум. Что это за шум? Его уверяют, что в комнате тихо. «То, что слышал Джеме, было стоном его собственного сердца, в то время когда он видел, что уходит его Век». И тут же, в пересечении разных дум и событий, Джеме впервые встречает свою новую невестку, Аннет, от которой он нетерпеливо ждет внука. И Соме, совсем в иных обстоятельствах, сознавая, что поступает нелепо, ощущает несообразность своего поступка как частицу общей нелепости того, что в это время творится на свете.

В музыку времени включены образы природы с вечно ускользающей, мучительно недоступной ее сущностью, в них что-то столь же неустойчивое, эфемерное, как и в социальном мире, который размывают волны,

неведомые прежним поколениям Форсайтов, Об одной из знаменитостей, посетителе салона Флер, нечего сказать, кроме того, что он удивительно изображает кошек. В этих же сценах Голсуорси немало внимания уделяет собачке Тинг-а-Линг. Может быть, и он всего лишь «удивительно» изображает собачек? Нет, тут нечто другое: во взгляде Тинг-а-Линг то же самое недоумение, то же тоскливое понимание-непонимание, которое испытывают перед жизнью и Флер, и Дезерт, и Марджори Феррар, и Майкл. Не забавная эта собачонка, — наоборот, в ней что-то щемяще-грустное, безысходное.

Возвраты в прошлое, пересечение с настоящим, сгущение душевных драм и событий не так уже сильно расширяют повествование. Они кратки. Вот Джолион выходит на террасу в состоянии жгучей тревоги. Определилось его чувство к Ирен; дочь только что объявила, что она любит неприятного ему человека, сын ни с того ни с сего добровольцем идет на войну. Джолион выходит на террасу, «выложенную каменными плитами, искусно подобранными Босини...». Двадцать лет прошло со дня гибели молодого архитектора, но его имя в этой сцене связывают в один узел разные нити романа.

Или — совсем из другого места: «Холли! Флер не видала ее с того дня, как вышла замуж...» за Майкла? Нет, в тексте мы видим: «...вышла замуж не за Джона». А какой в этом трагический поворот в прошлое! И какая живучесть затаенного чувства, неугасающая боль.

В чужом американском отеле слышит Соме звуки рояля: «...было что-то — что-то в самом звуке...», внутри этих звуков была вечно недоступная ему, вечно ему враждебная, единственно для него прекрасная душа Ирен. Строка из истории чувств, не ветшающих, а укореняющихся и накопляющихся с годами.

У автора этого громадного произведения можно поучиться концентрированности, сжатости речи. Как собраны в узел все наиболее трагически взрывчатые сцены! Ирен предоставила сыну полную свободу. Соме не сомневается теперь, что волю своей дочери он вы-

полнил успешно. И вдруг это твердое, почти деловое, отчаянно спокойное: «Tell Fleur that it's no *good,* please». — «Скажите Флер, что дела плохи, прошу вас». Джон должен исполнить волю своего умершего отца. И все кончено. А сцена между Джоном и Энн после его почти невольной измены.» А последнее объяснение Ирен и Сомса?

Эта сжатость достигается благодаря особенной строгости и чистоте линий, напоминающих античную скульптуру. И реалистически отчетливые образы и образы в той или иной мере импрессионистические. данные во впечатлении других людей, и те и другие сработаны словно по мрамору. Взятый только извне, образ Ирен наделен своим плавным и сильным ритмом, так светится изнутри, что каждый ее жест принадлежит ей, и только ей одной, обнаруживает и данное состояние и неизменные свойства ее души.

Сила повествования в том, что интеллектуальный взор автора проникает внутрь времени, во времени видит душевную жизнь людей, сознает связь этой жизни с жизнью в мире вещей и природы.

Если собственная жена восстает против мужа и ее не прельщают его лакированные столы, его ожерелья и его розы, если Джолион-художник отходит от Форсайтов, если архитектор Боснии не в силах одолеть густой туман собственнического мира, то все это — каждая частная судьба — частица того общего состояния Англии, которое является исходным пунктом произведения в целом. Все трещит. Обрываются весьма крепкие связи. Но... или автор не видит ничего нового, сильного, смелого, или его еще нет? И когда прошлое семьи вторгается в настоящее, чтобы растерзать живое счастье Джона и Флер, когда семья Майкла и Флер существует под знаком белой обезьяны, в атмосфере изысканной бессмыслицы и неосознанной жажды, это снова — жгуче правдивые страницы истории. Это другое время, другой конец той же цепи. Причины и следствия. Пустые шкафы в доме Тимоти с наклеенными корешками — духовная пустыня в переполненном безделушками доме Флер. Не просто ис-

тория одной семьи, а — история одной семьи в эпоху величайшего нравственного кризиса, порожденного кризисом социальным. История самого этого кризиса. В душах людей автор крайне зорко видит течение времени.

Постоянно наполняя временем свои образы, Голсуорси не боится несколько насильственных сравнений, сопрягающих человека и его эпоху: «Соме остро и тревожно ощутил, что *Флер* будто топталась все время на месте, что вся ее разнообразная деятельность, даже производство на свет Кита, была суррогатом. Как вся ее эпоха, она передвигала ноги, но прийти никуда не могла, потому что не знала, куда ей идти».

Голсуорси в строении поэтического образа удивительно полно и органично сочетает самую горькую прозу с поэзией самой смелой. Прихотливая, взбалмошная Флер тем более привлекательна в ее потаенном чувстве, чем более это чувство оказывается заглушенным. Занятая своим салоном, поглощенная суетою сует, она горестно и глубоко томится и тоскует. Джон? О, конечно, не только Джон!

Автору постоянно нужно проникать в эти скрытые, глубоко скрытые, подводные течения жизни его героев. Не так-то легко добыть от самого героя его тайны, И автор подсылает кого-то, невидимку, кто допрашивает, все нужное узнает. Кто-то выпытывает у Сомса, влюблен ли он, счастливый новобрачный, в свою молодую жену, вторую свою жену, Аннет. И Соме самому себе отвечает и «нет» и «да». О настоящей любви не может быть и речи. А какое-то подобие любви к этой красотке, «оправленной в лучшие парижские туалеты», какое-то подобие любви — есть. На неустанном водоразделе истинного и ложного строится вся система форсайтовского цикла. Ложным было все бытие старого Тимоти. Ложной была, есть и будет идеология собственников — форсайтизм. Это ложное заполнило людей (как теккереевская Суета), оно отравило семейные, эстетические и общественные взгляды Сомса, проникло в мировоззрение молодого поколения английских буржуа. С первой да

последней строки форсайтовский цикл — это антифорсайтизм.

В этой неустанной борьбе (из писем автора мы узнаем, что это борьба и с самим собою, со своим внутренним форсайтизмом), в этой последовательной борьбе одно оружие — острый, всюду проникающий и до конца правдивый анализ. Вторгаясь в чужую душу, автор постоянно от себя, как об отчетливо увиденном, говорит о том, что там происходит. Но цель так называемой несобственно-прямой речи у Голсуорси не в том, чтобы смешать в одно целое автора и его героя, а в том, чтобы расширить движение индивидуальной мысли до того, что носится в воздухе, что думают многие: «В толпе перед оградой парка Соме, стоя под руку с Аннет, ждал. Да! Век уходит. С этим тред-юнионизмом и с этими лейбористами в парламенте, с этой французской литературой и ощущением чего-то такого в воздухе, чего не выразишь словами, все пошло совсем по-другому, он вспомнил толпу...» Век уходит... это думает Соме, но не один Соме, он думает то же, что и его отец, что и все Форсайты. Он вспоминает тревожные слова Джемса: «Они все — социалисты, они зарятся на наше добро». В тот же день 1901 года, в начале нового века, — толпа людей, думающих о том, что происходит, о прошлом и о будущем, думающих непоследовательно и бессвязно, как может думать разношерстная многотысячная толпа. Это неведомо чьи именно мысли, это мысли того времени, того дня.

Голсуорси весьма изобретательный писатель. Но его забота не в том, чтобы занять ум читателя все новыми неожиданными происшествиями. У него другая задача — показать закономерность, а потому и повторяемость сходных положений. Разрыв Ирен с Сомсом в 1888 году и их окончательный развод в 1900-м порождают на другом конце того же произведения иного рода разрывы Джона и Флер в 1920-х годах. И в 1900 году сближение Холли Форсайт с Вэлом Дарти ее брат и ее отец воспринимают как сближение с «племянником Сомса, из враждебного лагеря». Это, в более слабой степени, предвосхищение позднейших пре-

пятствий, которые воздвигнутся между Джоном и Флер. В то самое время, когда Соме хлопочет о бракоразводном процессе своей сестры, он озабочен собственным разводом. История Флер и Дезерта в обратном смысле предвосхищает и дублирует позднейшие отношения Флер и Джона. Не однообразна ли вереница похорон постоянно умирающих Форсайтов? Тетя Энн, Сьюзин, Джолион, Джордж, Джолли, Тимоти, Соме.

В известной степени персонажи романа дублируют друг друга: Джолионы старый и молодой, Джолли и Джон, Джеме и Соме, Джордж и Тимоти. На одном конце — архитектор Босини, на другом — поэт Дезерт. Мягкий, покоренный любовью, раздавленный копытами и колесами Босини, бурный, бесприютный, отчаявшийся Дезерт, они воплощают разные этапы того же явления: порывистого и бессильного сопротивления личности крепко устоявшемуся быту и нравам. В Марджори Феррар — та же Флер, без ее жизненной силы, более циничная, наделенная более острым умом. При всем многообразии, повторяются и те же чувства: Майкл совершенно так же не может добраться «до тайников сердца Флер», как для Сомса в свое время и во всю жизнь оставалась скрытой Ирен.

Что такое эти шесть романов, обнимающие 40 лет в истории Англии и написанные в течение 22 лет? Что это — шесть разных произведений? Или два произведения — «Сага о Форсайтах» и «Современная комедия»?

Характерно, что читатель обычно не замечает поставленных автором рубежей. Все это в его глазах — «Сага о Форсайтах». Название «Современная комедия», хотя оно и весьма выразительно, употребляют только литературоведы. Может быть, читатель в этом случае прав?

Единственный сюжетный скачок — между «В петле» и «Сдается в наем», между вторым и третьим романами. Тут временная дистанция большая и переход к теме молодого поколения Форсайтов. С первой главы третьего романа — завязка отношений Флер и

Джона. И это основа сюжета четырех последних романов. Между третьим и четвертым романами, стало быть между «Сагой о Форсайтах» (в узком смысле) и «Современной комедией», — прямая связь и временной дистанции нет.

Однако скачок между «В петле» и «Сдается в наем» не разрушает самого строгого, самого полного сюжетного, образного, идейного единства. Связь в судьбе разных поколений объединяет все. Это совсем не цикл романов вроде «Человеческой комедии» или «Ругон-Маккаров», где у каждого романа свой завершенный сюжет и объединяют их только общий план, общая авторская задача, некоторые персонажи, переходящие из романа в роман. Ближе всего по жанровому типу — трилогия Марии Пуймановой «Люди на перепутье», «Игра с огнем», «Жизнь против смерти». Все же сюжетно «Сага» несравненно плотней. Ее плотность такая же, как в «Жане Кристофе» Роллана, как в «Семье Тибо» Мартен дю Гара или в «Хождении по мукам» А. Н. Толстого.

Перед нами — одно произведение. «Собственник», «В петле», «Сдается в наем», «Белая обезьяна», «Серебряная ложка», «Лебединая песня» и связующие их интерлюдии — это части единого, неразрывного и отлично слаженного целого. Уже роман «В петле» открывается словами: «Инстинкт собственности не есть что-то неподвижное. За процветанием и враждой, морозами и зноем он следовал законам эволюции даже в семье Форсайтов, которые считали его раз и навсегда установившимся. Он так же неразрывно связан с окружающей средой, как сорт картофеля с почвой». Действительно, внутри этого обширного произведения — не только сюжетное, но и большое внутреннее идейное движение. Все же разные этапы, видоизменения и оттенки собственнической идеологии — это постоянная тема произведения в целом.

Соме остается с начала до конца центральным образом этого произведения, его смерть завершает все. С самого начала это — трагическая фигура, и этот образ останется трагическим до конца. В нем происхо-

дит крушение собственнической идеологии, крушение, связанное с узкой семейной, с буржуазной, деловой и с широкой исторической сферой. Соме — глубоко страдающий, размышляющий человек, с крепкими привязанностями, с твердым характером и принципами, которые расшатаны событиями личной и общественной жизни. Он всегда мыслит, всегда живет, его опыт обогащается, поэтому Соме становится иным, оставаясь самим собою. Автор видит его со стороны как враждебное ему явление социального мира, автор видит его изнутри как часть своего семейного круга и как частицу себя самого. Автор обличает в нем идеологию собственника, и голоса их сливаются в трагических думах о судьбах человечества и судьбах мира. Этот образ — одно из самых прочных звеньев, объединяющих все произведение в неразрывное целое. Однако в каждой части есть свои, не менее интересные образы, которые, раз войдя на том или другом этапе, уже из произведения не уходят. Даже смерть не позволяет читателю забыть старого Джолиона, Тимоти, Джолли. Через 39 лет Соме все еще помнил «вечно отчаянное выражение» лица Боснии. Он всегда помнил Ирен. Все во времени. Все течет, исчезает. И все так устойчиво в человеческом сердце, словно времени нет.

В особенности образы последних частей — носители идей, типичных для эпохи, противоречивых и смутных, но воплощенных писателем отчетливо и полно. Скажем, Майкл — деликатнейший, отзывчивый, добрый. В постоянном порыве — помочь, то бедняге Бикету, то группе безработных, то своей родине, оказавшейся в безысходном тупике. Но и он сам, и его жена — в тумане. И совершенно неизвестно, что ждет их сына, как его воспитывать. Разве что огнепоклонником? И теории, которые проповедует Майкл, — явная химера. Этот благороднейший человек агитирует за нечто весьма низменное и жестокое: вырывать детей из рабочих семей, высылать их в колонии. Якобы других способов борьбы с безработицей нет.

Шире становится и социальная сфера, в которую входят впечатляющие образы бедняков, безработных.

Настойчиво звучит тема социальных контрастов. По глубоко верному замечанию Т. Мотылевой, «Октябрьская революция не только вызвала у автора «Саги о Форсайтах» тревогу за судьбу кровно близкой ему буржуазной Англии, — она вместе с тем углубила его видение мира, позволила ему острее почувствовать обреченность буржуазного строя»[1].

Итак, перед нами — одно цельное произведение в шести частях, цикл романов, сливающихся в один роман. Этот один роман выходит из рамок обычного социально-психологического романа, захватывает смену поколений, четыре десятилетия из истории Англии, повествует о деградации господствующего класса в его отношении к судьбам народных масс, показывает развитие основных образов в их жизненном движении и сложном взаимоотношении с многообразной социальной средой.

Такого рода роман и есть роман-эпопея. В литературе XX века это своего рода антиантироман, то есть в высшей степени настоящий роман. К тому же понятие романа-эпопеи возникло на основе четырех образцов, из которых одним был форсайтовский цикл. Какие же все-таки по этому вопросу возникают сомнения? Д. Г. Жантиева возражает против такого жанрового определения потому, что «точка зрения на народ как на движущую силу истории вообще чужда Голсуорси»[2]. Но разве определение жанра зависит от характера общественно-политических взглядов автора? Разве роман Писемского менее роман, чем роман Чернышевского? Или лирика Фета менее лирика, чем лирика Некрасова? Пьесы Метерлинка в меньшей мере драматургия, чем пьесы Бертольта Брехта?

Возражение такого рода бьет мимо цели.

Но вот еще вопрос: А «Последняя глава»? Куда деть эти три романа, не сливающиеся в один и кос-

[1] Т. Мотылева. Иностранная литература и современность. М., 1961, стр. 87.
[2] Д. Г. Жантиева. Английский роман XX века. М., 1965, стр. 201.

венно примыкающие к «Саге»? «На форсайтовской бирже», «Интерлюдии»?

Все эти весьма разные вещи имеют одинаковое значение. Для романа как жанра характерна законченность. Ни «Адольф», ни «Рудин», ни «Кенельм Чиллингли» не допускают никаких довесков. Полнота раскрытия характеров и потому исчерпанность темы — одно из свойств этого жанра. В цикле романов типа «Человеческой комедии» нарушается эта замкнутость каждого отдельно взятого романа. Она нарушается и в романе-эпопее. Этой разновидности романа (как некогда «Илиаде») свойственна незавершенность, незавершаемость. Роман-эпопея не исчерпывается твердо очерченным кругом образов, разбивает всякого рода грани. От одной сферы образов тянутся нити к другой, от другой к третьей... От одного поколения к другому, от другого к третьему. От прошлого к будущему. Но и прошлое так обширно, что из него автор не может не черпать чего-то еще и еще, прямо относящегося к его теме. «Тут ни слова не прибавишь и не убавишь ни слова» — часто так говорят о романах типа «Дворянское гнездо», это же можно сказать о многих новеллах и романах самого Голсуорси. Некоторые из них выточены с тургеневской ясностью и объемной законченностью линий. Удивительные ясность и чистота линий сохраняются и в форсайтовской эпопее, есть и законченность в последних звуках «Лебединой песни». Но это лишь условная законченность. Постоянное нарастание, расширение темы характерно для романа-эпопеи. Да и последние слова — о вечном движении, о незатихающей и безграничной мировой жизни.

При наличии центростремительной энергии, образующей единство не только сюжета, но и чувства, очень сильна в «Саге» и своего рода центробежность. Захватить побольше и с разных сторон охватить тот же изображаемый предмет. Интерлюдии служат этой цели: посмотреть совсем с другой стороны, из хаоса повседневной суеты выделить более высокие, более чистые минуты бытия. То в отрешенной старости, то в светлой полосе безмятежного детства или в ту ми-

нуту, когда вместо страстной, темной прежней любви засветилась совсем иная, ясная любовь показать, пусть несколько отвлеченно, природу человека, не поврежденного суетою собственнического мира[1]. И «Passers by» («Идущие мимо», «Встречи»); после стольких разных, часто мелочных эстетических впечатлений Соме останавливается веред статуей Сент Годенса, зеленоватая бронзовая фигура уводит его в самую глубь души, подымает сокровенные воспоминания. Это тревожная н полная происшествий новелла. Каждая ее нить — струна, в которой звучат мелодии прошлого, целой жизни и смутные звуки будущего. Ирен, ее седые волосы, ее вечная красота, ее игра на рояле, всегда смолкавшая при его приближении. Ирен, которая никогда, ни разу, никогда не была ласкова с ним. И никогда не будет? Никогда не будет. А его родина! Ему семьдесят лет, он стар. Дождется ли он, чтобы выяснилось, «куда идет Англия»?

Открываем рассказ «На форсайтовской бирже». Снова являются перед нами оба Джолиона. Когда? В 1860 году: до первого действия «Саги». И молодой Тимоти, собирающийся жениться, вмешивающий в любовное письмо свои трезвые денежные расчеты. В далеком прошлом иронически смешано большое и малое: «Два события пришлись на 1855 год — Крымская война и женитьба Септимуса Смояла на мисс Джулии Форсайт...» Исторические события, моды, цены, фразеология, позы того или другого года и дня. И вдруг — происшествие, предвосхищающее бегство Ирен: в 1864 году от могущественного Николаев сбежала его жаждущая самостоятельности жена. Не совсем был прав старый Джеме, когда думал: «У нас никогда не было никаких неприятностей с нашими женами». Все меняется, но, и повторяется постоянно одно и то же.

Самые действенные и зримые новеллы — «Собака у Тимоти» и «Гондекутер». Совсем юный Соме Фор-

[1] Эта мысль была высказана М. С. Шаповаловой при обсуждении моего доклада во Львовском университете.

сайт, сдержанный, остроумный, разумный, тонко знающий цену всякой вещи, да и всякого слова. Гораздо отвлеченнее и слабее «Соме и Англия, 1914 — 1918». Все эти дополнения о чудачествах Форсайтов могли бы прирастать без конца.

Роман-эпопея заводит при себе особый жанр не вставных, как в «Дон-Кихоте» или в «Годах странствований», а дополняющих новелл, тесно связанных с основным строем образов и сюжета.

В шести частях «Саги» действие шло по прямой линии сложного, многосоставного и все-таки единого сюжета. В «Последней главе» стрелка поворачивается в другую сторону. Флер, Майкл, Лоуренс Монт, перенесенные в «Последнюю главу», не только отодвинуты на третий план, но и живой интерес читателя к ним как-то утрачивается. Кажется даже, что Флер и Майкл сильно состарились, а между тем от того времени, когда Флер так молодо и страстно добивалась встречи с Джоном, прошло всего четыре года, ей еще нет и тридцати лет. «Цветок в пустыне» — в этой части из прежних героев «Саги» один Дезерт остается в центре внимания, и образ его сохраняет, всю свою силу. В этом образе сосредоточена трагическая тема нравственной, идейной бездомности молодого поколения английской буржуазной интеллигенции. И тема эта сближает «Последнюю главу» с «Современной комедией».

«Интерлюдии», «На форсайтовской бирже» и «Последняя глава» — характерные для «незавершенности» романа-эпопеи дополнительные звенья, не нарушающие, а подтверждающие цельность основного ядра.

Эта цельность предъявляет к читателю свои требования. Каждое отдельное звено, большое и малое, нужно уметь воспринимать в его живом тяготении к сердцевине романа-эпопеи и в его взаимоотношении с другими, порою далекими звеньями. Далекое оказывается близким благодаря всюду проникающим, постоянно возрождающимся мотивам. Поэтому таким бесплодным становится выхватывание, обособление отдельных сцен для понимания мировоззрения автора.

Если Соме тоскливо думает: «Нет больше дома Тимоти на Бэйсуотер-Род», если даже такого рода грусть по невозвратно ушедшему, каково бы оно ни было, созвучна чувствам автора, это совсем не значит, что образ Тимоти, что его мир получили, в какой бы то ни было степени, примиряющую оценку.

Вся совокупность «Саги» — это тонкая, глубоко проникающая критика собственнической идеологии в период ее расцвета и в период ее распада.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Идейность стиля — вот что обнаружено в теоретическом рассмотрении внутренней формы слова, в анализе прозы Гёте, Пушкина, Бальзака, Достоевского, Толстого, Чехова, Неруды, Голсуорси, в рассмотрении связей, которые образуют этапы в истории реализма.

Стиль — это не «совокупность приемов», не внешняя форма, а самое важное свойство поэтического восприятия мира и поэтического образного мышления. Писатель не просто опытный мастер, который умеет пользоваться всякого рода приемами воздействия на читателя, нет, — он сам так видит, так думает, так чувствует, и иначе видеть, думать и чувствовать он не может, он может только доводить и то, и другое, и третье, то есть свой стиль, до все большей полноты, до все большего совершенства.

В чем заключается образность и поэтическая сила слова? В тропах? Только ли в тропах? И как быть с прозой Пушкина, Чехова, Теккерея, Мопассана? Не много там метафор, сравнений, гипербол, даже эпитеты редки, и не больно броски эпитеты. «Крыша на нем ржавая», «серый больничный забор», «унылый, окаянный вид», «старые изодранные халаты» — вот первые эпитеты «Палаты № 6».

Самые тонкие явления стиля не так уж «кидаются в очи», их нужно распознать, уловить малоприметную, но крепкую нить, которая соединяет явления стиля и мысль, которою только и живет, только и дышит это явление стиля.

Самые обыкновенные слова в тех или других словосочетаниях могут приобрести большую силу. Посмотрите, как в разные периоды своего творчества Леонид Леонов любит отвлеченные, бесплотные слова и какими они становятся переуплотненными и зримыми в его прозе. Слова «тишина», «напасти», «дурман», «затхлость», «оцепенение», «сознание», «усталость», «понятия», «мысль» преображаются в его тексте: «...какой такой шутуляк тишину поганым крылом колотит», «Источены были... избенки осенними ветрами да зубастыми напастями», «пудовый дурман», «затхлость ударяла в лицо», «вязкое дорожное оцепенение», «в расплеснутом сознании», «усталость давила ему на плечи», «плоско нарисованные на нем понятья», «мысль, которая... туго и неуверенно вызревала в нем...»

В этих словосочетаниях, даже вырванных из текста «Петушихинского пролома» и «Скутаревского», — целая эстетическая система, уплотняющая отвлеченное до осязаемого и зримого, система внутренней крайней активности реализма.

Не только словосочетания, но и отдельные ударные ключевые слова становятся порой «поэтическими терминами» и переходят из одного произведения в другое, определяют и стиль и идею произведения. Как просто теперь — раскрыть словарь языка Пушкина и следить по нему за жизнью поэтического слова. Оказывается, за самыми простыми из них — проблески цельной философии.

Слово «коснуться»: «...голос музы тёмной / Коснется ль уха твоего», «Коснулась роковая весть» («Полтава»); «...до слуха чуткого коснется...» («Поэт»), «Моих зениц коснулся он...» («Пророк»); «Или коснется горячо ее руки» («Евгений Онегин»); «У меня затрещала бы набережная, если б коснулся я сатиры» (Письма). В приведенных и в других случаях в этом слове электрическая сила вторжения одного в другое (например, поэзии в сознание читателя), порождающая своего рода душевные взрывы, и слово «коснуться» каждый раз перевыполняет свое прямое смысловое задание.

Слово «гений»: «Мой добрый гений»; «...меня покинул тайный гений»; «...гений чистой красоты»; «Какой задумчивый в них гений»; «Ты гений свой воспитывал в тиши»; «...долго ли тебе разменивать свой гений на серебряные четвертаки?»; «Корнеля гений величавый»; «А гений и злодейство / Две вещи несовместные». Как живет и сверкает это слово в лирике, в драматургии, в письмах Пушкина! Целая теория: гений составляет драгоценное и редкое достояние все же не исключительных, а многих людей. Тою же философией насыщает Пушкин и слово «слава»: «И вашей славою и вами, / Как нянька старая, горжусь». Не о шумной славе Байрона или Наполеона сказано в этих строках, а о тихой, но подлинной славе высокого женского достоинства и светлой красоты.

На каком просторе воспринимается жизнь слова, когда оно берется не только в клеточке определенного контекста, а в творчестве писателя в целом!

Вы видели уже, как у Достоевского слово «проба» переходит из «Преступления и наказания» в роман «Подросток» с тем же значением наивысшего самому себе экзамена на звание «Наполеона», как особое поэтическое значение приобретают слова «угол», «улица», «трактир», «толкотня», как слово «студент» приобретает значение — простодушный, общительный, откровенный.

У Гоголя, у Достоевского грамматические формы слов сами по себе приобретают большое выразительное значение. В особенности это сказывается в применении превосходной и, если позволят так назвать. уничижительной степеней. Эти крайности часто совмещает ирония, которая гнездится в превосходной степени. Сильно звучит в устах Собакевича «преживехонький» об одном из проданных им мертвецов. Такое же сильное обратное действие у слов: «наидобродушнейший», «наиприятнейший», «скромнейший», «деликатнейший», «образованнейший», «милейшие и достойнейшие люди». В превосходной степени ироническая снижающая гипербола, которая в «Мертвых душах» распространяется на весь помещичий мир крепостнической России.

Нередко и Достоевский пользуется превосходной -степенью иронически, например говоря о «глубочайшем исследовании» весьма легковесного Степана Трофимовича Верховенского. Все же обычно его превосходные степени имеют другое значение, в них — крайние душевные и идейные порывы его героев: «в глубочайшем удивлении», «глубочайшим раскаянием», «главнейшие подтверждения». Такое же значение имеют слова, равнозначные с этой грамматической формой: «чрезвычайная задумчивость», «с чрезвычайным недоумением», «чрезвычайная тишина», «с чрезвычайно крутой и скрипучей лестницы». Сопоставьте с этим уменьшительные (уничижительные): «квартиренка», «именьишко», «докторишки», «башмачонки», и в контрасте грамматических форм — трагические контрасты поэтического мировоззрения Достоевского, с его жгучей тоской, страстным презрением к измельченному и опошленному миру, с величием грозных его идей.

Свойственно ли тем или другим частям речи, грамматическим формам какое-либо стилистическое назначение? При этом не грамматическая категория сама по себе, а ее стилистическое применение оказывается в сфере внимания. Следовательно, то же этимологическое или синтаксическое явление может иметь и совершенно иное стилистическое значение. В стихотворении Пушкина «Подъезжая под Ижоры, /Я взглянул на небеса...», в первых строках романа Достоевского «Бесы»: «Приступая к описанию недавних и столь странных событий... я принужден...», в обоих этих весьма разных текстах деепричастия имеют все же сходное стилистическое назначение. Они придают оттенок непосредственности и незамысловатости легкому лирическому или повествовательному, нарочита наивному строю речи. При этом подчиненность и прилипчивость деепричастия в его отношении к последующему глаголу устанавливают тесную связь того, что сначала выражено деепричастием, и того, что потом выражено глаголом.

Но вот в конце XI главы «Отрочества» обращение учителя к Николеньке комментируется сплошным ря-

дом деепричастий: «...сказал он, покачиваясь на стуле и задумчиво глядя себе под - ноги... поднимая брови и указывая пальцем... делая всей кистью движение, ..ударяя тетрадями... ударяя по правой стороне стола и склоняя голову направо...»

В этом случае деепричастие становится важной составной частью поэтического стиля. Оно выражает одновременность двух или трех звеньев события, более того — их проникновение друг в друга и зависимость «деепричастного» звена от звена «глагольного». Тут же, вопреки этому, оказывается, что якобы подчиненное на самом деле действеннее, сильнее подчиняющего: не то, что говорит учитель, а эти его ничего не говорящие приставные «причастные» действия раздражают Николеньку и влияют на него; и взаимное противление — в еле приметных скрытых движениях, обозначенных деепричастиями, а не в открыто произносимых словах. Обнаруживается, что учителю дела нет ни до крестовых походов, о которых он спрашивает, ни даже до того, выучил ли Николенька свой урок, что его нимало не трогает испуганная растерянность ученика, что каждый из них, учитель и ученик, живет своею совершенно обособленной жизнью. Сказывается сила обратного действия, столь характерного для стиля Толстого: то, что кажется неважным, — важно, а что кажется важным, — неважно.

Стилистическое исследование часто требует эксперимента. Попробуем, сохраняя грамматические формы, изменить лексический состав. Получится что-нибудь в таком роде: «сказал он, рисуя что-то на листочке бумаги» или «...усердно отгоняя муху...» Это нисколько не изменило бы сути дела. А перестройка грамматической формы нарушила бы стилистический строй, а стало быть, произошли бы и смысловые изменения: «сказал он»; «он покачивался на стуле и задумчиво глядел себе под ноги...» Глагольные формы прошедшего времени, поставленные на место деепричастий, придали бы большую рельефность данному образному звену, обособили бы его, вывели бы его из подчиненного положения, на-

рушил» бы связи и взаимные зависимости, установленные в этом тексте.

Стало быть, изменение грамматических форм, при сохранении лексики и общего содержания текста, ведет к нарушению тонких, иногда еле приметных, но существенных смысловых и стилистических связей.

При этом количество раз, которое автор употребил ту или иную грамматическую форму, имеет весьма условное и относительное значение. Как мы только что видели, дело совсем не в том, часто ли Лев Толстой употребляет деепричастие, а только в том, какое стилистическое значение оно в его тексте приобретает. Ведь чувство меры истинного художника заставит его не быть однообразным, не допустит повторения чего бы то ни было, хотя бы и повторения деепричастий, причастий или возглавляемых ими синтаксических оборотов.

В художественном тексте значение имеет не количество глаголов, а их эстетический облик.

Скажем, в насыщенном ароматом эпитетов стиле Тургенева или Паустовского глагол очень часто играет необычную для него роль, он не обозначает действие как таковое, в нем — колориты, тона и полутона, все же, конечно, оживленные скрытым действием: «заря не пылает пожаром: она разливается...», «солнце... мирно всплывает... просияет и погрузится...», «хлынули играющие лучи...», облака «сдвигаются, теснятся... они все насквозь проникнуты светом и теплотой», «затеплится на нем вечерняя звезда», «ветер разгоняет, раздвигает...», «вихри-круговороты... гуляют по дорогам...», «начинали густеть и разливаться холодные тени...» («Бежин луг»); «Гривы то окунались в воду, то вскипали пеной», «запутался ветер», «плясали волны», «море волновалось перед грозой и глухо взрывалось...», «промывал чужую книгу», «обрушило на него ворохи звезд» («Морская прививка»),

Рассмотрим подробнее и в контексте один из этих случаев: «Он не читал, а медленно выбирал со страниц отдельные мысли, словно промывал чужую книгу в нескольких водах, и надолго запоминал то, что оставалось на решете: неожиданный образ, нервную

дрожь, мысль, свежую, как дождь..» Первые три слова: «Он не читал» — ослабляют действенность, выставляя что-то другое на первый план. В сущности, «он» именно читал, но читал по-своему, и то, как он читал, сосредоточено в метафоре «промывал» и разъяснено в дальнейшем. К обозначению действия в этом слове присовокупляется и даже выдвигается на первое место особый, психологически осложненный характер этого действия. Глагол приобретает свое особое стилистическое назначение.

Когда подсчитывают количество глаголов и полагают, что глаголы всегда усугубляют действенность повествования, то сильно ошибаются. Глаголы имеют разное стилистическое назначение. Более того, самые порывистые движения обозначают существительные, а не глаголы. Сопоставим два таких случая: «Прыжок к окну. Он уже на земле. Через забор. В лес» и — «Спал. Снилось разное. Просыпался, потягивался». В первом случае нет ни одного глагола, существительные создают повышенную действенность. Во втором случае сплошные глаголы действенности не создают.

Б. Н. Головин подсчитывает количество причастий и деепричастий в рассказе М. Горького «Мальва» и в соответствующем по объему отрывке из «Анны Карениной» и показывает, что у Горького эти части речи встречаются чаще. Только поэтому он признает необоснованным утверждение об особой роли этих частей речи в прозе Толстого[1]. Но эти подсчеты совершенно неубедительны во всех отношениях. Во-первых, речь идет совсем не о количестве, а только об особом стилистическом назначении редко или часто употребляемых форм. Во-вторых, Б. Н. Головин упускает из виду, что многие части «Анны Карениной» в стилистическом отношении написаны совсем в другом ключе, чем более ранние и более поздние произведения Толстого. Сжатая, почти пушкинская фраза в этом романе играет очень большую

[1] См. Б. Н. Головин. Заметки о стилевом своеобразии синтаксиса Л. Н. Толстого. Сборник «Л. Н. Толстой», ч. III. Горький, 1960.

роль. В-третьих, почему бы последующим писателям, в том числе и Горькому, не воспринять те или другие особенности прозы Толстого и не усугубить некоторые ее свойства?

Предположим, что кто-либо утверждает, что в романах и повестях Тургенева имеет значение употребление такого эпитета (или содружества вместе взятых двух, трех эпитетов), в котором, как в зерне, заключено все произведение в целом. А вы возражаете на это, что у Марлинского было в полтора раза больше эпитетов, чем у Тургенева. Эти подсчеты к данному утверждению никакого отношения не имеют.

Синтаксические формы имеют стилистическое назначение в том смысле, что для того или другого автора лаконическое или осложненное строение речи, те или другие синтаксические явления органически связаны со строем художественного мышления, познания мира и прояснения мысли.

Сжатые, простые синтаксические формы могут обозначать очень разные, даже противоположные явления стиля, но они всегда существенны для него. То — действенная ясность. То — обособление и выпуклость каждого звена. Но вот конкретный случай: «Катерина Петровна забеспокоилась, долго обвязывала голову теплым платком, надела старый салоп, впервые за этот год вышла из дому. Шла она медленно, ощупью. От холодного воздуха разболелась голова. Позабытые звезды пронзительно смотрели на землю. Палые листья мешали идти» (К. Паустовский, «Телеграмма»).

Знаки препинания в этом случае были во власти автора. После третьего слова можно было поставить точку и потом начать: «Она долго обвязывала...» Нет, все, что касается действия, собрано вместе. В этом длинном предложении каждое его звено равноправно, все они объединены, и это несколько затушевывает каждое из них. Благодаря этому дальнейшее, то, как совершено было действие, и то, что почувствовала в эти минуты Катерина Петровна, приобретает повышенную отчетливость. «Шла она медленно, ощупью» — эти четыре слова не должны

слиться с другими словами, каждое наделено внутренним простором. Особенно: «Позабытые звезды пронзительно смотрели на землю». В такой сжатой фразе каждое слово особенно сильно бьет в свою цель. Умирающая старушка так давно не видела звезд, для нее они «позабытые», и она как будто их видит впервые, и в то же время ей так много они напоминают. Могут ли палые листья мешать переходу? Да, если это старуха, которая доживает свои последние дни. И то, что эта деталь выделена синтаксически, определяет всю ее силу.

Совершенно очевидно, что сжатые синтаксические формы могут обозначать быстрое развитие событий. Но может быть и обратное: «Часы показывают половину четвертого. Без четверти четыре. Четыре. Мы ждем. Половина пятого... Пять... Тишина.. Шесть, семь.. Светает...» В этом тексте из повести Виктора Некрасова «В окопах Сталинграда» паузы, отмеченные точками и многоточиями, обозначают пустое, ничем не заполненное время, означают тревожное ожидание. Если точки и многоточия заменить запятыми, эти паузы сотрутся, утратят свою глубину. В одном только случае в тексте есть запятая, и она выразительна: она показывает, что к утру время плывет быстрее, люди задремали, смешиваются часы.

То, что аналогичная синтаксическая структура может иметь и такое и обратное эстетическое значение, не отменяет связи содержания и формы, а обнаруживает многообразие этих связей.

Выделение пунктуацией отдельных слов служит тому, чтобы они приобретали значение самостоятельных объектов во внимании читателя: «Это длится до вечера. Перемежаясь. Атака, обстрел, атака, опять обстрел» (В. Некрасов).

Без лаконичной фразы не обходится ни один мастер художественной прозы. Но лаконичная фраза может господствовать, может играть подчиненную роль. Она может быть и связующим звеном, и энергичным заключительным аккордом.

В сжатой фразе Стендаля — смелость анализа, оголенного от каких бы то ни было красот и тем

более острого. У Мерите, наоборот, в строении предложения, краткого и легкого, очень существенно его ритмическое изящество я внутренняя живописность.

Но в разных литературах усложненное изображение общества, раскрытие всякого рода взаимоотношений, расчлененность психологического анализа — все это ведет к более разветвленному синтаксическому строю. Это очевидно в истории прозы при переходе от Стендаля к Бальзаку, еще более — от Пушкина к Лермонтову, от Пушкина и Лермонтова ко Льву Толстому.

Значит ли это, что вообще, чем сложнее мысль, тем сложнее ее синтаксическое выражение? Такого общего соотношения нет. Очень сложные вещи можно высказать простыми предложениями и наоборот. В общем взаимоотношении языка и мысли нет логической необходимости такого рода, но есть психологическая тенденция, на которой в искусстве художественной прозы созидаются определенные явления стиля.

Сложное синтаксическое строение образной речи может служить: а) обозначению временного единства многообразного события, б) раскрытию теснящих друг друга, друг в друга вторгающихся противоречий, в) композиционному единству романа, когда в придаточном предложении, причастном или деепричастном обороте появляется связующее звено с более ранними эпизодами этого романа, г) обнаружению роли автора в оценке изображаемых событий.

Обилие сложных синтаксических образований означает тенденцию к объединению и тесной взаимной зависимости образов и мыслей. И наоборот, лаконичный синтаксический строй имеет тенденцию обособления, отчетливого выделения каждой мысли или даже ее составного элемента. Вот самые простые случаи: 1) Я обещал. Так и будет, 2) Как я обещал, так и будет. В первом случае сугубо ударное, волевое выделение и обособление каждого звена. Во втором случае — их взаимопроникновение и логическая нерасторжимая связь. Разный ритм, разные оттенки смысла.

В искусстве прозы эти две противоположные тенденции очень существенны, и поэтому такое большое эстетическое и смысловое значение имеют синтаксически сложные построения в художественной прозе.

Т. И. Сильман видит нечто сходное с этим во взаимоотношении абзацев, которые рассматриваются как «литературно-композиционные» единицы. Либо от одного абзаца к другому перебрасывается петля и новый абзац легко подтягивается к предыдущему, либо, наоборот, ощущается резкий толчок перехода на красной строке. В зависимости от этого абзацы либо сами из себя легко выходят наружу, либо замкнуты каждый в собственном своем содержании[1].

Разумеется, в пределах того же стиля, но в разных обстоятельствах сказываются попеременно и та и другая система. И простым подсчетом преобладающих ситуаций в этом случае не обойдешься.

Что же из того, что у Карамзина синтаксис мог бы оказаться в количественном отношении близким синтаксису Толстого? Ведь стилистическое назначение сложных синтаксических форм у этих двух писателей совсем разное, да и разные, конечно, эти формы не по количеству слов в предложении, а по своему грамматическому строю.

Стилистические явления требуют весов более чувствительных, чем статистические подсчеты. В статье М. А. Шелякина «Работа Тургенева над частицами и союзами в «Записках охотника»[2] очень ясно показано, как ничего не значащая частица оживляет и поэтически окрашивает текст является тем последним прикосновением кисти, которое так ценят живописцы, особенно портретисты. В ранней журнальной редакции: «Разве вам барин говорил обо мне? — прибавила Арина после небольшого молчанья». В окончательной редакции: «Л разве вам барин...» Или: «Что за человек был этот Бауш?» — «И что за чело-

[1] См. Т. И. Сильман. Структура абзаца в прозе Лессинга, Гёте и Гейне. «Филологические науки», 1961, № 4.

2 «Вопросы творчества и языка русских писателей». Новосибирский педагогический институт, вып. 4. 1962.

век...»; «Вот кстати прудик» — «Вот кстати *и* прудик». Во многих случаях, отмеченных М. А. Шелякиным, ничего не значащие «а», «и», «же», «то», «да», как живой вздох, согревают и оживляют речь, а иногда, как в первом случае, через это «а» сквозит и определенное чувство: тревога Арины, что ее история известна.

Еще значительнее роль противительных союзов в прозе Чехова, где они формируют новый для того времени склад художественной прозы, пересеченной, раздробленной: «Продолжать разговор было бесполезно и неприятно, но я все сидел и слабо возражал... Ведь весь вопрос стоял просто и ясно... но простоты не видели, *а* говорили мне, слащаво округляя фразы... *а* мне хотелось... Несмотря ни на что отца и сестру я люблю... бываю я прав или виноват, ноя постоянно боюсь огорчить их...» В одном абзаце «Моей жизни» шесть противительных слов, и чеховский стиль, о котором шла у нас речь, особенно зависит не от метафор или сравнений, а от этих «но», «а», «несмотря ни на что»; в них расщеплённость сознания людей того времени, в них сутолока их мысли, в них — едкая острота реалистического анализа.

Литературовед не менее лингвиста, но по-своему и совсем иначе исследует слово, речь, этимологические и синтаксические формы, знаки препинания, паузы, то, что лингвисты пренебрежительно именуют частицами, все, что так или иначе созидает образы и идеи, созидает стиль поэта, прозаика, драматурга, да и... самого литературоведа.