

Р. В. КОМИНА

СОВРЕМЕННАЯ
СОВЕТСКАЯ
ЛИТЕРАТУРА

Р. В. КОМИНА • СОВРЕМЕННАЯ СОВЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Р. В. КОМИНА

СОВРЕМЕННАЯ СОВЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

(ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ
И СТИЛЕВОЕ МНОГООБРАЗИЕ)

*Допущено
Министерством высшего и среднего
специального образования СССР
в качестве учебного пособия
для студентов филологических факультетов
университетов*



МОСКВА «ВЫСШАЯ ШКОЛА» 1978

Рецензенты:

*кафедра советской литературы МГУ (зав. кафедрой
докт. филол. наук, проф. А. И. Метченко);
докт. филол. наук Н. К. Гей (ИМЛИ им. А. М. Горького)*

СОДЕРЖАНИЕ

Истоки многообразия	4
С установкой на поэтизацию	63
«Вновь проверяя бытия основу...»	96
Пафос историзма	124
Пути синтеза	155

РИММА ВАСИЛЬЕВНА КОМИНА

СОВРЕМЕННАЯ СОВЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Редактор Л. А. Дрибинская. Художник А. К. Зефиров. Художественный редактор Н. Е. Алешина. Технический редактор Т. А. Новикова. Корректор А. А. Хромых

ИБ № 1160

А-15214 Сдано в набор 25/V—77 г. Подп. к печати 23/XII—77 г.
Формат 84×108¹/₃₂. Бум. тип. № 2. Объем 5,5 печ. л.
Усл. п. л. 9,24 Уч.-изд. л. 10,0 Зак. 888 Изд. № РЛ—211
Тираж 30 000 экз. Цена 35 коп.

План выпуска литературы издательства «Высшая школа»
для вузов и техникумов на 1978 г. Позиция № 131
Издательство «Высшая школа»,
Москва, К-51, Неглинная ул., д. 29/14

Московская типография № 32 Союзполиграфпрома при
Государственном комитете Совета Министров СССР
по делам издательств, полиграфии и книжной торговли
Москва, К-51, Цветной бульвар, д. 26.

Комина Р. В.

**К63. Современная советская литература. Учеб.
пособие для филолог. фак. ун-тов. М., «Высш.
школа», 1978.**

176 с.

В работе дан анализ основных художественных тенденций литературы 1950—1970-х годов, проявляющихся в различных жанрах эпоса, лирики, драматургии. На примере отдельных произведений М. Шолохова, А. Твардовского, Л. Леонова, Э. Межелайтиса, Я. Смелякова, К. Симонова, Ч. Айтматова, С. Залыгина, Ю. Бондарева и других современных писателей в книге идет речь о формировании и развитии индивидуальных стилей, о новизне художественных исканий литературы социалистического реализма.

70202—066
К 001(01)—78 131—78

8P2

Не ставя задачи охватить все существенные явления современной литературы, мы стремимся дать в этой книге сжатое представление о литературном процессе как системе, постоянно открывающей новые пути художественного освоения нашей действительности. Это заставило предпослать главам, непосредственно посвященным литературе 1950—1970-х годов, историко-теоретический очерк основных форм художественного многообразия, сложившихся в предшествующие десятилетия. Речь здесь идет о традициях советской классики — А. М. Горького, В. В. Маяковского прежде всего. Кроме того, многие стили современных талантливых писателей сформировались именно в 20-е, 30-е, 40-е годы и не могут быть поняты без своих истоков. Пути развития многонациональной советской литературы представляют сегодня широкий интерес, в этом убеждает внимание к нашему искусству огромного числа читателей в нашей стране и за рубежом.

Мы надеемся, что общая картина движения стилей, обрисованная в этой книге, поможет читателю осмыслить еще многие не названные в ней имена и художественные произведения.

Автор

ИСТОКИ МНОГООБРАЗИЯ

В процессе развития советской литературы последнее тридцатилетие — это период, обусловленный общесоциальными закономерностями развитого социалистического общества, отчетливо выявляющий черты художественного многообразия, характерные для нее как для литературы социалистического реализма. Достаточно ясно выражена в литературном процессе 50—70-х годов и ее идейно-художественная специфика, ее неповторимость.

Характеристика современной советской литературы как целостного литературного процесса возможна лишь при охвате произведений всех родов — эпоса, лирики и драматургии, активно взаимодействующих, создающих ее богатое многоголосье. Практика развития советской литературы современного периода (в особенности после Второго съезда советских писателей) выдвигает задачу анализа и иных общностей — стилей, художественных тенденций, стилевых течений.

Идея взаимосвязи единства и многообразия, художественного богатства социалистического искусства проходит через все важнейшие программные партийные выступления по вопросам искусства и литературы, начиная со статьи В. И. Ленина «Партийная организация и партийная литература». Статью пронизывает мысль о двух неразрывных качествах будущей социалистической литературы. В. И. Ленин убежден в том, что социалистическое содержание — «идея социализма и сочувствие трудящимся»¹ — станет органической основой единства литературы, ее духовной монолитности, а в разнообразии ее форм при обеспечении «большого простора личной инициативе, индивидуальным особенностям»² проявится свобода художника нового ти-

¹ В. И. Ленин о литературе и искусстве. М., 1976, с. 95.

² Там же, с. 93.

па. Эти мысли В. И. Ленина реализуются в опыте многонациональной советской литературы, отличающейся «идейной бескомпромиссностью и партийной страстностью в утверждении коммунистических идеалов»¹, богатой самобытными талантами.

В Программе КПСС записано: «Главная линия в развитии литературы и искусства — укрепление связи с жизнью народа, правдивое и высокохудожественное отображение богатства и многообразия социалистической действительности, вдохновенное и яркое воспроизведение нового, подлинно коммунистического, и обличение всего того, что противодействует движению общества вперед»². Так же широко формулируется в основополагающем документе партии мысль о закономерном характере многообразия художественных путей советского искусства: «В искусстве социалистического реализма, основанном на принципах народности и партийности, смелое новаторство в художественном изображении жизни сочетается с использованием и развитием всех прогрессивных традиций мировой культуры. Перед писателями, художниками, музыкантами, деятелями театра и кино открывается широкий простор для проявления личной творческой инициативы, высокого мастерства, многообразия творческих форм, стилей и жанров»³. Понимание природы связи социалистической сущности, принципиального идейного новаторства с художественным многообразием нашей литературы на каждом новом этапе истории советской литературы и литературоведения обогащается новыми оттенками, приобретает все большую теоретическую точность. Завершены коллективные исследования, рисующие широкую картину исторического движения советской литературы⁴. Опубликованы работы, цель которых — выявить природу многообразия форм социалистического реализма в теоретическом ракурсе⁵.

¹ К 100-летию со дня рождения В. И. Ленина. М., 1970, с. 61.

² Программа Коммунистической партии Советского Союза. М., 1972, с. 136.

³ Там же, с. 131—132.

⁴ К ним относятся в первую очередь: История русской советской литературы (1917—1965) в 4-х т. Изд. 2. М., 1967—1971; История русской советской литературы. М., 1974; История советской многонациональной литературы в 6-ти т. М., 1970—1974; История русской советской литературы (1917—1940). М., 1975.

⁵ См. Новиченко Л. Н. О многообразии художественных форм и стилей в литературе социалистического реализма. М., 1959; Кова-

Советское литературоведение утверждает органическую связь содержания советской литературы — тем, проблем, образов — с открыто провозглашаемой целью — воспитанием нового человека. Все более очевидно для миллионов читателей во всем мире, что и содержание и цели советской литературы противоположны содержанию и целям литературы, связанной с принципами буржуазного сознания во всех его разновидностях — от прямой апологетики буржуазного образа жизни до анархического противостояния всем (в том числе и прогрессивным) нормам общественной морали и общественного сознания в целом. Идейной традицией советского литературоведения является постоянное принципиальное размежевание и прямая полемика с течениями буржуазно-конформистской и буржуазно-индивидуалистической художественной идеологии, защита эстетических основ советской литературы от искажений и нападок. Вместе с тем советское литературоведение решает задачу соотнесения советской литературы с мировой литературой как закономерно исторически сложившейся и развивающейся системой¹: «Социалистический лагерь вышел как решающая сила на арену мирового общественного развития. Представителям социалистического содружества писателей нужно мыслить «в контексте» мирового эстетического развития...»². Такой подход важен при рассмотрении самых разных явлений истории советской литературы и различных ее периодов.

лев В. А. Многообразие стилей в советской литературе. М.—Л., 1965; *Время, пафос, стиль. Художественные течения в современной советской литературе.* Сб. ст. М.—Л., 1965; *О литературно-художественных течениях XX века.* Сб. ст. М., 1966; *Асадулаев С.* Историзм, теория и типология социалистического реализма. Баку, 1969; *Егорова Л. П.* Проблемы типологии социалистического реализма. Ставрополь, 1971; *Проблемы художественной формы социалистического реализма,* т. 1 и 2. М., 1971; *Овчаренко А. И.* Социалистическая литература и современный литературный процесс. Изд. 2. М., 1973; *Гей Н.* Пафос социалистического реализма. Изд. 2. М., 1973; *Эльяшевич Арк.* Единство цели, многообразие поисков в советской литературе. Л., 1973; *Волков И. Ф.* Социалистический реализм и партийность. М., 1974; *Идейное единство и художественное многообразие советской прозы.* Сб. ст. М., 1974.

¹ Глубокую постановку вопроса содержит ст.: *Неупокова И. Г.* Национальные литературы в системе всемирной литературы. — В кн.: *Современные буржуазные концепции всемирной литературы.* М., 1967. По этой проблеме см. также: *Советская литература и мировой литературный процесс. Материалы научной конференции ИМЛИ им. А. М. Горького.* М., 1972.

² *Озеров В.* Тревоги мира и сердце писателя. М., 1973, с. 265.

Путь художников в советскую литературу в первые годы ее формирования шел нередко через такие ранее сложившиеся общности, как прогрессивное, гуманистическое искусство, как демократическое искусство, революционное искусство в самом широком смысле этого слова. Каждый талантливый писатель и сегодня вступает объективным содержанием своего творчества в контакты с многослойной культурой современности, включаясь в острейший диалог нравственных принципов, эстетик, идеологий. В искусстве ничто подлинно значительное не исчезает. Это относится не только к биографиям отдельных талантливых художников, но и к «биографиям» целых течений. Говоря о том, что наша литература находится на переднем крае освободительной борьбы человечества, советские исследователи имеют в виду наряду с ее ближайшими социально-общественными адресами и ориентирами все другие эстетические связи и взаимоотношения, прямые и полемические.

Схематично эту систему общих координат современной советской литературы и отдельных ее тенденций можно выразить так:

вместе со всем подлинным, прогрессивным искусством настоящего и прошлого — против антиискусства, против профанации существа искусства, против вульгаризации и ограничения его роли и возможностей в истории человеческого развития, в общественной борьбе за торжество гуманизма;

вместе с искусством последовательно гуманистическим — в полемике с искусством, противоречивым в своем гуманизме, надломленным и отчаявшимся;

вместе с искусством демократическим — против искусства элитарного, замкнутого в своих идеалах и эстетических возможностях, в своих связях с действительностью;

вместе с искусством революционным — в принципиальной полемике с искусством, не переходящим грани общедемократических идеалов;

вместе с искусством социалистическим — в полемике с искусством, отрывающим социальную критику от утверждения передового идеала эпохи;

вместе с мировым искусством социалистиче-

ского реализма, с его художественным историзмом и многообразием стилевых исканий — в полемике с искусством абстрактного авангардизма, индивидуалистического экспериментаторства;

в качестве искусства активного, действенного, творчески многообразного — против искусства догматически ограниченного, иллюстративного.

Таким образом, представляя разные уровни и формы связей и полемики советской литературы как новаторского направления прогрессивной мировой литературы и искусства XX века с другими направлениями, советские ученые раскрывают, какими сложными реальными путями формируется и осуществляется идейно-эстетическое единство советской литературы, выражающееся ярче всего в единстве ее художественного метода — социалистического реализма.

Теория социалистического реализма активно разрабатывается современными литературоведами, критиками, писателями. В центре их внимания — непрерывное обогащение содержания и форм искусства социалистического реализма.

Социалистический реализм как эстетическая концепция революционного гуманизма и художественная система сложилась и развивается в процессе творческих поисков многих непохожих художников. Обобщением самых значительных идейно-художественных достижений его стали основополагающие творческие принципы партийности, народности, художественного историзма¹. Завоевав широчайший авторитет, принципы эти развиваются, обогащаются, раскрываются в своей многозначности.

В нашем современном представлении историзм советской литературы — это не только историческая конкретность изображения жизненного процесса, но и историческая верность художественной трактовки изображаемых явлений. Своеобразие метода советской литературы проявляется в историзме ее общественных идеалов — научно обоснованных и постоянно обогащающихся в ходе общественного развития; в историзме

¹ Историческому становлению и защите принципов социалистического реализма посвящены работы: *Иванов В. И.* О сущности социалистического реализма. Изд. 2. М., 1965; *Петров С. М.* Возникновение и формирование социалистического реализма. М., 1976; *Метченко А. И.* Кровное, завоеванное. М., 1971, и другие.

представлений об идеале культуры нового общества; наконец, в историзме самих критериев художественности.

Коммунистическая партийность литературы социалистического реализма — высший тип классовой последовательности эстетического видения, способствующий художественному открытию исторической правды и, одновременно, нацеливающий писателя и читателя на активное соучастие в коммунистическом переустройстве мира, на воспитание нового человека. Партийность сегодня — это конкретная духовная связь советской литературы с практикой строительства коммунистического общества в нашей стране, с идеологией борющегося за коммунизм пролетариата всего мира. Это программная связь литературы с всемирным опытом социалистической, демократической и гуманистической борьбы прогрессивных сил человечества, преломление этого опыта в художественном творчестве. Партийность — это идеологическая определенность идейно-эстетических оценок, новый активный тип идейно-эстетической связи писателя и читателя, установка на диалог с человеком самой высокой политической культуры, с читателем массовым, всенародным, обладающим разносторонним опытом практической социальной борьбы. Партийность органически связана с народностью советской литературы и обуславливает ее новый характер.

Народность — это проявление исконной способности искусства к всеобщности выражаемого им содержания. В подлинно значительных произведениях это — содержание целостной национальной жизни, полнее всего предстающей в жизни народа и тех, кто выражает его интересы и исторические перспективы наиболее последовательно. Народность советской литературы — отражение постоянно обогащающегося конкретного социального содержания жизни и борьбы народных масс, устремленных к социалистическим преобразованиям, отражение художником усложняющихся, обогащающихся форм быта, культуры, эстетических и языковых принципов, отбираемых и развиваемых народом в качестве наиболее органических средств коллективного самознания, коллективного исторического и духовного творчества. В советском искусстве народность и партийность неотделимы друг от друга — это две взаимопроникающие стороны одной идейно-эстетической системы.

Значительность новаторства советской литературы, обусловленная мировым значением Октябрьской социалистической революции, сопоставима, вероятно, только с универсальной широтой ее эстетических традиций. Новаторство и традиции прослеживаются и в границах индивидуального творческого пути писателя, и в масштабе целостных художественных систем искусства. Самый общий фактор развития советской литературы — ее коллективных и индивидуальных, национальных и интернациональных явлений — это взаимопроникновение эпохальной системы, связанной с классовостью искусства, и системы искусства, порождаемой закономерно развивающегося бесклассового коммунистического общества¹. Взаимодействие этих двух систем, двух типов искусства, двух стадий художественного развития происходит как в форме относительно резких сдвигов и изменений художественных структур, так и в форме медленных процессов, по сути качественно новых, но не всегда резко обозначенных в области стиля.

Опыт советской литературы показывает также, какими сложными были взаимоотношения содержания и формы в процессе становления основных принципов социалистического реализма². На отдельных этапах нашего искусства, и непосредственно, и, напротив, очень опосредованно отражая движение истории, форма и содержание советской литературы то развиваются гармонично и взаимосвязанно, то опережают друг друга, стремясь запечатлеть порой не столько существо, сколько самый темп и ритм, самую экстраординарность процессов развития жизни и сознания общества. Одновременно с новыми стилевыми явлениями в каждой национальной социалистической литературе сохраняются и развиваются, подчас играя не меньшую идеологическую и эстетическую роль, стили подчеркнута традиционные, сложившиеся в своих главных свойствах в предшествующей литературной ситуации, стили, несущие не столько черты отдельного переломного периода,

¹ Исследование этой проблемы мы находим в кн.: *Тимopheев Л. И.* Советская литература. Метод. Стилль. Поэтика. М., 1964; *Мейлах Б. С.* Ленин и проблемы русской литературы конца XIX — начала XX века. Изд. 4. Л., 1970; Проблемы художественной формы социалистического реализма. М., 1971; и во многих других работах.

² См. об этом в ст.: *Кузнецов М. М.* Социалистический реализм в соотношении с другими творческими методами. — В кн.: Реализм и его соотношения с другими творческими методами. М., 1962.

сколько основные или более частные особенности целой литературной эпохи, устойчивые свойства специфически национального мировосприятия.

На разных этапах истории под влиянием запросов общества в искусстве акцентируется, получает преимущественный выход в стиль то его отображающая, то эмоциональная стихия, то стихия прямого идеологического выражения. Это характерно и для советской литературы, выявляющей те сложные, иногда кажущиеся неожиданными пути, которыми идет эстетическая разведка нового в самой жизни и происходит установление живых контактов с прошлым мировой и своей национальной культуры, пути, которыми идут активнее всего на каждом этапе стилевая полемика и стилевое сближение. Наряду с исторически обусловленными происходят процессы, определяемые и собственно внутрилитературными закономерностями (среди них — явления подражания, литературной моды и, наоборот, явления отталкивания, полемики). Ибо литературное произведение в самом процессе своего зарождения и создания, а далее в процессе читательского восприятия и общественного бытования не только вступает во взаимоотношения со временем, но и вписывается в многосложный эстетический контекст, ограниченный или безгранично широкий, в зависимости от горизонтов автора и силы его художественного таланта.

Типологические закономерности, схематично очерченные нами, можно проследить в советской литературе, исследуя литературные роды, жанры, метод. В последующем изложении мы рассмотрим проблему художественного многообразия советской литературы, обращая преимущественное внимание на ведущие художественные тенденции и стилевые течения, на сосуществование и последовательную смену уже на протяжении истории советской литературы разных систем стилевой дифференциации. Без этого трудно почувствовать своеобразие современного литературного процесса¹.

¹ Всякий живой литературный процесс бесконечно сложнее любой его теоретизированной схемы. В нем есть явления, отчетливо выявляющие свою характерность, есть и такие, которые привлекают чертами «загадочности», «неожиданности». Но именно эта сложность и пестрота реального процесса делает необходимую опору на устойчивые литературоведческие категории.

Первое звено литературного процесса — художественное произведение, взятое как движение от первоначального замысла к последней редакции, развивающееся и актуализирующееся для конкретного читателя в процессе прочтения. Следующие категории — творческая индивидуальность писателя, т. е. исторически закономерный неповторимый путь самовыражения; его индивидуальный стиль, складывающийся в форме эстетической концентрации и дальнейшего развития наиболее значимых изобразительно-выразительных качеств и одновременно в форме взаимосвязей с другими стилями и жанрово-стилевыми линиями, взаимодействия со сложным, многомерным «силовым полем» литературной истории и современности. Стилевое течение — реальная, осознаваемая читателями и критикой близость конкретных писателей, нашедшая объективное образно-стилистическое воплощение. Родственные стилевые течения складываются в художественные тенденции. Здесь речь идет об объективной, но нередко не осознанной общности лишь наиболее принципиальных идейно-эстетических устремлений, на основе разработки типологически определенных, устойчивых художественных форм.

С этими категориями литературного процесса нужно соотнести категории смежные, параллельные, представляющие собой другой вид, другой масштаб типологии. В первую очередь это типы изображения¹ — общности, означающие лишь устойчивое тяготение к определенным художественным структурам, к определенной системе форм (родовых, жанровых, речевых и т. д.), содержательность которых выступает сугубо опосредованно. А также типы творчества², типы художественного мышления, выдвижение на первый план в ходе исторического, стадийного развития разных сторон творческого мышления художника — типизации,

¹ Это понятие используют в разных терминологических вариантах Д. Ф. Марков, А. П. Эльяшевич, М. Н. Пархоменко, В. И. Гусев и многие другие авторы.

² Выдвижение и обоснование этой категории в работах Л. И. Тимофеева было существенным моментом в разграничении типологического и конкретно-исторического подходов к изучению наиболее общих литературных закономерностей. См.: Тимофеев Л. И. Основы теории литературы. Изд. 5. М., 1971.

идеализации, интеллектуализации¹. Диалектическую взаимосвязь этих моментов обуславливает сама природа искусства в трех ее взаимопроникающих сторонах — изображении, идеологическом выражении, эстетической оценке² — неразрывных, постоянно развивающихся, поочередно превалирующих на определенных аналогичных витках исторической спирали, или гармонически сочетающихся.

Все эти широкие типологические категории, отражающие непосредственно и опосредованно состав литературного процесса, важны при характеристике художественных тенденций и течений советской литературы как своеобразной системы. Но прежде чем перейти к ее конкретной характеристике, нужно остановиться чуть подробнее на том, как «выглядят типологически» основные компоненты нашего анализа — стиль и стилевое течение — в системе литературного процесса.

Стиль — это категория синтезирующая, стягивающая воедино все компоненты произведения, обобщающая эстетически закономерное в изобразительных средствах писателя. В то же время стиль — это слой художественной системы писателя, непосредственно связанный с неповторимостью самой личности, самого таланта писателя. Стиль произведения — это исторически закономерная система средств художественного изображения и выражения, подчиненная одновременно и идейно-художественной концепции каждого отдельного произведения и выражению пафоса и художественного видения, присущих всему писательскому творчеству.

¹ Нам представляется, что В. Днепров в книге «Проблемы реализма» (М., 1961) убедительно охарактеризовал типизацию и идеализацию как два наиболее распространенных сегодня пути создания художественного обобщения — возведение к типу на основе обобщения реальных существенных качеств действительности и возведение к идеалу на основе передачи в образе особенностей самого идеала. Думается, есть основания выделить и такой путь художественного обобщения как интеллектуализация, т. е. образное воссоздание самого процесса мышления, изображение мысли уже не в форме действительности и не в форме идеала, а «в форме самой мысли». Разумеется, термин «интеллектуализация», как и термины В. Днепра, из-за их многозначности используются лишь в качестве «описательных».

² Современная разработка вопроса о природе искусства в ее важнейших сторонах принадлежит Г. Н. Поспелову — автору книг «О природе искусства» (М., 1960), «Эстетическое и художественное» (М., 1965).

Уже индивидуальный стиль совмещает в себе качества формы существования литературы и формы ее развития. Еще в бóльшей мере эта двуединая характеристика относится к стилевому течению, способному представить явление искусства в его статике (одновременное существование близких по художественному облику произведений разных авторов) и в динамике (историческая преемственность конкретных, развивающихся в определенном направлении художественных принципов).

Понятие стилевого (художественного) течения менее широко распространено среди историков литературы¹; оно отличается бóльшей многозначностью, чем понятие стиля. Объяснение этого в историческом многообразии конкретных идейно-художественных принципов, организующих течение как нечто целостное. Истории литературы широко известен тип художественного течения, приближающегося по своей сущности к направлению, т. е. обладающего мировоззренческой самостоятельностью эстетической программы, занимающего особое место в общественно-эстетической полемике времени. Таково, например, в русской литературе второй половины XIX века соотношение социально-реалистического и философско-романтического (получившего тогда название «чистого искусства») течений. Однако мы сталкиваемся и с другим типом связи течения и направления — когда первое по преимуществу является эстетической разновидностью проявления и развития второго.

Самый факт множественности, коллективности разработки тех или иных художественных принципов всегда свидетельствует об их исторической укорененности. Подобно выдающемуся художественному таланту творческое течение укрупняет идеи и формы времени, делает их для современников и потомков наиболее очевидными и разработанными. Вместе с тем в самом факте «количественного» умножения художественных идей есть и элемент негативный. Течение, когда оно не обнаруживает подлинно творческого развития, несет в себе

¹ См.: Фохт У. Р. Пути русского реализма. М., 1963. Теоретическое обоснование категории стиля как явления повторяющегося, закономерно проявляющегося у писателей, связанных единством взглядов и проблематики, дает Г. Н. Поспелов в кн.: Проблемы литературного стиля. М., 1970.

возможность повторения, а значит, и «разжижения», растворения художественных завоеваний и открытий времени. Новаторство, традиция, эпигонство обнаруживаются в «составе» любого стилевого течения. Очевидно, без дифференцированного конкретно-исторического подхода к художественным течениям нельзя решать и вопроса о соотношении течения и индивидуального стиля, течения и направления.

Активным идейно-эстетическим фактором формирования и развития художественных течений является существование и борьба литературных направлений — самых значительных, программно оформленных идейно-эстетических общностей. Направление определяет те или иные особенности стилей и художественных течений, отдельных жанрово-стилевых линий, а также характер их взаимосвязей. Будучи тесно связанным с жизненным материалом и личностью самого художника, стиль обобщающей своей стороной, если можно так выразиться, вступает в непосредственный контакт с ведущими направлениями времени, активно соотносит свою идейно-художественную концепцию с концепцией, программой направления. Таково, скажем, соотношение стилей Толстого и Достоевского с направлением мировой литературы критического реализма, с одной стороны, и с направлением революционно-демократической русской литературы — с другой. Таково соотношение некрасовской, чеховской, толстовской, блоковской традиций с художественным движением литературы социалистического реализма и ее основных течений и тенденций. Эти, а также многие другие примеры выявляют не только активный характер направления по отношению к стилю и течению, но, в свою очередь, и активный характер стиля и течения относительно направления, которое они обогащают новыми художественными идеями и принципами.

* * *

В любую эпоху мы наблюдаем устойчивую, повторяющуюся в самых общих чертах многомерность¹ литературного процесса. Расчлененность и относительная самостоятельность взаимосвязанных художествен-

¹ Наиболее часто она заявляет о себе как двучленная или трехчленная.

ных тенденций извечно существовала в искусстве как внутренний механизм его органического развития, как естественная структура художественного процесса. Исторически неповторимые конкретные качества содержательного и эстетически-стилевого облика направлений и течений разных эпох не могут сегодня помешать их типологическому анализу.

Наиболее универсальным содержательно-структурным моментом, выступающим при изучении литературы и искусства любых эпох, является, видимо, закрепленный во множестве терминов и описательных характеристик принцип антиномичности, взаимополюсности, организующий формирование и развитие ведущих, наиболее продуктивных направлений и течений¹. Распространенность этого принципа в мировом литературном процессе определяется, очевидно, тем, что в нем моделируется противоречие как основа движения самого жизненного процесса. Кроме того, принцип антиномичности, несомненно, реализует то стремление к универсальности, к широте охвата искусством разных сторон жизни, которое уже на ранних ступенях его развития позволяет запечатлеть противоположность и борьбу разных общественных взглядов, живую диалектику общественных взаимоотношений. Наиболее отчетливое выражение антиномичность получает в художественных течениях, играющих роль литературных направлений, непосредственно несущих черты классовости эстетических позиций. Эти исторические формы идейно-эстетического антиномизма были в центре внимания Г. В. Плеханова, А. В. Луначарского, А. М. Горького. Интерес к их изучению — устойчивая традиция советского литературоведения. Меньше разработана методика изучения тех форм взаимосвязей и противостояний в искусстве, которые не имеют прямой классовой взаимонаправленности, выражают собой взаимосвязь другого типа — преимущественно-историческую. Тем важнее сегодня наличие в нашей науке таких исследований, которые помогают осмыслить идеологическую содержательность течений и тенденций разного масштаба и типа, специфичность самих форм художественной идеологии и различных ее

¹ Многообразные формы такой структуры литературного процесса обнаруживает, например, *Н. И. Конрад* — автор книги «Запад и Восток» (М., 1966).

систем. Ценный теоретический инструмент такого рода исследований дают нам, в частности, работы Г. Н. Пospelova «Эстетическое и художественное» и «Проблемы литературного стиля». В них автор, излагая важнейшие положения марксистской эстетики по вопросу об идеологической природе искусства, разрабатывает ряд новых моментов, помогающих глубже понять творческую суть художественно-идеологической деятельности писателей. Развивая мысль Добролюбова о различиях между миросозерцанием и теоретическими взглядами, «общими понятиями» художника, Г. Н. Пospelov убедительно показывает, что особая активность миросозерцания, «непосредственного идеологического познания», наряду с мировоззрением обуславливает творческую силу писателя. Теоретическая разработка проблемы непосредственного идеологического познания закладывает основы для более детального анализа сложных художественных процессов, для осмысления закономерностей нового типа, не сводимых к опыту искусства прошлых эпох. Все это имеет прямое отношение и к исследованию художественных течений советской литературы, к пониманию их особой идейно-эстетической содержательности.

Литературный процесс как система складывается не только под воздействием своеобразных законов исторической типологии. На него активно влияют закономерности специфически внутрилитературные, более опосредованно связанные с историческими свойствами времени, обладающие особой устойчивостью. Такой закономерностью является существование и взаимопроникновение разнотипных систем стилеобразования в искусстве и литературе. В современной науке еще нет развернутой, всеохватывающей картины основных исторических систем стилеобразования. Но отдельные очень ценные ее слагаемые очерчены в историко-литературных, историко-искусствоведческих трудах, посвященных отдельным эпохам искусства. Так, в современных советских исследованиях русского фольклора и древней литературы мы встречаем указания на доминирующую связь стиля и жанра, более того — на поглощенность стиля жанром. «Если в литературе допустимо выражение «стиль — это человек», то в фольклоре, тоже несколько условно, но все же вполне уместно высказать, что «стиль — это жанр», — пишет Н. Ф. Бабушкин в статье

«О специфике стиля в художественной литературе»¹. Исследователи древних литератур разных народов также преимущественно рассматривают жанровый «срез»².

С развитием социального мышления, с вычленением и дифференциацией форм художественной идеологии жанрово-родовая система, сохраняясь, продолжает действовать как стилеобразующий механизм уже в ослабленном, «снятом» виде. Как основной принцип художественной дифференциации она заметно уступает место другой системе. Иными словами, ведущими формами литературной дифференциации постепенно становятся не принципы бытования, а принципы художественного познания, в наиболее развитом и взаимосвязанном виде представленные романтизмом и реализмом XIX века. В европейской литературе антиномии «романизм — реализм» исторически предшествовали антиномии, имевшие характер переходных от жанрово-стилистических систем к системам методов. Таковыми, как нам представляется, были диалектические взаимосвязи классицизм — сентиментализм, классицизм — романтизм, романтизм — натурализм, в которых жанрово-стилистическая взаимополюсность была подчас более заметной, чем столкновение самих принципов художественного познания и эстетической оценки.

Вообще же гипотетически можно представить себе, что ослабление жанровых границ, взаимопроникновение жанров — это процесс, связанный законом обратной зависимости с процессом становления и укрепления творческих методов как главных форм художественной дифференциации. Не случайно именно для зрелых романтизма и реализма характерна наибольшая свобода жанрового выбора, подвижность жанровых границ, многообразие переходных жанровых форм. Жанры, методы, стили исторически сменяют друг друга в разных национальных литературах как русла художественной дифференциации.

Утверждая закономерность существования и взаимосменяемости качественно различных систем художественной дифференциации, в пределах которых осуществляется прямая и полемическая взаимосвязь художест-

¹ Вопросы творческого метода и мастерства в литературе и фольклоре. Сб. ст. Томск, 1962, с. 168.

² См.: Лихачев Д. С. Человек в литературе древней Руси. М.—Л., 1958, с. 33, 102, 140.

венных тенденций, необходимо иметь в виду еще одно исключительно важное обстоятельство. Подобно открытиям великих писателей различные коллективные художественные образования, в данном случае системы художественной дифференциации, не исчезают из литературного процесса как один из его механизмов, но сложно сосуществуют с новыми, более современными и активными формами стилеобразования, то максимально актуализируясь под влиянием запросов жизни, то сознаваясь лишь как традиции, лежащие в историческом прошлом (самый показательный пример этого — острый интерес на современном этапе к проблемам творческого метода).

В современной советской литературе смену разных форм стилеобразования можно видеть на судьбе различных течений, например течений, связанных с эстетикой и поэтикой русского устного народного творчества¹ или с эстетикой и поэтикой народного сказа, уже в советской литературе переживших несколько моментов возрождения и затухания. Тот же процесс выявлен и историками наших национальных литератур, например киргизской, татарской, башкирской. Это же явление можно проследить на формах, осознаваемых в качестве персональных стилевых традиций. Так, на протяжении очень короткого, менее чем двадцатилетнего периода можно наблюдать два момента актуализации чеховских традиций: «вспышку» в 40-х — начале 50-х годов лирической прозы, близкой чеховской лирической прозе (К. Паустовский, С. Антонов, В. Панова, Н. Адамьян), и широкий интерес в 60-е годы к объективно-реалистической прозе с углубленным социально-психологическим рисунком, прозе, близкой аналитическим повестям Чехова 90-х годов (Ю. Казаков, И. Грекова, Ю. Трифонов и другие).

Богатство и многоплановость сегодняшнего стилевого поля, все элементы которого находятся в живом диалектическом взаимосцеплении, в многосторонних взаимосвязях, определяется тем, что оно подвержено все усложняющейся системе взаимодействующих закономерностей. Например, живые и «снятые» течения, ха-

¹ Эти процессы на большом материале раскрывает П. С. Выходцев в кн.: Советская литература и устное народное творчество Л., 1965.

рактерные для советской литературы как интернационального явления, взаимодействуют с живыми и «снятыми» течениями, восходящими к закономерностям внутринационального художественного развития. Такой исторически и типологически разнородный характер национальных и межнациональных тенденций не только не мешает им «встречаться» и активно влиять друг на друга, но и создает особенно богатые возможности для взаимодействий. Разве не на пересечении своеобразного поиска богатой фольклорными традициями киргизской прозы с драматическим психологизмом русской прозы 50—60-х годов вырос стиль Ч. Айтматова, обозначив собой плодотворную и новую тенденцию времени? Аналогичный пример — органичное сочетание в книге Р. Гамзатова «Мой Дагестан» традиций устного прозаического восточного повествования, цветистого, лукавого, окрашенного специфически национальными притчами и афоризмами, с опытом публицистически насыщенной мемуарной документальной русской прозы. Стили и течения, формирующиеся сегодня, вбирают в себя элементы исторически «разновозрастных» художественных традиций; это интересно демонстрирует проза Т. Ахтанова и А. Нурпеисова, В. Санги и Ю. Шесталова, где традиционная реалистическая детализация бытовых описаний вплотную соседствует с современной интеллектуализацией психологического изображения и анализа.

Таким образом, даже на небольшом (в масштабах литературных эпох) отрезке развития советской многонациональной литературы можно проследить разнотипность и разноплановость художественных течений и тенденций как естественную и (что важно) плодотворную особенность единого литературного процесса.

После этих предварительных замечаний типологического характера обратимся к важнейшим конкретно-историческим источникам и путям формирования художественных течений в советской литературе.

* * *

Значительный факт, с которым сталкивается исследователь стилевых процессов советской литературы в ранних ее истоках, обращаясь к произведениям первых революционных лет, — это второстепенность соб-

ственно эстетических, в частности стилевых, моментов в ходе идейного размежевания двух лагерей русской литературы. Размежевание художественной интеллигенции, как пишет А. И. Метченко, шло «отнюдь не по течениям, не по эстетическим признакам. Баррикады проходили *внутри* течений. Символисты Блок и Брюсов оказались по одну сторону баррикад, З. Гиппиус, Мережковский, Бальмонт, Вяч. Иванов — по другую, реалисты Бунин, Куприн, А. Толстой эмигрировали, но остались Горький, Серафимович, Пришвин, Вересаев и многие другие. Да и Толстой очень скоро вернется на родину, затем — Куприн. Решающее значение имели не столько принадлежность к тому или иному течению, сколько бесстрашие перед новым, готовность идти навстречу ему вместе с народом»¹.

Становление стилей и течений советской литературы начала 20-х годов осложнялось и тем обстоятельством, что в полемике с литературными канонами уходящей эпохи многие писатели были убеждены в новаторском значении модернистской эстетики, защищали принципы самодовлеющего экспериментаторства, принимаемого за революционное обновление искусства. Общевропейская ситуация взаимопонимания и полемики модернизма как направления с направлением критического реализма определенное время была ближайшим «антиномическим фоном», предшествовавшим формированию системы стилей советской литературы. Эта ситуация в последующие десятилетия остается предметом принципиального полемического внимания советских писателей и критиков.

Стилевая картина советской литературы первых революционных лет так пестра и причудлива, что, казалось бы, затрудняет разговор о существовании в тот период сколько-нибудь устойчивых, закономерных идейно-художественных течений. В эти годы принципиальные идейные позиции многих авторов выражались нередко декларативным путем. Художественные искания значительной части писателей не привели еще к цельности, органичности, системности их стилей как стилей нового исторического и эстетического качества. Ощутимо формировались лишь некоторые, зачастую внешние свойства стилей — тематические, языковые, социально-

¹ Метченко А. И. Кровное, завоеванное, с. 98.

характерологические, изобразительные. Но даже когда такая системность проступала в эстетическом облике того или иного стиля, дифференциация собственно стилевая часто не была основой дифференциации социально-классовой, идеологической, мировоззренчески-эстетической. Вот почему, например, в ноябре 1923 года состоялось соглашение между Лэфом и МАППом, эстетические позиции которых были столь различны; а предельно остро идеологически полемизировавшие РАПП и «Перевал» обнаруживали подчас тождество по важным эстетическим вопросам¹.

Общая картина эстетического бытия советской литературы ее первых лет выглядит поэтому как причудливое сосуществование самых разнообразных в стилевом отношении школ, течений, групп под лозунгом признания, принятия Октябрьской революции. Если говорить о каких-то устойчивых, общих чертах, объединивших эти разнообразнейшие школы, то следует, во-первых, подчеркнуть само свойство стилевой эксцентричности, антитрадиционности, эмоциональной «заостренности» стилей, отталкивание их от наиболее близких, наиболее признанных в недавние годы традиций. Во-вторых, в художественных стилях этих лет выступает явственно свойство гротескности, стремление к новым непривычным типам стилевого синтеза. Обе эти тенденции вели к тому, что нередко реальный образ автора растворялся в обобщенной эмоциональной и изобразительной стихии произведения, повествование приобретало условные, «экспериментальные» формы («150 000 000» Маяковского, «Падение Даира» Малышкина). Эта манера объективно противостояла, например, традициям Некрасова, Чехова, Л. Толстого, где призма повествования не только строго и целостно организовывала собственно эпический материал, но и создавала конкретный образ повествователя, его особую лирическую сюжетную линию.

Антитрадиционность, эмоциональная заостренность, гротескность, отмечавшиеся критиками 20-х годов и последующими историками советской литературы, чаще всего осмысливались в нашем литературоведении, начиная с 30-х годов, как особенности романтические,

¹ См.: Шешуков С. Неистовые ревнители. М., 1970, с. 40—41, 270—271.

противостоящие эстетике критического реализма. Но во многих случаях следует говорить не о противостоянии романтизма и критического реализма, а о полемике более широких тенденций. Не какому-то конкретному канону стиля активно противостоит тенденция экстравагантности, экспериментаторства, гротеска в советской литературе тех лет, а самому принципу традиционализма¹. Это выражалось в полемическом отталкивании писателей, стремящихся к новаторству, не от чеховской, толстовской или, скажем, некрасовской эстетики, а от реалистической эстетики в целом как наиболее признанной системы XIX века, а иногда и еще шире — от литературной эстетики как таковой. Именно в полемике с установившимися и признанными нормами литературного творчества в стилях начала 20-х годов акцентируются элементы устного творчества и непосредственно произносимого устного слова вообще (Д. Бедный, В. Маяковский, М. Зощенко, Вс. Иванов), элементы звуковой, речевой выразительности (В. Хлебников, футуристы), выразительности музыкальной (Б. Пастернак, А. Белый), изобразительной (имажинисты, С. Есенин). Такого типа стилевые программы нередко становились основами формирования литературных группировок и течений, объективный, содержательный смысл деятельности которых часто противоречил их субъективному, декларативному эстетическим устремлениям. Но в тех случаях, когда формотворческие задачи оттесняли на второй план содержательные, течения оказывались искусственными и недолговечными. Ко второй половине 20-х годов очерченная выше картина, сам характер идейно-художественной дифференциации меняются очень заметно и повсеместно. Период эмоциональных поисков, субъективистских экспериментов проходил.

Главной исторической предпосылкой литературных процессов второй половины 20-х годов и последующих лет было формирование новой «поэтической действительности» — социалистической действительности, становление новых принципов и форм общественного устройства, общественной нравственности, психологии, быта. Второй предпосылкой новых художествен-

¹ В литературоведении иногда эту ситуацию характеризуют как столкновение принципов нормативизма — антинормативизма.

ных процессов стало небывало стремительное формирование массового народного читателя в качестве основного адресата советской литературы, что не могло не сказаться на решительной демократизации эстетических норм. Третий существенный фактор литературных перемен — обретение новым революционным поколением писателей бóльшей мировоззренческой зрелости, повышение общей и литературной культуры, складывающееся мировоззренческое единство.

В основе системы стилевой дифференциации во второй половине 20-х годов лежит уже в гораздо бóльшей степени, чем прежде, стремление не только воспроизвести эмоциональный облик эпохи, ее контуры, но и законченно, цельно выразить социально-революционный опыт, дать последовательно-социальное освещение действительности, осуществить эстетически социально-идеологическое самовыражение. Примером различия путей и способов такого самовыражения могут быть, скажем, стили С. Есенина и М. Исаковского (второй половины 20-х годов) в их исторической преемственности и полемике.

Стремление к непосредственному идеологическому социально-психологическому самовыражению нередко принимает в те годы и упрощенные, прямолинейные, иногда крайние, тоже по-своему экспериментальные формы. Таковыми были, например, попытки организации пролетарской и крестьянской литературы как двух самостоятельных идейно-художественных течений. Они имели определенное значение (правда, очень короткое время) в литературном процессе: с одной стороны, как форма привлечения в литературу писателей своеобразного жизненного, социального опыта, писателей, принесших в литературу и свежие впечатления; с другой — как противопоставление натуралистически-сочного, правдивого воспроизведения массового быта, подробного изображения народной среды риторическим, декларативным, отвлеченно-экспериментаторским тенденциям молодой революционной литературы. Однако и такое накопление элементов жизненного правдоподобия, и такого рода полемика имели смысл лишь в первые годы развития нашей литературы, ибо их закрепление в литературном процессе было чревато социально-идеологической вульгаризацией и вульгаризацией самих принципов искусства — эстетических и познавательных. Не случайно с самого начала формирования советской литературы

А. В. Луначарский, А. М. Горький, В. П. Полонский и другие критики и писатели борются с опасностью замыкания ее в рамках догматически понятой социальности.

Натуралистическим формам социально-эстетического самовыражения противостояла тенденция открытой социальности в исторически перспективных, плодотворных ее формах. Это были завоевания художественного историзма, глубокого органического слияния социального и общечеловеческого содержания в произведениях, созданных в эти годы А. М. Горьким, С. Сергеевым-Ценским, М. Шолоховым, Л. Леоновым, А. Чапыгиным, А. Толстым, К. Фединым и другими крупными художниками советской литературы.

Тенденцию растворения авторского образа, авторской точки зрения в этическом многоголосье, широко представленную в начале 20-х годов, постепенно сменяет противоположная тенденция подчеркнуто индивидуализированного художественного самовыражения (Маяковский, Есенин, Бедный, Шолохов, А. Толстой, Олеша, Пришвин, Булгаков). В 1921—1923 годах заметно меняется облик самой «субстанции стиля». Во всех стилях повышается «удельный вес» изобразительного начала за счет уменьшения экспрессивно-эмоционального. Условный стилизованный повествователь становится нехарактерным (это заметно при сравнении первых произведений К. Федина с его романами, в особенности с «Братьями»; «Цветных ветров» Вс. Иванова с «Бронепоездом 14-69»).

Изменяется не только общий облик стилей, но и общий характер полемики различных течений и тенденций¹. Она суживается в своих масштабах и экспрессивности внутри страны, зато приобретает большую принципиальность и идейно-художественную последовательность. Широта идеологической, философской, социальной программы общественно-исторических преобразований, которую в теории и на практике утверждала Коммунистическая партия, обеспечивала сплочение и растущее единство художественной интеллигенции, пришедшей в советскую литературу разными путями. В этих условиях принцип классово-идеологической дифференциации стилей, который до Постановления ЦК ВКП(б)

¹ Узловые моменты направленной полемики советской литературы 20-х годов с ее оппонентами с большой остротой анализирует А. И. Метченко в кн.: Кровное, завоеванное.

от 1932 года еще фигурировал в критике в качестве методологического постулата, на практике постепенно утрачивал даже относительный смысл. Дифференциация стилей мыслится отныне советскими писателями как закономерное многообразие форм выражения единой идейно-эстетической программы советской литературы. Раньше других это настроение выразил Владимир Маяковский в своих программных стихотворениях «Послание пролетарским поэтам», «Юбилейное».

Индивидуализация стилей как один из самых продуктивных принципов стилиобразования литературы XX века¹ выражается теперь гораздо более спокойно, а наряду с тем все более явственно этот принцип начинает сочетаться с принципом эстетического сближения стилей, наиболее полно проявившимся к началу и особенно к середине 30-х годов. Выражением этой же тенденции стилиобразования является по существу и растущее в эти годы стремление к освоению классических национальных традиций. Именно в этот период ленинские принципы бережного отношения к классическому наследству реализуются во всей полноте на практике. В массовом творческом процессе, в конкретных чертах индивидуальных и коллективных стилей осуществляется стремление к синтезу новаторства и классических традиций русской и мировой литературы, ярко выраженное в произведениях Горького и Маяковского. Именно на этой эстетической почве формируется и заявляет о себе наиболее весомо классика советского периода: творчество М. Шолохова, Л. Леонова, А. Фадеева, А. Толстого, С. Есенина, П. Тычины, М. Бажана, Я. Коласа, Я. Купалы, А. Исаакяна.

К началу 30-х годов советская литература складывается как цельное широкое новаторское идейно-художественное направление мировой литературы, закономерно претендующее на интернациональное представительство и мировое влияние². Советская литература все более весомо выступает идейным

¹ См.: Палиевский П. А. Постановка проблемы стиля. — В кн.: Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Стил. Произведение. Литературное развитие. М., 1965.

² Как «целое направление, которое будет доминировать в течение определенной эпохи», характеризует социалистический реализм А. В. Луначарский. См.: «Литературный критик», 1933, № 1, с. 52.

и художественным антагонистом буржуазной литературы. Именно в этом идеологическом и эстетическом контексте обнаруживают свою масштабность, получают идейно-художественную завершенность стили В. Маяковского, М. Шолохова, А. Толстого, В. Вишневского, Н. Погодина, Н. Асеева.

В этой духовной атмосфере формируются яркие творческие личности Н. Островского, А. Твардовского, П. Павленко, К. Паустовского, В. Луговского, А. Арбузова, К. Симонова, Ю. Олеши, И. Ильфа и Е. Петрова, А. Корнейчука, А. Гайдара, оказавшие позднее широкое влияние не только на поколения советских писателей, но и на многих писателей за рубежом. Процессы творческой консолидации советских писателей вокруг эстетических принципов социалистического реализма, сформулированных именно в эти годы в ряде теоретических выступлений, а также не менее важный процесс глубокого эстетического размежевания советской литературы с ведущими направлениями буржуазной литературы, остро обнаружившей кризисность своего существования, были обобщены наиболее глубоко в статьях А. М. Горького; в работе Первого Всесоюзного съезда советских писателей и определили литературно-общественную обстановку последующих лет.

Перед этими эпохальными процессами художественного самосознания советских писателей отступали на второй план процессы более частные, существовавшие в скрытом виде. К ним следует отнести и те формы коллективной идейно-стилевой дифференциации, которые не исчерпывались программой и стимулами многообразного выражения единой проблематики. Они несли в себе тоже значительное, новое историческое содержание советской литературы, социалистического общества. Эти процессы интересны нам сегодня и как отражение диалектики общественного и эстетического развития литературного и общественного сознания 20—30-х годов, и с точки зрения дальнейших перспектив развития советской литературы. К ним относится полемика двух течений в драматургии, представленных, с одной стороны, Киршоном и Афиногеновым, а с другой — Погодиным и Вишневым. Полемика эта состоялась в преддверии Первого съезда советских писателей и была продолжена на самом съезде. Спор шел, казалось бы, только вокруг современных и несовременных форм и жанров драмы,

да, собственно, и сами спорящие субъективно вкладывали в полемику именно этот смысл. Между тем сейчас, на определенном историческом расстоянии, становится яснее, что это был спор, содержащий в себе зерно и иного типа разногласий. Тогда и в последующие годы речь шла о роли реалистического психологического исследования героя времени; не только личности, проходящей процесс общественного воспитания, приобщения к единому социальному опыту народа, строящего основы социализма, но и личности, выражающей еще в зачаточной форме тенденции дальнейшего развития этого общества, заявляющей о своей творчески индивидуальной позиции в труде (Платон Кречет у Корнейчука), в любви (Таня Рябинина у Арбузова), в искусстве (Елена Гончарова из «Списка благодетелей» Ю. Олеси). Думается, что именно эти две исторические тенденции изображения личности и общества — дорастание и опережение — опосредованно столкнулись как общественно-исторический подтекст спора о жанрах и традициях. Существо этого спора, как нам представляется, прояснилось до конца лишь в 50—60-х годах, когда ведущий герой времени осознанно и последовательно выразил творческий поиск новых путей развития общественного сознания и общественной нравственности.

Формирование отдельных полемически соотносившихся течений в литературе конца 20-х — начала 30-х годов было в первичной и эстетически еще не до конца осознанной форме проявлением процесса развития новой системы стилевой дифференциации, выражавшей уже не социально-идеологическую дифференциацию старого, классового типа, а поступательное движение советского общества и его художественной идеологии. Многообразие и острота идейно-эстетических исканий, углубление художественно-исследовательских тенденций в советской литературе обуславливалось значительностью и бурными темпами самих общественных процессов, их сложностью и противоречивостью, их органическим вторжением в повседневность, в личную практику миллионов советских людей. Историческая дистанция дает возможность советской науке по-новому увидеть неповторимый облик советского общества 30-х годов с уникальным и специфичнейшим переплетением в нем социально-психологических процессов, отражавших завершающий этап классовой

борьбы, с социально-психологическими процессами, связанными с началом новой социальной дифференциации. Интересно впечатление, вынесенное Н. Погодиным из поездки на Беломоро-Балтийский канал, которым он поделился с делегатами Первого съезда советских писателей: «Первое, что характеризует канал, это невероятная пестрота социальных категорий. Вы знаете, что эта пестрота начинается шаманом и кончается Коганом, Раппопортом — деятелями ГПУ. Эти люди в каких-то своих винтиках соприкасались драматически-действенно друг с другом и строили канал. В то же время я имел перед собой каноны драмы; которые не допускали какой бы то ни было пестроты социальных категорий. От древних, от Плавта до Чехова на сцене живут «свои». Им скучно. Они допускают «паросито» в древности, который вырастает в «Фигаро» и вдруг на северной почве Николая I становится Молчалиным. Они допускают шута, куртизанку, но дальше этой «пестроты» социальных категорий мировая драма не идет. И когда Шекспир приемом гениального озорника вводит могильщиков, иные рыхлые люди до сей поры от этого приходят в недоумение. Это я говорю для того, чтобы вы поняли, какая картина была передо мной с точки зрения драматического писателя, когда Беломорский канал взорвал все мои концепции».

Литература и литературная критика 30-х годов, эмоционально улавливая историческую масштабность этих процессов, в то время еще не во всей полноте представляли их существо и взаимосвязи со специфическими литературно-художественными закономерностями. Так, выдвигая новые тематические, психологические, «географические» критерии оценки, критики, как и сами писатели, значительно слабее очерчивают в эти годы проблемные горизонты советской литературы как литературы нового исторического качества. В своеобразной обстановке 30-х годов получила распространение, даже определенное эстетическое оправдание, и просто эмпирика, недооценка всей содержательной сложности связей литературы с историей и идеологией. (Это явление, уже в гораздо более позднее время, будет квалифицировано как иллюстраторство в искусстве.)

Установка на поэтизацию нового как массовая тенденция многонациональной советской литературы определила многие черты

стилевого развития. В формировании стилей и художественных течений сказываются в эти годы не столько начала идеологически-интеллектуальной экспрессии, сколько черты экспрессии изобразительно-эмоциональной. Разумеется, речь идет не об отрыве одних сторон образного целого от других, а о преобладании, перевесе одних над другими в сложной внутренней структуре образа, произведения, стиля, о преобладании в литературном процессе одних жанровых форм над другими.

Значительными, современными мыслятся читателем и критикой 30-х годов прежде всего произведения, конкретно отображающие какую-либо новую, не изведенную ранее искусством область советской действительности. Челюскинцы, Беломор-канал, Магнитка привлекают всеобщее внимание. Писатель увлеченно воспроизводит новые черты социального, трудового уклада, человеческие взаимоотношений, сознаваемые как массовые, будничные (М. Щолохов, Н. Погодин, А. Арбузов, К. Симонов). Понятно, что и художественные тенденции литературы воспринимаются в критике в первую очередь как тематически-жанровые тенденции. В русской советской литературе это наиболее показательно проявилось в осмыслении таких жанров, как массовая песня — песенная лирика (В. Лебедев-Кумач, М. Исаковский, А. Сурков и другие), производственный роман (Ф. Гладков, Ю. Крымов, А. Авдеенко, В. Кетлинская), воспитательный роман (Н. Островский, А. Малышкин, А. Макаренко), исторический роман (А. Толстой, Ю. Тынянов).

Акцентирование стихии изобразительно-экспрессивной выражается в это время и в заострении элементов национальной стилистики, в подчеркивании (подчас избыточном) социальной «экзотики» быта, нравов, национальных и диалектных речевых особенностей. Это была исторически назревшая тенденция; она выражала стремление к реалистической глубине и конкретности, но приводила к значительным художественным достижениям только при условии цельности, содержательности художественной мысли писателя (например, яркая национальная экспрессивность стиля П. Васильева нередко приобретала и самодовлеющий характер, размывая границы самой художественной мысли, приводя поэта к двойственности идейно-эстетических оценок).

Необходимо отметить, что в русле этой широкой тенденции заострения национальной специфики набирают

силу стили, имеющие яркий национальный колорит, — А. Толстой, Л. Леонов, В. Шишков в прозе, А. Твардовский, М. Исаковский, А. Прокофьев в поэзии; складываются самобытные «краевые» течения русской литературы, например линия сибирской социально-нравоописательной прозы, в которой помимо В. Шишкова и раннего Вс. Иванова заявили о себе Феоктист Березовский, Ефим Пермитин. С таким «экзотическим» нравописанием был связан и стиль первых рассказов М. Шолохова, становящийся в дальнейшем все более отчетливо и безусловно выражением общерусских, общенародных начал.

* * *

Все проявления жанрово-тематической дифференциации, характеризующие тяготение литературы 30-х годов к созданию многообразной, многокрасочной целостной картины советского общества с его новым нравственно-бытовым укладом жизни, не могут заслонить наличие и иной дифференциации, в основе которой лежит уже не столько связь с разными тематическими пластами нашей жизни, сколько различная направленность в исследовании советской действительности и ее истоков, специфический проблемный угол зрения. Мы имеем в виду прежде всего формирование в 30-х годах двух широких художественных систем, которые в классической форме были представлены стилями Маяковского и Горького второй половины 20-х годов, стилями, в 30-е годы оказавшими широчайшее воздействие на формирование новых талантов, на общий облик литературного процесса.

Интерес критики к проблеме стилевых тенденций в советской литературе довольно устойчив¹, хотя в разные периоды он выражался то более, то менее ощутимо², в зависимости от того, что в ней проступает отчетливее — моменты синтеза или моменты дифференциации. Однако даже в моменты ослабления дифференциации вычленение отдельных стилевых линий, их более или менее детальная характеристика не составляли трудностей. Зна-

¹ Наибольшее внимание формам художественной дифференциации уделяли А. В. Луначарский и А. А. Фадеев в статьях разных лет, характеризуя отдельные течения и отстаивая важность самого существования художественного многообразия советской литературы.

² См. об этом в кн.: Ковалев В. А. Многообразие стилей в советской литературе. М.—Л., 1965, с. 95—97.

чительно сложнее оказывалось охарактеризовать их содержательную специфику, их взаимосвязи и соотношения, а также осветить характер и природу их изменений от периода к периоду. Так, существование романтической и реалистической тенденций в начале 20-х годов для многих было бесспорным. Они сформировались в своих истоках еще в предреволюционные годы в русской демократической литературе, связанной с идеологией пролетарского, коммунистического движения, и потому такое бурное и вместе с тем естественное развитие получили в самые первые годы Октября.

Писатели-романтики широко привлекали формы условности и обобщенной лиризации для эстетического освоения исключительных, еще не ставших массовыми и зрелыми особенностей действий и психологии пролетариата и революционного народа в целом, непосредственно отражавших его коммунистические мечты и устремления. Эти качества мы находим в творчестве Э. Багрицкого, Н. Тихонова, М. Светлова, А. Малышкина, А. Герасимова, А. Гастева, В. Кириллова¹. Устойчивые признаки романтического произведения — изображение выдающегося героя на фоне «надбытовых», исключительных обстоятельств, подвиг как основа сюжета.

Но не менее плодотворна была сосредоточенность на конкретных исторических, социальных, бытовых, психологических процессах, отражавших закономерность революции, но являвшихся наиболее противоречивыми и сложными. Героические мотивы, не менее сильные у этих писателей, были связаны не столько с изображением исключительных действий выдающихся героев, сколько с изображением рядовых представителей революционного народа в процессе преодоления ими максимальных трудностей борьбы за коммунистическое будущее (А. Серафимович, Д. Фурманов, Ю. Либединский, Л. Леонов, М. Шолохов, Ф. Гладков).

Безусловно, оба этих художественных принципа мы встречаем и во второй половине 20-х годов, и позднее, однако уже к 1922—1923 годам их характер, а также их соотношение значительно изменились. Как показывают, например, работы Н. В. Драгомирецкой, Н. Е. Ва-

¹ Индивидуальное своеобразие выдающихся романтических стилей поэтов 20-х годов детально проанализировано в кн.: *Любарева Е. П. Светская романтическая поэзия. Н. Тихонов, М. Светлов, Э. Багрицкий.* Изд. 2. М., 1973.

сильевой¹, в это время большое и исторически вполне объяснимое место в литературном процессе заняли явления гротеска, подчеркнуто острого соединения романтики и прозы революции. К середине 20-х годов эти особенности в изображении процесса, диалектики истории укрупнились и предстали в ярких, законченных формах. К 30-м годам стремление к изображению движущейся истории революции все последовательнее реализуется в принципах прямого художественного историзма, романтического эпизма (А. Толстой, М. Шолохов, В. Шишков, О. Форш и многие другие авторы больших исторических и историко-революционных полотен). Стиль гротеска, проявляясь в отдельных произведениях (М. Булгаков, А. Платонов, Е. Шварц), не составляет уже количественно заметной тенденции. Что же касается романтического течения, то оно, оставаясь верным пафосу революционной мечты, постепенно меняет свою собственную стилевую палитру. Его главным признаком становится не изображение исключительных характеров в исключительных обстоятельствах, не ярко субъективный образ мира, а лирически акцентированное утверждение идеала, лирически опoэтизированное конкретное изображение новой действительности². Этот процесс можно считать характерным для всех советских литератур, однако его темпы и формы национально специфичны. В русской советской литературе он заявляет о себе в 1924—1925 годах.

Именно в эти годы в русской советской литературе складывается и завоевывает широчайшую популярность стиль, сочетающий открытую гражданскую патетику в утверждении коммунистического идеала с конкретным изображением реальных ростков нового отношения к труду и быту, ибо это были «простые, скромные, но живые ростки подлинного коммунизма»³. Самым ярким выражением этого стиля и стало творчество В. Маяковского второй половины 20-х годов.

¹ Имеются в виду в особенности: *Драгомирецкая Н. В.* Стилиевые искания в ранней советской прозе. — В кн.: *Теория литературы...* М., 1965; *Васильева Н. Е.* Об идейно художественном своеобразии советской прозы первой половины 1920-х годов. Пермь, 1974.

² Данная трактовка романтики в советской литературе четко сформулирована в кн.: *Дубровина И. М.* Романтика в художественном произведении. М., 1976.

³ *Ленин В. И.* Великий почин. — Полн. собр. соч. Изд. 5, т. 39, с. 22.

Своеобразие идейно-эстетической программы Маяковского воспринималось критиками уже в 20-е годы, хотя у многих из них верные замечания соседствуют порой с парадоксальными для сегодняшнего нашего восприятия суждениями — нередко вульгарно-социологического характера. Так, немало интересного о специфике изображения революции у Маяковского мы находим в наблюдениях С. Динамова: «Как агитатор революции Маяковский огромен, как пропагандист — мал... Понятны Маяковскому секунды революции, видимо ему краткое в ней, он умеет схватить момент, взять поэтическим взглядом кусок действительности, со всей своей неомыслимой художественной силой налечь на малое в революции, — но не даются ему значительные периоды, большие процессы, комплексы явлений. Чужда Маяковскому диалектика революционного развития, он видит мир как борьбу антагонизмов, а не как взаимное проникновение противоположностей, не как противоречие... Особенность Маяковского в том, что именно сегодняшний-то день и был ему несколько чужд, что именно окружающее и было для него далеким, что именно далекое и было близким... Не видны ему были во всей их очевидности те процессы, которые рождены прошлым, существуют в настоящем и рождают завтра. Перетекание, переливание, взаимосвязь, взаимопроникновение этих трех линий единого вчера, сегодня и завтра — не были видны Маяковскому в их объективности»¹. Поэтическую специфику Маяковского автор статьи склонен трактовать как некую идейную и художественную незрелость поэта. (В этой же статье С. Динамов говорит даже о «мелкобуржуазности» позиции Маяковского!) Сегодня, разумеется, нет необходимости спорить с такого рода утверждениями. Они представляют лишь своеобразный исторический интерес. Но вполне современно звучат, как нам кажется, верно отмеченные С. Динамовым общие черты своеобразия стиля Маяковского; справедлив вывод, сделанный автором статьи: «Социализм в его завершенности — вот что привлекает Маяковского. Он минует необходимые этапы, он проходит мимо неизбежных процессов, он шагает сразу через несколько ступеней и врывается в это будущее»². «Маяковский сделал все, что мог, для того,

¹ Динамов С. Творческий метод Маяковского. — «Октябрь», 1930, № 12, с. 193—194.

² Там же, с. 197.

чтобы приготовить путь человеку будущего»¹, — отметил А. В. Луначарский в статье «Маяковский-новатор».

Позднейшие исследователи Маяковского, изучившие наследие поэта в его целостности, вывели впечатления критиков 20-х годов, дав им развитие и серьезное аналитическое обоснование. Принципиальные особенности стиля Маяковского выделяет А. И. Метченко, анализируя поэму «Хорошо!». «Маяковский, как и Н. Асеев, сознательно отказался от попытки построить конфликт на непосредственном столкновении отдельных персонажей, но у него это отнюдь не связано с недооценкой роли личности, — пишет А. И. Метченко. — В смертельной битве двух враждебных сил принимает участие большое количество персонажей... Поэт, однако, нигде не сталкивает, скажем, Ленина с Керенским, члена большевистского военного бюро с штабс-капитаном Поповым и т. д. Эти персонажи противостоят друг другу как две социально-исторические силы. Эта была принципиальная позиция, с ней можно не соглашаться, тем более не считать ее обязательной для других поэтов, но было бы большой ошибкой обойти смелый новаторский опыт Маяковского в изображении событий большого исторического масштаба...»².

Соотнесение будничных массовых явлений советской действительности с представлениями о коммунистическом идеале; обобщенно-лирическое изображение эпохальных событий и типов; прямой или косвенный контраст двух миров — собственнического и социалистического, советского — как внутренний стержень стиля; укрупненность эстетических оценок; слияние позиций повествователя и положительного героя, даже при наличии самого большого несходства их личностного облика и жизненного опыта, — все эти черты, сформировавшиеся и проявившиеся наиболее цельно, ярко, законченно в эстетическом и стилевом опыте Маяковского, являются вместе с тем, как мы думаем, чертами широкой обобщенно-поэтизирующей тенденции³ советской литературы, захватывающей

¹ Луначарский А. В. Собр. соч. в 8-ми т., т. 2. М., 1964, с. 488.

² Метченко А. Творчество Маяковского 1925—1930 гг. М., 1961, с. 335.

³ Этот и некоторые другие термины, к которым мы обратимся, не являются сегодня общепринятыми, однако, как нам представляется, они достаточно точно характеризуют существо вопроса и могут

не только область поэзии, но и область прозы и драматургии. Причем, о прямом влиянии стиля Маяковского можно говорить применительно к произведениям этой тенденции в очень широком историческом масштабе, включая нашу современность.

В 20-е годы наиболее прямо это влияние сказалось в творчестве Н. Асеева, С. Кирсанова, А. Безыменского, В. Луговского, воспринявших помимо общих особенностей поэтики и некоторые черты типа лирического героя, интонационно-ритмические свойства поэтического стиля Маяковского, что не мешало им оставаться самобытными поэтами.

Другой тип стилевой связи с опытом Маяковского в пределах обобщенно-поэтизирующегося изображения являет творчество М. Светлова и И. Уткина, Н. Деметьева и В. Гусева. Их лирический герой иного темперамента, его духовная связь с историей, революцией предстает в других, более камерных формах, у него иной тип «контакта» с читателем, принципиально иная стилистика и образный строй. Однако все эти особенности вполне органично связаны с некоторыми коренными чертами именно обобщенно-поэтизирующей тенденции. Об этом свидетельствует, например, вполне обоснованная характеристика светловского своеобразия, данная критиком 20-х годов: «Поэтические строки Светлова обладают энергичным свойством детонировать, взрывать чувства и мысли читателя. Они лирическим ходом своим взрывают ум и воображение с путей инерции, будят историческую и интимную память читателя, заново заряжают и вооружают его классовые пристрастия, его гражданские устремления.

Именно самое неподвижное и инертное — круг человеческих чувств — Светлов взрывает порохом гражданской мысли, и они получают иное, более глубокое русло. Он обладает тонким даром интимизировать самые большие, самые глубокие социальные чувства. Вот почему его строки вызывают детонацию, врываются в самые потаенные, самые скрытые уголки человеческих переживаний.

Одновременно он самые обычные чувства, приковы-

быть использованы в качестве «рабочих» для обозначения устойчивых художественных систем советской литературы, в определенной степени признанных в ряде ценных литературоведческих работ современных исследователей.

вающие человека к настоящему, к маленькому, тесному, узкому кругу близких людей, к уюту, к миру, к работе, умеет окутать такой грозовой атмосферой, что заставляет слышать, как звучит их преображенный голос, их напряженный возрожденный зов во имя большого человеческого будущего. Он умеет включить самые незначительные переживания в такую оправу, что они становятся отголосками больших коллективных гражданских чувств»¹.

Публицистически гражданской, декларативной стороной, выражением «коллективных» исторических переживаний близка обозначенной тенденции лирика А. Жарова, Б. Ручьева, А. Суркова. Сочетание камерно-интимного с граждански-патетическим началом мы отмечаем особенно у Я. Смелякова, О. Берггольц, К. Симонова, М. Алигер, которые тот же исторический тип лирического героя представят в более детализированном психологическом рисунке, и в связи с этим заметнее выступят черты драматической сюжетности, лиро-эпического изображения, что опять-таки перекликается с одной из тех сторон поэтики Маяковского, которые почти не нашли отражения у Светлова.

Поиски большой формы приведут Светлова и Гусева не к жанру поэмы, как это получилось у Симонова, а к жанру своеобразной лирически стихотворной драмы, в которой укрупняется именно обобщенно-поэтизирующее, а не конкретно-психологическое начало. Не случайно Светлов в «Сказке» декларативно и эффектно откажется даже от возможности обнаружить отрицательного персонажа среди своих героев и построит действие вокруг «конфликта с переодеванием». Словом, в сочетании лирического и драматургического начал в пьесах Светлова и Гусева стихия обобщенно-лирической типизации, обобщенно-лирического мышления окажется преобладающей.

В искусстве 30-х годов нужно отметить и другой тип синтеза, который близок обобщенно-поэтизирующей тенденции литературы. Мы имеем в виду лирические музыкальные кинокомедии («Веселые ребята», «Волга-Волга», «Богатая невеста», «Трактористы», «Светлый путь»), составившие единое жанрово-стилевое течение. Песенно-музыкальная стихия в этом ряду произведений не случайный, второстепенный, вставной элемент,

¹ *Пакентрейгер С.* Заказ на вдохновение. М., 1930, с. 124.

не некая жанровая мода; песенно-лирический принцип — в основе всего строения, в основе содержания этих лирических комедий. Наиболее близки им стихотворные лирические пьесы М. Светлова и В. Гусева.

В непосредственной связи с этой стилиевой линией драматургии и кинодраматургии 30-х годов находится линия, обозначенная творчеством А. Афиногенова, В. Киршона, А. Арбузова. Общность между светловской и арбузовской драматургией — в стремлении создать на сцене «логику» лирического раздумья автора.

Так, лирическая атмосфера пьес Арбузова создается не только характером произведений о молодежи, о первых соприкосновениях юных с героической атмосферой времени и об испытаниях временем. Она возникает благодаря построению конкретного действия, сюжета, на развитии, формировании, драматическом движении чувств, которые, будучи по природе интимными, глубоко историчны. Интимным чувствам своих героев Арбузов доверяет выражение самых существенных свойств времени. Логика чувства — основной элемент сюжета в пьесах Арбузова, в ней проявляется историческая интуиция человека, она рассказывает нам о путях формирования личности. В этом смысле Арбузов наиболее прямо продолжил тургеневскую и чеховскую традиции в драматургии. Близка стилиевой линии А. Афиногенова, А. Арбузова, В. Киршона и драматургия К. Симонова, А. Корнейчука, тяготеющих к синтезу лирического и публицистического начал, строящих конфликт на столкновении непосредственно общественных позиций героев, отводящих интимным переживаниям вспомогательную роль в сюжете, более декларативно и прямо акцентирующих историческую новизну и цельность, а вместе с тем массовость своего положительного героя.

От лирико-психологической и лирико-публицистической линий в драматургии обобщенно-поэтизирующего типа существенно отличается драматургия В. Вишневского, Н. Погодина, Б. Ромашова; также нацеленная на создание революционного, социалистического характера, на отображение наиболее ярких сторон жизни нового человека, но пьесам этих драматургов присущ иной, эпический масштаб. Характерно, что представители этой линии драматургии 30-х годов полемически отталкиваются от крайностей лирико-психологической камерности. Так, в речи на Первом съезде советских

писателей Б. Ромашов резко полемизирует с лирическим принципом изображения положительного героя в драме: «Амплитуда переживаний в наших пьесах еще очень комнатна. Она тяготеет к патетической риторике и слащавой сентиментальности... мало эмоций. Разве такие люди в жизни, разве такими должны быть они в правдоподобном театре? Чувства у них гладкие и причесаны на пробор. Лирика у них сладковатая. С некоторых пор привился прием изображения положительного героя как лирического героя со слезой». Героизирующая, поэтизирующая направленность лучших пьес Вишневского, Погодина неразрывно связана с изображением остроты противоречий характеров, драматизма обстоятельств.

К ним близки произведения о революционном и трудовом воспитании коллектива и личности (А. Фадеев, А. Гайдар, Н. Островский, А. Макаренко, Ю. Крымов, П. Павленко, Б. Горбатов), историко-революционного характера (в разных национальных литературах), где главным стиливым стержнем было противостояние истории прошлого и настоящего, столкновение типов человека, сформированного собственническим строем, и человека, рожденного советским обществом.

* * *

Обобщенно-поэтизирующие принципы советской литературы нашли четкое отражение в критике, прежде всего в литературно-критических статьях А. М. Горького, высоко поднимавшего образ «маленького великого человека», борца и труженика, как новую и самую главную черту советской литературы. Однако в самом творчестве Горького наряду с принципами обобщенно-поэтизирующего изображения (очерк «В. И. Ленин», рассказы «По Союзу Советов») кристаллизуются в 30-е годы и получают большую глубину и законченность художественные принципы историко-аналитического изображения.

В анализе стиля Горького и в оценке его исторического значения, как нам представляется, существуют в сегодняшнем литературоведении два различных подхода. Один из них представляет Я. Е. Эльсберг. Его большая статья «Стиль А. М. Горького»¹, дающая углублен-

¹ См. *Эльсберг Я.* Стиль А. М. Горького. — В кн.: *Теория литературы...* М., 1965.

ный анализ своеобразных особенностей стиля великого писателя, интересно выявляющая, в частности, сказово-лирический характер горьковского повествования в цикле «По Руси» и в автобиографических рассказах, акцентирующая вопрос о соотношении изобразительного и аналитического начал в стиле Горького, представляется спорной с точки зрения целостной оценки стиля зрелого Горького. Спорной потому, что эпико-реалистическое, аналитическое начало творчества Горького видится автору все же менее специфичным, менее значительным, чем сказово-лирическое. Именно с лирической, а не с эпической стихией творчества Горького связывает Я. Е. Эльсберг исследовательский пафос стиля писателя. Такой акцент, как нам представляется, прозвучал в статье «Стиль А. М. Горького» потому, что основой анализа в ней стали произведения начала 20-х годов, а не эпические романы и драматургия 30-х годов. Существенна и другая причина выявления сказово-лирической, а не на эпически-исследовательской стороны стиля Горького. Следуя концепции стиля прежде всего как «поверхности образа», метода, «проступившего наружу», Я. Е. Эльсберг (как и большинство авторов «Теории литературы») детальнее всего анализирует именно речевую сторону стиля. Явление стиля, будучи исторически подвижным и изменчивым, на разных исторических этапах литературы концентрирует свои основные свойства в различных элементах с неодинаковой степенью полноты и непосредственности. Перемещение в 30-е годы «центра тяжести» с эмоционально-экспрессивной стороны на изобразительно-аналитическую сказалось у писателей в усилении содержательно-стилевой роли человеческого характера и сюжета и в соответственном уменьшении роли непосредственно-речевой экспрессивности и речевой детализации. У Горького это выразилось исключительно отчетливо.

Нам кажется закономерным, что Н. К. Гей, анализирующий творчество Горького в том же томе «Теории литературы», делает акцент на историзме сюжета и характеров поздних горьковских произведений, в частности «Жизни Клима Самгина», как на ведущей черте его стиля. «Образ Клима Самгина, — пишет Н. К. Гей, — парадоксален по самой своей сущности. «Идеолог» неповторимой индивидуальности, защитник личности хочет увидеть в людях человека, а не «двуногие» лекси-

коны», но превращает их в своих суждениях и сам все время превращается в «систему фраз». Этот защитник личности сам демонстрирует распад личности, ее несостоятельность быть чем-то значительным и интересным... Страшная личина, оставшаяся от индивидуальности и как скорлупа увлекаемая историческим потоком, — это очень существенная, но лишь одна сторона горьковского образа... Но Горький, разоблачая, утверждает. Псевдоличность взывает о возрождении личности, уродство индивидуализма требует спасения индивидуальности. И сталкивая Клима Самгина... с мощным движением исторического потока, писатель во весь рост ставит проблему соединения воедино личного опыта человека и исторического опыта»¹.

Убедительную характеристику стилового своеобразия горьковских произведений 30-х годов мы находим в работах С. Г. Бочарова² и в книге Е. Б. Тагера³, обобщающей многолетние наблюдения исследователя над творчеством писателя. Эти работы также акцентируют аналитическую направленность реалистически-изобразительного начала в крупнейших произведениях писателя и безусловное его преобладание. «Эстетическая система молодого Горького, — пишет Е. Б. Тагер, — рождалась в борьбе с социологическим детерминизмом, с идеей невозможности для человека разорвать сковывающие его цепи действительности... На этой почве возникает у молодого Горького стилистическая система высокого романтического пафоса, предельной эмоциональной напряженности, страстной лирической окрашенности»⁴. Четко обрисовав эти свойства стиля Горького, исследователь обращает внимание на то обстоятельство, что зрелый Горький решительно переоценивает свои ранние художественные принципы: «Черты романтического стиля, субъективно-лирическая окрашенность поэтических средств не противоречили глубокой реалистичности художественного мышления Горького»... Однако «...романтически обобщенный образ не

¹ Гей Н. Социалистический реализм как закономерность литературного развития. — В кн.: Теория литературы... М., 1965, с. 479.

² См.: Бочаров С. Психологическое раскрытие характера в русской классической литературе и творчество Горького. — В кн.: Социалистический реализм и классическое наследство. М., 1960.

³ См.: Тагер Е. Творчество Горького советской эпохи. М., 1964.

⁴ Там же, с. 339.

мог, естественно, воспроизвести все пестрое и противоречивое многообразие конкретно-исторической действительности. Между тем мощно разрастающиеся эпические тенденции творчества Горького выдвигали основной задачей изображение самого процесса противоречивого общественного развития, показ жизни во всем богатстве составляющих ее начал и сил, в их сложных взаимосвязях, борьбе, движении»¹.

Как и в приведенных характеристиках стиля Маяковского, в этих словах содержится определение основных свойств, присущих, по нашему мнению, не только творческой индивидуальности Горького, но и стилям других художников, в разной степени связанных с горьковской традицией. К ним относятся Сергеев-Ценский, Леонов, Шолохов (как автор «Тихого Дона», в первую очередь). Крупную роль в развитии историко-аналитической тенденции сыграли произведения А. Н. Толстого². Если обобщить наиболее существенное в идейно-художественных принципах этих стилей, то в качестве главных их особенностей выступит художественный историзм в его наиболее прямом выражении — изображение жизни в ее процессности, в ее исторической динамике, непосредственное вовлечение героя в острый, социально-общественный, исторически значительный конфликт. В отличие от обобщенно-поэтизирующего принципа, ориентированного на изображение человека, уже сложившегося как новый социально-исторический тип, историко-аналитическое осмысление жизни тяготеет к герою, находящемуся (Григорий Мелехов у Шолохова, Рошин у А. Толстого) в процессе социального становления, идущему наиболее сложным путем. Этот герой обращен к читателю своими противоречиями, сомнениями. Бóльшее значение, чем в обобщенно-поэтизирующем течении, здесь имеет реалистически полнокровная бытовая и психологическая деталь, призванная в будничном, заурядном оттенить историческую процессность, социально-общественную характерность. Стремлению к художественному историзму соответствует в названной стилиевой системе и принцип ав-

¹ Тагер Е. Творчество Горького советской эпохи, с. 348.

² Развернутый анализ стиля А. Н. Толстого, см. в кн.: Поляк Л. М. Алексей Толстой — художник. М., 1964; Баранов В. И. Революция и судьба художника. А. Толстой и его путь к социалистическому реализму. М., 1967.

торской оценки событий. Для значительной части произведений этого типа характерно воспроизведение и эстетическое укрупнение (средствами речевыми, композиционными и другими) как бы непосредственно народной оценки событий в живом своеобразии ее содержания и формы¹.

В сравнении с обобщенно-поэтизирующим изображением, обнаруживающим свои принципы и в поэзии, и в прозе, и в драме, историко-аналитическое гораздо избирательнее по отношению к родам и жанрам литературы. Оно прежде всего тяготеет к эпосу, в особенности к такому его современному жанру, как роман-эпопея, нацеленному на воспроизведение исторического движения в его ведущих процессах и конфликтах, изображающему народного героя и целый народный «массив», целую среду в ее социальном движении.

Однако было бы неверным не замечать органического стиливого единства между прозой и драматургией, например у Горького и у Леонова. Специфическая укрупненность конфликта, характеров, спрессованность длительных процессов, их сосредоточенность во времени не мешает Горькому и Леонову изображать социальное движение противоречивых, трудно складывающихся ярко национальных характеров, не затемняют того факта, что в основе формирования индивидуальности лежит социально-историческая эволюция типа. Именно это историческое движение определяет не только сюжет, но и особую социально-бытовую и социально-психологическую атмосферу пьес Горького, Леонова и некоторых других писателей, близких им по стилю. Еще более, чем природа драмы, противоречит изображению процессности, социального движения природа лирики, по существу исключая непосредственное изображение социальных обстоятельств. Они входят в лирическое произведение лишь отраженными во внутреннем мире героя, лирического «я». Тем не менее некоторые формы лирики близки отдельными своими особенностями историко-аналитическим стиливым принципам. В первую очередь это относится к некрасовской линии советской лирики, к которой принадлежат многие произведения Демьяна Бедного, М. Исаковского,

¹ См.: Киселева Л. Стиль М. Шолохова. — В кн.: Теория литературы... М., 1965.

А. Твардовского. Правда, в 30-е годы лирика Исаковского и Твардовского, богатая конкретными деталями социального быта новой деревни, по основному своему содержанию, по типу художественного обобщения тяготеет скорее к обобщенно-поэтизирующей тенденции; но стиль зрелого А. Твардовского испытывает значительные перемены, складывающиеся уже в конце 30-х годов, и обретает глубину социально-исторического анализа, обращенность к историческому драматизму эпохи, наиболее острым социальным процессам общества.

Итак, уже к середине 30-х годов, преодолевая крайности экспериментализма, отмежевываясь от формалистических и натуралистических явлений, советская литература не только определенно выявила свой последовательный социалистический пафос и свою устремленность к художественному историзму, но и обнаружила широкое многообразие своих новых жанровых и стилевых путей. Основным руслом художественной дифференциации оказалась в ней не полемика реализма и романтизма, как это было в XIX веке, не борьба реализма и модернизма, как это происходило на рубеже XIX—XX веков в европейской литературе, и не соперничество самих по себе условных и конкретных или традиционных и новых форм, а соревнование и взаимообогащение новых содержательно-стилевых путей реалистического отражения советской действительности и ее предьстории с позиций передового конкретно-исторического мировоззрения. Наряду с многообразием индивидуальных стилей стремление литературы социалистического реализма к широте художественного исследования воплотилось в становлении двух магистральных художественных тенденций: обобщенно-поэтизирующей и историко-аналитической, проявивших свою плодотворность и в последующие десятилетия. Перспективность этих двух магистралей художественной дифференциации связана не только с определенностью типов изображения, избранных ими, но и с определенностью и значительностью исследовательски-содержательных устремлений. Обобщенно-поэтизирующая тенденция выразилась в образном исследовании действительности в процессе соотнесения ее повседневных явлений с социалистическим идеалом (с явлениями, его в наивысшей форме воплощающими); историко-аналитическая тенденция — в образном осмыслении

жизни с помощью художественного углубления в процессы социального становления советского общества.

Развитие обобщенно-поэтизирующих и историко-аналитических стилей шло в середине и второй половине 30-х годов сложными путями. Нацеленность на наиболее открытое, прямое эмоциональное изображение новаторской природы советского общества в сочетании с естественностью, свежестью и правдивостью деталей нового быта придавали особую притягательность произведениям поэтизирующей стилевой линии. Но, как показывает история литературы, во внутренних законах данного стиля содержалась и потенциальная опасность неоправданного смещения границ идеального и исторически реального, желаемого и действительного. Кроме того, некоторыми критиками обобщенно-поэтизирующая тенденция стала постепенно характеризоваться не просто как значительная и закономерная, но и как единственно соответствующая требованиям эстетики социалистического реализма, историческим задачам советских писателей. О. В. Лармин¹ отмечает, что во второй половине 40-х и начале 50-х годов традиции Маяковского нередко трактуются критиками как некий общеобязательный канон для поэзии. Сегодня явственно видно, что широкая и гораздо ранее сложившаяся тенденция, захватившая и прозу, и драматургию, и кинодраматургию, была ориентирована не столько на персональную традицию Маяковского, сколько на единый тип стиля. Очень непросто идет и развитие историко-аналитической художественной тенденции. В отличие от обобщенно-поэтизирующей она не имела достаточного общеэстетического обоснования в критике второй половины 30-х годов. В целом ряде произведений этого времени ослаблено внимание к социальному анализу. Это особенно сказывалось, например, в жанре исторической прозы и драматургии. Авторы книги об истории советской драматургии отмечают, что «во многих пьесах тех лет, посвященных исторической тематике, мы встречаемся с забвением классового начала, с тенденцией выхолостить конкретно-историческое социальное содержание таких понятий, как патриотизм, народность»².

Оценивать содержательность и своеобразие худо-

¹ См.: Лармин О. В. Художественный метод и стиль. М., 1964.

² Богуславский А. О., Диев В. А., Карпов А. С. Краткая история русской советской драматургии. М., 1966, с. 161.

жественных процессов 20—30-х годов, разумеется, несравненно легче в свете всего последующего развития общественной мысли и художественного сознания советского общества. Ошибки даже маститых критиков в оценке крупнейших достижений 30-х годов и таких произведений, как «Жизнь Клима Самгина» Горького, «Тихий Дон» Шолохова, поэма Маяковского «Хорошо!» и его пьесы «Клоп» и «Баня», объясняются тем, что эти произведения не были поняты тогда в связи с важнейшими общими процессами развития литературы социалистического реализма. Теоретическая разработка проблемы стилевых тенденций и течений советской литературы расходится с реальной их картиной. Практически развитие стилевых тенденций и течений все более обнаруживает содержательность художественного исследования, ведущегося в русле каждого из них, а теоретически все более закрепляется описательный принцип характеристики многообразия стилей, подчеркивание вторичности, иллюстративности этого многообразия по отношению к уже утвердившимся идеям времени, по отношению к наиболее общим процессам развития советской литературы. Эта особенность в разработке проблемы художественного многообразия была частным проявлением тех методологических противоречий, которые испытывало советское литературоведение в 30—40-е годы и о котором на современном этапе развития науки говорится все более объективно¹.

В годы Великой Отечественной войны процесс сближения стилей, обозначившийся во второй половине 20-х годов, выступил еще более ярко и очевидно. Писатели считали прямую агитационно-пропагандистскую работу гражданской честью, своим вкладом в дело победы над врагом.

Органическая черта самых разных стилей этих лет — открытый лирический пафос, публицистичность, народность. На этой основе окончательно сложились, эстетически укрупнились и получили всеобщее признание ярко индивидуальные стили А. Твардовского, М. Исаковского, С. Вургуна, А. Корнейчука, А. Довженко, О. Берггольц, Б. Горбатова. Даже писатели, далекие по своей индивидуальной манере от прямого изображения социальной героики, — Б. Пастернак, А. Ахматова, В. Инбер, — в эти годы выступают с произведениями широко

¹ См. сб.: 50 лет советского литературоведения. М., 1968.

го, общенародного звучания; соответственно и стиль их новых произведений приобретает черты ясности, простоты.

Утверждающий пафос, усиление обобщенно-поэтизирующего начала отчетливо проявились в годы войны и на рубеже военного и послевоенного периодов в произведениях В. Кожевникова, Л. Соболева, М. Алигер, П. Антокольского, Э. Казакевича и других писателей. Самым ярким проявлением этой стилевой эволюции стала «Молодая гвардия» А. Фадеева. Ее открытый лирический пафос, обнаженность мотивировок действий и переживаний персонажей, подчиненность всех художественных средств изображению двух контрастных, противостоящих миров — все это характернейшие стилевые особенности литературы войны в целом. Однако при этом «Молодой гвардии» А. Фадеева свойственны и иные черты, уже значительно отличающиеся от стилевых особенностей, скажем, «Непокоренных» Б. Горбатова или «Радуги» В. Василевской. Это — пристальность пластического изображения быта, неторопливость повествования, «крен» от сюжетной динамики в сторону раскрытия человеческих взаимосвязей и отношений. Олег Кошевой и его семья, Уля Громова и Валя Филатова, Сергей Тюленин и Валя Борц; бытовые штрихи, интимные переживания юных молодогвардейцев — все эти эпизоды составили значительную и очень своеобразную сторону повествовательной ткани романа Фадеева. В фадеевском стиле исторические обстоятельства военных лет усилили поэтизирующую сущность, так ярко проявившуюся в изображении Метелицы, Суркова, Алеши Маленького и других цельных героев двух первых его романов. Однако в своеобразной литературной обстановке конца 20-х годов, когда, с одной стороны, еще отчетливо ощущались следы романтизации в изображении человека, характерные для предыдущего периода, а с другой — сказывалось схематическое экспериментирование под лозунгом «живого человека», герои «Разгрома» Фадеева воспринимались иногда как «излишне психологизированные», «усложненные», «толстовские». Да и сам писатель склонен был стилистически акцентировать именно толстовское начало в своей манере. В «Молодой гвардии» нет толстовского анализа, исследователи стиля Фадеева чаще говорят, применительно к этому роману, о лирических, гоголевских

традициях. Объяснение этому следует искать не в сознательной смене литературных вкусов и пристрастий уже зрелым прозаиком, а в принадлежности «Молодой гвардии» литературе своего времени, высветившей наиболее органичную сторону таланта писателя. И потому зорко увиденная Фадеевым в 1944 году, в знаменательное время приближающейся победы, картина военного быта оккупированного, но непокоренного советского городка осмысливается писателем эпически и патетически и предстает изобразительно в своем историческом достоинстве, если можно так выразиться, не испытывая «ущемления» рядом с подвигом. Изобразительная «статика» Фадеева в «Молодой гвардии» несла в себе, таким образом, большое идейно-эстетическое обобщение.

Принципы, сложившиеся за три десятилетия советской литературы и испытанные в небывало сложных обстоятельствах Великой Отечественной войны, в первые послевоенные годы определяют художественное осмысление не только темы войны и победы в истории советского народа, но и темы современности, темы борьбы за мир, социального преобразования жизни в новых условиях. Вместе с тем новые горизонты социально-исторического развития нашей страны, ставшей во главе лагеря социализма, новые задачи, выдвигаемые идеологической полемикой с буржуазным миром, а главное, задачи дальнейшего развития советского общества, преодолевшего тяжелые последствия войны и приступившего к новому этапу социалистического строительства, потребовали от литературы глубокой творческой перестройки. Она заявляет о себе в отдельных произведениях уже в конце 40-х годов, но сказывается в массовых явлениях литературного процесса, в собственно художественных сдвигах, формах стилевой дифференциации в начале и особенно в середине 50-х годов.

* * *

Большое влияние на развитие советской литературы 50—60-х годов оказал XX съезд партии. Съезд определил задачи партии и советского народа на ближайшие годы, осветил насущные теоретические проблемы, касающиеся закономерностей дальнейшего развития социализма. Глубокая органическая солидарность с существом идей XX съезда, который помог писателям

осмыслить новые задачи, вставшие перед советской литературой, выразилась в очерках В. Овечкина, повестях В. Тендрякова, пьесе А. Корнейчука «Крылья», в главах поэмы А. Твардовского «За далью — даль». В этих произведениях, а также в романах «Битва в пути» Т. Николаевой, «Иду на грозу» Д. Гранина, «На диком берегу» Б. Полевого, «Живые и мертвые» К. Симонова, «Тишина» Ю. Бондарева, появившихся несколько позднее, обостренное внимание к самым трудным моментам в истории советского общества неотделимо от изображения явлений, выражающих главную сущность социалистического образа жизни. Появление этих произведений было показателем того, что наша литература на этом новом и сложном этапе стремилась мыслить широко и целеустремленно.

Установку на широту осмысления новых исторических задач советского общества, на создание образа эпохи, образа века, преломленного в историческом сознании советского человека, полнее и ярче всего воплотила в этот период поэзия, переживающая огромный подъем. Его выражением стали новые стихотворения и поэмы А. Твардовского и Э. Межелайтиса, А. Прокофьева и М. Светлова. Глубина и оригинальность художественной мысли выдвинули в число самых признанных поэтических книг «Далекie небосклоны» М. Рыльского и «Голос Азии» М. Турсун-заде, «Высокие звезды» Р. Гамзатова и «А дни идут» П. Бровки. Рядом с этими произведениями, отмеченными Ленинской премией, неоднократно переизданными, прозвучали стихотворения и поэмы нового поэтического поколения — Е. Евтушенко, А. Вознесенского, Р. Рождественского, Е. Виокурова, В. Соколова. Новые произведения создают поэты фронтового поколения — С. Орлов, А. Межиров, М. Дудин, Ю. Друнина. Читатель знакомится с талантливыми стихотворениями и поэмами, которые со временем войдут в сборники «Вечность мгновений» М. Кемпе, «Дорога под яворами» А. Малышко, «Годам вослед» М. Карима, «Необходимость» М. Луконина, «Море начинается с вершин» Наби Хазри, «Книга земли» К. Кулиева, «Ноша своя» А. Лупана.

Особую роль в создании образа эпохи сыграл жанр поэмы, значительнее всего представленный произведениями А. Твардовского «За далью — даль» и В. Луговского «Середина века». Обе поэмы несут в себе остроту

исторического зренья, рожденную опытом войны и победы над фашизмом. Создаваемые на протяжении ряда лет, впитавшие множество впечатлений и глубоких переживаний авторов — талантливых и вдумчивых художников, — эти поэмы нацелены на полноту изображения исторического драматизма жизни, в битвах и раздумьях которой рождается тип человека зрелого социализма, коммуниста — практика и мыслителя, труженика и поэта своей эпохи. Поэмы отмечены чертами особой открытости, страстной искренности разговора поэта с современниками. Они обращены не только к вершинным переживаниям своего народа, но и к самым сложным страницам его духовной биографии; драматизм повествования выливается в слова и образы, полные мужественного, философского оптимизма. Поэты-реалисты берут историю себе в союзники в раздумьях о том, как достойно прожить жизнь сыну века — победителю в Великой Отечественной войне, создателю общества социализма и коммунизма:

Передо мною середина века.
Я много видел.

Многого не видел.
Вокруг не понял и в себе не понял.
В душе не видел, на земле не видел.
И все ж пойми — вот исповедь моя:
Я был участником событий мощных
В истории людей.

Что делать мне —
Простому сыну века?

Говорить
О времени, о том неповторимом,
Единственном на свете.

О гиганте,
Который поднялся над всей землей,
На плечи взяв судьбу и жизнь планеты.
Как единична жизнь!

В мозгу людей
Миры летят и государства гибнут.
В ночном раздумье человека ходят
Народы по намеченным путям.
И все же ты лишь капля в океане
Истории народа.

Но она —
В тебе. Ты — в ней. Ты за нее в ответе.
За все в ответе — за победы, славу,
За муки и ошибки.

И за тех,
Кто вел тебя.

За герб, и гимн, и знамя.

(В. Луговской. «Середина века»)

Двадцать шесть маленьких лиро-эпических поэм, по остроте и локальности сюжетных событий иногда напоминающих историко-философские новеллы в стихах, могут показаться читателю Луговского не поэмой, а лишь циклом произведений, написанных по законам одной поэтики. Однако вдумчивое проникновение в книгу «Середина века» открывает в ней в качестве центрального идейно-художественного принципа именно пафос сочленения разных противоречивых ликов и состояний времени в единое целое.

Герой поэмы идет через испытание сомнениями и трудностями своих современников. Он принимает на себя их острейшие переживания, как бы перевоплощается в них и вместе с тем в каждом новеллистическом и локально-психологическом измерении герой-повествователь чутко слышит время. «А время? Время двигалось рывками...» — звучит как бы нейтральный рефрен рассказа о несопоставимом и взаимосвязанном, требуя вторжения мысли в этот неостановимый ритм, в диалектику несхожих внешне, но внутренне непрерывно переходящих одно в другое событий. Луговской не только чутко слышит, но и зорко, пластично видит исторический миг во всей его духовной наполненности, в его споре с веком предыдущим — легендарно далеким или осязаемо биографически близким.

Стол инкрустированный был колюч
От выпиравших бляшек перламутра.
Он был накрыт плакатом: «Смело в бой!».
На нем лежали две оббитых воблы...

Так начинается рассказ о встрече нового, девятнадцатого года пятью мыслителями, собирающимися разгадать и переделать мир: художником, историком, солдатом-поэтом и двумя чекистами.

Историк-мистик, разъярясь, читал
Нам «Одиссею» в старом переводе.
Летел корабль, и настигали беды
Его со всех сторон.

Летел корабль
Навстречу гибели.

Смеялись боги
Над обреченными.

Летел корабль
По синему волненью первых песен
На белых гребнях позабытых волн.
И Одиссей, водитель богоравный,
Наперекор всему пытал судьбу.

Торжественный гекзаметр разносился
По мертвым залам.

Плавал огонек,
Как жизнь людская в океане мрака.
И вот приплыл в Итаку Одиссей.
— Что ж, — молвил Зыков, — я предполагаю,
Что Одиссей не первоклассный ж вождь.
Себя сберег он для жены и славы,
А всех матросов начисто сгубил.
— Да, — подтвердил матрос, —
братва погибла.

А для чего,

и сам я не пойму.

Для государства? Нет, не для него.

Для будущего? И того не вижу.

— Для песни! — стукнул Зыков кулаком. —

Для песни, чтобы люди песни пели.

А настоящий вождь погибнет сам,

Но выведет людей и выдаст счастье.

А лучше бы ему не погибать

И выдержать смертельные тревоги

Как Ленин вынес выстрелы Каплан.

Отдельное историческое настроение, коллизия, прочитанная в книге бытия современника, тяготеет у Луговского к диалектическому перерастанию в клеточку целостного образа «середины века» — образа одновременно объективно-исторического и субъективного, рожденного неповторимо личным, достоверным переживанием самого поэта. Порой такие сочленения правды и вымысла, биографической детали и книжной, «высокой» ассоциации рождают впечатление нарочитой незаконченности мысли, непрочтенной тайны бытия, неразгаданной психологической загадки, исторического предчувствия. Это и придает поэме тонкость пластических оттенков, и способствует созданию образа противоречия, диалектики эпохального и единичного, которое, как известно, всегда не только беднее, но и богаче всеобщего. «Середина века» Луговского — одно из самых талантливых поэтических свидетельств в середине 50-х годов возрастания чувства личности на почве бурной насыщенности жизни народа, жизни века новыми историческими ценностями, на почве новых, осознаваемых нашим обществом перспектив дальнейшего социального движения.

Если для Луговского зерном сюжетного движения, стилевой доминантой повествования является «образ — противоречие», то для Твардовского в поэме «За далью — даль» ключевым стал «образ — движение». Классическая поэтика путешествия-размышления, иду-

щая в русской литературе от «Мертвых душ» Гоголя, «Записок охотника» Тургенева, «Кому на Руси жить хорошо» Некрасова, заграничного цикла стихов Маяковского, с необычайной естественностью и высокой простотой реализована в поэме Твардовского. Прямые автобиографические приметы, присущие образу повествователя, несут в поэме самостоятельную сюжетную нагрузку (например, в главах о старой кузнице, о друге детства, о читателе). Но каким бы единичным ни был рассказ о своем, неповторимом, масштабная биография века вписывается в человеческую жизнь естественно. Как и для повествователя «Середины века», для автора поэмы «За далью — даль» время рассказа о себе — это время духовной зрелости современников и самого поэта, ничего не упрощающего в истории и ни от чего не отрезающегося во имя абстрактной нравственности или заданной эстетической программы. Poleмика в поэме конкретная и острая. В ней Твардовский открыто опирается на свидетельства чувства и мысли читателя, с которым ведет такой же искренний разговор, как и в поэме о Теркине. Вместе с тем «За далью — даль» — это и реалистически точный рассказ об открытии писателем нового, о самостоятельном осмыслении Сибири как составной части русской географии и истории, края, таящего в себе источник мощного движения в настоящем и будущем. Многомерное и еще более, чем у Луговского, острое чувство сиюминутности шагов истории Твардовский воплощает в поразительно живых и вместе с тем масштабных эпических картинах. В традиционный образ дороги, путешествия во времени и пространстве, в этот основной мотив повествования и раздумья Твардовский вписывает еще один вечный образ — образ боя, столь органичный для автора великой поэмы о войне.

То был порыв души артельной,
Самозабвенный, нераздельный, —
В нем все слилось — ни дать ни взять:
И удаль русская мирская,
И с ней повадка заводская,
И строя воинского стать;
И глазомер, и счет бесспорный,
И сметка делу наперед.

Сибиряки! Молва не врет, —
Хоть с бору, с сосенки народ,
Хоть сборный он, зато отборный,
Орел-народ: как в свой черед

Плечом надежным подопрет, —
Не подведет!

На этих страницах произведения поэт не может отвлечься от сложного многообразия судеб и биографий участников перекрытия Ангары; он не разукрупняет собирательный портрет сибиряка, а, напротив, вводит его в рамки эпохального характера народа, воочию увиденного поэтом в момент самозабвенного труда.

Но все теперь как будто дивом,
Своею нынешней судьбой,
Одним охвачены порывом,
В семье сравнялись трудовой,
В сыновней службе не лукавой,
Огнем ученые бойцы.
Деньга — деньгою, слава — славой,
Но сверх всего еще по нраву
Класс показать.

Самим по праву

сказать:

«А что — не молодцы?»

Как дорог мне в родном народе
Тот молодецкий резон,
Что звал всегда его к свободе,
К мечте, живущей испокон.
Как дорог мне и люб до гроба
Тот дух, тот вызов удалой
В труде,
В страде,
В беде любой,
Тот горделивый жар особый,
Что — бить — так бей,
А петь — так пой!..

Гори вовеки негасимо
Тот добрый жар у нас в груди —
И всем нам впору, все по силам,
Все по плечу, что впереди!

Драматические краски в групповом портрете сибиряка не частность у Твардовского. Его глаз художника, его чувство гражданина ведет читателя по разным дорогам Сибири, в том числе и по дорогам трагическим. Как и Луговской, автор поэмы «За далью — даль» занят не запоздалым самооправданием сына века, он обращен мыслью к центральному содержанию эпохи, к конкретным социальным и духовным созидательным силам своего народа.

Персонажи поэмы — живые люди. Это и смоленская колхозная тетка Дарья, и молодожены, едущие на сибирскую стройку, и «собирательный» читатель. Рядом с этими образами, нарисованными по-некрасовски широко,

свободно, с непередаваемой теплотой и лукавым, иногда и горьким юмором, встают и обобщенные образы иного масштаба. Прежде всего это образ Ленина, ленинской правды, образ дали — коммунистического будущего, соединяющий в себе черты народного идеала с представлениями передовой научной и общественной мысли двадцатого века. В поэме «За далью — даль» мы находим прямую, публицистически заостренную постановку самых актуальных проблем времени, взятых и в историческом, и в сугубо современном плане — судеб деревни и города, стихийного хода истории и ответственности передовых сил общества за будущее мира и страны, проблему искусства в его взаимоотношениях с народом, с читателем, проблему сореживания двух миров. Эти и многие другие темы выступают в поэме Твардовского, на первый взгляд, бегло, фрагментарно, однако автору важнее всего было отразить самый факт возникновения и неразрывного взаимосцепления этих проблем, показать одновременность их существования в жизни и мыслях современника, в своем собственном гражданском сознании.

В искусстве и в самой жизни в 50-е годы шло интенсивное накопление новых наблюдений и идей. Но время синтеза их еще только наступало, не все исторические процессы выявились в главном своем содержании и новых движущих противоречиях. Все это способствовало распространению форм публицистических, документальных, лирических, очерковых не только в малых и собственно публицистических жанрах литературы, но и в таком аналитическом и синтезирующем по своей природе жанре, как роман. Наряду с положительными сторонами — оперативность отклика, краткость дистанции между читателем и личностью писателя — широкое увлечение очеркизмом и публицистичностью шло нередко в ущерб глубине художественных обобщений, мешало психологическому анализу характеров. Однако, не выдвинув на этом этапе массовых стилизованных достижений в русле реалистического аналитизма, литература вносила существенные изменения в отдельные принципы художественного мышления, широко распространенные в предшествующий период. Так, авторы «Искателей», «Битвы в пути», «Дома на площади» сделали заметный шаг к созданию новой идейно-художественной структуры образа современника. Их подход за-

метно отличается от принципов создания героя в произведениях А. Фадеева, П. Павленко, В. Пановой 40-х годов. Главный смысл этих изменений — более последовательный интерес писателя к художественному выявлению индивидуальной социально-общественной позиции героя, «испытание» этой позиции средствами сюжета. Эти тенденции были своевременно замечены и поддержаны критиками и литературоведами.

Все больше становясь зерном характера и источником движения сюжета, социально-общественная позиция, однако, далеко не всегда оказывалась в произведениях этих писателей психологически убедительной. Другими словами, романы Д. Гранина, Г. Николаевой, Э. Казакевича и других близких им писателей страдали нередко тем же недостатком «органического творчества», какой отмечали у некоторых своих современников критики 20—30-х годов. Иногда писатель, стремясь обогатить индивидуальный облик своего героя за счет изображения семейных, любовных отношений, обнаруживал отсутствие тонкости, мастерства, психологический анализ выглядел фрагментарным, иллюстративным. О том, что решение новых жизненных, глубоко современных проблем в середине 50-х годов не сразу вело к серьезным стиливым достижениям, говорит, в частности, язык романов. Язык персонажей Д. Гранина в романе «Искатели» еще мало индивидуализирован, подчас сух, информативен. В нем есть определенная свежесть, связанная с введением новых пластов лексики, прежде всего профессиональной лексики научно-технической интеллигенции, однако эстетически он недостаточно емко и пластичен. Мы говорим об этом не с целью оценки индивидуальной меры мастерства, а прежде всего для характеристики путей, которыми в литературе идет массовое освоение новых сторон действительности, ее новых типов, зорко увиденных Гранниным, Николаевой и другими близкими им литераторами, но недостаточно освоенных ими художественно. Характеризуя общие художественные качества произведений большого жанра, нужно подчеркнуть те своеобразные литературные достоинства художественно-публицистического романа этого типа, которые составляют приметы его исторической неповторимости: это эмоциональная раскованность, непосредственность выявления личности писателя в самом характере отношения к изображаемому, прав-

дивость интонации, доверительно обращенной к широкому читателю — единомышленнику, подлинность и драматизм конфликтов. Дальнейшее художественное освоение характеров, их многообразная индивидуализация и социальная конкретизация будут осуществляться позднее — в творчестве прозаиков С. Залыгина, Ф. Абрамова, В. Тендрякова, В. Кожевникова, В. Пановой, В. Аксенова, В. Астафьева, В. Белова, драматургов Н. Погодина, А. Корнейчука, А. и П. Тур, С. Алешина, А. Арбузова, В. Розова, в поэтических стилях В. Соколова, Е. Евтушенко, Е. Винокурова, В. Федорова, Б. Ручьева, Е. Исаева, А. Вознесенского. На той же основе в других национальных литературах формируются стили Э. Межелайтиса, Р. Гамзатова, Д. Вааранди, Ч. Айтматова, Ю. Смуула, Ф. Искандера, И. Друцэ и еще многих талантливых художников.

Лирико-публицистический стиль середины 50-х годов нашел свое выражение и дальнейшее развитие в новых жанрах, завоевавших популярность и ставших массовыми. К ним относятся, например, лирическая проза, представленная циклом таких содержательных, самобытных произведений, как «Дневные звезды» О. Берггольц, «Капля росы» и «Владимирские проселки» В. Солоухина, «Ледовая книга» Ю. Смуула, «Мой Дагестан» Р. Гамзатова. Авторы этих книг, в сущности, создают творческий автопортрет, образно воспроизводят творческий процесс не просто как лабораторию профессионального мастерства, но как лабораторию исторического и художественного мышления. Тем самым они приобщают читателя к процессу кристаллизации ведущих типов современности в художественном сознании. Эта специфическая форма уже встречалась в русской литературе переломных периодов. Классическими образцами ее можно считать «Путешествие из Петербурга в Москву» Радищева, «Былое и думы» Герцена, «Дневник писателя» Достоевского, «Историю моего современника» Короленко.

Мы видим на примере некоторых жанровых линий и индивидуальных стилей, что в первые годы современного периода писатели, привлекая элементы публицистики, очерковости, автобиографического лиризма, выявляя стремление к обобщенно-поэтическому, обобщенно-публицистическому изображению основных конфликтов, основных движущих сил времени, пытаются поднимать

необычайно острые, масштабные, актуальные темы времени, такие, как: народ и эпоха, народ и государство, наука и общество, социальные взаимоотношения города и деревни, мещанство и бюрократизм в их старом и новом обличье, «моральное обеспечение коммунизма» (А. Твардовский). Но при всей свежести, остроте постановки отдельных проблем, при возросшей активности писательских позиций, ставшей одной из самых важных примет современности в литературе, на большей части произведений, созданных в 50-е годы, лежит отпечаток незавершенности художественного исследования. Особенность эта проявляется и в формировании художественных течений, картину которых, пожалуй, труднее очертить, чем во все предыдущие литературные периоды.

Как и другие литературно-художественные процессы 50—60-х годов, формирование художественных течений нельзя понять, недооценивая сосуществования двух взаимосвязанных тенденций в духовной и идеологической сфере жизни советского общества. Это тенденции восстановления ленинских принципов общественной жизни, дальнейшего движения общества по пути к коммунизму.

Углубление анализа объективных закономерностей дальнейшего развития советского общества, восстановление объективного научного подхода к жизни и проблемам культуры в их сложной специфике заявляло о себе в литературе прежде всего стремлением реализовать во всей глубине критерий правдивости искусства и тесно связанный с ним критерий художественности. Проблема формы, как писал в эти годы Л. И. Тимофеев, это, в сущности, проблема правды в искусстве. Мастерство художника мыслится в середине 50-х годов как условие существования самих качеств идейности. Об этом говорят на Втором съезде писателей такие авторитетные мастера слова, как М. Шолохов, К. Федин, А. Довженко. Критерий истинности искусства в разных формах становится предметом острого теоретического обсуждения. Именно пафос борьбы за восстановление специфики искусства со всем арсеналом его путей познания жизни, эстетического воздействия окрашивал дискуссию 1957 года о реализме и ряд последующих широких научных симпозиумов и конференций.

Такое общественно заинтересованное отношение к проблеме специфических законов и возможностей искусства было причиной того, что тема искусства в эти

и последующие годы становится большой самостоятельной темой художественных произведений самых разных авторов — Ю. Олеши и К. Паустовского, А. Твардовского и К. Федина, О. Берггольц и Р. Гамзатова, Ю. Казакова и В. Солоухина, Е. Евтушенко и А. Вознесенского. Позднее, во второй половине 60-х годов, это — тема многих массовых изданий типа сборника «Дни поэзии» и аналогичных ему. Она стала «модной» и нередко оборачивалась эпигонством, повторением общих мест. Тем важнее подчеркнуть то реальное историческое звучание, какое эта тема получила у ее первооткрывателей в начале современного периода.

К. Паустовский в «Золотой розе» и Ю. Олеша в книге «Ни дня без строчки» рисуют мир искусства как мир замечательных гуманистических ценностей, познания, мысли, вдохновенного труда. И тому и другому писателю удалось найти для этого свою, неповторимую форму. Художественный центр обоих произведений — «образ таланта», с которым неразрывно слит человеческий портрет, характер писателя. Паустовский создает своеобразные личности героев во многом сравнительным путем, в чем-то используя опыт портретной галереи Горького как автора мемуаров (воспоминания и зарисовки встреч, разговоров, впечатлений от прочитанного). Олеша, также пользуясь частично этим приемом, неторопливо обрисовывает становление писательской личности. Но образ художника, изображение неповторимого духовного мира человека искусства были продолжением темы всего творчества Ю. Олеши — личность и общество, личность и мир, — начатой «Тремя толстяками» и «Завистью» и продолженной «Заговором чувств», «Списком благодетелей», «Строгим юношей», рассказами. Автобиографические по материалу, произведения Паустовского и Олеши имели подлинно художественный смысл. Быть может, не осознавая этого до конца в ту пору, читатели и критики почувствовали, что книги обоих писателей с их художественной раскованностью, с их вниманием к творческому, поэтическому в писателе, с их умением раскрыть всю неповторимую значительность взаимоотношений отдельного, единичного человека и истории не только дали привлекательные портреты современных художников слова, представших в их не всегда оцененных сокровенных свойствах и качествах, но инесли в себе новые для 50-х годов принципы

раскрытия человека, прокладывали дорогу новым горизонтам художественного исследования.

Внимание к углублению реалистической характеристики обнаруживается в творчестве большого ряда молодых писателей, создающих уже не автобиографическую, а объективную лирическую прозу. Речь идет о Ю. Казакове, В. Солоухине, В. Астафьеве и других начинающих в это время прозаиках, для которых характерно лирико-психологическое исследование нравственного и эстетического мира рядового современника в тесной соотнесенности с социальными буднями времени. В 60-е годы заявляет о себе своеобразное течение лирической «деревенской» прозы (со временем у нее обозначатся свои ответвления и разновидности), одна из постоянных особенностей которой — интерес к теме природы, взятой в ее нравственном и эстетическом аспекте, интерес к национальному характеру в его устойчивости и движении.

Формирование некоторых художественных течений на основе прежде всего близости отдельных реалистических проблемно-изобразительных принципов можно проиллюстрировать также на примере еще одного течения. Речь идет о своеобразном течении в поэзии 50—60-х годов, заявившем о себе еще в 30—40-е годы такими поэтическими произведениями, как «Страна Муравия», «Василий Теркин», в 50-е годы «За далью — даль» А. Твардовского, получившем развитие в творчестве К. Кулиева, Р. Гамзатова, М. Карима, Д. Кугультинова. Писатели соединили каждый по-своему в своих национальных формах поэзию передовой, ищущей, аналитической мысли современника с народными эстетическими принципами, остроту современного поэтического видения жизни с верностью национальной традиции, этическому опыту многих поколений своего народа¹. Самое драгоценное завоевание этой стилевой линии — создание образа истории, образа народа, эпохи в неповторимо национальной художественной форме. Можно назвать еще два течения, проходящие через разные национальные литературы. Это реалистическая социально-аналитическая повесть о войне, наиболее ярко выступившая в творчестве русских и бе-

¹ Сложный вопрос о «собственно межнациональных стилевых течениях» ставит Ю. Суровцев в ст.: Единство в развитии.—«Знамя», 1972, № 6, с. 237—238.

лорусских писателей, и течение философской лирики, обращенной к емким, сложным метафорическим формам (Э. Межелайтис, А. Вознесенский, О. Сулейменов).

В начале 50-х годов с пафосом активной борьбы за восстановление в полной мере глубочайших специфических законов искусства, его эстетической многогранности связано и заметно усилившееся внимание к творческой индивидуальности автора. Вспомним строчки Маргариты Алигер:

... Пиши скорей, не медли, слышишь,
весь мир, весь путь, весь опыт свой.
Пойми, ведь то, что ты напишешь,
не может написать другой.

Но в упоенье иль в обиде
не спутай краски и черты.
Ведь то, что в мире ты увидел,
как ты, увидел только ты.

(«Пиши!»)

Почти о том же мы читаем у А. Твардовского.

Вся суть в одном — единственном завете,
То, что скажу, до времени тая,
Я это знаю лучше всех на свете
Живых и мертвых, — знаю только я.
Сказать то слово никому другому
Я никогда бы ни за что не мог
Передоверить. Даже Льву Толстому —
Нельзя. Не скажет — пусть себе он бог,
А я лишь смертный. За свое в ответе,
Я об одном при жизни хлопочу:
О том, что знаю лучше всех на свете,
Сказать хочу и так, как я хочу.

(«Вся суть в одном — единственном завете...»)

Углубленный интерес к художественной индивидуальности поставил на повестку дня в литературоведении рассмотрение тех явлений нашего далекого и недавнего прошлого, которые в силу своей внутренней противоречивости, а иногда и по другим причинам, оценивались бегло и односторонне. Принципиально важным для стилового развития современной литературы оказалось внимание к классическим традициям Достоевского, Блока, Бунина, к творческому своеобразию М. Цветаевой, М. Булгакова, И. Бабеля, А. Веселого, Б. Ясенского. Наполнилась новой выразительностью лирика Н. Асеева, М. Светлова, Я. Смелякова, Б. Ручьева; стilloвые особенности этих поэтов, сложившиеся в 20—30-е годы, как бы заостряются на фоне иных стilloвых исканий

50—60-х годов. Яркий образец такого стилевого заострения — поэма «Строгая любовь» Я. Смелякова с ее поэтизацией будничной романтики и психологического колорита 20-х годов современником «тех и этих лет». Поэты разных поколений выступают со своеобразными художественными декларациями, «поколенческими автопортретами», в которых осознанно защищаются определенные эстетические и стилевые позиции. Среди таких деклараций мы можем назвать стихотворения А. Твардовского, А. Прокофьева, Н. Грибачева, М. Максимова. Процесс идейно-стилевого самоопределения заметно сказался на судьбе поэтов фронтового поколения — А. Межирова, М. Луконина, С. Орлова, С. Наровчатова, Ю. Друниной и других. Проявляя верность своим старым темам и героям, старым принципам стилевого самовыражения, они энергичнее, чем в годы формирования данного творческого течения, подчеркивают самобытность и общественную значимость своих художественных позиций. Тенденцию их эстетического оформления поддерживают критика (например, статьи Л. Лазарева, С. Наровчатова, В. Гусева), журналы и издательства, сумевшие реально представить всю ценность поэзии тех, кто ушел на фронт со школьной или студенческой скамьи.

Таким образом, процессы многопланового художественного исследования действительности, осмысления искусством сущности современного периода и века в целом приобретают различные формы. Конкретные стили писателей этого времени несут в себе непосредственно и опосредованно наиболее плодотворные традиции всех предшествовавших периодов развития советской литературы как литературы социалистического реализма. Вместе с тем и в реальных (речевых, структурных и пластических) качествах индивидуальных и коллективных стилей, и в эстетической направленности их, и в характере взаимоотношений между ними как слагаемыми единого литературного процесса, начиная с середины 50-х годов, все более сказываются новые, специфические лишь для этого периода особенности.

Рост общественной активности литературы, углубленное исследование ею жизни привели к тому, что современный период литературного развития заметно изменил формы литературного процесса, художественной дифференциации. Основой художественного многообразия по-

степенно становятся именно стилевые, художественные течения, под влиянием которых видоизменяются и жанрово-тематические тенденции, и индивидуальные стили. Рассмотрим наиболее значительные стили и стилевые течения литературы 50—70-х годов на фоне широких стиливых тенденций.

С УСТАНОВКОЙ НА ПОЭТИЗАЦИЮ

Каждая из устойчивых художественных тенденций по-своему проявляет в современный период присущие ей особенности, по-своему реализует заложенные в ней возможности, более всего отвечающие запросам времени, выдвигаемой им проблематики. Важнейшие черты обобщенно-поэтизирующей тенденции, сложившиеся уже в 30-е годы, — прямая установка на поэтизацию коренных явлений советской действительности, изображение цельного героя, представляющего собой ярко выраженный социалистический тип, контраст двух социальных миров как основа изобразительной системы, единство авторской позиции и позиции героя — приобретают в условиях формирования и укрепления системы социалистических государств, в период утверждения принципов развитого социализма, в обстановке роста влияния коммунистической идеологии во всем мире особое значение. В «Письме в тридцатый век» Р. Рождественский так характеризует свою «поэтику высоких слов», наиболее прямо воплощающую обобщенно-поэтизирующую установку советской литературы:

Я
высокие слова,
как сына,
вырастил.
Я их
с собственной судьбою
связал.

Я их,
каждое в отдельности,
выстрадал!

Даже больше —
я придумал их
сам!

Выше
исповеди они,
выше
лирики...

Пусть бушует в каждой строчке
простор.

Пусть невзрачные тетрадные листики
 вместе с хлебом лягут к людям
 на стол!
 Чтоб никто им не сказал:
 «Угомонисы!..»
 Чтобы каждый им улыбкой
 ответил.
 Потому что создаем мы
 Коммунизм —
 величайшую поэзию
 на свете!

И в этих и в других строчках поэмы Рождественского чувствуется не просто преемственность по отношению к стилю Маяковского, но сознательная установка на продолжение его пафоса, его тем и сюжетов, в особенности темы «Ленин и время», «Ленин и эпоха», «Ленин и человек будущего».

Начинаются горы
 с подножий.
 Начинаемся
 с
 Ленина
 мы!
 Мы
 немало столетий ждали
 и вместили в себя
 потому
 силу
 всех прошедших
 восстаний!
 Думы
 всех Парижских
 коммун!..

Традиционное для поэзии Маяковского «мы» у Рождественского дополняется таким же естественным «вы», обращенным реально не к людям ХХХ века, а к сегодняшнему и завтрашнему поколениям ленинцев всего мира.

Он —
 ровесник всех поколений.
 Житель Праг,
 Берлинов,
 Гаван.

ловеческой личности, человеческих потребностей. В русле художественных исканий того же периода сложился талант Э. Казакевича. Критика отмечала тонкую поэтичность стилового строя повести «Звезда». Принадлежность повести к обобщенно-поэтизирующей прозе определяется главенством в ней необычно привлекательного, «идеального» героя. В последующих произведениях опыт художника-гражданина, понятия об идеале многограннее реализуются в материи повествования.

Богатая оттенками содержательная и динамичная духовная атмосфера середины 50-х годов способствовала выявлению многообразных специфических возможностей обобщенно-поэтизирующего изображения. Эстетический интерес к стилям «идеализирующим», к масштабным соотношениям «человек и коммунизм», «человек и эпоха» стал более зрелым по существу. Лирически декларативно направление нового исторического зрения советского человека отразила Маргарита Алигер в стихах цикла «Две встречи». В стихотворении «Дрезден» рядом с образом «ослепительного города барокко», разрушенного в сорок пятом году англо-американской авиацией, встает другой город — героический Ленинград.

... Ночи страшные, ночи без счета!

Но сопоставление — блокадный Ленинград — Дрезден в руинах — движет поэтессу от образа войны к образу века, к теме будущего.

Эти сотни ночей, ленинградцы,
ни простить, ни забыть не могу.
И, однако, мне надо подняться
выше ненависти к врагу.
Над двадцатым растерзанным веком
встать высоко, во всю вышину,
справедливым живым человеком,
и в душе победившим войну.

... Люди добрые, сильные души!
Мир построен, чтоб жить и любить.
Кто решил, будто только разрушить
означает в борьбе победить?
Победить — это честь и отвага,
и победы высокая суть —
что-то выстроить людям на благо,
что-то людям сберечь и вернуть.
... Возвращаются Дюрер и Кранх
в свой отстроенный дом навсегда.
Город Дрезден в строительных кранах,
в неумолчном раскате труда.

Такое соотношение двух масштабов времени, нередко играющее роль идейно-эстетического стержня, выступает у разных писателей по-разному. В поэме О. Берггольц «Первороссийск», в «Сентиментальном романе» В. Пановой, в поэме Л. Хаустова «Опасная сторона» главное средство создания образа эпохи — это столкновение двух точек зрения на юность героев: взгляд из сегодняшнего дня и из юношеского «далека». В этом сопоставлении источник драматизма и поэтичности произведений, ключ к их лирическому и психологическому подтексту. При всех контрастах, при всех драматических мотивах два этих взгляда на мир, два облика героев не противостоят один другому, а диалектически сливаются, обогащаясь взаимно, образуя один тип — тип цельного, сложившегося человека советской эпохи.

Тема формирования в нашем современнике представителя «нового человечества» и тема подвига, характерные для обобщенно-поэтизирующих стилей, находят самое различное выражение. Если раньше границы между исторически реальным и «идеальным»¹ в произведениях этой стилевой линии «романтически» сближались, то теперь их соотношение усложняется. При таком же стремлении нарисовать образ героя советской эпохи в его наиболее общих, подлинно социалистических чертах реальный человеческий характер в произведении изображается диалектичнее, тоньше. Своеобразная антидекларативность становится главным принципом некоторых сложившихся ранее поэтических стилей. Программно звучит в этом отношении одно из поздних стихотворений К. Ваншенкина.

Скажите сдержанно: простим
Его за истовость, с которой
Житейским радостям простым
Он отдавался каждой порой.

Чем жизнь его была полна?
Он счастлив был в годину злую
Глотку воды, глотку вина
И выпавшему поцелую.

¹ Мы употребляем здесь и в других случаях слово «идеализация» в том смысле, в каком употребляет его В. Днепроv в своих работах, имея в виду особый тип художественной организации произведения, а не степень его правдивости. Такое сближение, эстетически сознательное, программное, например у Маяковского, не означало стирания границ между реальным и идеальным, между настоящим и будущим, напротив, поэту присуща точность исторических оценок (этому подчинены самые разные средства — от документализма до особого утверждающего юмора).

Костру — в мороз, речушке — в зной
И котелку простого супа,
И пробужденью под сосной,
И хлебу, выданному скупю,

И просто бледным небесам,
И одуванчикам в кювете,
Тому, что видел это сам,
Тому, что жил на этом свете.

Жил общей с многими судьбой
И в ней ценил любую малость.
А главное — само собой
Всесильно подразумевалось.

(«Скажите сдержанно: простим...»)

Здесь впечатляет не только неназванность этого «главного» — знак высшего доверия к читателю-единомышленнику, и не только естественная, как в повседневной бытовой речи, обыденность ключевой декларации («Жил общей с многими судьбой и в ней ценил любую малость»), но и с самого начала достоверно переданная духовная наполненность каждого мгновения «житейских радостей простых», та духовная наполненность, которая может быть принадлежностью только по-настоящему большого человека. В знаменитом стихотворении «Я люблю тебя, жизнь» К. Ваншенкин по-иному выразил эту же художественную мысль, и она выдержала испытание «высокими словами», так же как в других его стихотворениях испытание стилевой обыденностью, потому что за тем и другим стилистическим рядом у поэта стоит психологически правдивый характер современника.

Если Р. Рождественский продолжает обобщенно-поэтизирующую тенденцию советской литературы, отстаивая неувядаемость «высоких слов», если К. Ваншенкин чаще всего возводит в ранг поэтизирующего слово негромкое, сдержанное, то Е. Евтушенко строит свою поэтику и стилистику на основе по-новому индивидуализированного, подчеркнутого сочленения прозы и поэзии повседневности в каждом элементе стиля — от сюжета до интонации и принципа рифмовки. Как правило, в своей лирике поэт приобщает читателя к изначальным, биографически достоверным движениям души лирического героя («Армия», «Человека убили», «Зависть», «Катер связи»). Но становясь порой на рискованную грань единичности — «лирического натурализма», поэт в лучших своих стихотворениях ничего общего

не имеет с натурализмом литературным, с отступлением от стиливого уровня. Как это характерно для всех представителей обобщенно-поэтизирующей тенденции, Евтушенко всегда мыслит своего лирического героя как «одного из...» (вспомним симоновское выразительное название «Парень из нашего города»). И неслучайно сюжетный рисунок его стихотворений ведет обычно от исповедально-биографического эпизода к эпизоду встречи с лирическим «двойником» поэта — многоликим, разновозрастным героем, чаще всего житейски обыкновенным, но душевно интересным человеком, ищущим себя, утверждающим свое достоинство в пестроте и неустанном беге времени — в его буднях и контрастах, в его юморе и патетике, в его трезвом самосознании. Можно назвать в этом ряду стихотворения «Кассирша», «Сквер величаво листья осыпал», «Про Токо Вылку», «Экскаваторщик», «Старухи», «Чистые пруды» и многие другие произведения поэта. Живые, достоверные оттенки открываемой вновь и вновь душевной общности поэта и его спутников — один из главных источников особой психологической атмосферы лирики Евтушенко — атмосферы доброты, душевной открытости. Там же, где поэт сталкивается с моралью обывательской, собственнической, доброта оборачивается неуступчивостью, сарказмом, ненавистью («Мед», «Баллада о браконьерстве»). В политической лирике Евтушенко открыто публицистичен (стихи о Вьетнаме, Америке, Кубе, Италии, Испании). Здесь поэт развивает не только стиливую, но и жанровую традицию Маяковского.

О стиле Евтушенко немало писали, особенно в 60-е годы. Говорили о его корневой рифме, не только необычной по звучанию, но и (вслед за рифмой Маяковского) стягивающей воедино слова-образы из контрастных рядов — высокого и обыденного, традиционного и современного, обнаруживая новые оттенки их существования и взаимопроникновения. Почти на любой странице книг Евтушенко возникают рифмы типа «кеды — букеты», «печенка — Вечерка», «шпилька — пылко», «рухлядь — рухнет», «закатов — закапав» и т. д. А стихотворение «Искусство составления букетов» — это отчетливая декларация его поэтики. В нем речь идет о том, как ученик знаменитого, уже обросшего жиром (в прямом и переносном смысле) мастера составления букетов впервые создал букет по собственному рецепту.

И мастер вздрогнул, сотрясаясь жиром,
когда мальчишка, скорчив ему рожу,
взял листья свеклы — все в лиловых жилах —
и завернул в них золотую розу.

Букет был грубый, несуразный, дикий,
но, сжав бессильно свой садовый ножик,
швейцарец ощутил, что он — кондитер,
а этот мальчик — истинный художник.

В искусстве коммерсантам нет прощенья.
Для коммерсанта вкус клиента — стимул,
Ну, а искусство — дерзость совмещенья,
казавшегося всем несовместимым.

Писали и о свойственной Евтушенко тяге к пристальной изобразительной детали: «Евтушенко любит конкретную, более того — сверхконкретную подробность... Весь мир детализирован до галлюцинации. Когда он описывает утреннюю Москву, пустой светлый город, он видит не только машину поливную, но он видит на улицах и ящички чистильщиков сапог, и не только ящички, но и замочки на этих ящичках... Эта детализация придает достоверность сообщаемому, как бы укалывает читателя точностью. Деталь — тот ключ, которым поэт отпирает все двери. При помощи детали он решает все психологические задачи»¹.

Но говоря о живописной точности детали Евтушенко как признаке углубления психологического и социального зрения, типичном для поэта 60-х годов, стоит подчеркнуть также ее преимущественно поэтизирующую нацеленность. В сущности об этом сам поэт говорит в стихотворении «Серебряный бор».

Кладет любовь на все особый блик,
и в зренье происходит некий сдвиг,
когда любая малость мира
тебе мила, как милость мига...

Поэтизирующая стихия стиля Евтушенко так же явственно, как и в его лучших стихотворениях о современнике, сказалась в звучании темы Родины. В стихотворениях «Хотят ли русские войны», «Идут белые снега» по-есенински поэтично любовь к жизни сливается с сыновним чувством Родины:

Идут белые снега,
как во все времена,
как при Пушкине, Стеньке
и как после меня.

¹ *Винокуров Евг.* Предисловие к кн.: Евтушенко Е. Идут белые снега... М., 1969, с. 6.

Идут снега большие,
аж до боли светлы,
и мои и чужие
заметая следы...

Быть бессмертным не в силе,
но надежда моя:
если будет Россия,
значит, буду и я... >

(«Идут белые снега...»)

Мотив исторической встречи настоящего и будущего цельно предстает в поздней лирике М. Светлова, в поэзии А. Смелякова, в поэмах В. Федорова, во многих произведениях Б. Ручьева. Единство современного в узком смысле и эпохального, конкретно-социального и общечеловеческого в произведениях, близких к обобщенно-поэтизирующей тенденции, служит темой авторских деклараций («Письмо в ХХХ век» Р. Рождественского, «Проданная Венера» и «Седьмое небо» В. Федорова). Способность человека противостоять проявлениям собственной психологии, трагическим или исключительно трудным внешним обстоятельствам выступает и в облике лично выстраданной правды в поэзии В. Кулемина, Н. Панченко, А. Алдан-Семенова, Б. Ручьева, Л. Татьяничей, А. Жигулина, Р. Казаковой, Л. Васильевой.

Наряду с индивидуальными стилями, ярко воплотившими возможности поэтизации на основе реалистически конкретного изображения мира и человека, можно назвать в обобщенно-поэтизирующей тенденции коллективные линии, получившие достаточное освещение в критике и вполне определенный резонанс у читателей. Это произведения Я. Смелякова, Р. Рождественского, Е. Исаева, представившие наиболее непосредственно традицию публицистической поэзии на современном этапе; поэзия В. Цыбина и В. Федорова, своеобразно продолжившая линию поэтического изображения советской действительности в формах национально-народных; окрашенная героикой поэзия фронтového поколения. Программная устойчивость художественных устремлений М. Луконина, А. Межирова, Ю. Друниной, М. Максимова, И. Снеговой, С. Наровчатова, С. Орлова — в сохранении в буднях послевоенной действительности основного предмета лирического изображения: размышлений и переживаний современника, связанных с осознанием борьбы двух миров, формированием советского образа жизни, с утверждением героического типа советского человека. Очень точно выражает идейно-стилевую

позицию всей этой группы поэтов Ю. Друнина в стихотворении из раздела «1966—1970. Есть праздники, что навсегда с тобой» («Избранное», 1977):

И с каждым годом все дальше, дальше,
И с каждым годом все ближе, ближе
Отполыхавшая юность наша,
Друзья, которых я не увижу.

Не говорите, что это тени, —
Я помню прошлое каждым нервом.
Живу, как будто в двух измерениях:
В семидесятых и в сорок первом.

(«И с каждым годом все дальше, дальше...»)

Наличие в этой поэзии линии народно-песенной наряду с лирико-публицистической показывает широту диапазона, характерного для обобщенно-поэтизирующей стилевой тенденции. Конкретность образа сохраняется в стихах поэтов этого течения за счет непосредственной, а иногда подчеркнутой автобиографичности (как у Р. Рождественского, Ю. Друниной, С. Орлова), эмоциональной напряженности поэтического чувства. Все это восходит к самым общим чертам художественной традиции Маяковского, не столько индивидуальной, личностной (под «школой Маяковского» обычно подразумевают более прямых наследников его поэтики), сколько представляющей одно из родовых явлений социалистического искусства, один из ведущих путей советской литературы в целом.

Многопланово и последовательно развитие обобщенно-поэтизирующих принципов во всех трех родах проявилось в творчестве К. Симонова, где они выступали и в программно-декларативной (сборник «Друзья и враги», пьеса «Русский вопрос» — прямое публицистическое противопоставление двух социальных миров), и в романтически детализированной форме («Живые и мертвые»). Послевоенные произведения К. Симонова, книги, написанные им в конце 50-х и в 60-е годы, обнаруживают связь его творчества с опытом 30-х годов.

Вступив в литературу в 30-е годы, К. Симонов с первых своих произведений художественски тяготеет более всего к той группе писателей, которые вслед за В. Маяковским, М. Светловым, В. Гусевым соединяют революционный пафос, эмоциональную патетику с поэтизацией новой исторической повседневности. Одна из особенностей творчества К. Симонова тех лет состоит в том, что его поэтическое зрение направлено на человека

рядового, будни его труда и быта, причем художник делает это определеннее и заметнее, чем близкие ему по стилевому направлению В. Луговской, М. Алигер, Н. Деметьев, Дж. Алтаузен. Его поэмы о Суворове и Николае Островском еще связаны с традицией романтического изображения исключительной героической личности, но сильная их сторона все же не в романтическом пафосе, а в характере поэтической конкретизации, которая более всего обратила на себя внимание читателей и критики¹. Органическое сближение героики и быта по-своему выражало заметное явление в советской литературе того времени — возрастание объективной значимости человеческой личности. Поэтическая инструментовка произведений К. Симонова конца 30-х годов такова, что настраивает читателя на внимание к интимному, неповторимому миру рядового советского человека, подобно тому, как настраивали на этот лад драматургическая стилистика, вся поэтическая атмосфера пьес А. Арбузова и А. Афиногенова.

Показательна в этом отношении первая драма К. Симонова «Парень из нашего города». Здесь оба стилиобразующих начала — «коллективистское» и «личностное» — соединяются вместе, но не сливаются, а скорее сосуществуют в самих принципах характеристики персонажей. Симонов окружает главного героя — Сергея Луконина — атмосферой авторского любования, награждая его черточками своеобразного «бытового» обаяния, «непохожести» (чтобы доказать свою любовь, Сергей, например, прыгает в окно; он же уезжает добровольцем в Испанию в день своей свадьбы). Однако все обаятельные «странности» характера симоновского героя не исключают, а подчеркивают его типичность как молодого человека 30-х годов, прежде всего степень его способности к отказу от личного во имя общего. «Парень из нашего города» — первая пьеса, где Симонов так заостренно декларативно подчиняет бытовое и психологическое изображение своего героя публицистическому, более того — агитационному замыслу.

Подчеркнутое соединение обыденного и героического остается и в последующем творчестве К. Симонова, предстывая в двух отдельных жанровых потоках — лирическом дневнике и публицистическом творчестве. В обстановке первых лет Великой Отечественной войны, на

¹ См.: Гусев Вл. В середине века. М., 1965.

фоне отчетливо выраженной суровости, а иногда и аскетизма литературы, эта прочно сформировавшаяся тенденция творчества Симонова получает новое, очень своеобразное историческое наполнение, обретает столь значительное содержание, какого она до того времени не имела. Стиль Симонова теперь выражает объективно ту самую массовую будничную приобщенность к героическому миллионов людей на фронте и в тылу, которая стала главной чертой их жизни, их повседневности. Приемы предвоенного быта, запечатленные в частных, иногда случайных, узкобиографических эпизодах поэм и стихотворений Симонова 30-х годов, становятся теперь подлинной поэзией воспоминаний о мирном трудовом укладе жизни, мечтой о победе, о грядущем мире, о простых, исконных человеческих радостях. Это содержание у Симонова более акцентировано в чертах самого стиля и языка, чем у М. Исаковского, А. Твардовского, А. Суркова, в поэтическом стиле которых становится преобладающим народно-публицистическое, лиро-эпическое начало.

Склонность к конкретности, умение видеть будни помогли Симонову найти особый достоверный тон рассказа о самом трудном и решающем моменте войны — обороне Сталинграда, когда время не создало еще должной исторической дистанции для многосторонней эпической оценки этих грандиозных событий. В то же время оперативность писательского мышления Симонова была оперативностью, схватывающей прежде всего общий облик происходящего. В наиболее общих чертах видит Симонов и своих героев; его Сабуров (как много позднее Синцов и Серпилин) открыто представляет авторскую позицию. Симоновское мастерство изображения обыкновенной будничной жизни, ее поэтизация, искусство владения бытовой деталью проявились в послевоенный период в воссоздании писателем новой, по своему сложной действительности — процесса перехода советской страны от войны к мирному строительству (пьесы «Так и будет» и «Под каштанами Праги»). Симонов-прозаик и на протяжении 60-х годов верен обобщенно-поэтизирующему принципу создания характера («один из...») в сочетании с неторопливой детализацией бытовых и военных эпизодов. На убыль уходит публицистический и лирически-исповедальный элемент, однако сам поэтизирующий принцип остается. Но Симонов

теперь избирает для него, начиная с романа «Живые и мертвые», новую стилистическую форму, соответствующую жанру большого эпически хроникального повествования.

Не только в крупных эпических формах творческая манера ряда художников обобщенно-поэтизирующего направления становится все более сосредоточенной психологически. Талант Казакевича — талант лирический, поэтизирующий, но, оставаясь таким в своей основе, стиль писателя в его поздних произведениях — «При свете дня», «Приезд отца в гости к сыну» — обретает гораздо большую реалистическую конкретность, психологическую насыщенность. В прозе обобщенно-поэтизирующая тенденция проступает не так наглядно и цельно, как в поэзии. Произведения Б. Полевого, В. Коженикова, Л. Первомайского, В. Кетлинской, С. Сартакова, В. Липатова, А. Рекемчука, Ю. Семенова, В. Очеретина, В. Фоменко, Л. Давыдычева, С. Крутилина с их морально-этической проблематикой и цельным героем на первом плане включают немало и социально-исторических акцентов, вводят и элементы производственного и социального быта, но контрастность красок, организация повествования вокруг главного героя, публицистическая или лирическая открытость авторских оценок ощутимо проступают почти в каждом их произведении.

Более условным было бы отнесение к поэтизирующей тенденции ранних произведений В. Аксенова и многочисленной линии «лирико-исповедальной» прозы, утвердившейся на страницах журнала «Юность». Эта проза, несомненно, имеет общие типологические истоки с гайдаровской и пановской традициями, столь отчетливо утвердившимися «раскавыченный» внутренний монолог юного героя как источник основного тона повествования. Однако этот тип повествования у В. Аксенова был существенно видоизменен сближением с интеллектуально-метафорической линией современной литературы. В «чистом» же виде лирико-исповедальную, лирико-психологическую поэтизирующую традицию наследуют сегодня другие прозаики, близкие к журналу «Юность». Наиболее известным среди них стал Анатолий Алексин, и тематически вернувшийся к гайдаровскому первоисточнику — «юноше, обдумывающему житье».

Свой художественный ракурс поэтизации нового разрабатывает в 50—70-х годах и драматургия, способная

по самой природе своей особенно наглядно реализовать черты обобщенно-поэтизирующей стилевой системы. Уже драматургия второй половины 40-х годов политически масштабно, с публицистической страстностью поднимая тему двух социальных миров, раскрывает позицию нашей страны в борьбе за мир и социальный прогресс как выражение стремлений советского народа и всего прогрессивного человечества. В пьесах К. Симонова «Русский вопрос», «Под каштанами Праги» столкнулись персонажи, за которыми видны основные противоборствующие силы второй половины века. В социально-политическом ракурсе дано изображение деловой Америки, ее повседневных политических нравов в пьесе Н. Погодина «Миссурийский вальс». Эта линия, наиболее прямо отражающая контраст и противостояние двух миров, продолжается и в драматургии 50—60-х годов, составляя в ней значительное социально-публицистическое течение. Непосредственно встречу представителей двух миров рисуют С. Алешин в пьесе «Дипломат», А. и П. Тур в пьесе «Чрезвычайный посол».

Образ масштабно мыслящего политика, способного представлять интересы социалистического государства перед лицом другого социального мира, естественно вписывается в наше время широкого международного сотрудничества, последовательного осуществления СССР принципа мирного сосуществования государств с различным социальным строем. Поэтому Кольцова (А. и П. Тур. «Чрезвычайный посол»), в облике которой запечатлены многие черты знаменитой Александры Михайловны Коллонтай, воспринимается как наша современница, участник политического и дипломатического диалога века. Создавая образ женщины-дипломата, драматурги бережно и тонко воспроизводят характерное для знаменитого прототипа Кольцовой соединение обаятельной женственности и пронизательного ума, большой культуры и особого достоинства советского человека — полпреда нового революционного государства, достоинства, которое рождено причастностью к эпохальным делам революции.

Лучшие эпизоды пьесы «Чрезвычайный посол» те, где психологии нейтрализма деятелей государства, которому непосредственно не угрожает война, противостоят мысли и чувства человека, ощущающего повседневно ту всемирную роль, какую играет в разгроме фашизма

его страна. В Кольцовой, которую зритель видит то в специфической обстановке раутов и приемов, то в будничной озабоченности мелочами повседневной «службы», то в тревожном ожидании вместе с работниками советского полпредства новостей с Родины, с фронта, живут качества деятельного коммуниста-борца. В этот рисунок характера и переживаний так естественно входит драматургический рассказ о ее подвиге, когда оружием дипломата она выводит из строя сражающихся союзников Гитлера некую малую северную державу.

Во многих пьесах, киносценариях, повестях 50—70-х годов центральной фигурой становится советский человек, ведущий идеологический и психологический поединок с противником, представителем другого социального берега. Этот ряд произведений (документальная книга Д. Медведева «Это было под Ровно», фильм «Мертвый сезон», телефильм «Семнадцать мгновений весны» и другие) отличается установкой на поэтизацию героической этики, богатого и цельного внутреннего мира человека, способного своей работой определять иногда судьбы дивизий, армий, а иногда, как это было с героями повести В. Богомолова «В августе сорок четвертого...», — целых фронтов. Среди ранних пьес этого цикла наиболее популярна «Барабанщица» А. Салынского. В образе своей героини советской разведчицы Нилы Снежко автор соединил выдержку, одержимость долгом перед Родиной с чертами душевной чуткости, ранимости, детской угловатости, «гайдаровской» романтики.

Советский человек, чувствующий персональную ответственность за состояние мира, — коллизия, коренная для эстетики и поэтики Маяковского и всей обобщенно-поэтизирующей линии нашей литературы, — находит в современной драме самое многообразное индивидуальное выражение. Броско, отчетливо ее формулирует драматург В. Лаврентьев в пьесе «Человек и глобус». В качестве внутренней темы, глубинного мотива поведения главных персонажей коллизия «современник и большой мир» «заложена» в «Океане» А. Штейна, в пьесе А. Левады «Фауст и смерть», в пьесе А. Корнейчука «Память сердца».

В 50—60-е годы в большинстве произведений обобщенно-поэтизирующей линии мировоззрение современника предстает и в укрупненно-публицистическом, подчеркнуто сформулированном стилистическом выражении,

и в событийно-конфликтном, крупно изображающем дело человека. Это взаимопроникновение двух начал — мировоззренческого и практического — хорошо удается С. Алешину в пьесе «Все остается людям». Конкретные конфликты ее углубляет философская коллизия — встреча человека с неизбежной и близкой смертью. Академик Дронов из тех, кто мужественно смотрит в лицо фактам. С обостренным интересом спорит он о смысле жизни с образованным священником, выразителем противоположного, но тоже зрелого, давно сложившегося мировоззрения. И в этом диалоге Дронов полон героического достоинства материалиста, социалистического гуманиста. «Человек должен знать, — говорит он, — после смерти он живет только тем, что сделал... А того света нет. Даже легендарного. Нечего там человеку делать. Не за что бороться. Это дурная, дезертирская легенда, ибо обещает безделие за терпение... Чепуха! Человек не должен терпеть. Он должен добиваться справедливости для всех, а значит, и для себя»¹.

Неожиданно и точно прозвучало в критике сопоставление современного героя-максималиста (готового даже в одиночку воевать за новые принципы организации производства) с Рахметовым как революционной натурой. Подобный ход мыслей критиков помогает нам сегодня понять и чисто художественные изменения в социально-публицистической драме второй половины 60—70-х годов. По внешнему рисунку она стала «аскетичнее». Драматурги теперь оставляют, как правило, за границами текста духовную предысторию героя, сводят к минимуму любовные и семейные эпизоды. Лаконичнее расставлены мировоззренческие акценты, выраженные иногда, как, например, в пьесе И. Дворецкого «Трасса», одной фразой главного героя — начальника строительства дороги Чепракова — о «партийных мужиках», которые берут на свои плечи ответственность за самое трудное. Подчеркнутая сухость сюжетно-стилевого рисунка, которую зрители поначалу приняли за литературный схематизм, была в ряде серьезных пьес с производством полемическим приемом жанровой и стилевой переакцентировки драмы о человеке труда, приемом публицистически художественного заострения новизны ее содержания.

¹ Алешин С. Пьесы. М., 1972, с. 207—208.

Опираясь на традиции лучшей «производственной драмы» 30-х годов, современная драма этого типа стремится не повторять издержек «производственного жанра», о которых много писалось в критике предыдущего десятилетия. Все свои стиливые свойства сегодняшняя драма активно подчиняет социально-исторической характеристике нового драматургического героя, метафорически названного «человеком со стороны» в первенце этого ряда пьес — в пьесе И. Дворецкого. Выделенный не только заголовком, но и сюжетно, противопоставленный другим в начале действия, Алексей Чешков в пьесе «Человек со стороны» нарочито оставлен автором как бы наедине с конкретной производственной ситуацией. Искусственная по отношению к реальной жизни, где научно-техническая революция совершается не одиночками, а обществом во всей его совокупности, эта сюжетная ситуация, разумеется, одна из форм драматургической условности, чисто сценического заострения коллизии, неизбежной на крутом подъеме общественного развития. Это коллизия острого конфликта между передовыми деятелями — «рыцарями НТР» и людьми, которыми владеет инерция «славного прошлого» (в кавычках и без кавычек). Современному мыслящему, образованному и одержимому делом Чешкову противостоит не «отсталый» директор (напротив, директор специально и приглашает такого человека, как Чешков, для освоения нового промышленного объекта — ведущего цеха, недавно построенного заводом). Ему противостоят не вредители, не завистники или лодыри, а, в большей своей части, вполне симпатичные люди, к тому же крепко связанные памятью героических блокадных лет, живой историей знаменитого ленинградского завода, ставшего для них родным домом и рубежом, который они тогда отстаивали своим мужеством и немалыми жертвами. Однако «психологически» и технически многие из них отстают от сегодняшнего этапа НТР.

Острое противостояние передового инженера и коллектива, живущего объективно вчерашним днем, показала Г. Николаева в «Битве в пути», вписав одной из первых конкретные производственные проблемы — проблемы качества и передовой технологии — в широкий общественно-публицистический контекст мысли о преимуществах социалистической системы; они не проявляются сами собой, «помимо людей», а требуют активного

утверждения в деле. Однако в сюжетных судьбах героев романа решающим моментом оказывается действие масштабных общественных сил, по существу гарантировавших победу главного инженера Бахирева над директором завода Вальганом. Дворецкий же по законам драматургии, напротив, локализовал подобный конфликт, сосредоточившись на тех субъективных психологических препятствиях, через которые надо пробиться Алексею Чешкову, чтобы реализовать производственные мощности комплекса, уже существующие, уже находящиеся в руках коллектива. (Если Бахиреву в союзе с лучшими работниками завода предстоит переоборудовать его, то здесь технически все преобразовано еще до появления Чешкова.)

С кем же и с чем борется сценический Чешков? Со сложившимся за долгие годы производственно-психологическим укладом, давно и прочно устоявшимся ритмом труда (вернее аритмией), с психологией круговой поруки. Решающим в победе над таким прошлым оказывается лишь понятие не сразу соединение в поведении Чешкова колючей деловой неуступчивости и гражданской значительности позиций, которое единственно может убедить старожилов завода, что Чешков на самом деле не только не «со стороны», но, напротив, его путь — единственно возможное сегодня продолжение высоких патриотических традиций завода. Он — олицетворение исторически истинной перспективы общества, поставившего своей целью объединить заботу о конкретном человеке с заботой об окончательной исторической победе социалистического уклада, о непрерывной поступательности шагов развитого социализма. Человек 70-х годов, Чешков И. Дворецкого, не только человек дела, но и «человек результата». Очень существенно в его позиции негодование на тех, по чьей вине рабочие теряют свой заработок. Язык современной экономики для него — самый достойный язык гуманизма, реальной, а не словесной заботы о людях коллектива. Стремясь утвердить Чешкова как цельную личность, как большого современного героя, И. Дворецкий «дублирует» жесткий «производственный гуманизм» его и в сюжетном раскрытии личной ситуации. Но сквозь бескомпромиссность языка чувств, столь гармонирующего поначалу с интеллектом и волей героя, у Дворецкого со временем ус-

ложняется рисунок образа: суровая социальная роль, взятая на себя коммунистом Чешковым, окрашивается внутренней мягкостью, человечностью, душевной чистотой, столь свойственной ленинградцу, потерявшему родных в трагические месяцы блокады. Человек «со стороны» оказался человеком «из глубины» социалистической нравственности.

Тип Чешкова во множестве содержательных и жанровых разновидностей представила современная драматургия. «Ситуация» В. Розова, «Сталевары» Г. Бокарева, «Погода на завтра» М. Шатрова, «Транзит» Л. Зорина, «День-деньской» А. Вейцлера и А. Мишарина, «Неопубликованный репортаж» Р. Ибрагимбекова, «Протокол одного заседания» А. Гельмана обошли многие сцены, привлекли внимание зрителей, читателей и критиков.

Не менее смелая, чем пьеса И. Дворецкого, в критике реальных недостатков современного производственного уклада многих рабочих коллективов, пьеса Г. Бокарева точнее расставила акценты, многограннее запечатлела рабочую и, шире, производственную среду. Г. Бокарев не представляет нам детально развернутых характеров, эффектной и новой сюжетики. Для пьесы характерно другое исключительно важное качество — чуткий слух к общему тону современной жизни огромного рабочего коллектива, умение в беглом проходном диалоге подготавливать вспышки действия, реалистически продуманные мотивировки сценических поступков. Действие «Сталеваров» идет в человечески полнокровной атмосфере, коллектив в пьесе — узнаваемая и интереснейшая реальность. В этом проявляется закономерная и плодотворная традиция «производственной» драмы 30-х годов — от погодинской «Поэмы о топоре» до «Глубокой разведки» А. Крона. Но рабочий в гораздо большей степени теперь показан как человек сложный, обладающий жизненно зрелой позицией. Глубина мысли, анализа, способность видеть современную ситуацию в целом придает героям Г. Бокарева подлинно человеческий интерес. В этом отношении критика высоко оценила образы Виктора Лагутина и Петра Хромова. Кажущийся легкомысленным, бездумно-компанейским или же защищенным от всего серьезного позицией иронического всепрощения, Хромов в самый трудный в пьесе момент неправой правоты Ла-

гутина, решившего в одиночку сражаться на баррикадах НТР и в запале обвинившего всю бригаду в стяжательском равнодушии к сути дела, с продуманной жесткостью встает на защиту товарищей. Позднее он и другие, поняв до конца бескорыстие Лагутина, его правоту в главном, поддержат товарища в другой острый момент его жизни. Коллектив у Бокарева выступает как сложный, многоликий организм, идущий дорогой социального и нравственного поиска и самоопределения.

Рассказ о рабочем нового типа, о его социальном кругозоре и нравственных принципах разворачивает А. Гельман в «Протоколе одного заседания». «Протокол...» интересен и со стороны формы. Поданная на зрителя в качестве «прозаической», как бы буквально «протокольной», стиливой фактуры, пьеса обнаруживает острую психологическую динамику в обрисовке конфликта и характеров всех участников заседания, идущего на сцене без перерыва. Конфликт пьесы А. Гельмана жизненно традиционен: это столкновение людей, представляющих, с одной стороны, подлинную, а с другой — солидную внешне, но мнимую заботу о деле. Здесь есть выверенность характеров и типичность их взаимосвязей. Почти каждый голос, поданный «за» или «против» предложения бригады Потапова отказаться от заниженного плана и «липовых» премий, — это трезвый голос практики. Это относится ко всем персонажам — от управляющего стройтрестом Батарцева, еще только подходящего к черте пенсионного возраста, пока придающего ему лишь весомость непререкаемого авторитета, до вчерашнего «пэтэушника» Толи Жарикова, в ученических тетрадах которого хранится коллективное открытие бригады, подсчитавшей поразившее всех соотношение чужих и своих прорех строительства совсем не в пользу «объективных обстоятельств»; от цепкого, способного многих «пересидеть» в куда более сложной ситуации начальника планового отдела Айзатуллина до бесконечно усталого диспетчера Фроловского. Соотношение участников заседания парткома предопределяет развернувшийся конфликт. Предопределяет, но не решает. Ибо сюжет пьесы — это реальная борьба. В ней есть два «классических» пика действия. В первом акте — это подтверждение экономистом Милениной правильности расчетов бригады, ставящее всех участников обсуж-

дения перед оголенным выбором между честностью и заведомым очковтирательством, бьющим по прямым интересам рабочих. Во втором действии столь же неожидан для всех удар по бригадиру Потапову. По телефону сообщают о том, что большая часть бригады не выдержала испытания собственным моральным критерием и получила премию, оказавшись тем самым в стане противников потаповского наступления на ложь и «двойную бухгалтерию». Именно в этой критической ситуации и определяется до конца принципиальность позиции секретаря парткома Соломакина, решительно поддержавшего идею Потапова. Интерес зрителя к его позиции и к позиции тех, кто голосует за предложение Потапова, — это интерес к психологии людей, решивших пройти до конца там, где еще вчера они видели границу возможного. Пафос научно выверенного, общественно зрелого наступления на все, что стоит на пути экономической политики развитого социализма и соответствующих ему моральных принципов, — вот суть современного звучания пьесы А. Гельмана.

Производственно-публицистическая пьеса в своей заявке на создание типа современника — советского делового человека периода НТР — вызвала не только признание критики, но и широкий общественный резонанс. Ее создатели с удовлетворением прочли высокую оценку своего творчества в докладе Л. И. Брежнева на XXV съезде КПСС: «Возьмите, к примеру, то, что ранее суховаты называли «производственной темой». Ныне эта тема обрела подлинно художественную форму. Вместе с литературными или сценическими героями мы переживаем, волнуемся за успех сталеваров или директора текстильной фабрики, инженера или партийного работника. И даже такой, казалось бы, частный случай, как вопрос о премии для бригады строителей, приобретает широкое общественное звучание, становится предметом горячих дискуссий»¹.

Обратимся к другому жанрово-стилевому явлению — к лирико-психологической драме, составившей также немало свежих, интересных и талантливых страниц современной советской литературы. Творческое своеобразие драматургов лирико-психологического течения заявило о себе еще с середины 30-х

¹ Материалы XXV съезда КПСС. М., 1976, с. 79.

годов. А. Афиногенов, В. Киршон и другие близкие им драматурги защищали органическое для русской драмы углубленно психологическое изображение повседневности как неисчерпаемый и перспективный путь художественного вторжения в современность, как один из верных путей к созданию исторического типа советского человека¹. Сегодня в этой драматургической тенденции есть свои немалые накопления, проявились значительные индивидуальные стили в их естественном развитии и взаимодействии. Примером непрерывности этого развития могут быть произведения А. Арбузова, В. Пановой, В. Розова.

Сосредоточенность на изображении повседневных переживаний современников привела Арбузова к необычной для 30-х годов постановке проблемы личности в пьесе «Таня». По сюжету «Таня» лишь типичная для своего времени пьеса о воспитании человека коллективом, о «доращении» личности до коллектива. По стилю же, по всей психологической мелодике действия, по эмоциональной напряженности, по лирической насыщенности диалога, подтекста «Таня» — пьеса о серьезной драме чувства, об истории формирования незаурядной личности. «Ее драма — это драма дисгармонии, драма исключительности, драма категорического предпочтения одного другому... губительные крайности Тани — это тоже проявление силы, а не слабости ее характера», — пишет о героине пьесы один из критиков². Лишь следование за сюжетной схемой могло привести к мысли о том, что молоденькая студентка Таня — ограниченный человек в сравнении с деловыми и целеустремленными инженерами Германом и Шамановой. Психологическое же содержание образа говорит о другом. В своих душевных возможностях Таня не беднее, а глубже Германа, не сумевшего понять ее. Зрителю этот характер раскрывается во всем обаянии человеческой цельности, бескорыстия, душевной щедрости. Проблема формирования личности еще более остро поставлена пьесой Арбузова «Годы странствий», появившейся на переломе от послевоенного к современному периоду развития нашего искусства. Мысль, что Александр Ведерников —

¹ Наиболее точная, на наш взгляд, характеристика этого течения содержится в кн.: Богуславский А. О., Диев В. А., Карпов А. С. Краткая история русской советской драматургии, с. 146—148.

² Рудницкий К. Портреты драматургов. М., 1961, с. 243—244.

человек незаурядный, подчеркивается в «Годах странствий» с самого начала и определяет весь колорит пьесы. Таню выделяла из круга ее сверстников и приятелей Германа сосредоточенность на своем чувстве к мужу, полная погруженность в свое личное; Ведерникова отличает обаяние таланта и страсть к науке, сосредоточенность, в чем-то такая же исключительная, как и чувство Тани Рябиной. Похожи и пути героев к человеческой зрелости. Испытания, которые прошел Ведерников, не одни личные утраты (смерть матери, гибель друга, страдания близких ему людей, в том числе и по его вине). Главное, что пережил Ведерников, — это война как трудный подвиг миллионов людей, героизм и человеческое достоинство которых обогатили его собственную личность таким отношением к долгу, к окружающим его близким людям, к жене Люсе, какое было недоступно герою раньше. Чувство долга, смешанное с чувством собственной вины перед тем, кто слабее и нуждается в помощи и поддержке, органично теперь для Ведерникова. И потому вопрос: «С Люсей или не с Люсей?» (над преувеличенным значением которого во внутреннем действии драмы иронизировала в одной из статей И. Соловьева¹) для Арбузова важен. Он был бы гораздо менее значим в системе драматургического повествования К. Симонова, С. Алешина, В. Розова, где психология героя прямо и непосредственно обнаруживает свое общественное содержание. У Арбузова же общественное мироощущение персонажей проявляет себя глубже всего через их интимные чувства; глубинное движение чувства — важнейший элемент сюжета, в нем историческая интуиция человека, оно рассказывает нам о путях формирования личности. Вместе с тем ироническое отношение И. Соловьевой к финальной коллизии пьесы при оценке Ведерникова как типа имело свой резон в историко-литературной перспективе. При той масштабности, которую обретала в середине 50-х годов проблема, затронутая Арбузовым в «Годах странствий», — проблема гражданской ответственности творческой личности перед обществом, арбузовское решение пути Ведерникова было все-таки узким. Сугубо морально-этическим по сути, откровенно мелодраматич-

¹ См.: Соловьева И. Дорогу осилит идущий. — «Театр», 1956, № 9, с. 142.

ческим по форме будет решение проблемы личности у Арбузова и в последующих пьесах — «Иркутская история», «Потерянный сын» и других. Его драматургической стихией останется стихия лирическая, эмоциональная. Однако в лучших пьесах мелодика чувств как выражение общественной атмосферы времени приобретает у Арбузова в 60-е годы большую историческую чуткость. С этой точки зрения показателен образ главной героини «Иркутской истории», Вали, в чьем характере запечатлено многое от типа современной девушки, рано начавшей самостоятельную жизнь, видящей ее трезво и без иллюзий, но именно в силу этого способной оценить истинную доброту и сердечность и откликнуться на нее всеми чувствами. Те крайности яркого характера, та «несводимость к типу», которая так огорчала иных критиков в Тане Рябининой и Ведерникове, и в «Ночной исповеди», и в поздних пьесах «Сказки старого Арбата», «В этом милом старом доме», «Вечерний свет» являются признаком душевной неисчерпаемости, значительности советского человека, по существу лишь подчеркивая цельность изображенного Арбузовым социально-исторического характера.

Иное писательское поколение, иной тип таланта представляет В. Панова. Ее мышление камернее и в то же время реалистичнее. Уже в самых первых пьесах — «Илья Косогор», «В старой Москве», — с большим опозданием оцененных критикой¹, быт, проза жизни выступают острее, чем у многих ее литературных сверстников — драматургов конца 30-х годов. Чем далее, тем яснее вырисовывалось, что и в прозе, и в драматургии Пановой быт не фон или стилистический колорит. Быт у Пановой — образный язык, раскрывающий главное, то, о чем не узнаешь с такой достоверностью ни из реплик персонажей, ни из общей линии их сюжетного поведения. В самом деле, разве нужна какая-либо иная характеристика Ильи Городницкого из «Сентиментального романа» или старичков Шеметовых из пьесы «Сколько лет, сколько зим!», чем та, которая создается исключительно бытовыми штрихами? Стремясь, так же как и Арбузов, к раскрытию характера молодого со-

¹ На большую роль этих пьес в формировании таланта Пановой одной из первых указала С. Фрадкина в кн.: *Фрадкина С. В мире героев Веры Пановой*. Пермь, 1961, с. 20—30.

ветского человека; Панова вглядывается не только в наиболее общие, но и в самые частные, мелкие черты своего героя. Даже в драматургии, призванной по природе своей к укрупнению характера, писательница стремится более всего к его конкретизации, к бытовой и психологической пластике. Мышление характерами и здесь преобладает у нее над мышлением действием. Она явно пренебрегает той «святой театральной наивностью», собственно драматургическим профессионализмом, который так ценит Арбузов. В драматургию Панова переносит из прозы свой излюбленный портретный принцип, создавая при этом для героя предельно конкретную житейскую - и психологическую ситуацию. Писательница в своем герое видит качества большие, чем способность с честью пройти через общие для всех испытания временем. Конечно, это для нее главный критерий ценности человека. Но по ходу сюжета он как бы подразумевается сам собой, переносится в подтекст раз и навсегда установленной личной договоренности со зрителем. Конкретно же в повествовании и действиях Панова охотнее всего испытывает героя буднями, бытом, поступком, совершаемым наедине с собой. Для нее эстетически привлекательнее всего — естественность чувства человеческого достоинства, чистоты, благородства. Лучшие страницы пановских произведений те, где ее герои совершают поступки, неожиданные для самих себя. Так, мальчишка из пьесы «Рабочий поселок» бежит от хорошей, но отчаявшейся матери к оставленному ею отцу-пьянице, чтобы стать опорой безвольному, но не совсем пропащему человеку. На пути лирических обобщений¹ Панова достигает завершенности мысли, укрупнения художественного рисунка в драме. Об этом говорят ее пьесы, киносценарии по повестям «Серезжа» и «Евдокия».

Качества лирически обобщенного построения сюжета проявились наиболее отчетливо в последней пьесе Пановой «Сколько лет, сколько зим!». Этим раздумчивым возгласом Панова как будто обращается к самой себе и к собственным писательским привязанностям — к постоянным для нее образам дороги, метели, к сло-

¹ Это отмечает З. Богуславская в пьесе «Проводы белых ночей». — См. в кн.: *Богуславская З. Вера Панова. Очерк творчества*. М., 1963, с. 180.

жившемуся в 40-х годах собирательному образу современников. В сюжетике нового произведения они снова выступают как спутники. Но... идет время! Вместо переполненного ранеными санитарного состава, памятного по повести «Спутники», место сбора героев — современный стеклянный аэровокзал, из которого видно бетонированное летное поле. Оба героя пьесы, встреча которых и задала ей лирический лейтмотив, тоже из тех военных лет, — бывший разведчик Бакчинин, бывшая военная переводчица Шеметова. Сейчас они действуют на сцене лишь в кадрах собственных воспоминаний да, преломленно, в чертах и поступках двадцатилетних. Впрочем, вопрос о главном герое применительно к этой пьесе почти не имеет смысла. В изображении очень разных людей, которых на короткое время соединило вместе ожидание самолетов в нелетную метельную погоду, самое важное именно их взаимосвязи, приобретающие обобщенно-символический смысл, образующие линию авторского лирического размышления. Сюжетная детализация произведения, язык обрели способность двуплановости, прозрачности, подвижности в выражении замысла пьесы в целом. Диалог пьесы не просто превосходно вводит в действие героев (безупречно интеллигентных старичков Шеметовых, их обаятельно-ироничную внучку Алену, упоенную своим семейным счастьем официантку Люсю, неудачливую Тамару из диспетчерской, простодушного Колосенка), но он то и дело объединяет спутников на аэровокзале в подвижные, все время меняющиеся пары и группы, создает не только колоритное многоголосье персонажей, но и схваченный мгновенным взглядом обобщенный образ, внутренне динамичный, состоящий из контрастов, парадоксов, противоречий. Если присмотреться ко всем персонажам пьесы, ни один из которых не является второстепенным, то становится ясным, что именно это качество — живое биение жизни, драматической или просто комически неслаженной, — некий лишь складывающийся душевный потенциал, дóрого Пановой в спутниках из новой пьесы.

Панова ориентируется чаще всего на уже сложившиеся и осознанные современниками типы, однако такая ориентация содержит и полемику. И этот полемизм — органическая часть художественного пафоса ее произведений, почти постоянный элемент сюжеттики. В повестях «Валя» и «Володя», например, подростки

выступают моральной опорой взрослых, своих родителей, а не наоборот. В повести «Сережа» с материнской любовью — символом доброты и чуткости — соперничает любовь даже не отца — отчима, подчеркнуто фигурирующего в сознании очарованного Сережи как Коростелев, просто по фамилии. В пьесе «Сколько лет, сколько зим!» носителями душевной культуры выступают не умудренные жизнью безупречные (и неискренние) Шеметовы, а те, кто им противостоит, в том числе неустроенный, ошибающийся Бакчинин. Эта почти обязательная для Пановой полемическая нотка приводит нас к мысли о том, что писательница не просто ищет в каждом отдельном случае свежего поворота темы или характера. В этом просматривается некая постоянная тенденция. Отказываясь возводить свои характеры к уже известным типам и мотивам, Панова в то же время как будто не очень стремится очерчивать и новые социальные типы. Все изобразительные средства устремлены к тому, чтобы создать характер открытых возможностей, возводя его в ходе сюжета драмы как бы к сущностным свойствам советского общества в целом. Это придает своеобразную поэтичность персонажам Пановой. Но эти же самые свойства нередко делают их социально-общественный облик расплывчатым, иногда двойственным, требуют от театра, обращающегося к пьесам Пановой, активного сотворчества в общественной оценке характеров и типов.

Особое место в современной драматургии, в русле обобщенно-поэтизирующей тенденции, занимает Виктор Розов. Несомненна связь розовского творчества не только с традициями Арбузова и Пановой, но и с традициями Гайдара и Фадеева. В частности, с Пановой его связывает конкретность бытовой атмосферы пьес¹, с Арбузовым — «коллективизм» молодого героя, стремление подвергнуть его испытанию действием, прозой жизни. На протяжении многих лет Розова привлекает один характер — юноши, вступающего в жизнь, один вид драмы — психологически бытовой, один вид конфликта — острое, прямое и в то же время локальное, чаще «внутрисемейное» столкновение лучшего типа мо-

¹ «Он поэт повседневности, прошу обратить внимание не только на слово «повседневность», но и на слово «поэт», — писал о Розове А. Крон в статье «Рождение драматургии» («Театр», 1955, № 5).

лодого современника с типом мещанина в разных его вариантах. Хотя о герое первых розовских пьес писали много и хорошо, нам думается, он недооценен до сих пор именно как обобщающий тип современника. Между тем секрет успеха розовских пьес, вероятно, именно в этом качестве его героя. Юная бескомпромиссность, свежесть восприятия жизни в ее живых противоречиях, чувство перспективы стали в пьесах Розова не просто конкретизацией образа жизни и образа мыслей передового современника. Сама устойчивость пристрастий Розова к едва прорезавшемуся характеру юноши, вчерашнего школьника, как мы сейчас понимаем, была обусловлена нежеланием писателя опережать исторический возраст определенного общественного типа, формировавшегося в условиях 50—60-х годов небыстро и непросто. Розов не спешил «вырастить» своего героя для участия в практике жизни, не спешил окунуть его в трудовые будни, ибо не с этой стороны интересовал писателя избранный им тип. Ему важнее было оставить за своим героем право быть прежде всего зеркалом чувств современника, только, в отличие от героев Арбузова, чувств непосредственно общественных, а не интимных (так, любовные коллизии почти всегда у Розова играют не главную, а вспомогательную роль). Однако эта верность типу и характеру, так исторически точно и тонко прочитанному Розовым, при замедленности развития типа и относительной узости материала, которым оперировал писатель, оборачивалась однообразием и драматургического содержания, и языка Розова. «Тюзовская» стилистика явно сковывала, ограничивала масштабы художественной мысли драматурга.

Существенный сдвиг в художественной типологии Розова проявился в пьесах «В день свадьбы» и «Традиционный сбор». Несколько коротких часов проводят вместе бывшие одноклассники, встретившиеся через двадцать пять лет в своей школе, несколько часов — от начала традиционного вечера до рассвета. Как и у Пановой, принцип объединения этих людей — случайность. В самом деле, многим ли отличается встреча пассажиров, задержавшихся на аэровокзале по случаю нелетной погоды, от встречи бывших соучеников, большинство из которых не виделись двадцать пять лет и прожили эти годы по-разному? Розов представил в пьесе

не одно, а несколько поколений — от семнадцатилетних до шестидесятилетних, вывел разные слои общества — от машиниста паровоза до профессора химии. Как и в пьесе Пановой, в центре внимания Розова встреча сорокалетних со своей юностью, и, в сущности, все участники традиционного сбора мысленно проникнуты этим «пановским» лирическим мотивом: «Сколько лет, сколько зим!». В нем ощущение нетленности того, что было в их юности настоящим, самым главным, грусть о том, что преходяще. Как и в пьесе Пановой «Сколько лет, сколько зим!», в «Традиционном сборе» запечатлен мгновенный собирательный портрет нашего общества, но Розов делает это полнее и целеустремленнее.

Все герои и все конкретные ситуации пьесы Розова включены в широкий публицистический контекст. Скупыми деталями жизненных историй и сегодняшних переживаний народного артиста Каменева, ученого-физика Машкова, рабочего Максима Петрова, секретаря обкома Сергея Усова и других участников школьного вечера писатель воссоздает облик времени, где повседневное и будничное неотделимы от эпохального — от напряженной борьбы двух миров, двух идеологий за судьбу человечества и человечности. В этой борьбе и позиции науки, и сила искусства, и социальные принципы общества, и гражданская совесть каждого человека представляют реальную действенную силу. Каждая сцена пьесы — не только самостоятельный кадр реального сюжета-встречи, но и отточенная метафорическая ситуация. Из соединения таких разнообразных ситуаций и вырисовывается обобщенный исторический портрет современного общества в его теснейших и многообразных связях, конфликтах и контрастах.

Розов рисует, впервые в своей практике, в «Традиционном сборе» центральный образ-тип — образ Сергея Усова — не обычными средствами психологической характеристики, а буквально строит его на глазах зрителя в качестве композиционного и логического центра всей драматургической конструкции. У Розова Сергей Усов начинает свою сценическую жизнь еще до открытия занавеса — в перечне действующих лиц, когда, в отличие от других персонажей, выступает вне обязательного упоминания профессии. «Важно не кем быть, а каким быть», — эту любимую авторскую мысль реализует пьеса. Просто Сергей Усов. Просто человек. Он поселя-

ется в восприятии зрителей (так и не появившись реально в первом действии) не только как личность, живущая в памяти, в чувствах бывших одноклассников прочнее всех друзей детства, но и как своеобразный идеальный герой, олицетворение их лучших представлений о человеке вообще. И в разворачивающемся действии-диспуте, вполне правдоподобно воспроизводящем атмосферу десятков подобных традиционных вечеров, для каждого из присутствующих — Агнии Шабиной, Машкова, Тараканова, молодого Пухова и его приятеля Игоря, Лидии и других — Сергей опять-таки является не кем иным, как той самой внутренней совестью, образцом человечности, которым, судя по воспоминаниям одноклассников, он был и двадцать пять лет назад, в школьные времена. Казалось бы, Розов сделал все, чтобы превратить Сергея Усова в своеобразную «положительную пародию» на образ идеального героя. Усов ведет себя именно так, как должен вести идеальный герой, не маскируемый стыдливо «под живого человека» с помощью несущественных недостатков; напротив, он подчеркнуто высвечен в своей роли идеального. Жизненность придает ему не бытовые штрихи, вроде упоминания о жене и детях. Впечатление реальности типа Сергея создается тем, что его черты — воплощение лучшего в сегодняшнем облике каждого из персонажей пьесы. Ход драматурга, его «хитрость» заключается в том, что он не только не скрывает, но именно подчеркивает это в стилистике пьесы. При всем том пьеса написана так, что образ Сергея Усова можно сыграть как образ вполне конкретного современника, прямого, открытого, душевного человека, много пережившего и передумавшего.

Более поздние пьесы В. Розова — «С вечера до полудня», «Четыре капли», «Ситуация» — более камерны по своему построению. Минимальное число персонажей, семейно-бытовой фон, лирико-публицистическое, конкретно-психологическое решение главных конфликтов говорят о верности Розова своей основной линии, о способности в ее пределах откликаться на злободневные нравственные вопросы. Однако розовские пьесы 70-х годов уже бледнее эмоционально. Есть ощущение замедленности стиливого поиска, выросшей дистанции между автором и его современными персонажами.

Тенденция слияния в драматургическом образе углубленно-психологического изображения и концептуальной заостренности, завершенности характера, сказавшаяся в жанре лирико-психологической драмы и драмы граждански публицистической, подготовила вызревание в русле этих жанровых форм, традиционных для драматургии обобщенно-поэтизирующего типа, интересных изменений. Они характеризуются становлением нового жанрового начала — философски-психологического. Его наличие и преобладание в целостной структуре стиля до сих пор имеет в нашей драматургии своеобразную пластическую форму, в отличие, например, от обнаженно-рационалистической или условно-метафорической философской западноевропейской драмы, превращаемой представителями модернистского искусства в абстрактно-формалистическую. Современная советская философски-психологическая драма, развиваясь в серьезном творческом соревновании с реалистической философской драматургией Запада, идет к широким образным обобщениям путем интенсивного реалистического историко-психологического синтеза. Она выдвигает на первый план не абстрактно-философские символы, а реалистический драматургический характер, заостренный стилиевыми средствами в своей концептуальной сущности, в своей функции обобщающего типа времени. Мы видим это в пьесах Л. Зорина «Варшавская мелодия», М. Шатрова «Большевики».

Образ-тип в пьесе Л. Зорина «Варшавская мелодия» не просто входит на равных в систему действующих персонажей, подобно розовскому Сергею Усову из «Традиционного сбора». Образы-типы «Варшавской мелодии» — единственные слагаемые художественной системы; историей отношений двоих решаются все проблемы пьесы. Но главный интерес ее не в самих по себе любовных перипетиях и не в борьбе влюбленных с противостоящими им жизненными обстоятельствами, как это виделось большинству режиссеров, показавших то неспособность обоих героев отстоять свою любовь, то неспособность остаться на первоначальной высоте чувства. Замысел Л. Зорина, читающийся во всей целостной драматургической стилистике пьесы, в каждом ее эпизоде и каждой клеточке драматургического диалога, — это прежде всего столкновение двух

национально-исторических типов, ярко выраженных и верных себе до конца, — обаятельной польской девушки и русского паренька — интеллигента в первом поколении, человека, у которого действенная доброта и чувство долга сформировались на фронте как главные начала личностного отношения к миру. В сущности, Зорин не был первооткрывателем ни этих типов, ни этой сюжетной ситуации. Она знакома по пьесе К. Симонова «Под каштанами Праги». Однако отношения Божевы и советского офицера Петрова у Симонова лишь один из элементов действия пьесы, которое строится на социально-идеологическом конфликте, выраженном в публицистической форме, даже с оттенками военного детектива. У Зорина через двадцать лет та же психологическая ситуация превращается в насыщенную глубоким социально-историческим смыслом коллизию, в которой собственно любовное, личное содержание наряду с реальным прямым имеет смысл символический. Пьесу Зорина можно прочесть и как рассказ о духовных взаимоотношениях двух интеллигентов, представляющих типы личностей, сложившиеся в послевоенной действительности европейских социалистических стран, — человека цельного, но надломленного страданиями, унижением в условиях фашистской оккупации, уставшего бороться за личное счастье, и человека, сформировавшего в себе в условиях кровью завоеванной победы чувство подлинного исторического оптимизма, ответственности за судьбы людей, однако платящего за человеческое гражданское достоинство нередко ценой личного счастья.

Если Л. Зорин оперирует в «Варшавской мелодии» художественной категорией национального типа, кладя его в основу идейного замысла пьесы, то М. Шатров в «Большевиках» вводит в сюжет героев, представляющих типы эпохи, идеологической культуры, типы политического мыслителя и деятеля. В этом смысле название пьесы «Большевики» предельно точно соответствует содержанию основной драматургической коллизии, которую можно выразить как столкновение в конкретной ситуации первых лет революции в каждом из ее сознательных деятелей черт революционера вообще и революционера неповторимой русской ситуации 1917—1918 годов; революционера, марксиста-теоретика, обладающего знанием всего опыта дооктябрьского революционного движения, и революционера-практика, каж-

дый день и час здесь, в России, отвечающего за судьбы мировой революции. В сюжете пьесы это воплощается в конкретном драматическом действии. В день покушения на В. И. Ленина ближайшие его соратники должны самостоятельно и свободно, коллективно, и в то же время беря на себя личную ответственность, решить вопрос о введении революционного террора в ответ на белый террор. Иными словами, впервые за время революции оставшись без прямого руководства Ленина, именно в такой острой ситуации в полной мере проявить себя ленинцами, революционерами нового типа, сочетающими способность к последовательно научному марксистскому решению практических вопросов революции с человеческой этикой высшего типа, какую они привыкли считать лишь органическим свойством исключительной, неповторимой ленинской натуры. Им предстоит еще осознать, что эта исключительная ленинская индивидуальность уже проявление истории, необходимая принадлежность принципиально нового исторического типа деятеля, который рождается в ходе русской революции. В этом открытии и в глубине осознания величия Ленина в момент, когда жизнь его оказывается под угрозой, — психологическая неповторимость 30 августа 1918 года. В этот момент, по мысли драматурга, индивидуально-ленинское: его интуиция, этика, диалектическое единство практика и теоретика революции — должны так осознанно, как никогда раньше, стать программой, принципом многих. От колоритной непохожести состояний, привычек, жестов, поз, речей в первых картинах пьесы к единству чувств, настроений, решений — вот движение художественной идеи пьесы. Тревога и боль за Ильича сливаются с осознанием бессмертия ленинских идей, величия и правоты большевизма.

Строго говоря, поздние пьесы Л. Зорина, М. Шатрова, самая драматургическая структура которых подчинена движению типов — идей и лишена всяких элементов повествовательности, стоят не только на грани двух жанровых разновидностей — психологической драмы и драмы философской, но и на грани двух крупнейших стилевых тенденций советской литературы: обобщенно-поэтизирующей и философско-аналитической.

В конце 50-х—начале 60-х годов обнаруживается общая тенденция к усилению философско-аналитического начала в самом содержании многих произведений и стремление зафиксировать новую степень обобщенности мысли в соответствующих свойствах стилей. Один из первых примеров этого—пьеса К. Симонова «Четвертый», где действуют безымянно-обобщенные персонажи: Он, Его жена, Его друзья, Женщина, которую Он любил. Героя пьесы—преуспевающего буржуазного журналиста—автор ставит в ситуацию, исключаящую компромисс. Став обладателем уникальной информации о готовящейся чудовищной военной акции, Он может либо предупредить преступление оглаской, либо присоединиться к нему молчанием. Человек обыденный, «конкретно-бытовой», никогда в жизни не бывший Первым, оказавшийся лишь Четвертым в самый рискованный день своей военной биографии, поставлен автором в позицию человека как представителя человечества. Теперь все конкретное, что было в жизни Четвертого прежде, становится несущественным, все «отвлеченно-нравственное», «идеальное»—единственно жизненным.

Подобная переакцентировка философских и обыденных пластов жизни, вторжение «чуда» в повседневное существование—устойчивая драматургическая пружина пьес А. Володина «Фокусник», «Зубной врач», «Назначение». Автор стирает грань между поступком реальным и символическим, и назначение служебное вдруг оказывается прямым раскрытием человеческого, гражданского назначения персонажа.

Своеобразно синтезирует возможности, проявившиеся в пьесах К. Симонова и А. Володина, А. Вампилов, ставший популярным в 70-е годы. Вампилов в качестве драматурга философско-аналитического плана одновременно и обнажает проблемно-логический контур драматического повествования и насыщает его значительными психологическими оттенками. Вампилов любит ощутить идею во всей реальности ее социально-бытовых истоков. Вместе с тем изобразительный слой у Вампилова организован жестким каркасом притчи, сюжетной метафоры целеустремленнее, чем у А. Володина, подчинен движению обобщающей авторской мысли. Заостре-

ние концептуального слоя повествования создает повышенную нагрузку слова, фразы, определяет их активное место в сюжетостроении, в создании характера, коллизии. Слово и фраза уверенно становятся одним из «героев» повествования, драматургически вторгаются в человеческие переживания и отношения. Так, невинное, но в бытовом обиходе редкостное слово «метранпаж» превращается в мучительную загадку — угрозу для директора провинциальной гостиницы в пьесе «Случай с метранпажем». Подобно гоголевскому городничему, он в смятении: как поступить ему с обладателем этого необычного звания в обстановке возникшего заурядного столкновения. Рисковать своей карьерой или пренебречь смутно-маячащей тревогой от неизвестной профессии героя, приехавшего к тому же из столицы? В пьесе «Старший сын» коллизия совсем иная, но принцип стилия тот же. Здесь материализуется в сюжете, проходит испытание на психологическую реальность высокая формула: «Человек человеку — друг, товарищ и брат». И вот обыкновенный студент-медик Володя Бусыгин в ходе житейского приключения действительно открывает в себе способность и потребность стать братом и старшим сыном в доселе неизвестной ему семье скромного, слабого и доброго музыканта Сарафанова. В пьесе «Прошлым летом в Чулимске» «героем» оказывается уже даже не слово, а нечто еще менее материальное — некий затаенный душевный импульс — «чуждачество» героини, страстное желание утвердить красоту именно там, где она никак не желает селиться, — в интерьере захолустной чайной, в психологии опустившегося человека, сделавшего из «душевного провинциализма» жизненный принцип.

Гораздо более интенсивно, чем в эпической прозе и драматургии, тенденция заострения философско-аналитического плана проявляется в поэзии, выдвигая целую группу произведений, написанных как развернутый «портрет» движущейся мысли. Сравнительно с философской лирикой конца 40-х — начала 50-х годов эти произведения отличаются большей сюжетной и образной сосредоточенностью, цельностью.

Философская лирика имеет многообразные и живые традиции на всех этапах существования советской поэзии. Достаточно назвать имена А. Блока, В. Брюсова, В. Маяковского начала 20-х годов, П. Ан-

токольского, И. Эренбурга, Н. Заболоцкого, И. Сельвинского, С. Маршака, С. Щипачева, позднего В. Луговского и многих других авторов философских лирических произведений большого и малого жанра, чтобы представить значительность этой традиции. Однако интересно, что осознание характера этого наследия новым поколением поэтов и читателей 60-х годов происходит как бы заново, потому что заново совершается открытие роли философского пласта в самой жизни человека середины XX столетия, в его личном духовном бытии, в его общественном самосознании.

Для человека второй половины XX века — современника научно-технической революции, свидетеля грандиозных сдвигов в области культуры, непосредственного участника битвы за умы и сердца миллионов, — естественно, характерен не только социально-исторический, но и философский масштаб мысли. И советская литература отражает это стремление все более полно и эстетически многопланово. Развитие на почве социалистического реализма особой стилевой тенденции — философско-аналитической — наиболее прямое выражение этих художественных исканий. Противостоя концепциям философского пессимизма, идеям дегуманизации мира, капитуляции перед человеческой разобщенностью и отчуждением личности, советская литература отстаивает пафос активного, социалистического гуманизма. Обращение к теме вечных ценностей — природы мира, природы человека — пронизано у писателей философского склада устремленностью к новым горизонтам познания, верой в возможность единения людей Земли на основе утверждения прогрессивных социальных форм человеческого мироустройства.

Раньше других обратили на себя внимание философско-публицистические стихотворения Л. Мартынова, Э. Межелайтиса, Р. Гамзатова, К. Кулиева, Б. Слуцкого, В. Солоухина, Е. Винокурова. Очень близки друг другу их эстетические декларации 50-х годов. Напомним некоторые:

Вот бы связать начала и концы!
Всем следствиям найти бы все причины! —

пишет Е. Винокуров. Тот же мотив объединяет целые циклы стихов В. Солоухина в сборнике «Имеющий в руках цветы».

... Вы проходите мимо прохожих людей,
 Их расталкивая на тротуаре?
 ... Подумайте. Повремените.
 В нем,
 В одном человеке (если только он человек),
 Прошедших туманных веков
 И грядущих туманных веков
 В узел связаны нити, —
 Не оборвите! («В узел связаны нити»)

В стихотворении Л. Вышеславского «Вновь на земле осенняя пора» есть образ, звучащий почти «формулой» для выражения сквозной проблематики философско-аналитического течения. Это строчки о том, как «капли молоточками стучат, вновь проверяя бытия основу».

Действительно, своеобразной художественно-исследовательской целью этой стилиевой тенденции нашей литературы становится задача как бы проверить «основу бытия», философский смысл самых разных чувств, поступков, явлений и событий. Поэт стремится обнажить их «философскую связь», их «корневые отношения» с природой вечных общечеловеческих ценностей — любви, самой жизненной стихии в многообразии ее проявлений.

Само явление поэзии, искусства в философской лирике «выступает» как элемент мироздания, как «голос» самой природы. Прекрасно говорит об этом Э. Межелайтис в стихотворении «Лира»:

Нет лиры у меня.
 Но есть в лесу зеленом
 Дремучая струна
 Соснового ствола;
 Меж небом и землей
 Колеблется со звоном,
 В земле укоренясь,
 До неба доросла.
 И сладко сознавать, что мне в наследье
 Струна сосны досталась неспроста, —
 Ударит ветер по стозвонной меди,
 И скорбно прозвучит за нотой нота,
 Как будто «Лес» Чурлёниса с листа
 В лесу играет вдохновенный кто-то.

Исповедально-драматически ведет тему искусства как «высокой болезни» и как прекраснейшей в своей естественности связи между индивидуальнейшим и всеобщим Белла Ахмадулина, наиболее непосредственно идущая в русле традиций А. Ахматовой, М. Цветаевой, Б. Пастернака.

Почти сквозной темой интеллектуально-философской лирики звучит тема человека, человеческой природы, человеческого призвания. Об этом пишут Э. Межелайтис, Л. Мартынов, Б. Слуцкий.

То не станция Бологое —
Полпути от Москвы к Ленинграду, —
У людей положение другое —
Полпути от пустыни к саду.

Полдороги от тесного мира,
Что зовется атом и клетка,
До бескрайнего мира, где сирот,
Безвоздушно, мглисто и редко.

Человек — такой перекресток,
То простое и непростое,
Где пароль, рожденный на звездах,
Отзовется немедля в протоне.

Очень слабый. Сильнее сильных.
Очень малый. Очень великий.
Нет, недаром в глазах его синих
Отразились звездные лики.

(Б. Слуцкий. «Человек»)

В глубинном соответствии с ведущей проблематикой этого течения все поэтическое изображение нацелено на создание образа современника не путем конкретизации характера. Наоборот, здесь все направлено на «отрешение» от конкретности характера во имя «пластики» и содержания самой мысли, поднимающейся к философскому обобщению, во имя изображения самых общих сторон миропонимания человека. С присущим поэту юмором рождение такого произведения изобразил Л. Мартынов.

Художник
Писал свою дочь.
Но она,
Как лунная ночь,
Уплыла с полотна.

Хотел написать он
Своих сыновей,
Но вышли сады,
А в садах —
Соловей.

И дружно ему закричали друзья:
— Нам всем непонятна манера твоя!
И так как они не признали его,
Решил написать он
Себя самого.

И вышла картина на свет из тьмы...
И все закричали ему:
— Это мы!

(«Художник писал свою дочь»)

Образцы философско-аналитического стиля мы находим в лирике А. Тарковского.

Я кончил книгу и поставил точку
и рукопись перечитать не смог.
Судьба моя сгорела между строк,
Пока душа меняла оболочку.

Так блудный сын срывает с плеч
сорочку,
Так соль морей и пыль земных дорог
Благословляет и клянет пророк,
На ангелов ходивший в одиночку.

Я тот, кто жил во времена мои,
Но не был мной. Я младший из семьи
Людей и птиц, я пел со всеми вместе

И не покину пиршества живых —
Прямой гербовник их семейной чести,
Прямой словарь их связей корневых.

(«Рукопись»)

«Формулированность», декларативность поэтического строя, разумеется, не исчерпывает стилевого облика этих произведений. В них можно найти и другие общие черты, связанные с изображением и поэтизацией мысли. Нацеленности произведения на изображение «портрета мысли», эстетического мира «в виде» реального соответствуют и другие особенности этого стиля — характер поэтической лексики, тип метафоры, тяготеющие к условности, ассоциативной широте.

Речевой стиль поэтов философско-аналитического течения не обладает многими достоинствами других, более привычных и «простых» стилей. В нем нет той лирической открытости, ораторской емкости, которая характерна, скажем, для стихотворений обобщенно-поэтизирующей линии. Нет в нем реалистической простоты, живописной конкретности. Но язык поэтов философского склада обнаружил свою, особую выразительность. Это — выразительность свежего, сиюминутного «называния» предметов, как бы впервые увиденных, открытых поэтом («40 отступлений от поэмы «Треугольная груша» А. Вознесенского, сборники Е. Винокурова «Сло-

во», «Музыка»); это и особая эстетическая выразительность названия оттенков мысли в момент самого ее рождения (Н. Заболоцкий, Л. Мартынов). Причем, если своеобразный интеллектуальный импрессионизм Б. Пастернака подчиняется в основном субъективной романтической концепции действительности, то у Л. Мартынова, Е. Винокурова, В. Солоухина он служит реалистическому проникновению в события современности, выражению реалистической концепции эпохи. Источником поэтической проблематики этой философской лирики выступает процесс собственно эстетического открытия мира современником, являющимся как бы «контрагентом» «макромира». Именно отсюда (а не от примитивного автобиографизма, как это представлялось некоторым критикам) возникает у поэтов этого типа стремление к максимальной, иногда парадоксально заостренной конкретизации лирического героя (Б. Ахмадулина, Е. Винокуров). Классический образец такого рода художественной индивидуализации — поэма В. Маяковского «Про это».

Здесь есть свои устойчивые изобразительно-выразительные приемы. Так, можно отметить варианты поэтической организации, которые распространены у поэтов данной стилевой тенденции в русской лирике. В одном случае — раскованная строфа, подчиненная живому движению мысли, разговорной, «исповедальной» интонации, с разным количеством строк или вообще переходящая в сплошной поэтический монолог — стихотворения В. Солоухина, Л. Мартынова, Ю. Левитанского. Более строгие ритмически и композиционно стихотворения Е. Винокурова, Б. Ахмадулиной тоже характеризуются разговорной, доверительной, камерной поэтической интонацией.

Другая разновидность философской лирики, заявившая о себе в 60-х годах, реализует свою философско-аналитическую программу преимущественно не путем воссоздания движущейся, «дымящейся», искрящейся тонкими оттенками мысли, а ее изображением в спокойном, уверенном, «результативном» состоянии. Это уже не исповедь, а проповедь, но звучащая, как только что обретенная лично истина, имеющая широкое, общественное, даже общечеловеческое значение. Именно эта «личная ответственность» за истину, пусть даже не очень новую, но пережитую лирическим

ламов), эти формы отличаются от повествовательных четверостиший, например, М. Алигер, О. Берггольц гораздо большей внутренней замкнутостью, интонационной завершенностью, четкой фрагментарностью, в конечном итоге обусловленными стремлением запечатлеть мысль додуманную, схваченную, преобладающую над пластикой, подтекстом и т. д.

В русле современной философской лирики сформировалась в это же время еще одна, по существу новая линия — песенная лирика. Нащупывая лаконичную современную форму «бытового» выражения значительных социальных и философских мотивов, поэты, разрабатывающие этот стиль, не просто стремятся к выражению некоторых оттенков современного духовного бытия, но передают глубинное чувство связи со своей эпохой, философские размышления современника в тех будничных повседневных формах, которые стали так естественны для нашего времени и объединяют людей разного уровня культуры, разного жизненного опыта. В стиле Б. Окуджавы, Н. Матвеевой и других близких к ним авторов парадоксально соединились две, казалось бы, наиболее полярные стихии — песенная простота, задушевность и образно-стилистическая усложненность, метафорическая емкость философской лирики. Но эта парадоксальность мнимая. Общественный уклад времени, стремительный ритм исторического развития, причастность большинства людей к масштабным событиям в политике, науке родили в 50—60-е годы новый тип образной речи, где самое высокое и сложное ищет для себя насыщенной простоты выражения. Что же касается предпосылок собственно литературных, то лаконизм психологического рисунка, содержательность подтекста были присущи формам песенной поэзии со времени ее появления.

Вопрос об истоках философско-аналитического стиля поднимался в советском литературоведении неоднократно как с целью критики формалистических экспериментов с «чистой» «интеллектуальной» формой, так и с целью размежевания с зарубежными концепциями искусства для интеллектуальной элиты¹. Однако невозможно поставить под вопрос сам факт объективного

¹ Этому вопросу посвящает ряд статей А. И. Метченко, о том же идет речь в специальном разделе его книги «Кровное, завоеванное» (с. 359—372).

существования и развития интеллектуалистской условности как одной из типологических форм условного изображения в искусстве. Самый структурный принцип интеллектуализма — ориентация идейно-художественной системы на изображение мысли «в форме самой мысли» (в отличие от изображения мысли «в форме жизни», «в форме образно запечатленного идеала»). Художественное заострение в образе человеческого сознания его рациональной, а не эмоциональной, обобщающей, а не индивидуализирующей стороны принадлежит не к поздним и частным завоеваниям искусства (как то считают многие, пишущие об интеллектуализме в искусстве XX века), но является одним из самых разработанных путей формирования образа, жанра, стиля. Искусство издавна способно отражать, типизируя, эстетически оценивая, не только явления и процессы реальности, но и идеи, категории сознания. Отчетливый интерес к интеллектуальным формам в широком смысле, например к формам символическим, связан в мировом искусстве с древнейшими временами, с первыми признаками выделения области духовного, «мыслительного» бытия из бытия синкретического. Об этом убедительнее всего говорит опыт таких родов искусства, как архитектура, где художественная идея раскрывается особенно наглядно в качестве обнаженной структуры, схемы — изобразительного символа.

Выступая в истории мирового искусства как одна из форм художественного отражения, связанных с содержательной природой его, интеллектуализм проявлялся особенно широко и плодотворно в переломные, переходные периоды. Этот тип изображения способен воплотить самые общие контуры художественной идеологии, как бы самую познавательную устремленность сознания, опережающего опыт практического мышления, сознания, более свободного от исторических границ, но и гораздо более абстрактного, не охватывающего многих оттенков реальности. В таком «отлете фантазии от действительности» содержится реальная опасность формализма, отрыва от диалектики живого общественно-социального опыта. Кстати, любопытно, что некоторые представители подобных художественных исканий тяготеют к представлениям о своем искусстве как о деятельности, выходящей якобы за традиционные рамки самой специфики искусства, имею-

щей характер некоего откровения. С такой крайностью мы встречаемся в некоторых статьях о современной философской научной фантастике, авторы которых склонны приписывать этому виду литературы особенно повышенную активность и социальную значимость в современном искусстве, якобы независимую от идейно-художественного уровня произведений. Однако, обладая специфическими художественными возможностями, интеллектуализм как тип художественного изображения не может, разумеется, стать самодовлеющим и, тем более, единственным направлением искусства, способным подменить собой многогранное образно-пластическое исследование жизни и сознания. Как показывает опыт мирового искусства, подлинно монументальные художественные концепции, обнимающие содержание целых эпох, рождались как синтез смелых обобщающе-философских идей и пронизанного ими многогранного пластического изображения жизни. Мы имеем в виду такие шедевры мировой литературы, как «Божественная комедия», «Дон-Кихот», «Гамлет», «Фауст», «Война и мир», «Жизнь Клима Самгина».

Тяготение к философско-аналитической проблематике и соответствующим ей принципам художественного изображения в русской литературе отчетливо обнаружилось на рубеже XIX—XX веков в течениях символизма, отчасти акмеизма и футуризма, традиции которых сказались на облике стилей новой социалистической литературы, на своеобразной общеэстетической атмосфере самых ранних лет ее зарождения, на конкретном адресе ее социально-исторической, художественно-идеологической полемики, на некоторых ее конкретно-стилевых приемах (А. Блок, В. Брюсов, О. Мандельштам, А. Ахматова, Б. Пастернак, В. Хлебников). Но эта полемика и этот интерес к элементам интеллектуализма в советской литературе происходили на фоне совсем иных, чем на Западе, общих принципов художественного мировосприятия. Главная роль здесь принадлежала выявлению исторического значения и новых исторических закономерностей русского искусства как искусства складывающегося социалистического реализма, с его преобладающей традицией историзма, социальности, народности, восходящей прежде всего к демократической литературе XIX века.

Уже сформировавшись как яркие мастера интеллек-

туально-эксперименталистского стиля, некоторые талантливые художники первых лет революции эстетически вступают в полемику со своей дореволюционной поэтикой в процессе перехода на линию социалистического народного искусства. Речь при этом идет о пересмотре не каких-то отдельных особенностей стиля или метода (реализм — романтика, заострение агитационной или собственно эстетической природы искусства), а основ художественного мышления и творчества. Поэтизация реальности исторической, революционной осознается как наиболее возвышенная задача искусства, по сравнению с которой элитарное эстетическое самовыражение воспринимается как искусство вчерашнего дня, искусство, ушедшее в прошлое. Это представление отразилось как на стилях, развивающихся в основном в русле символистско-модернистских течений конца века (А. Ахматова, Б. Пастернак), так и на стилях, окрашенных ярким тяготением к искусству действительному, демократическому (В. Маяковский в поэзии, В. Мейерхольд, Е. Вахтангов в театре). В первом случае мы сталкиваемся с полемическим заострением индивидуального, остраненного видения художника, с эстетическим акцентированием романтичности «надысторизма» его художественной мысли. Во втором случае, при той же явной тенденции к заострению обобщающих свойств искусства, образ столь же полемически тяготеет к слиянию с действительностью факта исторического, революционного, к слиянию с языком революционной массы. Вместе с тем мы наблюдаем в советской философской лирике тенденцию вторжения философской темы в социальную, «философской личности» в массу обычных рядовых героев исторического действия (стихи В. Маяковского, Э. Багрицкого, Н. Заболоцкого, рассказы К. Паустовского, Ю. Олеши), сближения «философского настроения» с конкретно-историческим, конкретно-социальным.

В 20-е годы это стилевое самоопределение философской темы советской литературы выступает как в том, так и в другом варианте обостренно, ищет эффективных специфических средств художественного выражения своей эстетической программы. Во второй половине 20-х и в 30-е годы картина меняется. На фоне тенденций всей советской литературы к идеологическому единству, единству художественного метода, типа положитель-

ного героя (в частности, лирического героя) можно отметить как бы подчеркнутое нежелание некоторых авторов искать для своей философской лирики особый язык. Можно констатировать, что в форме целостной эстетической программы, в форме специфического стилевого течения или тенденции философско-аналитическая линия в литературе 30-х—начала 50-х годов не сложилась. Но в форме отдельных жанров и индивидуальных стилей она заявила о себе ярко и талантливо, обнаружив в поэзии И. Сельвинского, П. Антокольского, Д. Кедрина, позднего В. Луговского свою самобытную содержательность, эстетическую новизну. Сопоставляя опыт этих поэтов с дальнейшими тенденциями развития философско-аналитического стиля, нужно отметить, что здесь наглядно проявляется некий общий принцип — разрыв во времени становления отдельных элементов эстетической системы течения, стиля. Стилевая основа философско-аналитической тенденции складывалась постепенно. Сначала она проявилась в форме жанров, отдельных приемов изображения и именно в этих категориях осознавалась критикой и самими писателями. Основа же содержательная даже в пределах 50—60-х годов не сложилась до конца в своей специфичности, хотя направление развития и место этой тенденции в литературном процессе стали гораздо определеннее.

Активизировавшись в середине 50-х годов как одна из форм ярко индивидуального, специфически образного мышления, как одна из форм эмоционального отражения подъема общественного настроения, философско-аналитическая тенденция позднее, в 60-х годах, становится своеобразным, хотя, разумеется, не единственным выражением мироощущения современника научно-технической революции. Признаки этих двух качественно различающихся этапов в развитии данной тенденции в 60-е годы можно проследить как на судьбе индивидуальных стилей, так и на примере стилевых линий, стилевых течений. Примером такого стилевого течения, обладающего многими специфическими чертами поэтики интеллектуализма, является линия, наиболее непосредственно связанная с традицией С. Щипачева, С. Маршака, Д. Кедрина как поэтов 30-х годов. С. Щипачев и С. Маршак, активно выступая и в литературе 50—60-х годов, выражают, впрочем, больше уже сло-

жившиеся ранее стилевые особенности советской философско-публицистической лирики, чем новые, связанные с духовной атмосферой 50—60-х годов. Именно этим, как нам кажется, можно объяснить приглушенность, негромкость личностной, индивидуальной интонации поэтов, их нежелание, «ненастроенность» искать для своих стихотворений новые, специфически интеллектуальные формы поэтики. Ритмика, интонации их собственно философских стихотворений принципиально не выделяются из общего стилового рисунка лирически-медитативных или публицистических стихотворений.

Более заметно лирико-философское течение обогащается новизной форм в поэтическом творчестве Л. Мартынова, Д. Самойлова, В. Солоухина, Е. Винокурова (особенно последних). В сравнении с С. Маршаком и С. Щипачевым эти поэты выдвинули более острую общественную проблематику, создали более современный и напряженный образ лирического сознания. У них заметнее заострение личности лирического героя, выявление индивидуальных оттенков философского мироощущения. Философская устремленность — зерно самого личного переживания, будь то переживание любовное, эстетическое, политическое. Именно на почве эмоционального заострения и конкретизации философского переживания рождается, как мы может увидеть, новый тип речевого образа рационалистического, остро-метафорического, символического, аллегорического и т. д. Однако, как правило, этот ударный философски насыщенный образ возникает в данной поэтической линии лишь как стилевая кульминация более или менее традиционной стихотворной композиции. Преобразования же целостной стилистической и стиховой системы не происходит, ее нельзя резко противопоставить стихотворениям обобщенно-поэтизирующего или историко-аналитического склада. Сдвиг от поэтики обобщенно-поэтизирующей к философско-аналитической особенно наглядно проявился в поэзии Евгения Винокурова.

Органично воплощающие современное мироощущение, воссоздающие черты сложного современного характера героя, его интеллектуальные горизонты, стихотворения В. Соколова, Е. Винокурова и других поэтов данной линии (как и С. Щипачева, С. Маршака) «читательские». По типу интонации — камерной, «закрытой» — они как бы еще из той поры, когда философская

лирика была достоянием относительно узкого круга читателей, близких опыту поэта, «искушенных», подготовленных; вместе с тем линия эта вполне современна и по содержанию и по составу. В числе тяготеющих к ней авторов много поэтов, вступивших в литературу только в 60-е годы, в частности поэтессы Т. Жирмунская, Ю. Мориц, И. Кашежева.

Если охарактеризованному нами течению свойственна осязаемая преемственность по отношению к ближайшим историческим предшественникам, то течение, о котором пойдет речь далее, развивается именно в полемике с ними и в своих стилевых принципах акцентирует такую полемическую установку. Эти поэты находят свои традиции в иных областях — более далеких, в частности в творчестве раннего Б. Пастернака с его дерзким стиховым экспериментом, полемически заостренным субъективизмом лирического восприятия мира, в творчестве А. Блока и М. Цветаевой с драматической противоречивостью их исторического мироощущения, с контрастностью их поэтики, неожиданностью, широтой исторических ассоциаций. Наиболее ярко эту линию в современной русской лирике выражают А. Вознесенский, Б. Ахмадулина, Н. Матвеева, различные по индивидуальному облику стилей и по масштабу дарований.

Лирический герой Вознесенского, заостренный в своей личностной характерности, уже с первых стихотворений интересен отражением своеобразных взаимоотношений молодого человека наших дней с историей (поэмы «Бой», «Лонжюмо», сборник «Тень звука»). Об этих сторонах много писалось в критике. Закономерный акцент на отражении в поэзии А. Вознесенского, Б. Ахмадулиной, Н. Матвеевой растущей роли личности, на своеобразии мировосприятия нового поколения заслонил в критике сторону более существенную: собственно философские проблемы, сквозные для всей интеллектуальной тенденции, — человек и природа, человек и история — связаны у поэтов данного конкретного течения именно с проблемой места советского интеллигента в современном мире, общественной значимости его позиции.

На первых порах новые общественные и духовные процессы научно-технической революции в нашей стране А. Вознесенский преломляет в своем стиле преимущественно в их тематическом, изобразительном ракурсе.

Подобно Д. Гранину, Д. Храбровицкому и М. Ромму — авторам сценария «Девять дней одного года», он концентрирует в своем речевом стиле, в своей образности новые элементы профессионального повседневного быта и особенности языка научной интеллигенции — необычного, свежего и в то же время стремительно превращающегося в массовый, разговорный, почти бытовой. Яркое поэтическое дарование Вознесенского помогает ему поднять отражение этих новых психологических и речевых явлений на собственно-эстетический, индивидуально-стилевой уровень. «Пластические» впечатления современной техники, архитектуры, искусства, быта выступают у Вознесенского как органическая часть его образного речевого строя, богатого индивидуальными смыслами и эмоциональными оттенками, оригинального и гибкого. Стих Вознесенского увлекает ритмической игрой, блеском рифм, многообразием интонаций, неожиданностью звучаний и ассоциаций, духом импровизации, артистизма. Его справедливо критиковали за избыток экспериментаторства, чисто «лабораторные» излишества, способные затемнить подлинность лирического переживания, иногда значимость самой темы. Однако в лучших произведениях поэта «фламандская» яркость, выступающая в нарочитом контрасте с рационалистичностью, острота психологического рисунка подчинены поэтизации духовной значительности, активности и богатства чувств современника. А. Вознесенский — поэт того же поколения, что Р. Рождественский и Е. Евтушенко. Это выражается в общности их тем, исторического настроения, человеческих типов, осмысливаемых ими как художниками; соответственно проявляются черты общности в их поэтике, образном видении мира. Но в сравнении с публицистической декларативностью Р. Рождественского и психологической конкретикой Е. Евтушенко путь к созданию образа у Вознесенского иной. У него гораздо последовательнее, универсальнее сказывается стремление ухватить, изобразить, индивидуализировать «материю мысли», собственно интеллектуальный ряд. Этому, в конечном плане, служат все средства поэтики.

Отчего в наклонившихся ивах —
ведь не только же от воды, —
как в волшебных диапозитивах,
света плавающие следы?

Отчего дожидаюсь, поверя —
ведь не только же до звезды, —
посвящаемый в эти деревья,
в это нищее чудо воды?

И за что надо мной, богохульником, —
ведь не только же от любви, —
благовещеньем дышат, багульником
золотые наклоны твои?

(«Отчего...»)

Поэт здесь и в других стихотворениях ловит зрением как бы материальный след одухотворенности мира, хочет изобразительно запечатлеть неуловимое переливание природы в ее продолжение — человека. И эту открытость материи в мысль и мысли в материю, вечности в современность и современности в вечность, индивидуальнейшего во всеобщее и всеобщего в неповторимо личное Вознесенский всеми средствами слова, ритма, рифмы стремится сделать законом своего стиля. Самым ярким качеством поэта является эстетическая активность, динамизм мироощущения, непосредственно воплощающийся в интенсивности жизни слова в контексте, в подчеркнутой (нередко эпатирующей) чуткости слова к современнейшему движению языка, устремленного навстречу шквалу новой информации, отражающему бурный рост взаимодействия народов, культур, поколений. Эстетическая интенсивность образа и слова иногда оказывается у Вознесенского самодовлеющей, стоящей на грани формалистического, даже модернистского, эксперимента. Но чаще нагнетание эпатирующих метафор, стилистических парадоксов — это средство создания содержательного контраста «внешнего» образа времени, того, который является атрибутом духовного потребительства или душевной растерянности, и образа человечески освоенного времени, заключенного в оболочку мысли. И неслучайно «Диалог обывателя и поэта о научно-технической революции» Вознесенский кончает спрессованным лозунгом-афоризмом:

- Скажу, вырываясь из тисков стишка,
всем горлом, которым дышу и пою:
«Да здравствует Научно-техническая,
перерастающая в Духовную!»

Эстетический контраст сложности и простоты образного движения в пределах одного лирического сюжета, музыкально-стилистическое «разрешение» «закрученной» поэтической метафоры в лаконичный образ-афо-

ризм закономерно порождает у зрелого Вознесенского и тяготение к отдельным «итоговым» стихотворениям. Их больше в поздних сборниках поэта, чем в ранних. Свобода «монтажа» очень разных тематических и эстетических пластов, легкость объединения конкретных жизненных впечатлений с «вторичными» образами искусства и культуры придает стилю Вознесенского емкость поэтического изображения. Картины повседневной духовной жизни выступают свободно в качестве метафоры мысли, они заостренно-полемичны по отношению не только к будничному мироощущению, но и к привычным образам искусства. Вот типичный пример этих стилевых свойств Вознесенского:

Пел Твардовский в ночной Флоренции,
как поют за рекой в орешнике,
без искусственности малейшей
на Смоленщине,..

и портье внизу, удивляясь,
узнавали в напеве том
лебединого Модильяни
и рублевский изгиб мадонн,

не понять им, что страшным ликом,
в модернистских трюмо отсвечивая,
приземлилась меж нас

Великая

Отечественная,
она села тревожной птицей,
и, уставясь в ее глазницы,
понимает один из нас,
что поет он в последний раз.

И примолкла вдруг переводчица
как за Волгой ждут перевозчика,
и глаза у нее горят,
как пожары на Жигулях.

Ты о чем, Ирина-рябина
поешь?
Россию твою любимую
терзает война, как нож,

ох, женские эти судьбы,
охваченные войной,
ничьим судам не подсудные,
с углями под золой.

Легко ли болтать про де Сантиса,
когда через все лицо
выпрыгивающая

десантница

зубами берет кольцо!

Ревнуня к мужчинам липовым,
висит над тобой, как зов,
первая твоя

Великая

Отечественная Любовь...

(«Пел Гвардовский в ночной Флоренции...»)

Во второй половине 60-х годов в лирике А. Вознесенского мы можем обнаружить признаки эпизации, но это прежде всего эпизация философской проблематики. В проблеме взаимоотношений объекта и субъекта истории, в проблеме природы и культуры у позднего Вознесенского все более заостряется внимание на осмыслении первого из этих начал — природы.

В творчестве поэта проступает в философском аспекте тема социальных стихий («Чую Кучума» и другие) в их враждебности творческим началам, жизни живой природы. Драматизация философской проблематики, усложнение идеи человеческого освоения мира сочетается у Вознесенского с верностью гуманистическому пафосу Горького (поэма «Человек») и Маяковского (философская лирика). В лучших произведениях поэзия Вознесенского несет в себе глубоко оптимистическое содержание, выдвигая на первый план подвиг человеческого духа. Теме творчества посвящены, пожалуй, самые значительные произведения поэта — поэма «Мастера», стихотворения «Гойя», «Доктор Осень», «Майя Плисецкая» и, конечно, поэма «Лонжюмо», в едином метафорическом ряду объединившая образ молодого движущегося мира и образ дерзкой революционной мысли, вдохновенного социального творчества.

В Лонжюмо сейчас лесопильня.

В школе Ленина? В Лонжюмо?

Нас распилами ослепили

бревна, бурые, как эскимо.

Пилы кружатся. Пышут пильщики.

Под береткой, как вспышки, — пыжики.

Через джемперы, как смола,

чуть просвечивают тела.

Здравствуй, утро в морозных дозах!

Словно соты, прозрачны доски.

Может, солнце и сосны — тески?!

Пахнет музыкой. Пахнет тесом.

А еще почему-то — верфью,

а еще почему-то — ветром,

а еще — почему не знаю —

диалектикою познанья!

Обнаруживайте древесину
под покровом багровой мглы.
Как лучи из-под тучи синей,
бьют

опилки

из-под пилы!

Добирайтесь в вещах до сути.
Пусть ворочается сосна,
словно глиняные сосуды,
солнцем полные до полна.

Пусть корою сосна дремуча,
сердцевина ее светла —
вы терзайте ее и мучайте,
чтобы музыкою была!

Чтобы стала поющей силищей
корабельщиков, скрипачей...

Ленин был

из породы

распиливающих,

обнажающих суть

вещей.

В последнее десятилетие заметны поиски философско-аналитической направленности мысли и изображения и в области прозы. Одна из ее линий продолжает тип художественного повествования о времени и о себе, заявленного книгами К. Паустовского «Золотая роза» и Ю. Олеши «Ни дня без строчки». Но теперь значительное место занимает сам образ большой истории, преломленный в истории личности художника. Запоминающиеся страницы философско-аналитической прозы принадлежат М. Шагинян.

Принцип свободного и одновременно строго документального повествования оказался у писательницы емкой формой изображения разных сторон самосознания современника. Талантливо это проявилось в цикле произведений о В. И. Ленине, в особенности в книге «Четыре урока у Ленина». Описывая процесс чтения ленинских работ и воспоминаний о нем, детали своего путешествия по следам давних поездок В. И. Ленина в годы его эмиграции, писательница стремится угадать, восстановить неизвестные нам оттенки ленинских мыслей и настроений, которые должны были возникнуть из встреч с разными людьми, с товарищами по партии, из соприкосновения с языком архитектуры, с реалиями европейской истории. Ленинская мысль в ее движении к людям и духовный поиск разных людей в его движении к ленинизму — это тема, много лет привлекающая

советских писателей. М. Шагинян на новом этапе развития советской литературы нашла и свой материал, и свой стилевой путь к этой коренной теме советской литературы. Ленин и «будни» всемирной истории, Ленин и наша духовная повседневность — вот самое интересное у Шагинян. Ту и другую тему автор разворачивает, обнажая движение своего индивидуального пути к Ленину в юности и сегодня. Повествование то уходит в мир исторических подробностей, прочитываемых писательницей как возможный источник ленинской мысли, то воспроизводит ситуации, прямо ведущие к обобщению. Таковы сцены, осмысливающие своеобразие взаимоотношений Ленина с Горьким. Таков впечатляющий портрет молодого Горького, «вписанный» непосредственно в духовную атмосферу юности писательницы. «Приход его в литературу, — пишет М. Шагинян, — мне напоминает сейчас косые лучи солнца вечером, когда тень человека удлиняется и сам человек, возникая на пустой дороге, заслоняет горизонт и кажется гигантской фигурой. Он был ни на кого до него не похожий. От него веяло незнакомым человечеством, словно с другой планеты. Люди в его книгах были тоже огромные, как он, по чувствам и характерам...»¹.

Если О. Берггольц, В. Солоухин, М. Шагинян разрабатывают те формы изображения мысли, которые интересны как синтез документализма и художественной образности, то В. Катаев, В. Аксенов, Б. Окуджава, А. Битов стремятся к заострению образного вымысла, сквозной метафоризации сюжета. Эта установка была встречена критикой поначалу настороженно, особенно там, где, как в «Кубике» В. Катаева, автор сместил отдельные идейные акценты и утратил (как это получилось с фигурой В. Розанова) четкость идейных, философских характеристик. Тем не менее именно «Кубик» ярче многих других произведений иллюстрирует само направление стилевого эксперимента талантливого советского прозаика. И потому на этом произведении стоит остановиться.

Анализ стилевых качеств «Кубика» В. Катаева облегчается тем, что писатель комментирует свой поиск

¹ Шагинян М. Четыре урока у Ленина. — Собр. соч. в 9-ти т., т. 6. М., 1974, с. 621.

и в прямых авторских самохарактеристиках. Так, уже на первых страницах «Кубика» возникает рассуждение о тайне искусства, которая, будучи проявлена художником в некой эмпирической реальности, способна привести к тому, что «все остальное делается само собой». Тайна эта — звук, рассказывает писатель. «Для меня главное — это найти звук, — однажды сказал Учитель, — как только я его нашел, все остальное делается само собой»¹. Звук представляется Катаеву моделью, созданной самой природой. Звук — это «какая-то тайная информация, поток сигналов, как бы моделирующих звучащую вещь в мировом пространстве. Волшебный «эффект присутствия»². Образы звуков, интонаций, связанные в цепь ассоциативными связями, в повествовании Катаева становятся одной из сюжетно-стилистических основ повествования, наряду с традиционными событийно-логическим, движением во времени. Так, звук разбитого выстрелом из мальчишеской рогатки фонарного стекла — условная «завязка» линий «сознание и время»; «художник — искусство — мир» и «материя — дух, вещественное — невещественное, конкретное — абстрактное». Звук — это некий первоэлемент связи, диалектики единичного и общего, неповторимого и повторяющегося, явления и сущности, очевидного и непостижимого.

В соответствии со всеми этими значениями образ звука и его понятие порождают в книге Катаева еще три образа — ОВ, Кубика и «брамбахера». Каждый из этих трех образов-понятий, вернее, метафор-понятий, живет в художественном тексте самостоятельной жизнью, почти не пересекаясь, не встречаясь с другим, но двигаясь, развиваясь и изменяясь по сходным законам, в частности вступая в тесные отношения с образами-понятиями времени, движения и неподвижности (вечности, смерти). ОВ — символ тайны, счастливой человеческой связи с неведомым — способностью бескорыстно дружить («таких девочек я никогда не видел»), способностью бескорыстно любить человека, не заслуживающего этого чувства (как любит месье Бывшего Мальчика Николь, после смерти которой ему возвра-

¹ Катаев В. Кубик. — Полн. собр. соч., т. 9. М., 1972, с. 453.

² Там же, с. 455.

щают его «щёдрые» ассигнации. «Таких женщин он никогда раньше не видел», — мог бы сказать и о ней писатель). ОВ возникает и как образ, передающий способность героя перед самой смертью приобщиться (как случилось это у Ивана Ильича Л. Толстого) к человеческим переживаниям, лишенным всяких связей с пошлостью быта, окружающего героя-буржуа. И это видение детства сливается со всеми остальными предметами его сознания в безостановочном смертельном движении. Движении, ибо у В. Катаева традиционное соотношение неподвижности мертвого и динамики человеческого, живого иногда парадоксально меняется. Хаос мироздания, слепое, не освоенное человеком начало находится в стремительном движении, которое нельзя уловить восприятием. Можно только мыслью, только абстрагирующей силой сознания, способного породить категорию статики. В. Катаев цитирует В. И. Ленина: «Представление не может схватить движение в целом, например, не схватывает движения с быстротой 300 000 км в 1 секунду, а мышление схватывает и должно схватить»¹. И далее автор «Кубика» продолжает: «Мое мышление схватывает не только быстроту самого взрыва, но также тишину, наступающую после взрыва, тишину, более могущественную, чем сам взрыв. Чем страшней взрыв, тем страшней тишина. Пустота, возникшая на месте взорванного здания, материальнее самого строения»². Динамика, по «Кубику», может обернуться бездуховным рабством у природы, рабством перед непрерывно движущимся хаосом; статика — человеческим противостоянием хаосу, протестом, способностью встать в другое измерение. Мысль эта у Катаева обретает и такую юмористическую форму: «Здесь нельзя не вспомнить задачу, которую великий экспериментатор Капица задал не менее великому теоретику Ландау: «С какой скоростью должна бежать собака, к хвосту которой привязана сковородка, чтобы она не могла слышать грохот сковородки о мостовую?». Ответ Ландау был величественно прост: «Собака должна сидеть на месте»³.

Поэтизация «величественной абстракции» — один из

¹ Катаев В. Кубик, с. 501.

² Там же, с. 501—502.

³ Там же, с. 512—513.

конструктивных принципов стиля «Кубика», в котором автор стремится силой художественной абстракции «свести» движущееся исторически, являющееся во множестве исторических и социальных обличей к статике, к образу-понятию. Он хочет увести читателя с помощью образа, построенного на законах интеллектуального искусства, от явления, от «эффекта присутствия» к понятию, от конкретного к общему. Так, Катаев, ведет нас от множества мальчиков и девочек, женихов и невест, мадам и месье к первичным, изначальным мальчику и девочке с их стремлением к тайне, с их зарождающимся интересом к любви, к собственности, к природе. От множества наполеонов (Бонапарт, официант отеля в Монако, «великий кормчий») он ведет нас к идее Наполеона. Это все тот же мальчик, захотевший купить весь мир. От множества искусственных созданий, олицетворяющих буржуазную, собственническую цивилизацию, к собачке Кубику, не наделенному природным собачьим умом, но обладающему до утонченности развитым инстинктом сословности, кастовости. Такой Кубик, такой искусственный пес — подлинный спутник Мефистофеля, искусителя человека истинного, носителя качеств человечности.

Таким образом, уже сама проблемная нацеленность «Кубика» двуедина. Писатель выступает и против субъективизации истории сознанием, против лирического волюнтаризма, если можно так выразиться, и против фетишизации природы, хаоса («сковородки мироздания, привязанной к собачьему хвосту»), против фетишизации объективных законов, в том числе объективных, непознанных до конца субстанциальных свойств человеческого существа (в котором, например, тяга к собственности рождается еще где-то в детстве, до встречи с законами социальными). Этой двуединой направленности проблематики соответствуют, как нам кажется, и важнейшие принципы стиля Катаева, или, во всяком случае, декларируемой им полемической стилиевой программы. Своеобразие его стиля, в частности, порождается и тем, что раскованное мемуарно-исповедальное повествование, идущее в традиции лирической прозы Паустовского, Олеси, Берггольц, Солоухина, выступает в роли объекта авторской полемики — декларативной и образной. Ей служит юмористическое отождествление мальчика — автора с мальчиком — будущим месье,

символический бой с осой (и т. д.). Все это и есть постоянное сталкивание образного и логического, сближение и отождествление далеких явлений и понятий. За всей этой игрой, по форме иногда напоминающей некоторые приемы «Дневника провинциала», «Убежища Монрепо» Щедрина, — утверждение ценности новых путей художественного обобщения, полемика с «эвклидовой» одномерностью традиционной прозы.

Два качества прозы как рода искусства — структурно-изобразительное и эмоционально-оценочное — позволяют ей занять своеобразное место и в философском стилевом течении. Ее большая изобразительная раскованность, гибкость, «процессность» по сравнению с лирикой и драмой, имеющими особые композиционно-стилистические законы, будучи, на первый взгляд, препятствием для обобщающих задач интеллектуальной поэтики, может служить другой ее художественной цели — изображению процесса мысли, ее оттенков, ее живой диалектики.

Прозаизация речи в сравнении со стихотворным и драматургическим повествованием несет в себе большую возможность акцентирования будничности, антивозвышенности, прозаизма не только тех или иных событий и явлений, но и мыслей, душевных движений. Вспомним, например, какой эстетической атмосферой прозаизма Горький последовательно окружает в «Жизни Клима Самгина» интеллектуальные переживания главного персонажа. Оригинальные возможности открывают писатели 60—70-х годов в ходе освоения своеобразного национального опыта условно-метафорического повествования о взаимоотношениях повседневной жизни и жизни идеи. Так, Фазиль Искандер в «Созвездии Козлотура» сатирически изобретательно рассказывает о необыкновенных приключениях даже не мысли, а фразы, сказанной на курортном досуге ответственным приезжим по поводу единственного опыта скрещивания козы с туром: «Интересное начинание, между прочим». Фраза эта тотчас же включает некую реакцию — всеобщий ажиотаж, начиная от сотрудников газеты и кончая практиками животноводов. Но на дальних концах цепи к осмыслению «идеи» подключается народный лукавый и трезвый ум. И скрещение этих двух начал повествования обогащает самую мысль сатирической повести выразительными оттенками. «Мысль» празднично-бюрократ-

тическая и мысль трудовая, народная выявляются по ходу сюжета во всей их несовместимости.

Свой особый путь овладения философско-метафорической образностью раскрывает проза Чингиза Айтматова, создавшего такие значительные произведения, как «Прощай, Гульсары!», «Белый пароход». Если брать творчество этого писателя в целом, то в нем мы найдем скорее синтез поэтизирующего, историко-аналитического и философского начал. Первое отчетливее обнаруживается в повести «Джамиля», второе — в «Прощай, Гульсары!», третье — в повести «Белый пароход». Природа, Культура, Человечность выступают в этом своеобразнейшем рассказе о человечески прекрасном максимализме юного героя не как отвлеченные слагаемые ума. Они, как и в языческие времена, ожили в воображении героя и вписались в повествование о достоверной и вместе с тем подлинно трагедийной истории маленького жителя далекого лесного кордона.

В. Катаев, А. Битов, Ф. Искандер, Ч. Айтматов, С. Залыгин (автор «Южно-американского варианта» и повести «Оська — смешной мальчик») выступили со своей поздней прозой на том этапе развития советской литературы, когда в обществе возникла и стала сознаваться как исторически актуальная потребность наряду с поэтизацией процессов научно-технической революции трезвая социально-общественная оценка некоторых новых явлений, с ней связанных, явлений научной этики, психологии индивидуального и коллективного научного и художественного творчества, отношения общества к природе. И, как нам представляется, каждому из этих писателей удалось по-своему, и именно «инструментом стиля», вторгнуться в эти проблемы.

Даже в самом беглом очерке становления философской прозы нельзя обойти и такую особую область нашей литературы, как научная фантастика, в которой ощутимы заметные сдвиги на протяжении последних 15—17 лет. Одной из самых органических тенденций ее стало тяготение к интеллектуально-повествовательному стилю. Наглядно это проступает в творческом опыте И. Ефремова и А. и Б. Стругацких, популярных и чутких к времени авторов научно-фантастических романов и повестей, авторов, которые, однако, существенно различаются характером становления и исканий.

Творческий опыт И. Ефремова отражает несколько этапов развития фантастики как рода литературы, пройденных ею за сравнительно короткое время¹. Один из самых существенных сдвигов в развитии советской научной фантастики в середине 50-х годов — это достижение нового, более органического сплава естественно-научных и общественно-научных принципов как мировоззренческой основы этого рода литературы. Такое слияние отчетливо, даже декларативно, проступает и в проблематике романов И. Ефремова «Туманность Андромеды», «Лезвие бритвы», и в их стилевых особенностях. Художественное средство этого заострения проблематики — драматический, событийно-психологический сюжет, преимущественно «научно-производственный» в «Туманности Андромеды» (история полета Эрга Ноора и научного открытия Рена Боза), социально-философский в «Лезвии бритвы» (борьба людей, представляющих разные идеологические и социальные системы).

Но, сделав шаг к заострению, концентрации философской проблематики, Ефремов в этих произведениях останавливается перед следующим шагом, перед интенсификацией образа, в частности образа-характера. Не происходит данного процесса и в ходе последующего творчества Ефремова. Одна из возможных причин этого, вероятно, та, на которую указывает Ю. Кагарлицкий в статье об изучении научной фантастики: «...чем подробнее автор хочет разработать человеческий образ, тем более он вынужден «размягчить» принцип единой посылки»², который является, как считает автор статьи, в сфере научной фантастики самым прямым проявлением реализма, в особенности социалистического реализма, и в котором основная посылка наиболее органично связана с идеологическим зерном проблематики.

За счет чего же в концепции и стиле романов И. Ефремова идет обогащение характера, происходит поэтизация героев? Главным образом за счет социальной героизации, переведенной в космический план.

¹ Наиболее наглядно это раскрыто в кн.: Бритиков А. Ф. Русский советский научно-фантастический роман. Л., 1970.

² Кагарлицкий Ю. Реализм и фантастика. — «Вопросы литературы», 1971, № 1, с. 115.

В романе «Туманность Андромеды» люди приносят героические жертвы ради науки, ради истины, во имя расширения научных горизонтов и обогащения идеалов своих сограждан. Герои — высший тип культуры своей планеты; этот идеал они стремятся утвердить любой ценой в космически далеком и социально чуждом мире. Ю. Кагарлицкий прав, утверждая, что Ефремов использует фантастическую ситуацию для изображения свойств людей будущей коммунистической эры. Осуществляется по сути поэтизация реальных качеств лучших наших современников.

Важнейшим моментом художественного углубления образа-характера в литературе, тяготеющей к интеллектуализации стиля, является изображение самого интеллектуального переживания, самой борющейся мысли героя. Ефремов делает шаг в эту сторону, однако в целом его психологическая детализация нетипична для философско-аналитического стиля, носит еще преимущественно описательно-повествовательный характер. Ярче, острее и короче по времени сдвиг к художественному слиянию естественнонаучного и общественно-социального мышления наблюдается в произведениях Стругацких, принадлежащих к литературному поколению 50-х годов. Для этих произведений характерно не просто соединение фантастического научного путешествия с социальным научным размышлением, а единый событийно-символический сюжет, развивающийся по своей образной внутренней логике. Однако пока и этот поиск нового типа научно-фантастического повествования не привел Стругацких к каким-то глубоким собственно-художественным завоеваниям: находки стиля соседствуют нередко со стилистическим эклектизмом, снижающим уровень самой художественной мысли.

Признавая закономерность развития философско-аналитической прозы в литературе современного периода, констатируя определенное движение в этом направлении, не следует переоценивать многие стилевые явления, тяготеющие к этой тенденции. Основную причину медленного формирования философско-аналитической прозы нужно искать, вероятно, в недостаточной освоенности классических художественных традиций литературы, в особенности прозаических и драматургических.

Процесс «интеллектуализации» в литературе 50—60-х годов — явление гораздо более широкое, чем формиро-

вание собственно философско-аналитических стилей и течений. Это — одно из проявлений возросшего аналитизма литературы 60-х годов, который, в свою очередь, стал самым непосредственным показателем углубления историзма ее художественного метода. Это проявилось и в развитии историко-аналитической тенденции.

ПАФОС ИСТОРИЗМА

Стилевой тенденцией, плодотворно повлиявшей на важнейшие черты литературного процесса и окрасившей облик многих индивидуальных стилей, явилась тенденция историко-аналитическая. Как уже говорилось, историко-аналитические художественные принципы в русле социалистического реализма восходят прежде всего к опыту творчества М. Горького 20—30-х годов, к устойчивым чертам стиля М. Шолохова, А. Толстого, Л. Леонова и других писателей, вся система изобразительных средств которых направлена преимущественно в сторону исследования чрезвычайно сложного процесса развития социалистического общества, становления социалистического общенародного государства. Не просто большая конкретность изображения жизни, но именно нацеленность анализа на осмысление ведущих общественных противоречий времени, характеров и типов, находящихся в процессе социального движения, становятся пафосом писателей-аналитиков.

Современный этап — это и восстановление лучших традиций социального аналитизма в литературе, и их дальнейшая разработка. На грани двух периодов — послевоенного и современного — историко-аналитическая тенденция предстает как новое явление в основном в двух формах. Во-первых, она ощущается в углублении психологического аналитизма в творчестве выдающихся писателей старшего поколения — Л. Леонова, М. Шолохова, К. Федина, которые, обращаясь к темам, сложившимся ранее, выявляют новую степень социально-психологического проникновения. Во-вторых, эта тенденция вызревает в документально-правдивых, художественно-публицистических произведениях, посвященных современной тематике, — прежде всего теме деревни, теме производственных и социальных взаимоотношений,

сложившихся в годы войны и после нее. Об этом пишут В. Овечкин, Г. Троепольский, Ф. Абрамов, В. Тендряков. Ни первое, ни второе из названных явлений не ассоциировалось с категорией художественных течений. Они воспринимались в контексте борьбы за углубление правдивости искусства, против бесконфликтности, против беллетристической упрощенности. И психологический анализ, и социально-историческая типизация несут у Леонова — автора «Русского леса» и «Золотой кареты», у Федина — автора романа «Костер», у Шолохова — автора второй части «Поднятой целины» — вместе с чертами уверенного мастерства и некоторую печать стилевой переходности. Однако определяющая роль опыта М. Шолохова, Л. Леонова, К. Федина в развитии аналитической тенденции несомненна.

Опубликованный в 1957 году рассказ «Судьба человека» художественным обликом своим, казалось, непосредственно продолжал традицию литературы военных и первых послевоенных лет. События войны в нем возникали увиденными с характерной для литературы этих лет самой близкой дистанции. Шолоховская яркая лирическая экспрессия в изображении переживаний Андрея Соколова напомнила читателю «Рассказы Ивана Сударева» А. Толстого, заключительные строфы «Василия Теркина», обращенные к простому солдату, герою только что закончившейся войны, драматическую атмосферу стихотворения М. Исаковского «Враги сожгли родную хату». Вместе с тем в проникновенной конкретности рассказа о судьбе рядового воина Андрея Соколова прочитывался новый поворот реалистического повествования, иной масштаб художественного обобщения. Шагающий размытой дорогой пожилой шофер в потрепанной шинели, с его незабываемыми глазами, «словно присыпанными пеплом», оказался подлинно эпическим героем. «Судьба человека» Шолохова в полный голос прозвучала как рассказ о русском национальном характере, увиденном с такой степенью психологической конкретности, какой словно еще не позволяла себе до Шолохова большая советская проза о войне. И эта непритязательная конкретность рассказа о единичном и негероическом, в традиционном смысле слова (плен, голод, вынужденное убийство предателя), немногие скупые детали, лишённые всякой претензии на значительность, оказались способными взять на себя большую

философскую, общечеловеческую нагрузку. Перипетии единичной судьбы — судьбы Андрея Соколова — зазвучали в рассказе как коллизии исторические, всечеловеческие: человек и любовь, человек и война, человек и бесчеловечность фашизма, человек и подвиг, человек и другой человек, которому ты нужен, отец и сын — два поколения, опаленные войной.

Уже посвящением рассказа Евгении Григорьевне Левицкой, члену КПСС с 1903 года, Шолохов подчеркивает значительность замысла. Лирическим эпилогом он обращает читателя к мысли о будущем. И «случайные» автобиографические детали обрамления — река, дорога, ранняя весна — поддерживают эту подспудную вначале тему движения, настраивая читателя, косвенно готовя его к итоговой мысли о героизме целого народа, о роли человека на земле. Как это уже бывало в русской классической литературе, традиционное по жанру, малое по объему произведение Шолохова, дав новый уровень правды об известном, прозвучало как программное для современной советской литературы в целом, для русской аналитической прозы в особенности, поддержав и укрупнив то устремление к полноте реализма, которое характеризует ее с начала 50-х годов. Эту полноту правды Шолохов реализует и в психологическом углублении характеров «Поднятой целины» (второй части), в драматизации сюжета и судеб героев. Эпический интерес к самым важным сторонам народного сознания и подвига характерен для новых глав романа «Они сражались за Родину».

Ярким проявлением художественного историзма на новом этапе развития литературы стал роман Л. Леонова «Русский лес», опубликованный в 1953 году. Оценивая аналитическую направленность романа, Е. Старикова, автор монографии о Л. Леонове, пишет: «Прошлое предстает в «Русском лесе» с такой детальной выразительностью, с такими интимно-поэтическими и такими, казалось бы, навсегда скрытыми подробностями, с такими правами на реальность, что ссылки на воспоминания героев никого не могут обмануть: это автор, писатель, смешал все времена в стремлении понять, показать, живописать, объяснить все сразу — и национально-исторические корни недавней победы, и тревожную заботу о завтрашнем дне, и исповедь своего поколения, и надежду на то поколение, что доказа-

ло свою человеческую ценность на войне»¹. Специфическим средством создания психологической углубленности повествования оказывается в романе привычная леоновская ирония, помогающая, например, оттенить в характере Поли Вихровой наивность и одновременно зреющее душевное богатство. Лирической иронией освещены и другие персонажи «Русского леса», в том числе главный герой Иван Вихров. Этот прием служит своеобразной формой оценки исторического возраста нашего общества в ту пору, увиденного писателем с новой временной дистанции.

Проникновенный и углубленный психологический анализ, интерес к национальному типу в его историческом становлении ярко и талантливо предстает и в более поздней повести Леонова «*Evgenia Ivanovna*». В ней переплетаются два слоя: эффектная «западная» новелла о русской Золушке — нищей эмигрантке, неожиданно ставшей возлюбленной и супругой английского ученого с мировым именем, и романическая, в духе Достоевского, история любовного и, одновременно, философского соперничества двух мужчин, двух ее мужей, своим духовным обликом представляющих исконно русское и типично западное начала. Не только содержание этого поединка, отношение к России и Западу, к истории и личностным ценностям, к любви напоминают коллизии произведений Достоевского, но и структура психологических характеристик, постепенно выявляющих в личности каждого из персонажей все новые и более сокровенные слои, и событийные описания, содержащие встречи «вдруг» и детали «вдруг»² — вроде неожиданно обнаруженного Пикерингом обручального кольца Евгении Ивановны или поднятого Стратоновым и спрятанного тайком на память металлического футляра от губной помады, небрежно оброненного его бывшей женой. Но не эти эффектные контрасты и сдвиги фабулы образуют основу сюжета повести Леонова. Основа его — данный повествовательным пунктиром процесс исторического развития характеров двух русских

¹ Старикова Е. Леонид Леонов. Очерки творчества. М., 1972, с. 185.

² См.: Белкин А. «Вдруг» и «слишком» в художественной системе Достоевского. — В кн.: Белкин А. Читая Достоевского и Чехова. М., 1973.

людей, оказавшихся отторгнутыми событиями революции от родины. Выявлению этого процесса служит непрерывное движение мысли повествователя, то почти сливающейся в стилистике рассказа с потоком переживаний персонажей, то существующей «над ними».

Обращаясь к пьесе В. Пановой «Сколько лет, сколько зим!», мы говорили о психологической коллизии, сходной с леоновской. В пьесе тоже цельная, любящая женщина и предавший ее мужчина встречаются случайно, после долгой разлуки; и таково же соотношение нравственных итогов: то, что для героинь стало роковым эпизодом, изменившим весь строй их душевного бытия, надломившим нравственные силы, для героев оказалось лишь кризисной точкой, толчком к формированию новых горизонтов сознания. Однако выбор Евгении Ивановны и Стратонова острее и драматичнее, чем героев Пановой: революция или эмиграция, родина или чужбина. Процессность же здесь, как мы уже сказали, — ключ к содержанию характеров, основа стиля.

Драматическая незавершенность характеров и судеб Евгении Ивановны и Стратонова особенно рельефно выступает в сопоставлении с колоритным, вполне законченным обликом знаменитого профессора Пикеринга. Как всегда, у Леонова особая выразительность психологического портрета создается не только остротой характеристических и сюжетных деталей, но и эмоциональной атмосферой повествования. Многокрасочная леоновская ирония, углубившая аналитический портрет профессора Вихрова в «Русском лесе», поворачивается новыми возможностями при изображении еще одного ученого — английского профессора археологии. И юмор, которым он наделен, то архаически-галантный, то лирически-утонченный, то специфически-«академический», профессорский, чуть высокомерный, создает в рассказе тонкий стилистический фон, особую атмосферу вокруг этого необычного персонажа, которая подчеркивает впечатление значительности фигуры профессора. Вместе с тем, по контрасту, на этом изысканном психологическом и стилистическом фоне ярче проступает обнаженная незащитность, угловатая наивность Евгении Ивановны и то неприкрытая жалкость, то горячая одержимость Стратонова.

Профессор Пикеринг с продуманной честностью ведет борьбу за чуткую душу красивой секретарши, рас-

крывая перед ней все незаурядные качества своей личности — не только глубины эрудиции и таланта, но и широту взглядов, человеческое благородство. Как проныцательный философ-историк, Пикеринг одним из первых оценил самое непонятное для его соотечественников — исторический феномен Советов, Советской России. Он хочет вместе с Евгенией Ивановной — его женой Женни — соприкоснуться с землей, с людьми Советской страны. Этой встречей он стремится укрепить свой духовный союз с Женни, сложившийся за время дальнего путешествия. И внешне все происходит именно так, как и рассчитал Пикеринг, только в особой, психологически исключительной форме: сравнение бывшей и будущей родины оказалось для Женни персонифицированным, и не только случайные приметы туманно-неохватной, неуютной России, но и реальный живой Стратонов — виноватый, неудачливый, неустроенный и одинокий — убеждают Женни в правильности ее выбора. Казалось бы, выбор Евгении Ивановны освящен и свыше — именно здесь она осознает себя матерью будущего английского ребенка, именно здесь по-английски пробует произнести и утвердить для себя самой слова «дом» и «мать», спеша расстаться с прежней родиной и первым мужем — Стратоновым. Возвращено кольцо Стратонову, ошастливлен известием о предстоящем отцовстве Пикеринг. Но Евгения Ивановна умирает. Умирает не от послеродовой болезни, а от ностальгии, от невозможности жить, порвав навсегда со своей родиной.

И теперь, мысленно обращаясь от конца к началу повествования, читатель корректирует свое восприятие этой личности. История Золушки-эмигрантки, — уже с самого начала «подозрительно» отточенная и завершенная — жестокое злодейство, чудесное спасение, любовь, благополучный исход, — опрокинута как схема, в которую не укладывается живой характер как что-то «слишком уж убедительное» (подобно слишком убедительному и потому ложному рассказу о гибели Стратонова на войне). И над распавшейся «книжной», «заимствованной» сюжетной схемой проступает пунктир подлинных событий, переживаний и оценок, затененных в повествовании чуть стилизованной, объективистски-иронической интонацией рассказчика.

Его позиция, лишь внешне стилистически сближенная с позицией героини, включает уже с самого начала

другой, более мудрый взгляд на вещи. За наивным позерством Стратонова в первых эпизодах повести, за цепью беспомощно-пассивных поступков Женни автор прежде всего видит молодость персонажей, неотделимую от молодости новой истории страны, ощущает ее стремительные повороты, ее взвихренный бег. Гимназический бал и «проспект влюбленных душ», стишок молодого подпоручика, обращенный к девушке, о «поединке с врагами обновленной жизни», «местные тираны в лице старичка-латиниста и соседнего бакалейщика»... И рядом с этим «атаманы всея Руси, вселенские батки с револьверами, коменданты земного шара»... Бегство, брачная ночь в открытой степи, чужой Константинополь, смятение, борьба с собой и за себя, борьба с Пикерингом за свою самостоятельную русскую судьбу, свою, непонятную ему истину. Последнее выступает в повести Леонова как борьба сердца и разума. Каждый эпизод этой борьбы нарисован писателем как незаконченный, открытый в будущее: в деталях, в его атмосфере — предчувствие продолжения... Вот типичные приметы подчеркнутой процессности психологического повествования в рассказе: «Итак, Стратонова убили в алжирской перестрелке при защите колониального форта от повстанцев, и якобы последний его вздох был обращен к жене и Жене. Раздавленная горем, она как-то не заметила в тот раз обилия умоляюще-жалких сопроводительных подробностей, с помощью которых озабоченный покойник старался доказать вдове достоверность своей гибели. О нет, ничто больше не задерживало Женю в этом городе, и если бы только...»¹ «Их каюты оказались в разных концах коридора. Оставшись наедине с собой, Евгения Ивановна разрыдалась от неполной, несытной пока уверенности, что теперь-то уж не погонят ее все метлой да метлой, в одну там, позади оставшуюся щель...»². Это в начале путешествия с Пикерингом, а вот в форме почти афористически-итоговой: «Всю дальнейшую дорогу профессор посвящал свою спутницу в сокровенные судьбы попутных стран. Держась распространенного мнения, что время —

¹ Леонов Л. «Evgenia Ivanovna». Собр. соч. в 10-ти т., т. 8, М., 1971, с. 137.

² Там же, с. 142.

лучшее лекарство, он, в сущности, читал Жене курс вечности, как будто сердце сможет примириться с печалью, если разум удостоверится в ее обычности»¹. Как сквозь надуманное, чистое отношение к Пикерингу проявляется в Женни истинное, смутное и стихийное чувство к первому ее мужу, так сквозь все это женское, интимное пробивает себе дорогу чувство родины. И перед силой его вынужден отступить Пикеринг, меняющий маршрут путешествия, идущий вместе с Женей навстречу этому душевному испытанию.

Если незавершенность личности, предчувствие драмы Леонов передает в образе Евгении Ивановны с помощью тонких психологических эпизодов, то в образе Стратонова ту же черту незавершенности личности, ее живой, интимной причастности к движущейся истории страны писатель раскрывает по-другому. Личность Стратонова (подобно характерам Достоевского) раздвоена, образ меняется на глазах читателя и в обобщенно-повествовательной, и в собственно-сюжетной частях рассказа: влюбленный романтик и позер, растерявшийся беглец, неожиданный предатель, «воскресший из мертвых» скромный советский служащий, снедаемый уязвленным самолюбием, патриот, отрешившийся от личных счетов с великим своим отечеством, человек, выстрадавший право на причастность к Советской России. И все это на нескольких страницах, в беглой предыстории, в рассказе о нескольких встречах с Женни и Пикерингом.

Почти полностью лишив Стратонова человеческого обаяния, развенчав его как личность в глазах Евгении Ивановны, Леонов всей логикой целостного повествования утверждает его в итоге как человека, прочно связанного с новой системой ценностей. Герой запальчиво, но и с достоинством противопоставляет ее системе ценностей маститого английского ученого. И не только скрытая ревность и горечь звучат в его противопоставлении «науке о черепках» «непросохшей, кровавой испарины войны и революции». Стратонов и Евгения Ивановна, даже перейдя с нейтрального французского на русский, по сути разговаривают на разных языках во время своей короткой уединенной прогулки: она — на

¹ Леонов Л. «Evgenia Ivanovna», с. 143.

языке негасимой женской обиды, он — на языке, в котором личное и общее уже нераздельны. И стратовская горячая «достоевская» страсть пробьется сквозь боль, предубеждение и самообман Евгении Ивановны и отзовется неодолимой и гибельной ностальгией, возвысившей до подлинного трагизма непонятный окружающим образ обыкновенной русской женщины.

С середины 50-х годов черты социального аналитизма начинают заявлять о себе в самых разных явлениях литературного процесса. Примечателен аналитический сдвиг в романах «Живые и мертвые», «Солдатами не рождаются» К. Симонова, стилю которого в принципе эпическая процессность, социальная диалектика характеров не свойственны¹. Тем интереснее усилившаяся в эти годы потребность Симонова пропустить минуты исторического времени через время «биографическое», высветить в интимно-бытовых или строго батальных сценах их историческую содержательность. К числу художественно самых значимых, безусловно, относится сцена встречи Синцова с женой в московской холодной квартире 16 октября сорок первого года. «Невероятная» встреча двух самых близких людей здесь художественно необходима, ибо это высший момент великой тревоги и душевной усталости симоновского героя, который разделить можно только с самым близким человеком: «Он рассказал ей о ночи под Борисовом, о сошедшем с ума красноармейце, о Бобруйском шоссе и смерти Козырева, о боях за Могилев и двух с половиной месяцах окружения. Он говорил обо всем, что видел и что передумал: о стойкости и бесстрашии людей и о их величайшем изумлении перед ужасом и нелепостью происходящего, о возникавших у них страшных вопросах: почему так вышло и кто виноват?

Он говорил ей все, не щадя ее, так же как его самого не щадила война»². Здесь нет еще ничего от реального завтрашнего действия Маши и Синцова, и в

¹ Очень точно пишет об этом А. Бочаров, оценивая военную трилогию К. Симонова в целом и отмечая мастерство обрисовки общественных коллизий, рождающихся в непосредственной деятельности людей: «Перед нами произведение скорее острое, чем эпически самодвижущееся». — В кн.: *Бочаров А. Человек и война*. М., 1973, с. 123.

² *Симонов К. Живые и мертвые*. — Собр. соч. в 6-ти т., т. 4. М., 1968, с. 285.

то же время совершен тот внутренний переход, достигнута та конечная грань переживания, которая уже и начало поступка, хотя этого пока не понимают, не знают сами о себе герои романа.

В 60-х годах формируются своеобразные жанрово-тематические течения, обратившие на себя внимание читателя и критики. К ним относятся течения фронтовой повести (Г. Бакланов, А. Ананьев, В. Астафьев, К. Воробьев, О. Кожухова, В. Росляков, Л. Якименко), «деревенской» художественно-публицистической прозы (В. Овечкин, Г. Троепольский, В. Тендряков, Ф. Абрамов, Е. Дорosh), автобиографической повести о военном детстве (А. Решетов, А. Крашенинников), «деревенской» лирической прозы (М. Алексеев, А. Калинин, Е. Носов, В. Белов, В. Лихоносков, С. Крутилин). Не все из этих течений оказались устойчивыми. Но наиболее плодотворные со временем расширили свой содержательный и стилиевой диапазон, были органически продолжены в литературном процессе последующих лет. Это можно сказать, например, о фронтовой повести¹. Она не только сохранила свой основной стержень трагико-героического изображения войны как высшего испытания советского человека, но и обогатила эту художественную программу соотношением собственно военного материала, военной тематики с более широкими — общечеловеческими («Пастух и пастушка» В. Астафьева) и социально-общественными («Свидание с Нефертити» В. Тендрякова, «Версты любви» А. Ананьева) темами, мотивами, проблемами. Наиболее законченно в сюжетном и стилиевом отношении слияние этих начал представляют более поздние повести В. Быкова, В. Богомолова, Б. Васильева, в которых пафос достоверности, впечатление «правды, прямо в душу бьющей», создается с помощью обрисовки драматически-исключительных ситуаций, сквозного острособытийного повествования.

Тяготение к историко-аналитическому типу художественного мышления постепенно захватывает произведения различной тематики и разных жанровых форм. Тема деревни, правда, количественно

¹ Эта жанровая линия убедительно рассмотрена в кн.: *Лейдерман Н. Жанры прозы о Великой Отечественной войне*. Свердловск, 1972.

выдается в этом потоке. Не случайно, например, коллективный труд ленинградских исследователей выделяет литературу о деревне в качестве непрерывного и плодотворного течения литературы современного периода¹. Но это количественное преобладание так называемых «деревенщиков» не должно заслонять в аналитической тенденции более существенного — слома тематических барьеров, отказа от тематической связанности, приуроченности стиля. Так, не только остроту аналитического рисунка, но и художественную емкость типизации обнаружили, обратившись к историко-революционной теме, П. Нилин в «Жестокости» и «Испытательном сроке» и С. Залыгин в повести «На Иртыше» и романе «Соленая Падь». Правдивое изображение революции как трудного процесса массового становления нового человека — традиция советской классики 20—30-х годов. В 60—70-е годы она широко проявляется во всех советских национальных литературах, создавших яркие, неповторимо своеобразные народные типы. В русской литературе особое место заняло в эти годы изображение гражданской войны в Сибири. В противоречивости социального облика сибирского крестьянина — труженика и собственника — раскрываются черты, созданные особым укладом Сибири как богатейшей, суровой, отдаленной от центральной России земли. Не каждый человек выдерживал этот уклад, но выдержав, определившись в нем, обретал опыт социальной активности, незаурядную волю, упорство. Именно такие характеры были в центре внимания Вс. Иванова, Л. Сейфуллиной, В. Зазубрина, Вяч. Шишкова, к ним проявляют особый интерес К. Седых, Г. Марков, П. Нилин, А. Иванов.

Наиболее последовательной представляется художественная направленность произведений С. Залыгина с их масштабной проблематикой, углубленной социально-исторической трактовкой характеров. Подобно Егорову из «Испытательного срока» и Веньке Малышеву из «Жестокости» П. Нилина героям «Соленой Пади» довелось пройти в острейших ситуациях социальной борьбы высшую школу революционной этики, школу революци-

¹ См.: История русской советской литературы. Под ред. П. С. Выходцева. М., 1970, с. 516—522.

онного самосознания. Но персонажи романа Залыгина показаны гораздо полнее, чем персонажи П. Нилина, в их многоплановых жизненных связях с народной средой, ее социальным движением. Колоритной достоверностью массовых сцен роман С. Залыгина напоминает читателям «Чапаева» Фурманова. Вместе с тем в произведении современного писателя-аналитика мы обнаруживаем более органическое соединение мысли повествователя и изображения событий, сюжетный анализ основных характеров. Именно как аналитик С. Залыгин строит начало романа — народный суд над Власихиным; писатель создает выразительный образ массы — крестьян партизанского края и ее руководителей, каждый из которых испытывается участием в создавшейся коллизии. Яков Власихин — один из честнейших и авторитетных у односельчан людей, — спрятав в лесу от партизанской мобилизации двух своих сыновей, отдал себя в руки народного правосудия. В этой труднейшей ситуации, готовый разрешиться по всей строгости времени, проявляет свою дальновзоркость, самостоятельность командир партизанской дивизии Ефрем Мещеряков — сибирский Чапаев, как называла его критика. Ход дальнейшего повествования раскрывает эти его качества в конфликтах еще более острых.

Медленнее складываются социально-аналитические традиции в изображении жизни рабочего класса. Это связано и со сложностью личного поэтического освоения писателем эстетики промышленного, заводского труда в сравнении с эстетикой сельского труда; в этом свою роль сыграли и определенные предубеждения против темы «производства» в читательском и литературно-критическом обиходе, вызванные явлениями эпигонства по отношению к типу производственного романа, сложившегося в 30—40-е годы. Однако данные обстоятельства едва ли могут служить исчерпывающим объяснением того, что производственная, рабочая тема еще недостаточно полно раскрыта писателями историко-аналитического склада. Первыми классиками советской литературы фигура рабочего воспринималась прежде всего через его эпохальную историческую миссию, в ее героическом содержании. Такая идейно-художественная трактовка прочно утверждена А. М. Горьким, Н. Островским, Ф. Gladковым, В. Маяковским, традиции которых получили меж-

дународное, интернациональное значение. Именно на такое революционно-героическое видение типа рабочего как представителя самого передового класса современности в первую очередь нацеливают писателей социалистических стран современные практики и теоретики идеологического воспитания масс. В статье Ганса Коха «Ф. Энгельс и некоторые проблемы социалистической культуры» мы читаем: «Обладея колоссальными культурно-эстетическими знаниями, Энгельс последовательно использовал их для того, чтобы содействовать прогрессу художественной литературы, которая является духовным элементом и эстетическим выражением политико-идеологической самостоятельности революционного рабочего класса. Борьба за то, чтобы в литературе появился образ революционного рабочего, составляет стержень литературно-критических трудов Энгельса (как публицистики, так и переписки)... Продолжать эту линию в современных условиях — одна из важнейших задач художественного творчества. Социалистическая литература и искусство, как духовный элемент сознательно проводимого социалистического переустройства общества, должны после победы рабочего класса полностью выполнить свои новые задачи. Они призваны формироваться как исторически совершенно новый тип революционного искусства»¹.

В крупном, обобщенном плане образ рабочего, тема рабочего класса выступают в советской литературе современного периода в таких разных произведениях, как сценарий А. Довженко «Поэма о море», «Битва в пути» Г. Николаевой, «Истоки» Г. Коновалова. В героическом ключе трудовую деятельность рабочих, сочетающую мастерство управления гигантской техникой и дерзость личного поиска, рисуют Б. Полевой, В. Кожевников, С. Сартаков.

На этом стиливом фоне произведения, делающие главный акцент на изображении процессов глубинного социального развития рабочего сознания, на формировании новых повседневных, бытовых, дружеских, семейных отношений, представляются немногочисленными и негромкими, но в них свое, значительное содержание. Этот социально-исторический разрез рабочей темы талантливо сделан в поэме Б. Ручьева «Лю-

¹ «Коммунист», 1970, № 17, с. 30.

бава», воссоздавшей на знаменитом магнитогорском материале эпизоды социального становления рабочего коллектива, люди которого, прирастая душой к новому делу, к своей рабочей семье, с болью, с трудом, но закономерно отходят от прежних собственнических крестьянских привычек и привязанностей, перешагивают то незаметно для себя, то обостренно драматично в быту, в психологии, в труде именно социальные грани. На том же уральском материале рассказывает Н. Воронов историю трудового и нравственного формирования советского рабочего в неприкрашенно трудных буднях предвоенных и особенно военных лет (рассказ «Спасители», повесть «Голубиная охота», роман «Юность в Железнодорожье»).

Соединяющий черты автобиографической повести о военном детстве с широким социально-нравственным повествованием, роман Н. Воронова «Юность в Железнодорожье» интересен пристальной достоверностью, обостренным вниманием к исторически неповторимым приметам поколений, влившихся в рабочий класс Урала многими путями, постепенно приобщавшихся к особой атмосфере огромного нового производства, объединенных поистине социальным чувством ответственности за дела фронта. Восприятие чуткого подростка для Воронова не просто самый естественный, продиктованный личной памятью прием повествования, это прием, осознанно заостряющий процессность, историзм происходящего, это психологическая мотивировка пути к социальному нравоописанию через мелкие черточки быта общего, похожего и у каждой семьи неповторимого. На лучших страницах романа Н. Воронов впечатляюще соединяет эти две стороны жизни, никогда еще не сплетавшиеся так неразрывно в истории советского общества, как в годы войны. Установку на многоакцентность, пристальность изображения всех сторон однородной, на первый взгляд, рабочей уральской среды Воронов своеобразно декларирует в качестве стиливого принципа романа, рисуя своего героя-подростка в день запомнившегося ему перелома, происшедшего во время обыкновенной рыбалки: «Раньше на лугу ли, на лесных ли полянах, я любовался лишь цветами, а траву пропускал, видел ее вскользь, сплошняком. Без солнечных лент, без росы, без колыханья для меня не было в ней красоты. И вдруг, когда я пополз

на четвереньках, меня ошеломила красота травки с зеленым, многоглавым усатым колосом... Я тут же обнаружил вокруг тьму разных злаков: крапчатых, узорных, пушистых, вееровидных, мохнатых, фиолетовых, синеньких, зеленых с оранжевым... Ребята разбрелись по лугу.

Я ощутил приток душевного освежения, глядя на однокашников: наверняка и в них есть то, что я постоянно пропускаю. Почему-то зачастую каждого из них я воспринимал либо бездумно, либо по отдельным свойствам: Вася добряк, Колдунов горлопан, Саня слабхарактерный, как покойный Александр Иванович, Лелеся мамсик, Тимур ловчила, Переваловы молодцы. Вот и все. С горьким разочарованием подумалось мне об этом. Но вскоре я почувствовал, как из этого разочарования возникла надежда, покамест смутная, но отрадная, — что мне долго будут открываться в людях новые черты и что я сумею понимать их, теперешних моих товарищей, иначе — сложнее и правильнее»¹.

Не все одинаково удалось Н. Воронову в романе. Обилие бытовых деталей, определенная связанность автобиографизмом иногда тормозят движение главных мыслей. Однако на фоне других произведений этих лет о рабочем классе «Юность в Железнодорожке» — серьезный шаг именно в аналитическом направлении. Новизну стилевой установки писателя недооценили некоторые критики, подошедшие к оценке романа с нормативными жанровыми и стилевыми критериями, сужающими огромные, еще далеко не развернувшиеся возможности историко-аналитического решения самой ответственной темы современности.

Показательным выражением того же поиска можно считать своеобразную пьесу Б. Черенева «Рабочая хроника», опубликованную в 1971 году и давшую социально-исторический разворот рабочей темы средствами семейно-производственной драмы. На первый взгляд, «Рабочая хроника» напоминает произведения о рабочих династиях, характерные для начала 50-х годов. Но постепенно в бытовой и психологической канве пьесы проступает как главный ее пласт социально-историческое повествование.

Отталкиваясь от привычного, знакомого, автор и в идейном замысле, и в стилистике пьесы мягко, но по-

¹ Воронов Н. Юность в Железнодорожке. М., 1974, с. 60.

следовательно ведет полемическую линию, направленность которой в стремлении не столько показать сложившиеся черты своих героев, сколько высветить социальное движение характера, перспективы развития личности рабочих Гореловых как проявление сегодняшних процессов в этой среде. С этой точки зрения неожиданная влюбленность невесты младшего Горелова, Егора, в его брата — Федора, столичного жителя, приехавшего в отцовский дом погостить, обладателя «модной» профессии (производственная эстетика), ценителя классической музыки, — это и неосознанная тяга к новому уровню культуры, к новым интересам. Не случайно именно Федору признается Люба, что ей чем-то не нравится сочиненная ею песня; не случайно и сам Егор, пережив многое, просит уже заколебавшегося брата взять Любу в Москву, помочь ей по-настоящему учиться музыке, словом, отпускает ее, как отпустила своего жениха героиня розовской пьесы «В день свадьбы». Однако в отличие от Розова, акцентирующего нравственный подвиг Нюры Саловой, ее способность к высокому душевному порыву, Б. Черенев наполняет сходную ситуацию другим содержанием. Не раскрытие в исключительном проявлении главной сути сложившегося характера интересует автора «Рабочей хроники», а проявление через вечную тему «треугольника» перспективы личностей — Любы, Егора, Федора. Не только этих персонажей, но и Василия Егоровича, его друзей, Зойку мы видим в пьесе в тот момент их жизни, когда в их нравственном мире появились новые настроения, выразились новые, более глубокие потребности. В общем контексте пьесы они читаются как перспективы социального движения целой рабочей среды, а значит, и всего общества.

Именно поэтому стал значительным конфликт отца Горелова с Федором. Решительно отказавшись от приглашения вернуться на родное производство, где нужен отдел производственной эстетики, Федор вызвал глубокую обиду и возмущение отца и его старых друзей. Поначалу этот конфликт звучит как столкновение «отрицательного интеллигента» с «положительным рабочим», разоблачающим «столичный» снобизм и карьеризм. Однако перед нами новый полемический поворот сюжета, выявляется ситуация более сложная. Сделав эту сцену массовой, автор не только выделил ее в общей компо-

зиции пьесы, но и обогатил многими оттенками мотивы столкновения двух главных персонажей — отца и сына. Первый не мыслит лучшего проявления человеческой полноценности, чем в самоотверженной работе на этом самом заводе, возводившемся и жившем трудами Гореловых и их сподвижников. Но и Федор так же буквально хочет быть верен своей производственной эстетике, которая пока и в столичном институте не очень просто завоевывает свои позиции, а на старом наполовину заводе, где масса других, более неотложных проблем, где надо начинать все с белого листа, тем более все обернется «не эстетикой, а дракой...». Но именно эта реплика, отказ Федора «тратить нервы» на Гардина, курирующего производственную эстетику в качестве главного технолога завода и не прочитавшего в жизни ни одной книги, кроме ведомственных приказов и инструкций, и вызывает самый большой накал столкновения... Кто же такой Федор? Каковы его отношения к Гардину и Гореловым сегодня? Из тех он, кто преимущественно «бережет здоровье», или из тех, кто именно сейчас с этим Гардиным предпочитает не вступать в драку, имея свою продуманную, достойную программу жизни или нащупывая ее интуитивно? Окончательного ответа на эти вопросы пьеса Черенева не дает. Ясно в ней одно: происшедшее столкновение не пройдет бесследно ни для Федора, ни для других героев пьесы; в любом случае оно — веха на пути социального формирования личности.

Одна из важных особенностей драматургической формы пьесы — переакцентировка ее отдельных сюжетных линий в ходе развертывания сценического повествования. При этом мысль о рабочем классе, его историческом облике, особенностях современного развития не просто поворачивается разными гранями, но движется от мотивов более частных к более общим и масштабным. Тему «бульвара Гореловых» (рабочая династия) сменяет тема братьев (взаимоотношения рабочего и интеллигента), ее, в свою очередь, — столкновение Федора с «коренными» Гореловыми (испытание позиций общественных), и, наконец, уже в финале звучит еще одна тема — Фадеевна и ее внук Коля. Через эпизод гибели солдата в мирное время на границе в хронику входит мотив большой политики и шире — большой истории народа, основа которого сегодня — рабочий класс.

Ощущая реальную роль многих интересных произведений в процессе развития социально-аналитической тенденции, мы, разумеется, не всегда обнаруживаем зрелость, отточенность, ярко выраженную оригинальность стилей; не всегда речь может идти о собственно эстетическом вкладе в современную литературу. Эта высокая мера может быть отнесена к немногим современным реалистам-аналитикам, в числе которых В. Тендряков, С. Залыгин, В. Шукшин, В. Белов, В. Астафьев, В. Распутин, Ф. Абрамов.

Романическая трилогия «Пряслины», созданная Ф. Абрамовым, своеобразно обобщила целый период в развитии деревенской прозы, соприкоснувшись не только содержанием, но и стилевыми свойствами с лирической летописью В. Солоухина, с очерками Е. Дороша, с остропроблемными повестями В. Тендрякова, с «производственной» ветвью колхозных романов конца 40-х — начала 50-х годов. Художественный стержень, который объединил все эти начала, — социально-исторический взгляд на судьбы людей одного из отдаленных северных пинежских сел.

Роман Ф. Абрамова с первых же строк привлекает сердечной заинтересованностью писателя судьбами своих односельчан, человечески близких и дорогих ему, понастоящему знакомых и понятных. На старом, вросшем в землю столе заброшенной сенной избушки он видит удивительную летопись своих земляков — летопись села Пекашина. «Сколько раз, еще подростком, сидел я за этим столом, обжигаясь немудреной крестьянской похлебкой после страдного дня! За ним сживал мой отец, отдыхала моя мать, не пережившая утрат последней войны... Рыжие, суковатые, в расщелинах плахи стола сплошь изрезаны, изрублены. Так уж повелось истари: редкий подросток и мужик, приезжая на сенокос, не оставлял здесь памятку о себе. И каких тут только знаков не было! Кресты и крестики, ершистые елочки и треугольники, квадраты, кружки... Такими вот фамильными знаками когда-то каждый хозяин метил свои дрова и бревна в лесу, оставлял их в виде зарубок, прокладывая свой охотничий путик. Потом пришла грамота, знаки сменили буквы, и среди них все чаще замелькала пятиконечная звезда... Северный крестьянин редко знает свою родословную дальше деда. И может быть, этот вот стол и есть самый полный документ о

людях, прошедших по пекашинской земле»¹. Свой дальнейший рассказ о судьбах тех, кто скрыт за значками деревянной летописи, и тех, кто не назван в ней, автор и мыслит как конкретизацию этой символической летописи, как ее продолжение, насыщая ее деталями деревенской жизни в период между сорок вторым и пятьдесят третьим годом, годом переломного для деревни сентябрьского Пленума ЦК партии.

Повествование Ф. Абрамова — это своеобразная полемика с представлениями пекашинцев, помнящих себя больше всего в обличье бытовом, обыденном. Поднимая картины трудовой жизни Пекашина до социально-исторического рассказа о трудовом подвиге деревни в годы войны и восстановления хозяйства, Ф. Абрамов полемизирует и с теми, кто, подобно авторам неоднократно упомянутого в романе послевоенного фильма «Кубанские казаки», растворил в эффектно-неправдоподобных образах реальное величие народного колхозного подвига — многолетнего «бабьего фронта», борьба которого была отягощена еще и немалыми издержками из-за перекосов руководства. В этих условиях сущность каждого человека раскрывается до конца. Столкновение двух типов социального поведения возникает уже на первых страницах романа «Братья и сестры», где прорывается прямое возмущение колхозников Харитоном Лихачевым, «перестроившимся на военный лад», перетянутым ремнями; называющим своих бригадиров по номерам («бригадир номер один, докладывай»). Собрание колхозников избирает вместо него председателем колхоза Анфису Петровну — человека большого сердца, отличающуюся чувством удивительной ответственности за дело. Тема столкновения трудовой нравственности народа со всем тем, что ей противостоит, разворачивается писателем подлинно реалистически, вовлекая в свою орбиту всех персонажей, все ситуации, переживаемые пекашинцами за целое десятилетие. Она реализуется с особой полнотой в истории формирования, социального самоопределения Михаила Пряслина и Егора Ставрова, с которыми так или иначе связаны остальные центральные герои Ф. Абрамова — Лиза и Варвара, Степан Андреянович и Федор Капитонович, Лукашин и Подрезов, Петр Житов, Илья

¹ Абрамов Ф. Братья и сестры. — Избранное, т. 1. М., 1976. с. 10.

Нетесов и многие другие, представляющие все поколения советского военного и послевоенного села.

Одна из главных линий романа начинается спором в правлении колхоза по поводу дальних «навин». В осторожном предложении умного Федора Капитоновича, известного с довоенных времен мичуринца-передовика и незаурядного, как это все более проясняется, демагога, крепкого хозяина «себе на уме», открывается возможность облегчить тяжелую ношу труда в дни войны, отказавшись засеять дальние поля — «навины», переведя их под пары, а может быть, договорясь с начальством района, списав их вообще из плановых земель, оставив в резерве на всякий случай. Отвергнутая Анфисой Петровной и другими колхозниками эта практика «двойной бухгалтерии» прозвучит потом в «легенде» о процветающем председателе одного из соседних колхозов с его «тайными полями» как главным источником благополучия. Тема «тайных полей» с глубоким реалистическим проникновением в ситуацию и психологию героев раскрыта в романе на образе Федора Капитоновича, его защитников и, особенно полно и весомо, на образе Егорши Ставрова — людей, сделавших стиль «тайных полей», стиль «двойной бухгалтерии», «двойного дна» основой своей жизненной стратегии и тактики, своей совести, над которой надстроился (у Егорши даже с налетом артистизма) целый комплекс ухищрений, направленных на то, чтобы при всем своем эгоизме казаться в глазах начальства и односельчан самыми подлинными патриотами и передовиками.

Конфликт с философией и практикой «двойного дна», так же как и конфликт с бездушно-бюрократическим отношением к живым людям, колхозникам, отдавшим все силы борьбе за урожай, Ф. Абрамов раскрывает в сугубо обыденном, почти документально достоверном, по существу классически производственном сюжете: сев и сенокос, лесосплав и строительство колхозного телятника, деловые взаимоотношения с пятью уполномоченными из центра в ходе выполнения «первой заповеди» колхоза, отношения с районным партийным руководством. Но десятилетие труда, волнений за судьбы близких и за судьбу отечества — это огромный кусок жизни каждого пекашинца. За это время дети превращаются в подростков, подростки становятся, подобно Михаилу Пряслину, опорой колхозного коллектива. Складываются

ся и разрушаются любви и семьи, привыкают к своему вдовству женщины, потерявшие на фронте мужей, стареет поколение, недавно еще сильное и цветущее, умирают старики... И не только старики. Два этих пласта — жизнь историческая и жизнь индивидуально-неповторимая — переплетены очень органично. Федор Абрамов верен традиции советского социального романа о деревне, традиции Шолохова-реалиста. Суть не в прямой переключке, например, образа Варвары с образом Лушки Нагульновой или сцены приема в партию Анфисы Петровны со сценой исключения из партии Нагульнова, когда оба героя с огромной искренностью обнаруживают подлинно новые черты человека деревни, а в естественном продолжении художественной истории колхозной деревни.

В традиции историко-аналитической поэтики, мыслиа процессом, а не результатом, Ф. Абрамов завершает свой роман в момент, когда серьезные сдвиги в деревне еще лишь предчувствуются. На самом трудном переломе находится судьба арестованного за «разбазаривание зерна» (а на самом деле преданного делу и людям) председателя колхоза Лукашина. Это дни, когда любимая сестра Михаила Пряслина Лиза, выбирая между совестью и любовью к мужу Егорше, решает: «Лучше уж совсем на свете не жить, чем без совести»; когда сам Михаил, собирая подписи под письмом в защиту Лукашина, обнаружил в своих односельчанах еще столько разобщенности, осторожной оглядки и простой неблагодарности к человеку, страдающему за других. Но именно в эти же дни в самом себе и в лучших из пекашинцев Михаил ощутил и другое — выросшее чувство активности, человеческого достоинства, готовность строить жизнь по-новому, преодолевая всяческие препятствия. «Он стоял на нетесовском крыльце, широко расставив свои крепкие, сильные ноги, по-крестьянски, из-под ладони, глядел на удаляющийся журавлиный клин, и перед глазами его вставала родная страна. Громадная, вся в зеленой опуши молодых озимей»¹.

Жизнь послевоенного села — источник основной проблематики, почва характеров, созданных Василием Шукшиным («Сельские жители», «Характеры», «Беседы при ясной луне»). Шукшин так же пристально, как Ф. Абрамов, В. Астафьев, В. Белов, всматривается в

¹ Абрамов Ф. Пути-перепутья. — Избранное, т. 2. М., 1976, с. 266.

судьбы коренных жителей села. Вдумываясь в историю характеров своих героев, он соотносит их с масштабными нравственными процессами времени. Писатель обнаруживает в этой тематической линии общенациональную проблематику, продолжая горьковскую традицию исследования русского характера на гребне крупных изменений в социальной истории народа. Шукшину исключительно интересен не только момент обусловленности человеческой судьбы многосложными обстоятельствами времени, но именно самосознание человека, целостный мир его души. Герои Шукшина не растворяются в многоголосье повседневного человеческого хора». Выявление за обыденным исключительного, стремление разгадать перспективу становящегося социального типа — все это определяет своеобразие излюбленных художественных средств Шукшина: сюжетного парадокса, неповторимо-национального юмора, острого психологизма, своеобразного сочегания лирики и драматизма в самой авторской позиции. Самобытность и широта художественного мышления сказались и в романе В. Шукшина о Степане Разине — «Я пришел дать вам волю» — одном из лучших исторических романов современного периода.

Глубина социального анализа связана у современных советских писателей с новым этапом освоения реалистической традиции русской литературы XIX века, в первую очередь традиции Л. Толстого, Достоевского, позднего Чехова. Этому способствовало появление в 60—70-е годы талантливых литературоведческих работ, интересных театральных постановок, киноэкранизаций. Влияние реалистической классики проявилось раньше всего там, где были свои серьезные реалистические традиции — эстонская, латышская проза. В ряде других литератур замедленное развитие аналитизма в 50-е годы сменилось интенсивным в 60—70-е годы, выступив в своеобразном синтезе с традициями национального эпоса (казахская и особенно киргизская литература, представленные творчеством А. Нурпеисова, Ч. Айтматова и других писателей этой линии).

Остановимся подробнее на чеховской традиции, характерной для советской литературы 50—70-х годов, о которой можно говорить как о своеобразном «чеховском течении». К нему можно отнести (разумеется, с разной степенью приближения) К. Паустовского, С. Антонова,

В. Панову, И. Грекову, Ю. Казакова, Ю. Трифонова и других талантливых прозаиков. Избирательность литературы в отношении к классическим традициям проявляется не только в предпочтении одних имен и традиций другим на определенном этапе развития искусства, но также и в явном предпочтении одних сторон творчества одного и того же писателя другим. На примере отношения к чеховской традиции это обстоятельство выявляется особенно отчетливо. Мы уже отмечали две стороны чеховской традиции, к которым писатели проявляют избирательный интерес. Во второй половине 40-х — начале 50-х годов на многих прозаиков (прежде всего Паустовского, Антонова, Панову) воздействуют поэтические, лирические элементы чеховского творчества. Именно эту сторону чеховской традиции и наследуют представители поэтизирующей тенденции. Позднее, в 60—70-х годах, гораздо большее внимание оказывают на писателей традиции чеховского социального реализма, облеченного в форму пристального психологического анализа. Этот тип повествования мы видим в повести И. Грековой «На испытаниях», в повести Г. Бакланова «Друзья», в повестях Ю. Трифонова «Обмен», «Предварительные итоги», «Долгое прощание», «Другая жизнь», составляющих единый по своей проблематике цикл.

Произведения Ю. Трифонова посвящены в основном изображению современных форм «интеллигентного» мещанства, их социально-психологическому исследованию. «Обмен» — повесть о размежевании интеллигентности и мещанства в одной семье, о закономерном расхождении невестки и свекрови, сестры и брата Дмитриевых. Повесть полностью выдержана в тонах поздней социально-бытовой прозы Чехова с ее подробной детализацией, слабо очерченным сюжетом и, вместе с тем, с безусловной сюжетной завершенностью линий основных персонажей.

Особую выразительность повести Трифонова «Обмен» придает, как и поздним повестям Чехова, точная и тонкая авторская корректировка самооценки персонажа. Каждый поступок людей, окружающих Дмитриева, получает двойное освещение, и именно сопоставление видимого героем смысла происходящего с объективным смыслом, выявляющимся в логике поступка, создает особую достоверность оценки (по такому принципу

строится у Чехова «Дом с мезонином», «Новая дача», «Три года» и другие поздние произведения).

В последующих повестях Ю. Трифонов не только ориентируется на этот тип повествования, но и усложняет его тем, что позиция повествователя, его социально-психологическая сущность представляют тоже важную проблему, решаемую по ходу сюжета. Так пронизательность в видении подробностей, профессионально присущая литератору-переводчику («Предварительные итоги»), создает поначалу иллюзию окончательности, бесспорности рисуемой ему картины. Однако постепенно становится ясным, что она сдвинута его особым субъективным состоянием обиды, ревности, болезни, предчувствием старости, необходимостью посмотреть на свою жизнь с позиции подведения итогов. Впоследствии выясняется, что это лишь предварительные итоги, по сути, лишь приблизительная правда, подлинную же правду предстоит увидеть самому читателю на основе сопоставления опять-таки субъективных оценок и самооценок рассказчика и объективной логики самораскрытия всех персонажей. Такая раздвоенность фокуса изображения соответствует в повести Трифонова объекту его изображения: и сам рассказчик, и его жена, и их сын — характеры исторически зыбкие, «неоконченные», как сказал бы Достоевский. Именно эту неоконченность писатель и делает объектом наблюдения и художественного анализа, привлекая читателя к проблеме социально-исторической оценки подобных характеров.

Самый неясный и «загадочный» из персонажей — Герасим Иванович Гартвиг. Появившийся в доме переводчика как репетитор его сына Кирилла, поступающего в вуз, Гартвиг оказывается затем человеком, приобретшим некую духовную власть в этой семье, причем природа его влияния на жену, сына, знакомых непонятна. Подобно имени все в нем двойится: внешность, положение, даже возраст. Во всем есть какая-то недорисованность, двойственность. Несомненны только его обширные связи. Запоминается в повести одна черта Герасима Ивановича — его антидемократизм, тоже особенный. Герасим Иванович Гартвиг подчеркнуто непритязательно одет (известно, что он, много поездивший и повидавший, работал и жил среди лесорубов, матросов), но манера «условно» общаться

с человеком, не принимая его всерьез, выдает его постоянное высокомерие.

Раскрывая эту принципиально важную черту современного героя, Трифонов, казалось бы, тоже дает основание подвергнуть сомнению впечатления переводчика, который, во-первых, ревнует свою жену, а во-вторых, со своей профессиональной неполноценностью и моральной раздвоенностью, возможно, и заслуживает неуважительной снисходительности блестящего Герасима Ивановича. Однако в повести есть и более объективный, собственно сюжетный материал для оценки «современного героя». Герасим Иванович — авторитет для ищущего сына писателя, именно Гартвиг принес в семью модное увлечение коллекционированием икон. В результате сын переводчика обманом присвоил, а затем продал единственную ценность больной домработницы Нюры — старую, привезенную из деревни икону.

С образами Нюры, человека, больше всех сделавшего для Кирилла, медсестры Вали, олицетворяющими в повести Ю. Трифонова начало народное, доброе, дающее герою нравственную опору, в произведение входят наряду с чеховскими и традиции толстовского повествования — оценка рассказчика и его больших вопросов с помощью персонажа, представляющего народную точку зрения, коренную трудовую и семейную нравственность. Есть, конечно, в этом приеме Трифонова определенная литературная нарочитость, но за ней — потребность в углублении, объективизации авторской оценки.

В повести «Долгое прощание» Ю. Трифонов откажется от этого сюжетного приема. Он сосредоточит внимание целиком на «внутрисоциальных» — семейных, любовных и профессиональных отношениях молодой актрисы с ее ближайшим окружением: покровителем — процветающим драматургом, мужем — литератором-неудачником, матерью, тетками, больным отцом, погруженным в заботы о садовом участке, о доме, сохранившемся еще с «патриархальных» времен. Художественный эффект этой повести именно в изображении длительности, постепенности, незаметности для самой героини перерождения ее. Это перерождение — измена честному отношению к себе и окружающим во имя карьеры, измена, которую Ляля прячет от себя самой в облике доброты и увлеченности искусством. В повести

«Долгое прощание» чеховская традиция лучше всего выразилась в будничном течении жизни, времени, которое «как бы само собой» выдвигает на первый план бездарного драматурга, а затем, при его поддержке, хорошенькую актрису — исполнительницу главных ролей его пьес. Двигаясь далее, то же время ставит все на свое место.

Подобно чеховским традициям на современном этапе активными формообразующими стали традиции Герцена, Льва Толстого, Глеба Успенского, Некрасова. Лирика Некрасова переживает в 50—60-е годы своеобразное второе открытие, причем наиболее тонкий и углубленный интерес наших современников проявляется к ее социально-этическому, социально-психологическому содержанию. То начало некрасовской лирики, о котором точнее всех написал В. Г. Короленко — слияние в ней истинной народности с поэтизацией передового сознания, духовного мира передового интеллигента, — становится предметом современного глубокого идейно-эстетического исследования в литературоведении. Одна из причин нового интереса к Некрасову — блестящее продолжение художественных принципов некрасовской лирики школой современных советских поэтов во главе с Александром Твардовским.

Совершенство художественного историзма, психологического аналитизма как ведущей основы стиля Твардовского было, конечно, в первую очередь обусловлено самой жизнью, духовной биографией поэта. Поэтическая система Твардовского сформировалась в 30-е годы в основном как обобщенно-поэтизирующая, но нацеленная на активное реалистическое освоение современного народного характера и вместе с этим — песенно-народной поэтики. Уже в «Стране Муравии», где поэтизирующее народно-песенное начало звучит как основной тон, центральным персонажем оказывается Моргунок — характер, не похожий на персонажей массовой лирики тех лет, близкой к народно-песенным истокам, в частности лирики А. Прокофьева и М. Исаковского. Самое интересное в замысле поэмы Твардовского — изображение героя в процессе социального перевоспитания. И хотя сказочное «поэзное время» делает процесс внутренней перестройки персонажа весьма сжатым и условно-облегченным, суть серьезной проблематики характера не меняется. Она — та же, что и в

«Брусках» Ф. Панферова, в «Поднятой целине» М. Шолохова. Иное соотношение поэтизации и аналитизма в знаменитой поэме Твардовского «Василий Теркин», обозначившей и рост изобразительно-реалистического, и взлет поэтизирующего начал. В отличие от Моргунка герой поэмы — воплощение всего цельного, подлинно героического, глубинно-социалистического, что проявилось в советском народе в ходе смертельной схватки с немецким фашизмом. Теркин — тип эпохи, наделенный конкретнейшими чертами национального характера. И обстоятельства войны даны в основной части сюжета как обстоятельства конкретно-исторические, конкретно-бытовые, создающие будничный и достоверный образ войны. Эту конкретность изображения времени Твардовский не только сохранит, но и усилит в первых же послевоенных своих произведениях, сделав психологически острое сочетание двух масштабов восприятия мира — эпоико-героического и конкретно-исторического — одним из самых впечатляющих средств своей поэзии.

С необычной, покоряющей простотой говорит Твардовский о минуте, которая подвела итог войне, в коротком стихотворении «В час мира»:

Все в мире сущие народы,
Благословите светлый час!
Отгрохотали эти годы,
Что на земле застигли нас.

Еще теплы стволы орудий,
И кровь не всю впитал песок,
Но мир настал. Вздохните, люди,
Переступив войны порог...

Этому же ощущению порога, зримой границы между двумя этапами истории народа посвящено стихотворение «В тот день, когда окончилась война». Перейдена великая историческая грань, великая веха. Этот переход принес не только свет и радость, но и полноту осознания прошедшего, чувство ответственности перед павшими и живыми за новую полосу истории, за довершение прерванного войной.

Простились мы.
И смолкнул гул пальбы,
И время шло. И с той поры над ними
Березы, вербы, клены и дубы
В которой раз листву свою сменили.

Но вновь и вновь появится листва,
И наши дети вырастут и внуки,
А гром пальбы в любые торжества
Напомнит нам о той большой разлуке.

И не затем, что уговор храним,
Что память полагается такая,
И не затем, нет, не затем одним,
Что ветры войн шумят не утихая.

И нам уроки мужества даны
В бессмертье тех, что стали горсткой
пыли.

Нет, даже если б жертвы той войны
Последними на этом свете были, —

Смогли б ли мы, оставив их вдали,
Прожить без них в своем отдельном

счастье,

Глазами их не видеть их земли
И слухом их не слышать мир отчасти?

Лирика Твардовского, начиная с 1945 года, несет в себе поэтическую тему нового исторического возраста советского человека, прошедшего войну, новой степени его духовной зрелости. Часто эта тема выступает и в прямом биографическом выражении. Но, как когда-то в лирике Пушкина 1830-х годов, размышления о возрасте, его индивидуальнейшее осознание приобретают у Твардовского глубину философского откровения, огромную психологическую содержательность. Поэт рисует будничные мгновения биографии, но каждое из них открывает нам с новой неожиданной стороны историческое настроение. Тонкость эмоционального рисунка рождается общей направленностью всего стиля, но теперь главенствует иная, чем в лирике периода войны, более индивидуализированная, более «исповедальная» интонация, иная, более сосредоточенная композиция, более пристальная детализация. Настроенность поэта на такой масштаб правдивости самого изображения приоткрывает доверительно-шутливое стихотворение — ответ на письмо читателя. Читатель поэмы «Василий Теркин», «виды видевший солдат», напоминает поэту о том, что, воспев в «Теркине» по порядку все — «зиму, весну и лето, гимнастерку и шинель», автор «забыл о сапогах»:

Сапоги! Святая обувь,
Что служила до конца,
Не достойна ли особой
Песни в книге про бойца?

Друг мой добрый, критик скромный,
До конца, должно быть, дней
Я всего того не вспомню,
Что забыл отметить в ней.

(«Из писем»)

Подобно персонажу «Юности в Железнодорожье» поэт, перешедший вместе со своим читателем исторический рубеж победы, видит теперь все пристальнее и подробнее — и в прошлом, и в настоящем. В поэмах — это приметы прошедших и сегодня происходящих событий всенародного значения; в стихах — оттенки переживаний, тонкие, неброские детали окружающего малого мира.

Станция какая-то,
Может быть разъезд.
Мальчик хлеб с мороженым
Деловито ест.
На скамье — запасливый
Строгий старичок:
Сапожонки на ноги,
Валенки — в мешок.

(«Медленно товарный тронулся
состав...»)

Это стихотворение из недавно опубликованной рукописи поэта. 1949 год. А вот 1955-го:

У новоселов в Казахстане
Среди степного ковыля
Лежит в раскрытом чемодане
Наследник, соской шевеля.

К стене привязанная крышка.
Никелированный замок.
Лежит, сопит себе парнишка,
Катая глазки в потолок.

Честь честью все — опрятно, строго
Постель, простынка на груди.
Что ж, чемодан! — мальцу дорога
Еще какая впереди!

(«У новоселов в Казахстане»)

Эти исторически проникновенные малые оттенки изобразительного плана у Твардовского не только выводят в мир больших ассоциаций, но и программно противостоят живописности отвлеченной, философически созерцательной, даже если это поэтизация прекрасного, и поэтизация подлинная. Замечательно выражена программность художественной позиции Твардовского в стихотво-

рени 1959 года. На появление в нашей литературе произведений лирической прозы и поэзии, выдвигающих общечеловеческие, общенациональные мотивы в их «страннически охотничьем», а иногда патриархально-деревенском облике, Твардовский отвечает не полемическим лишь смыслом стихотворения: самой образной эмоциональной и эстетической «логикой» он утверждает невозможность раздробления личности современника на «горожанина» и «деревенщика», гражданина и поэта.

Жить бы мне век соловьем-одиночкой
В этом краю травянистых дорог,
Звонко выщелкивать строчку за строчкой,
Циклы стихов заготовливать впрок.

О разнотравье лугов непрямых.
Зорях пастушьих, угодых грибных.
О лесниках-добряках бородатых.
О родниках и вечерних закатах..
Девичьих косах и росах ночных...

Жить бы да петь в заповеднике этом,
От многолюдных дорог в стороне,
Малым, недалёким довольствуясь эхом, —
Вот оно, счастье. Да жаль, не по мне.

Сердце иному причастно всецело,
Словно с рожденья кому подряжен
Братсья с душой за нелегкое дело,
Биться, беситься и лезть на рожон.

И попевать, надрываясь до страсти,
С болью, с тревогой за нынешним днем.
И обретать беспокойное счастье
Не во вчерашнем, а именно в нем...

Да! Но скажу я: без этой тропинки,
Где оставляю сегодняшний след,
И без росы на лесной паутинке —
Памяти нежной ребяческих лет —
И без иной — хоть ничтожной — травинки
Жить мне и петь мне? Опять-таки — нет...

Не потому, что особой причуде
Дань отдаю в этом тихом краю.
Просто — мне дорого все, что и людям,
Все, что мне дорого, то и пою.

*(«Жить бы мне век
соловьем-одиночкой...»)*

Поэтично и человечно в мире лирики Твардовского то, что связывает едиными духовными узами человека со своей землей, с поколением, с сегодняшними заботами советского общества. В его мире расстояние между возвышенным и будничным очень короткое именно потому,

что человек цел и неделим, и вместе с тем потому, что все значительное и подлинное в таком мире — историческая ценность, достояние общества, связующее звено между его вчера и сегодня. Этой мыслью и этим чувством окрашены самые разные, достоверно прекрасные образы лирики Твардовского — матери и друга детства, безмянного солдата, перемогающего ночью боль старой раны, и первого космонавта, вдруг напомнившего поэту безвестных героев — «новичков из пополнения», хлопцев, отправляющихся на задание с аэродромов «под Ельней, Вязьмой иль самой Москвой». Обобщенный образ рядового истории, запечатлевшего в своем сознании все ее нелегкие уроки и испытания, прочно связанного со своей землей, Твардовский воссоздает и в форме символической — в образе березы, столь характерном в советской поэзии военных лет и представшем у поэта с новой значительностью.

Ее не видно по пути к царь-пушке
За краем притемненного угла.
Простецкая — точь-в-точь с лесной опушки,
С околицы забвенной деревушки,
С кладбищенского сельского бугра...

А выросла в столице ненароком,
Чтоб возле самой башни мировой
Ее курантов слушать мерный бой
и города державный рокот.

Вновь зеленеть, и вновь терять свой лист,
И красоваться в серебре морозном,
И на ветвях качать потомство птиц,
Что здесь кружились при Иване Грозном.

И вздрагивать во мгле сторожевой
От губельного грохота и воя,
Когда полосовалось над Москвой
Огнями небо фронтовое.

И в кольцах лет вести немой отсчет
Всему, что пронесется, протечет.

.....

Нет, не бесследны в мире наши дни,
Таящие надежду иль угрозу.
Случится быть в Кремле — поди взгляни
На эту неприметную березу.

Какая есть — тебе предстанет вся,
Запас диковин мало твой пополнит,
Но что-то вновь тебе напомнит,
Чего вовеки забывать нельзя...

(«Береза»)

В конце 60-х, в 70-е годы продолжают основные тенденции, сложившиеся в советской литературе предыдущих десятилетий, но при этом литература и искусство обнаруживают новые качества. «В СССР построено развитое социалистическое общество. На этом этапе, когда социализм развивается на своей собственной основе, все полнее раскрываются созидательные силы нового строя, преимущества социалистического образа жизни, трудящиеся все шире пользуются плодами великих революционных завоеваний», — отмечается в Конституции СССР. И сегодня люди планеты, даже далекие по своим взглядам от коммунистических идеалов, осознают ведущее место социалистической культуры в художественном развитии человечества.

В осознании высочайших требований века, во включении новых писателей, критиков, литературоведов в международный полемический диалог культур, искусств, философий играют важнейшую роль идеи XXIV и XXV съездов Коммунистической партии, принципы, сформулированные в Конституции СССР.

Основное в литературном процессе последнего десятилетия — это дальнейшее углубление связей литературы и жизни. «С продвижением нашего общества по пути коммунистического строительства, — говорится в докладе Л. И. Брежнева XXIV съезду КПСС, — возрастает роль литературы и искусства в формировании мировоззрения советского человека, его нравственных убеждений, духовной культуры. Естественно поэтому, что партия уделяла и уделяет большое внимание идейному содержанию нашей литературы и нашего искусства, той роли, которую они играют в обществе. В соответствии с ленинским принципом партийности мы видели свою задачу в том, чтобы направлять развитие всех видов художественного творчества на участие в великом общенародном деле коммунистического строительства»¹.

Под влиянием новых запросов жизни литература, кино, театр все чаще обращаются к изображению человека на производстве. По сути традиции Ф. Гладкова, Н. Островского, Н. Погодина, Ю. Крымова, М. Шагинян и всей лучшей линии «производственного жанра» 20—30-х годов получают новое осмысление и продол-

¹ Материалы XXIV съезда КПСС. М., 1974, с. 87.

жение. Рядом с фигурой ученого, столь характерной для прозы и драматургии 50-х — начала 60-х годов (Дронов, Крылов, Гусев), все заметнее утверждается фигура организатора производства, человека, способного и готового возглавить его коренное качественное совершенствование. Популярными у зрителей и критики стали инженер Алексей Чешков из пьесы И. Дворецкого «Человек со стороны», сталевар Виктор Лагутин из пьесы Г. Бокарева «Сталевары», бригадир Потапов из пьесы А. Гельмана «Протокол одного заседания» и многие другие герои «производственных» произведений. Широкое и актуальное звучание получает в обстановке современных темпов научно-технической революции тема «человек и природа». Все новых художников привлекает проблема дальнейшего совершенствования мира человеческих отношений, проблема нравственного, духовного роста нашего современника. Наиболее наглядный стилевой и содержательный сдвиг происходит в этом отношении в произведениях о деревне. Поиск, который почти не затихал, начиная с произведений В. Овечкина, Г. Троепольского, В. Тендрякова, по-новому продолжается во второй половине 60-х и в 70-е годы. В полемике с упрощенными решениями социальных проблем современного развития деревни проза о деревне в произведениях С. Крутилина, В. Астафьева, В. Белова, Ф. Абрамова, В. Распутина обретает социально-психологическую пристальность, стремление показать человека «из глубины России» как личность, неспешно, бережно, изнутри, во всей полноте и значимости национального характера в его современном выражении. Писателем цельного и яркого стиля в этой линии прозы стал Василий Шукшин — мастер самобытной и острой формы, действенного сюжета и диалога, превосходно владеющий языком народного юмора и отточенной социальной сатиры. Экспрессия эстетического общения сказывается у Шукшина в самом стремлении фразы, в энергичной, драматически заостренной композиции отдельных эпизодов повествования, близких к пластическим кинокадрам. Закономерно, что Шукшин — один из немногих современных писателей, у которых жанр сценария, как это ярко сказалось в «Калине красной», стал законченным художественным произведением, достоянием не только зрителя, но и широкого читателя.

В 1977 году наша страна отметила шестидесятилетие Великой Октябрьской социалистической революции. «Шесть десятилетий — это меньше, чем средняя продолжительность жизни человека. Но за это время наша страна прошла путь, равный столетиям»¹. Эти слова Л. И. Брежнева обращают наше внимание на произведения современного периода, посвященные основным этапам жизни советского общества. Стремление к новому масштабу исторических обобщений выразилось в литературе 60—70-х годов заметнее всего в выдвижении на первый план больших эпических жанров. Общественное признание получают романы «Горячий снег» Ю. Бондарева, «Блокада» А. Чаковского, «Истоки» Г. Коновалова, «Судьба» П. Проскурина, «Вечный зов» А. Иванова, «Сибирь» Г. Маркова, нацеленные на эпическое раскрытие истории советского общества в его важнейших общенародных событиях и процессах. Двойной художественный пафос характерен для этого стилового ряда современной прозы — публицистическая острота социально-исторических оценок, открытый идеологический диалог с зарубежной литературой о природе гуманизма советского общества, об истоках его стойкости и силы во второй мировой войне и сегодня и, одновременно, стремление совершенно конкретно, на основе поэтики документализма, в ключе социально-психологического реализма показать современникам революции, Великой Отечественной войны и их ближайшим духовным наследникам, «как это было на земле».

Укрупнение масштаба художественного исследования ведет в литературе к синтезу жанровых и стиливых принципов и приемов. О возрастании роли художественного синтеза как о заметном явлении современности говорилось на Шестом съезде советских писателей. Но наряду с явлениями синтеза стилей, родов, наряду с усилившимся взаимодействием отдельных искусств — литературы и кино, театра и музыки, разумеется, продолжают процессы дальнейшей стиливой дифференциации. Формируются новые жанровые разновидности прозы, поэзии, драматургии, происходит изменение соотношений литературных родов в живом развивающемся процессе. Ведущими в нем становятся теперь проза и драматургия, несколько отстает поэзия с ее авангардных в 50-е — начале 60-х годов

¹ Материалы XXV съезда КПСС, М., 1976, с. 69.

позиций; лирико-эссеистские формы прозы все более явственно сменяются остросюжетными, драматизированными. Обобщенно-поэтизирующий принцип активнее, чем в 50-е — начале 60-х годов, заявляет о себе в литературном процессе, раскрывая новые возможности и представляя в новых сплавах.

Отражая особенности общества развитого социализма и его главные достижения, в литературе получило дальнейшее развитие поэтизирующее изображение советского человека. Одним из первых заметных явлений литературы, реализовавших этот художественный принцип на новом рубеже литературного процесса, был цикл стихотворений Ярослава Смелякова «День России», опубликованный в 1966 году в журнале «Дружба народов», удостоенный Государственной премии СССР 1967 года.

Зрелый поэт, человек, проживший сложную, насыщенную жизнь, Ярослав Смеляков в цикле стихотворений, ставшем цельной книгой, подчеркнуто просто, не боясь ни патетики, ни самых обыденных интонаций, но и не сталкивая эти два ряда так полемически, как это мы видим у поэтов обобщенно-поэтизирующей линии в середине 50-х годов, создает образ буден русской истории, прочитывая ее величие, драматизм, духовную значительность глазами рядового человека середины 60-х годов. Рядового, но не «простого». Это стилистическое уточнение — один из ключевых моментов художественной концепции книги Ярослава Смелякова, продекларированный специально в стихотворении «Простой человек».

Живя в двадцатом веке,
в отечестве своем,
хочу о человеке
поговорить простым.

Раскрыв листы газеты,
раздумываю зло:
определение это
откудава пришло?

Оно явилось вроде
Из тех ушедших лет:
смердит простонародье,
блистает высший свет.

В словечке также можно
смысл увидеть иной:
вот этот, дескать, сложный,
а этот вот — простой.

На нашем белом свете,
в республиках страны,
определенья эти
нелепы и смешны.

Сквозь будни грозные
идуший в полный рост,
сын ленинской России
совсем не так уж прост.

Его талант и гений
пожалуй, посильней
иных стихотворений
и множества статей.

За все, что миру нужно,
товарищ верный тот
отнюдь не простодушно
ответственность несет.

В качестве таких рядовых современников, с замечательной естественностью, человеческим достоинством представляющих целую эпоху, Смеляков видит и воинов Великой Отечественной войны, и спокойного старика, который «не в услуженье, а на службу неукоснительно идет», и солдата, и батрачку, которые в своем селе «лет сорок примерно назад» стали первыми сельскими грамотеями, селькорами из крестьян, и первыми выразили собой советское время. Сердечно, человечески проникновенно звучит в этом ряду стихотворение, посвященное «давних дней героиням».

Где вы ходите ныне?
Потерялся ваш след,
давних лет героини,
слава старых газет.

Помню вас на плакатах
в красном мареве слов
тех далеких тридцатых,
переломных годов.

На делянках артели,
на трибунах больших
вы свое отзвенели,
голоса звеньевых.

Сделав главное дело,
дочки нашей земли
из высоких пределов
незаметно сошли.

Возвратились беглянки
из всеобщей любви
на свои полустанки,
в сельсоветы свои.

И негромко, неслышно
снова служат стране
под родительской вишней,
от столиц в стороне.

(«Давних дней героини»)

А рядом такие же земные, человечески естественные, увиденные мысленно вблизи, словно в приближающий бинокль, Блюхер и рязанские Мараты, Долорес Ибаррури и Рихард Зорге. Как и в более ранних сборниках Смелякова, особое место в книге занимают образы друзей комсомольской юности и друзей-поэтов. Это — верность поколению, первому поколению социалистического человечества. Не менее прямо и искренне выступает в «Стихах, написанных на почте», в стихотворении «Мальчики, пришедшие в апреле...», в «Утреннем стихотворении» мысль о духовной близости поколения «отцов», сверстников революции, сегодняшним «мальчикам державы», запечатленным на страницах «Дня России» в минуты вдохновенья и подвига, в минуты сосредоточенности на себе, в поэтическом поиске и простом человеческом быте.

Бытовой образный слой, небоязнь «изнанки истории» рождает в сборнике Смелякова подчас непривычно соединенные вместе полюсы света и тени, патетики и трагедий. Таковы стихотворение о кресле Ивана Грозного, «Надпись на «Истории России» Соловьева»:

История не терпит суесловья,
трудна ее народная стезя.
Ее страницы, залитые кровью,
нельзя любить бездумною любовью
и не любить без памяти нельзя.

Непривычную последнюю формулу «всеприятия» можно додумать лишь в лирико-философском контексте сокровенно личных стихотворений о прощании с жизнью. Для больного, живущего последние годы Смелякова, как и для академика Дронова из драмы С. Алешина «Все остается людям», характерна острота материалистического ощущения конечности земного существования. Для него естественна мысль о закономерном драматизме бытия, об истории как арене борьбы и движения. Но и эта, самая отвлеченная из тем — тема смерти человека — оборачивается в «Дне России» чертами конкретно-эпохального поэтического видения и чувства. Подлинной исповедью рядовой эпохи звучит стихотво-

рение, в стилевом отношении концентрирующее все самое характерное для творчества поэта.

Как моряки встречаются на суше,
когда-нибудь, в пустынной полумгле,
над облаком столкнутся наши души,
и вспомним мы о жизни на Земле.

Разбередя тоску воспоминаний,
потупимся, чтоб медленно прошли
в предутреннем слабеющем тумане
забытые видения Земли.

Не сладкий звон бесплотных райских птиц —
меня стремглав Земли настигнет пеньё:
скрип всех ее дверей, скрипенье всех ступенек,
поскрипыванье старых половиц.

Мне снова жизнь сквозь облако забрезжит,
и я пойму всей сущностью своей
гуденье лип, гул проводов и скрежет
бульжником мощных площадей.

Вот так я жил — как штормовое море,
ликуя, сокрушаясь и круша,
озоном счастья и предгрозьем горя
с великим равнозначием дыша.

(«Как моряки встречаются на суше...»)

Это и другие стихотворения сборника, несущие драматическую и светлую, невыдуманную интонацию прощания, вливаются в тему безбрежности и реального величия нашей истории. Здесь удивительно уместны образы больших и неповторимо разных ее поэтов — Лермонтова и Тургенева, Есенина и Ахматовой, живых людей русской истории, ее честных летописцев и создателей русского языка. В стихотворении, вслед за Тургеневым названном «Русский язык», поэт советской эпохи одновременно и продолжает тургеньевское объяснение в любви к русской речи и на языке самой жизни, ее поэтической прозы, как бы зеркально напоминающей тургеньевскую прозаическую поэзию, по существу подтверждает знаменитый прогноз русского поэта XIX века: «Не может быть, чтобы такой язык не был дан великому народу». Еще более концентрированно и поэтически законченно образ русской истории выступает в первом стихотворении цикла, так и названном «История»:

И современники, и тени
в тиши беседуют со мной.
Острее стало ощущение
шагов истории самой.

Она своею тьмой и светом
меня омыла и ожгла.
Все явственней ее приметы,
понятней мысли и дела.

Мне этой радости донные
не выпадало отродясь.
И с каждым днем нерасторжимей
вся та преемственная связь.

В отличие от А. Твардовского, автора поэмы «За далью — даль», и Луговского, автора «Середины века», Ярослав Смеляков художественно мыслит категориями не процессов, а итогов, не анализа, а синтеза, не противоречивости, а цельности. Но, как это видно из последнего, самого поэтически завершенного цикла стихов поэта, принцип историзма и для него в системе обобщенно-поэтизирующего изображения действительности является ключевым, он в основе внутреннего пафоса, в природе самой поэтичности лирики, ярко представляющей эстетику социалистического реализма.

Новизной образности обобщенно-поэтизирующего типа отличается ряд киносценариев, по существу еще с 50-х годов воспринимаемых в качестве равноправных с драмой собственно-литературных произведений, но обнаруживших в середине 60-х и в 70-х годах более отчетливо качества литературно-стилевой законченности и оригинальности. Переломными в этом отношении были кинороманы С. Герасимова — «У озера», «Любить человека».

В прозаических произведениях А. Чаковского, Б. Васильева появляются и утверждают себя новые острюжетные формы синтеза документально-достоверного аналитического повествования с вымыслом, направленным на углубление поэтизации. Именно такой тип повествования привлекает Ю. Бондарева в романе «Берег», продолжившем линию его проблемных социально-психологических повестей 50-х годов, широко известных батально-исторических произведений — романа «Горячий снег», киносценария «Освобождение» (написанного в соавторстве с Ю. Кургановым), объединенных не только усилением документального начала, но и масштабностью противопоставления двух воюющих миров. В новом романе, в его военных главах, автор сосредоточен уже не на самой схватке, а на состоянии перелома от войны к миру в психологии солдат и офицеров Советской Армии, на первых признаках этого истори-

чески огромного процесса. Вслед за В. Ежовым, автором пьесы «Соловьиная ночь», Ю. Бондарев изображает в «Береге» самые ранние признаки новой психологии воина, вынесшего нечеловеческое напряжение непрерывных боев, — чувства полноты человеческого существования, возвращения многомерного, многокрасочного (и многоконфликтного!) взаимодействия с миром.

Для молодого лейтенанта Никитина этот перелом в нем самом и в других, столь привычных ему людях — бойцах его батареи и офицерах — не только радостен и праздничен, но и насыщен неожиданными открытиями, непредвиденными чувствами, поступками, стремительной переменой в некоторых сложившихся отношениях, острым трагизмом ошибок и потерь в самый канун окончания войны. Аналитическая пристальность изображения, психологическая значимость и напряженность его усиливаются в романе тем, что анализ существа того, что произошло с батарейцами Никитина в дни между взятием Берлина и Праги, ведет вместе с героем воспоминания — двадцатилетним Никитиным наш современник — известный писатель Никитин, приехавший в ФРГ для встречи с деятелями культуры и издателями.

Уже на первых страницах романа в качестве центрального конструктивного приема выступает контраст. Но сразу же и выясняется, что прием контраста двух миров, двух эпох, двух противостоящих человеческих типов, столь свойственный, как мы говорили, обобщенно-поэтизирующему изображению, в романе Бондарева проявляется по-иному, не так, как писатель это делает в сценарии «Освобождение», не так, как этот контраст выглядит, например, в романе А. Чаковского «Блокада», в военных романах К. Симонова. «Стилевым шифром» к новой системе повествования оказывается у Бондарева ключевой образ берега. Возникший в сознании Никитина как символ достигнутого рубежа — победы, мира, этот образ далее многоакцентен, внутренне диалектичен. Причем грани этой диалектики оттачиваются автором с особой стилистической отчетливостью. Будучи символом простым, образ берега обращен вместе с тем к широким читательским ассоциациям. Он созвучен и с вечной философской темой «берега обетованного» (символ общечеловеческого идеала счастья), и с пушкинским образом «берегов отчизны дальней», и с блоковским «берегом очарован-

ным», хранителем тайн вечной женственности и романтической мечты. Образ берега в контексте романа Бондарева становится символом конечности единственной, неповторимо прекрасной жизни человека и человечества и, одновременно, символом бесконечного движения жизни, несущей до последнего мига вместе с другими людьми умирающего Никитина вперед, к дальнему берегу — идеалу. «И, закрывая глаза, он представил, — читаем мы в финале романа, — как, должно быть, холодно сейчас за металлическим корпусом самолета, оторванного от земли, в безмерной пустыне одиночества, в высотах непробиваемой зловещей тьмы, представил будто навсегда потерянную там, внизу, пылинку планеты, оставленной, оскорбленной людьми, и еще почувствовал, что не хочет расставаться с прошлым, земным, что оно сейчас живет в нем сильнее, материальнее, прочнее, чем настоящее, — радостные осколки, подобно сновидениям, прошли перед ним с пронзительной, как боль, ясностью настоящего». В сознании Никитина проходит длинный ряд земных впечатлений — от свежего холодка сеновала, повеявшего из детства, до тихой зари в аллее Трептов-парка, возникают образы самых близких. «И уже без боли, прощаясь с самим собой, он медленно плыл ... приближался и никак не мог приблизиться к тому берегу, зеленому, обетованному, солнечному, который обещал ему всю жизнь впереди»¹. И трагическая развязка истории жизни героя, и вписывание темы двух противоположных социальных берегов (против упрощения глубоко конфликтных идеологических отношений которых так последовательно и зрело, так искренне спорит со своими буржуазными оппонентами Никитин в ФРГ) в философский контекст несут у Бондарева функцию художественной полемики с более традиционным в сегодняшней литературе социально-публицистическим решением темы двух миров. Формой этой полемики стало особое строение образной системы романа, ранее всего обнаруживающееся в контрасте личностей двух советских писателей, двух приятелей и «соперников» — Никитина и Самсонова, о которых определеннее всего можно сказать, пожалуй, что в изображенных эпизодах, будучи принципиальными и мировоззренчески цельными людьми, они отличаются тем, что один — Самсонов — мыслит и видит жизнь в

¹ Бондарев Ю. Берг. М., 1976, с. 410—412.

жестких, «итоговых» категориях, а другой — Никитин — в исторических, «процессных». (К сожалению, этот контраст характеров и талантов в пределах одного мировоззрения упрощен в романе мотивом профессиональной зависти Самсонова к успехам и известности Никитина. Именно этим чувством склонен объяснить в первую очередь их обострившиеся расхождения в ФРГ сам Никитин).

Хотя тип Самсонова не обрел у Бондарева ни мировоззренческой определенности, ни четкой психологической наполненности, у полемики Никитин — Самсонов, оборвавшейся на полуслове смертью Никитина, есть своеобразное завершение в системе романа. И здесь особенно большую роль играет образ Андрея Княжко — лучшего друга военной юности Никитина, человека, ставшего после своей героической гибели вечным спутником нравственного сознания Никитина. В главах о сорок пятом годе впечатляюще рассказано о том, как рыцарски прямой и бесстрашный лейтенант Княжко гибнет от пули немецкого офицера-вервольфова в момент, когда с белым флагом, стремясь остановить ненужное уже кровопролитие, идет к дому, где засели предводительствуемые этим пожилым офицером зеленые юнцы, его воспитанники. Образ Княжко написан так, что он выступает как нравственный идеал, как человек, объединивший в сознании Никитина истину прошлого с истиной настоящего и будущего. Не только в той далекой юности, но и теперь Никитин с грустью ощущает высокую человеческую зависть к кристальности человеческого типа, воплощенного в Княжко. Но особенность образного построения романа заключается не только в том, что в нем есть такой обобщенный образ-идеал, но и в том, что писателя интересует соотношение с этим идеалом сегодняшней человеческой реальности — живого нашего современника, перед которым жизнь все время ставит новые сложные альтернативы, требуя активного выбора, риска, ответственности; автор включает и читателя в размышление об этом. Мы обнаруживаем в рассказе о жизни Вадима Никитина не только верность героя нравственному максимализму Княжко, но и своеобразную полемику с книжностью его представлений и принципов. Никитин во многих случаях поступает совсем не так, как Княжко. Он откликается на любовь девушки-фронтовички,

больше жалея и понимая ее, чем любя. Он вступает в острейший конфликт со своим сержантом Межениным, чуть не стоящий ему жизни и офицерской чести. Он, не понимая до конца, что с ним происходит, уже после угрозы неотвратимого наказания, находясь под стражей, встречается с юной «лорелеей» — немецкой девушкой Эммой Герберт. И «повторяет» эту встречу теперь, в ФРГ, почти пятидесятилетним человеком, несмотря на предупреждения своего бескомпромиссно-бдительного друга — Самсонова. И во всей своей послевоенной жизни, где было счастливое студенчество и голодная неопределенность первых писательских лет, где были прямота и недоговоренность человеческих отношений, сомнения и усталость, недоуменная остановка перед слепыми взрывами человеческой природы и самое страшное — смерть сына, личность Никитина так же сложна и не завершена.

Как подлинный романист Ю. Бондарев не просто объединяет в «Береге» все эти стороны жизни Вадима Никитина, он стремится к созданию законченно-романического характера и сюжета. Своего теперь уже зрелого героя автор «Берега» испытывает не только идеологической схваткой, но и традиционным рандеву. Не Княжко, похожему на Андрея Болконского, а именно Никитину предстояло соединить, как у Л. Толстого, в одно цельное переживание любовь к жизни, любовь к женщине и порыв к человеческому совершенству. Но эффектная, нарочитая сведенность начал и концов, замкнутость единичной человеческой судьбы, сюжетная заостренность повествования стали у Бондарева средством раскрытия реального исторического содержания жизни и сознания человека поколения 40—60-х годов. Вадим Никитин выдержал «проверку» вторым свиданием с Эммой Герберт, сравнившей его при прощании в сорок пятом с Schmetterling, с бабочкой. Это, столь озадачившее молодого мужественного лейтенанта сравнение, как и сравнение с книжным принцем из доброй немецкой сказки, придуманное ею потом и не забытое за долгие годы одиночества в послевоенной Западной Германии и замужества за солидным владельцем книжных магазинов, за годы материнства и вдовства, было опрокинуто, снято встречей с Никитиным-писателем, человеком реальной судьбы. Но именно его, рыцаря Никитина, тогда, в сорок пятом

году, спасшего Эмму и ее брата от гибели, способного оценить искренность и глубину чувств человека с другого берега, узнала эта женщина через двадцать шесть лет. Он остался собой в главном. И, наверное, недаром она думала о встрече с Никитиным в Риме — самом людном форуме искусства первых послевоенных лет, когда начали складываться отношения принципиального диалога культур — социалистической и иных, ее изучающих и ей противостоящих. За несколько минут до своей смерти в самолете Никитин думает о том, почему Эмма любит Рим, а, например, не Париж. Такие же последние «почему» обращает он и к другим незаконченным образам своего сознания. Никитин у Бондарева умирает, не ответив на эти вопросы, не признав до конца «ошибку сердца», забывшего многое в юности под напором других, более неотложных впечатлений и забот. Но то, что он, умирая, вобрал в себя до глубины образы своей героической молодости, человеческую правоту максимализма Княжко, любовь Эммы, заново пережитую боль своей жены, — это в романе форма утверждения героя. Смерть героя становится проявлением полноты отдачи жизни истине сердца. Не в немоте церкви, куда в отчаянии вдруг потянулась, потеряв сына, его неверующая жена, а в движении, в общении с грешным и бунтующим, расколотым и единым, посюсторонним миром ищет Никитин человеческую опору и смысл. Впрочем, смерть героя в романе как сюжетный итог не исчерпывается только сказанным. Спор среди критиков по поводу именно такого окончания романа вызван реальной многозначностью конечного эпизода, среди значений которого выделяется своей весомостью и желание автора подчеркнуть верность Никитина судьбам своего военного поколения, судьбам тех лучших из его числа, которые погибали все-таки чаще...

Мы говорили об аналитическом изображении главного героя, о соотношении его с движущимися жизненными процессами как основе стиля романа. Нужно отметить в романе и другое характерное для 70-х годов стилевое явление — сдвиг в сторону синтеза изображения, в частности соединение трех художественных масштабов, которые мы особенно внимательно просматриваем в этой книге. Бондарев дал ошутимое взаимодействие обобщенно-поэтизирующего

изображения, оперирующего категориями идеала, композиционного контраста, открытого авторского лиризма, с социальным и психологическим аналитизмом, процессностью, вниманием к социально-исторической детализации изображения, вниманием к историческим состояниям целой среды. Весомо и содержательно прозвучало в «Береге» и философское начало — тяготение к изображению процессов сознания, к созданию именно через образ сознания целостного образа мира.

Подобную закономерность стилового движения читатель обнаруживает в 70-е годы и у других прозаиков, казалось бы, вполне сложившегося почерка. Это, безусловно, относится к рассказам и киносценариям В. Шукшина, к повести В. Астафьева «Царь-рыба», к новым произведениям Ч. Айтматова, И. Авижюса, Ю. Трифонова, В. Распутина, И. Друцэ. Целное взаимопроникновение социального и философского пластов обнаружил роман С. Залыгина «Комиссия», центром которого стал образ Николая Устинова — сибирского крестьянина времен гражданской войны, в чьем сознании отражена огромная человеческая глубина и сложность явления социалистической революции. С. Залыгину, насытившему рассказ о судьбе маленькой сибирской деревни Лебяжки проблематикой эпохального масштаба, удалось создать принципиально новый тип повествования, соединившего интенсивность современного философски идеологического размышления с живыми интонациями и образами русской крестьянской народной речи. И хотя сплав традиционной крестьянской и современной философской речи не может не носить следов художественной условности, своеобразной реалистической стилизации, Николай Устинов — этот неожиданный в сегодняшней литературе потомок толстовского Платона Каратаева — убеждает нас достоверностью своей жизни в естественности преломления на заре новой эпохи всех вечных вопросов в душе землепашца-мыслителя. По-шолоховски вторгает Залыгин своего Устинова и его односельчан в бурю социальных страстей, по-толстовски оставляет его наедине со своими размышлениями перед лицом войны и мира, земли и неба. «Все было в нынешнем, осени одна тысяча девятьсот восемнадцатого года, небо — все были цвета и краски, все и всякие облачные фигуры и что-то почти слышное дыхание... И вот они

льются, краски, от самого Солнца к самой Земле, ничем не задетые, никаким существованием, звуком или эхом не потревоженные, не зная, для чего они красивы и просторны, ничего не зная, не ведая, не понимая знания.

Красная полоса налилась в этом беспределе, громадный флаг, чье-то знамя — а чье?

Полыхает пожар, что-то сгорает в нем — а что?

Разметалась над чем-то дуга темного, а местами ярко сияющего серебра — а над чем?

Ну, голубой цвет — он для небес попросту домашний, как ровно желтые половицы в русской избе.

...Конечно, мужику много думать нельзя, удивляться, почему и откуда это сделано в мире вот так, а то — по-другому, — некогда. Не его это дело, пускай другие удивляются, не мужики.

А все-таки? Едва ли не всю свою жизнь Устинов угадывал: откуда в небе берется зеленое?

Ведь всякая зелень — дело земное. Зеленая трава и зеленое дерево начинаются от земли, ни от чего другого хода им нет.

Водоросль завелась в воде — это значит, она достигла корнем земли либо в воде плавают земляные пылинки, они и питают ее.

Плесень пошла по деревянной крыше — значит, крыша уже оземлилась, нанесло на нее ветром тех же пылинок, и сама она начала подгнивать, обращаться в земляной покров и прах.

Ну, а в небе-то, в высоте — откуда зеленый иногда появляется оттенок? Что он там значит? Что показывает?

Устинов думал, это показывает, будто и небо, и земля идут в одной упряжке, что не так уж они далеко друг от друга, как, не подумавши, можно предположить...»¹

И на такой волне приобщения жителей крошечной Лебяжки на пороге нового века к значительности всех переживаний идут уже не созерцательно-лирические, а напряженно-драматические страницы романа, повествующие о столкновениях, непримиримых по своей сути. Каждое из них заострено С. Залыгиным со стороны его глубокой злободневности. В своеобразном, неожидан-

¹ Залыгин С. Комиссия. — «Наш современник», 1975, № 9, с. 94—95.

ном, кержацком обличье вдруг приходит на страницы «Комиссии» острейшая тема индивидуализма, принципа защиты личностного как абсурдная мечта об абсолютной свободе и внесоциальной нравственности. Эту теорию выкладывает Николаю Устинову в лесной избушке его давний соперник и земляк, одержимый собственник Гришка Сухих. «— Ты, Устинов, все ищешь! Все ищешь свободу, равенство, братство, всяческую справедливость, и удивительно, как ты, умный, да зоркий, кажный божий день проходишь то единственное настоящее место, где все это есть! Проходишь мимо и не замечаешь его!

— Где же оно? Где оно может быть?

— А там, где я — Григорий Сухих! Недавно тебе говорилось, теперь повторяется: давай гнев на милость друг к другу менять! Давай водить дружбу человечью! Она ведь одна только и есть святая, весь мир остальной — дележ, обман и разбой! В ней только в одной и нету сильного и слабого, обманутого и обманщика, раба и господина!.. Ты умный, ты пойми: братство двоих людей — великая есть свобода! Двое между собой незримо целью сковались, это их закон и право ихнее, а другие законы им не известные, от других дружба их ослобонила навсегда, во всей остальной жизни оне делают, как хотят и желают!.. Объясняю тебе: два, а то и три дружества — это чудо святое, превыше уже и нет ничего! И не было! Во веки веков! Это в любой жизни самое главное и есть! Хотя бы и в крестьянстве! Хотя бы и в разбое! Ты подумай: вот поробили мы трое, выложились все до последней капли своей силушки! Это хорошо! оч-чень хорошо, красиво — ты знаешь! После — отдохнули все, в небо глядя, божьих пташек слушая! Обратнo хорошо, когда ты в таком занятии не в одну, а сразу в две ли, в три ли души существуешь и птичку в шесть ушей слушаешь! После от костерка мы, друзья, погрелись и друг об дружку тоже погрелись, и вот — надо нам веселья! Захотели мы его! А тогда — запрягли резвых, приделались и за сто верст на станцию — гулять! К бабам! Музыка заказывать, на тройках кучерских кататься! А то — буянить и куражиться, окна у купца бить, ишшо какое занятие!.. И вот по рассвету домой мы едем: солнышко встает и нам светит, песню мы поем, и на весь-то человеческий мир мы плюем жидко! Он более нам ни на что и нужен,

как плевать в его! Весь он — не в ту сторону глядит, весь — не тот, весь глупой, весь пустой и крохотный, только мы одни и живем как следует быть, и берем от жизни свое! И чуем, что трое все — как один! Один помрет, и других двое помрут за его, не сморгнув глазом! Вот она — свобода! Равенство! Братство! Вот она святость и справедливость, другой нету! Просто, а понять никто не в силах, мы втроем только сильными и оказались!

— А когда вам кто помешал — убьете того?

— А што такого? А ты, Николай Устинов, не убьешь? Никого?»¹

Конечно, такая плотность диалогического содержания, а оно характерно для всего текста романа «Комиссия», могла возникнуть лишь как продолжение реалистически философской традиции большой литературы XIX и XX века. Залыгинские персонажи разговаривают не только между собой, но с персонажами Достоевского и Толстого, Бальзака и Ницше, Хемингуэя и Фолкнера, Горького и Шолохова. При всем этом автору «Комиссии» не понадобилось выходить за рамки рассказа о жизни Лебяжки и ее первого самостоятельного народного правительства — Лесной Комиссии. Взаимоотношения лебяжинских мудрецов и деятелей и их окружения — родных, близких и знакомых — оказались достаточным материалом, чтобы вместить в себя сплетение самых острых проблем, ставших практической повседневностью миллионов. Эпос, драма, притча соединились для этого воедино, и этот сплав оказался органической формой создания характера русского сибирского крестьянина первых лет гражданской войны.

Оригинальное произведение С. Залыгина (даже на фоне предыдущих резких сдвигов в стилевом развитии писателя, пожалуй, не сопоставимых ни с одной писательской эволюцией в конце 60-х — в 70-е годы ни по внутренней динамике, ни по свободе владения сюжетными и речевыми традициями русской прозы), озадачившее некоторых читателей и критиков переуплотненностью проблемами и диалогами, по сути является лишь наиболее острым выражением стилевой тенденции, достаточно распространенной. Мы говорим уже не только о масштабности человековедения, о глубине содержания отдельного художественного типа, увеличив-

¹ Залыгин С. Комиссия, с. 89—90.

шейся на современном этапе, но и о приеме образного диалога с классикой, вошедшего в структуру различных жанров и индивидуальных стилей.

По существу литература современного этапа продолжила традиции Горького, Леонова, Федина, Маяковского, на страницах произведений которых оказались полноправно прописанными Пушкин, Толстой, Блок, Л. Андреев и персонажи, живущие по законам их философии и эстетики. В современной литературе чувствуется тяготение писателей к эстетическому осмыслению дистанции от XIX к XX веку, вступающему в свою последнюю четверть. В разных произведениях появляются в качестве эталона исторического движения и Николай Иванович из «Скучной истории» Чехова, и Родион Раскольников, и Анна Каренина.

«Я думаю... сколько сердец, столько родов любви» — эту истину, открытую знаменитой толстовской героиней, современная ученая женщина Ирина Мансурова «выверяет» в сюжете «Южно-американского варианта» С. Залыгина не только собственной биографией чувств, но и попыткой проанализировать и обобщить на примере современных «Анн» и других представительниц «женского круга» своего НИИ, сколько же и каких «родов любви» образовало время, так непохожее на эпоху Анны Карениной. Этот «логический» и «экспериментально-психологический» каркас прекрасно держит у Залыгина значительную современную проблематику — нравственную, психологическую, социальную.

В пьесе А. Арбузова «В этом милом старом доме» возникает «знакомый» чеховский сплав лирики и иронии по отношению к идеально-бескорыстному укладу современной семьи музыкантов Гусятниковых, очень похожих на обитателей «Вишневого сада» своим прекраснодушием и отстраненностью от прозы жизни. Похожесть эта подсказывает читателю и зрителю гораздо более точную социальную оценку каждого из обитателей «милого старого дома», нежели та, которая рождается из их высказываний, отношений и поступков, взятых вне чеховских ассоциаций.

В сценарии С. Герасимова «У озера» Лена Бармина и Черных, люди разных судеб, характеров и душевных биографий, ведут важный разговор о себе и своем времени на языке поэмы Блока «Скифы». В фильме ненавязчиво ощущается еще один дальний прототип его

несложной и одновременно сложной фабулы — это «Чайка» Чехова. Рассказ о жизни в другом веке прекрасной девушки у прекрасного озера и об уходе ее в большой мир. И пунктирное это сопоставление рождает реальное чувство смены эпох. Как поразительно изменились проблемы, критерии, лик времени! И тем более в наше время, с его духовными горизонтами, с его динамикой, с его огромными возможностями для богатой, щедрой личности «нельзя всю жизнь прожить у озера».

Вся современная советская литература и ведет своего многомиллионного читателя в гущу реальных проблем времени, когда небо так приблизилось к земле, а человек — к делам, исканиям и прозрениям всего народа и человечества.

* * *

«Нам необходимо, говоря о литературном процессе, снова подчеркнуть принципиальное превосходство нового типа культуры — нового и по содержанию, и по степени участия в ее строительстве масс трудящихся, и по степени ее влияния на духовную атмосферу общества, и по условиям ее динамического развития, диктуемого общим ходом поступательного движения общества к коммунизму»¹. Важнейшая эта задача, о которой говорилось с трибуны Шестого съезда советских писателей, осуществляется в литературоведческих работах самого различного характера. Обобщая многие конкретные наблюдения современной критики, мы рассмотрели особенности литературного процесса 50—70-х годов со стороны развития тех художественных, содержательно-стилевых тенденций современной советской литературы, которые наиболее явственно обнаруживают эстетическую целеустремленность и многонаправленность ее художественного исследования, ее идейную активность.

Главный принцип нашего анализа процессов художественного многообразия — стремление взглянуть на них исторически; увидеть своеобразную связь явлений современной стилиевой дифференциации не только с ти-

¹ Марков Г. М. Советская литература в борьбе за коммунизм и ее задачи в свете решений XXV съезда КПСС. Доклад первого секретаря Союза писателей СССР. — «Литературная газета». 1976, 23 июня.

пологически устойчивыми, сложившимися в практике мировой литературы формами изображения — жизнеподобной и условной, прямой и метафорической, объективной и субъективной, — но осознать конкретно-историческую содержательную наполненность и специфику развития этих форм именно в литературе социалистического реализма. Существование устойчивых художественных тенденций и стилевых течений, их соревнование, полемика, взаимовлияние, разные формы их синтеза — один из важных путей развития художественного метода советской литературы. И ведущие течения литературы современного периода внесли в это развитие свой ощутимый вклад.

Уже самый факт равноправного существования на реалистической почве современной советской литературы по крайней мере трех массовых художественных тенденций и различных стилевых линий в их «силовом поле» говорит о многомерности эстетического мышления современников, о многоплановой направленности исследования жизни, которое ведет современное искусство. В атмосфере творческого соревнования и взаимовлияния широких и плодотворных художественных тенденций формируются новые таланты; писательские стили, сложившиеся на прежних этапах развития советской литературы, обретают новые качества. В этой атмосфере сегодня складывается художественное мировоззрение тех писателей, которые неизбежно займут о себе в ближайшие годы.

На протяжении 50—70-х годов в литературе, литературоведении, критике происходит совершенствование эстетических критериев, отражающее существенные изменения в характере самого художественного метода социалистического реализма. Главное из них — углубление историзма и идеологизации массового писательского и читательского художественного сознания и творчества, совершающееся под влиянием исторических перемен во всем мире в ходе роста влияния марксистского мировоззрения, опыта участия широких народных масс в коммунистическом строительстве. Этим, а также постоянным ростом духовной культуры нашего народа определяется усиление в советской литературе тенденций активно аналитических, охватывающих творчество писателей всех поколений, всех национальностей.

БИБЛИОГРАФИЯ¹

Ленин В. И. Партийная организация и партийная литература. О национальной гордости великороссов. О характере наших газет. О пролетарской культуре. Задачи союзов молодежи. — В кн.: *В. И. Ленин о литературе и искусстве.* М., 1976.

Письмо ЦК РКП(б) «О пролеткультах» (1920). Резолюция ЦК РКП(б) от 18 июня 1925 г. «О политике партии в области художественной литературы». Постановление ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 г. «О перестройке литературно-художественных организаций». — В кн.: КПСС о культуре, просвещении и науке. Сб. документов. М., 1963.

О литературно-художественной критике. М., 1972.

Материалы XXIV съезда КПСС. М., 1974.

Материалы XXV съезда КПСС. М., 1976.

Горький М. О литературе. М., 1961.

Луначарский А. Статьи о Горьком. Маяковский-новатор. — Собр. соч. в 8-ми т., 2. М., 1964.

Фадеев А. А. За тридцать лет. М., 1959.

Советское литературоведение за пятьдесят лет. М., 1968.

Тимофеев Л. И. Советская литература. Метод. Силь. Поэтика. М., 1964; Основы теории литературы. Изд. 5. М., 1976.

Соколов А. Н. Теория стиля. М., 1968.

Теория литературы. Силь. Произведение. Художественное развитие. М., 1965.

Поспелов Г. Н. Эстетическое и художественное. М., 1965; Проблемы литературного стиля. М., 1970.

Введение в литературоведение. Под ред. *Г. Н. Поспелова.* М., 1976.

Днепров В. Проблемы реализма. М., 1961.

Фохт У. Р. Пути русского реализма. М., 1963.

Конрад Н. И. Запад и Восток. М., 1966.

Сучков Б. Л. Исторические судьбы реализма. Изд. 3. М., 1973.

Барабаш Ю. Я. Вопросы эстетики и поэтики. М., 1973.

История русской советской литературы. 1917—1965. Изд. 2. В 4-х т., т. 4. М., 1971.

История русской советской литературы. М., 1970.

История советской многонациональной литературы в 6-ти т., т. 5. М., 1974.

История русской советской литературы (1917—1940). М., 1976.

Щербина В. Р. Ленин и вопросы литературы. Изд. 2. М., 1967.

Дементьев А. В. И. Ленин и советская литература. М., 1977.

Иванов В. И. Идеино-эстетические принципы советской литературы. М., 1971.

Метченко А. И. Кровное, завоеванное. Из истории советской литературы. М., 1975.

¹ В основу рекомендуемого перечня общественно-политических, литературоведческих и литературно-критических изданий положен проблемно-хронологический принцип.

- Петров С. М.* Возникновение и развитие социалистического реализма. М., 1976.
- Социалистический реализм и классическое наследие. М., 1960.
- Дубровин А. Г.* Цель художника. Проблемы теории социалистического искусства. М., 1972.
- Гей Н. К.* Пафос социалистического реализма. М., 1973.
- Овчаренко А. И.* Социалистическая литература и современный литературный процесс. Изд. 2. М., 1973.
- Проблемы социалистического реализма. М., 1975.
- Социалистический реализм сегодня. М., 1977.
- Ломидзе Г. И.* Интернациональный пафос советской литературы. М., 1970.
- Озеров В. М.* Тревоги мира и сердце писателя. М., 1973.
- Беляев А. А.* Идеологическая борьба и литература. Критический анализ американской советологии. М., 1976.
- Советская литература и мировой литературный процесс. Материалы научной конференции ИМЛИ им. А. М. Горького. М., 1972.
- Время. Пафос. Стыль. Художественные течения в современной советской литературе. М.—Л., 1965.
- О литературно-художественных течениях XX века. М., 1966.
- Проблемы художественной формы социалистического реализма, т. 1 и 2. М., 1971.
- Идейное единство и художественное многообразие советской прозы. М., 1974.
- Литературные направления и стили. М., 1976.
- Проблемы типологии и истории русской литературы. Пермь, 1976.
- Новиченко Л. Н.* О многообразии художественных форм и стилей в литературе социалистического реализма. М., 1959.
- Ковалев В. А.* Многообразие стилей в советской литературе. М.—Л., 1965.
- Асадулаев С.* Историзм, теория и типология социалистического реализма. Баку, 1969.
- Егорова Л. П.* Проблемы типологии социалистического реализма. Ставрополь, 1971.
- Эльяшевич Арк.* Единство цели, многообразие поисков в советской литературе. Л., 1973.
- Зайцев В. А.* Индивидуальные стили и стилевые течения в русской советской поэзии 60-х годов. М., 1973.
- Озеров В. М.* Единство, рожденное в борьбе и труде. М., 1972; Коммунист наших дней в жизни и литературе. М., 1976.
- Панков В. К.* Традиции в движении. М., 1971.
- Якименко Л. Г.* На дорогах века. Актуальные вопросы советской литературы. М., 1973.
- Бочаров А. Г.* Человек и война. М., 1973.
- Кузнецов М. М.* Пути развития советского романа. М., 1971.
- Апухтина В. А.* Современная советская проза. М., 1977.
- Богуславский А. О., Диев В. А., Карпов А. С.* Краткая история русской советской драматургии. М., 1966.
- Михайлов А. А.* Ритмы времени (этюды о русской советской поэзии наших дней). М., 1973.
- Гринберг И. Л.* Три грани лирики. М., 1975.
- Кузнецов Ф.* За все в ответе. Нравственные искания в современной прозе. М., 1975.
- Молодые о молодых. Сборник литературно-критических статей молодых критиков. М., 1976.

ЦЕНА 35 КОП.

