

Вопросы стиля

1

Проблема типологической целостности русского критического реализма начала века имеет и особый, собственно стилиевой, аспект. Так или иначе он уже был затронут в связи с творчеством отдельных художников. Но индивидуальные решения важно понять как проявления единой закономерности. И в самом общем виде она такова: идее активного отношения к действительности сопутствует активизация поэтической формы. Активность предстает, таким образом, и как определенный *художественный* тип.

Реализм XIX столетия (русский, как и западноевропейский) в его *преобладающей* разновидности отличает стремление к максимальной художественской объективности. Воссозданный мир говорит сам за себя. И именно потому, что цель повествования — убедить как бы без вмешательства автора, логикой самих фактов, эти факты должны быть широко представлены в произведении. Отсюда щедрая изобразительность, тщательная детализация как один из ведущих принципов поэтики.

К концу века в эволюции реалистического стиля постепенно намечаются существенные и важные изменения, нарастает «участие» автора в своем произведении, явственно обнаруживается стремление к более обобщенному и концентрированному изображению действительности. То была реакция и на крайности в самом реализме, выразившиеся в чрезмерном расширении и умножении объективно-изобразительной сферы, и на явления натурализма, в котором эта сфера подчас вовсе выходила из-под контроля художника, стирала печать его личности.

Эти художественные сдвиги, впервые с внушительной силой запечатленные в творчестве позднего Толстого и Чехова¹, повлияли на всю мировую литературу. Они обернулись, в частности, своеобразной жанровой перестройкой.

В реалистическом направлении того времени намечается отход от традиции большого эпического повествования, завещанной XIX столетием. О «кризисе» романа много толковала уже тогдашняя критика, высказывая разные суждения на сей счет. В советском литературоведении последних лет это явление чаще

¹ См.: Тагер Е. Б. Новый этап в развитии реализма. — В кн.: Русская литература конца XIX — начала XX в. Девяностые годы. М., 1968.

всего связывается с причинами миросозерцательными. Задаваясь вопросом, почему Чехов не написал романа, хотя и помышлял о нем, В. Я. Лакшин в своем интересном исследовании «Толстой и Чехов» объясняет это, в частности, тем, что Чехов (в отличие от Толстого) не обладал «всеохватывающим» взглядом на действительность, который лежит в основе подлинного эпического творчества². Сходные объяснения, распространенные на литературный процесс начала XX в. в целом, так или иначе варьируются и в других работах. Роман «перестал привлекать внимание крупнейших литераторов и был как бы отнесен на периферию» из-за того, полагает К. Д. Муратова, что многим реалистическим художникам не хватало «понимания сущности новых исторических событий»³. Но ведь глубокая историческая мысль в конечном счете столь же важна и для повести, и для рассказа. Точнее было бы в данном случае говорить не о мысли как таковой, а о недостатке «эмпирического» знания самого материала (например, знания о революционно-пролетарской среде у критических реалистов той поры), поскольку признак *количественной* полноты познания является особенно важным именно для большой повествовательной формы. Но и это не самое главное объяснение. Факт потеснения романа надо прежде всего связывать с *художественными* исканиями в реализме. Реалистическая литература начала века в лице ведущих своих деятелей продолжает мыслить масштабными категориями (страны, нации, народа, мира), не утрачивает эпической тенденции и вместе с тем ищет иных, более лапидарных форм обобщения.

Знаменательны в этом смысле жанровые изменения, происходящие в творчестве Толстого 900-х годов. Завершив в 1899 г. последнее свое монументальное сочинение — роман «Воскресение», Толстой не оставляет эпического творчества. Свидетельство тому его «Хаджи-Мурат». Рассказ о бурной, насыщенной свершениями человеческой жизни разворачивается на фоне целой исторической эпохи. «Меня здесь занимает не один Хаджи-Мурат с его трагической судьбой, — говорил писатель, — но и крайне любопытный параллелизм двух главных противников той эпохи — Шамиля и Николая, представляющих вместе как бы два полюса властного абсолютизма — азиатского и европейского»⁴. Сложное, многоплановое повествование организовано единой общей мыслью — мыслью государственной, исторической (отношения власти, народа, личности). Но этот истинно эпический замысел — впервые у Толстого — отливается в форму небольшой повести, поражающей своей художнической сжатостью.

² Лакшин В. Толстой и Чехов. М., 1963, с. 499.

³ Муратова К. Д. Роман 1910-х годов. Семейные хроники. — В кн.: Судьбы русского реализма начала XX века. Л., 1972, с. 97, 102.

⁴ Шульгин С. Н. Из воспоминаний о гр. Л. Н. Толстом. — Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников. Т. 2. М., 1955, с. 162.

Панорамна и повесть «Фальшивый купон». Как широко пространство этого произведения и как тесно оно населено; представители едва ли не всех сословий современной Толстому действительности появляются здесь. Попытка создания целостной картины русской жизни, опять-таки отличающаяся почти аскетическим лаконизмом формы. В этих поздних произведениях писателя сохраняется и сюжетно-многолинейная структура, характерная для эпического повествования прошлого века, но воспроизведенная как бы под уменьшительным стеклом.

Возникают, однако, и другие решения. В традиционной большой повествовательной форме на глазах у читателя протекает *весь* процесс художественного исследования в последовательной цепи «доказательств». Это, в частности, проявляется и в разветвленности сюжетных линий, каждая из которых демонстрирует ту или другую сторону осваиваемой писателем действительности. В реалистическом произведении начала века традиционно подробная система «доказательств» подчас редуцируется, остается, так сказать, за порогом, в лаборатории художника. В эпическом по замыслу сочинении ограничиваются *непосредственно* изображаемые сферы общественного бытия и — соответственно — композиционные планы повествования. Материал действительности, взятый в значительно более сокращенном объеме, вызывает ощущение некоей части обширного целого. Однако это целое все же дает знать о себе, но по-иному, чем в «большом» эпосе. Оно присутствует неразвернуто, как отголосок не вошедших в произведение пластов действительности. Присутствует в виде отдельных многозначительных деталей, эпизодов, которые в традиционно эпическом повествовании могли бы превратиться в самостоятельные сюжетно-композиционные линии. Благодаря этому произведение, ограниченное, в основном, одним повествовательным планом, включает в себе потенциальную многоплановость, тяготеет к разомкнутой композиционной структуре.

Именно такова «Деревня» Бунина. Эпическая по сути картина лишена характерной для «канонической» эпопеи панорамности. Основные сюжетные линии усечены, сжаты. Своеобразие обобщений в «Деревне» — масштабность и одновременно концентрированность. *Прямой* объект художника замыкается определенной, подробно обрисованной социальной сферой, но постоянно соотносимой с общеисторическим фоном, обрастающей в изображении множеством лаконичных штрихов, намеков, ассоциаций, широко раздвигающих тематические пределы, создающих представление о жизни всей страны. Произведение, рассказавшее о крестьянской Руси, становится повествованием «о России — как о целом»⁵.

⁵ Горьковские чтения. М., 1961, с. 53 (из письма Горького Бунину, декабрь 1910 г.).

О поисках жанровой формы, позволяющей предельно «концентриро-

Наряду со «сжатой» эпопеей в русском реализме начала века развивается и одноприродное ей явление — рассказ своеобразно эпического типа. Опыт Чехова, нашедшего, по словам Л. Толстого, «новые, совершенно новые... для всего мира формы письма»⁶, разумеется, особенно важен в этом смысле. В чеховском творчестве пересматривается традиционный взгляд на возможности «малой» прозы, сформулированный, например, Джеком Лондоном в одном из писем 1904 г.: «...нужно ограничить рассказ предельно тесными хронологическими рамками — днем, если можно, часом... развитие не присуще рассказу, это особенность романа. Рассказ — это заверченный эпизод из жизни, единство настроения, ситуации, действия»⁷.

Нет ничего более чуждого чеховскому рассказу, чем представление о «рамках». Чехов высоко ставил Мопассана, почитал его новатором, по-своему, безусловно, осваивал мастерство этого новеллиста, соединившего лаконизм с глубиной обобщений, психологически наполненную деталь и острое чутье к драматизму обыденности. Вместе с тем жанровый тип мопассановского рассказа более традиционен. Мопассан чаще всего тяготел к форме новеллы с «ударным», порой броским и неожиданным эпизодом, которому доверено обнаружить, осветить основной смысл сказанного автором. У Чехова, напротив, не эпизод, а целая человеческая жизнь (а иногда и жизни) нередко становится непосредственным сюжетом небольшого рассказа. Напомним о «Человеке в фугляре», «Крыжовнике», «Ионыче», «Душечке», «Архиерее» и т. д. Со времен Чехова малая проза способна вместить в свои узкие пределы чуть ли не романские емкости.

Открытия писателя оплодотворили последующую русскую литературу. Начиная с 90-х годов русский книжный рынок буквально захлестывает поток «очерков и рассказов» («типовое» название множества книг, выходявших в то время). Правда, поток этот был крайне пестр и неоднороден. В массовой литературной продукции мода на рассказик «короче воробьиного носа» (выражение одного из тогдашних критиков) с осколками чувствований и крохами наблюдений свидетельствовала и в са-

вать», «сжимать» мысль и одновременно дающей «простор для широчайших обобщений» — «люди, история, философия, религия» — говорил в ту пору сам писатель (Ю. С. [Соболев]. У И. А. Бунина. — «Рампа и жизнь», 1912, № 44, с. 5. Перепечатано в «Литературном наследстве», т. 84, кн. 1. М., «Наука», 1973). Характерны колебания Бунина в определении жанровой природы своих наиболее крупных сочинений 10-х годов. «Деревня» была опубликована в 1910 г. с подзаголовком «Повесть». «Суходол» же, создаваемый в это время, писатель именует в одном из интервью 1910 г. «повестью-романом» (Бунин И. А. Собр. соч. в 9-ти т. Т. 9. М., 1967, с. 536). А много позднее, в эмигрантские годы, Бунин называл «романом» и «Деревню» (Кузнецова Г. Н. Из «Грасского дневника». — Литературное наследство. Т. 84, кн. 2. М., 1973, с. 278).

⁶ Зенгер А. У Толстого. — «Русь», 1904, 15 июля.

⁷ «Литературная газета», 1966, 11 янв.

мом деле об отсутствии сколько-нибудь цельного мирозерцания. У крупных же мастеров этот жанровый «крен» означал совершенно другое — поиски новых художнических путей.

Примечательно опять-таки творчество Бунина. Во многих его рассказах 10-х годов (из «деревенского» цикла) фабула отступает на второй план перед описательно-характерологической стороной. Эпически «спокойное» развитие действия преобладает над динамическим. Ряд рассказов лишен событий в собственном смысле слова. Но даже остро событийные коллизии, протекающие напряженно и драматически («Игнат», например), окружаются деталями фона, вписываются в картину быта, социального уклада, которой тесны фабульные рамки. В характерном для Бунина рассказе-«портрете» сюжетом часто становится (как и у Чехова) не один момент из жизни человека, а вся жизнь его или даже две-три жизни — например, в «Веселом дворе» или «Чаше жизни». (Типологически близкие черты свойственны и горьковской новеллистике этого времени).

Жанровые перестройки русской прозы начала века демонстрировали стремление ко все большему подчинению художественного «материала» авторской воле. Они явились лишь одним из примеров общего процесса активизации творческого мышления, который затронул все стороны и грани художественного произведения и особенно наглядно выразился в изменениях образного слова. В новых, достаточно пестрых и разнообразных стилевых явлениях, которые возникают на рубеже века, отчетливо улавливаются связующие нити. Начало личности не только настойчиво утверждается в проблематике реализма, но и видоизменяет свойства его поэтического языка. Разумеется, личностное начало ни в коей мере не является открытием реалистической литературы нового времени, но именно в ней оно упрочивается, повышается в своем значении, приобретает особые художественные черты. Какие же? Ответ на это дает исторический контекст.

Еще в 60-е годы прошлого столетия критика выделила два направления в развитии русского реализма — «пушкинское» и «гоголевское», имея в виду не только устремление мысли, но и (частью вызванное ею) различие стилевых типов: более объективного и более субъективного. «Субъективность» творчества Гоголя была многим связана с традицией романтической поэтики. Традицией, от которой последующее реалистическое искусство начнет постепенно отказываться, отчетливо тяготея — *если иметь в виду типические литературные тенденции* — к объективной линии. «Стать смешным — значит проиграть свое дело. Романтизм проиграл его всячески — и в литературе, и в жизни», — скажет В. Г. Белинский в обзоре «Русская литература в 1845 году»⁸.

⁸ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. 9. М., 1955, с. 388.

Но со второй половины века, отмеченной подъемом общественного движения, в русской литературе возникает потребность в активизации художественного слова. Публицистическое искусство шестидесятников, творчество Щедрина, и, с другой стороны, Достоевский, отстаивавший поэзию «указующего перста, страстно поднятого»⁹, по-разному отвечают на эту потребность. «Фантастический реализм» Достоевского был причастен и к традициям романтизма.

Позднее, в 80-е годы, Короленко высказал мысль о необходимости нового синтеза романтизма и реализма, дабы возвысить начало личности и героическую тему в искусстве. Короленко записывает в дневнике: «Романтизм (прежний.— В. К.) лишает... героизма массу... все результаты приписывает исключительно своему излюбленному герою». Но реализм, «вовсе» отрицающий значение выдающейся личности, также «неправ». Отсюда «задача нового искусства» — «открыть значение личности на почве значения массы»¹⁰.

После долгого периода преодоления романтизма впервые декларируется необходимость восстановить его в правах в нашей литературе. Но характерно вместе с тем, что сам писатель мыслил этот синтез больше в сфере идей, чем собственно поэтики. (Да и «чрезвычайная» действительность Достоевского воссоздавалась чаще всего — об этом писали — в подчеркнуто объективной, «отчужденной» от автора повествовательной манере.)

И только ко второй половине 90-х годов задача воскрешения романтизма возникает в русской литературе уже в непосредственной связи с развитием творческого метода и поэтического языка. И прежде всего в произведениях молодого Горького, о котором Короленко сочувственно говорил как о реалисте и романтике одновременно. Соединение это не было равноправным. Романтизм воспринимается теперь нашей литературой (и Горьким и другими художниками) уже не в чистом виде, не как целостная система, а чаще всего как элемент художественной образности, содействующий обновлению реализма. К тому же не единственный элемент. Собственно романтическая поэтика становится одним из способов активизации, «лиризации» реалистического художественного слова.

Знаменательно высказывание А. И. Эртеля о современной литературе из письма 1899 г. В. С. Миролюбову: «Все, голубчик, сказано и написано, что доступно второстепенным дарованиям. Это «сказанное» и «написанное» второстепенные дарования могли бы освежить — не даром изобразительности, а только ярким и искренним лиризмом... А оригинальное и

⁹ Суждение из «Записной тетради Достоевского», № 12. Приведено в ст. Б. Мейлаха «О художественном мышлении Достоевского» («Вопросы литературы», 1972, № 1, с. 93).

¹⁰ Короленко Владимир. Дневник. Т. 1. Госиздат Украины, 1925, с. 99.

свежее без «лиризма», путем одной лишь художественной изобразительности... доступно в наше время лишь Льву Толстому, да редко-редко — Антону Чехову»¹¹.

Здесь очень важно и симптоматично, что речь идет о «второстепенных», о широкой литературе. Уже говорилось, что в первой половине XIX в. как раз самые общие художественные тенденции в реализме ориентировались на максимальную объективность. Теперь же именно в литературном потоке, причастном в ту пору к натуралистическому влиянию, возникают иные устремления — отношение к пассивной «изобразительности» как тяжкому бременю, которое подавляет лирическое самовыявление. На рубеже века реалистическое художественное движение меняется, таким образом, уже не в отдельных, вершинных своих проявлениях, а в корне, *en masse*.

Это особенно наглядно проявилось в сфере собственно авторской позиции в произведении, приемов и средств ее выражения. Процесс активизации поэтического языка уже не довольствуется скрытыми ее формами, сохраняющими видимость объективной безучастности (как, например, в чеховском творчестве 80-х и частично 90-х годов). Для реалистического повествования той поры характерно стремление художника открыто вмешаться в изображаемую жизнь, демонстративно выявить свое «я».

В 1899—1901 гг. Горький написал два — во многом автобиографических — рассказа-памфлета: «Публика» и «О писателе, который зазнался...». Вот что, в частности, говорилось здесь о причинах разлада демократического литератора с буржуазной публикой. В памфлете «Публика» аудитория так реагирует на обличения писателя: «— Немного аффектировано, но недурно! — сказали одни. — Но ведь это уже публицистика? — осведомились другие. — Какой-то странный род искусства! — пожав плечами, сказали третьи»¹².

Этот мотив возникает и в памфлете «О писателе, который зазнался»: «Публики осталось совсем немного. Часть ее смотрела на писателя с сожалением, — любя читать его рассказы, она с грустью слушала его речь, ибо в этой речи не было ничего эстетического»¹³.

«Публика», ранее мирившаяся с писателем и даже благоволившая к его «рассказам», теперь отшатывается от него: «странный род искусства!» Чем же странный? Появлением «публицистики», «речей», не оставляющих «ничего эстетического», как думает публика, в новых произведениях писателя.

Все это действительно соответствует творческому развитию Горького. В романтизированный поэтический язык писателя, на-

¹¹ Цит. по кн.: Муратова К. Д. Возникновение социалистического реализма в русской литературе. М.—Л., 1966, с. 23—24.

¹² Горький М. Полн. собр. соч. Т. 6. М., «Наука», 1970, с. 376.

¹³ Там же, т. 5. М., 1970, с. 488.

чина с 900-х годов, широко входит стилевой элемент — «речи». Художественная система Горького, и раньше лирически активная, дополняется публицистическим началом социально-политического характера.

Но вторжение «речей» — особенность не одних только горьковских произведений. Эта тенденция, присущая в той или другой мере всему русскому реализму начала века, была тогда же замечена критиками. «В произведениях многих писателей-беллетристов, почитавшихся прежде художниками чистой воды, зазвучал очень заметно интересный публицистический оттенок»¹⁴, — писал А. В. Амфитеатров. Причину этого автор одной из книг о Горьком видел в том, что «целый ряд вопросов политического и общественного значения, завещанных последними десятилетиями предыдущего столетия, требуют неотложного решения и привлекают внимание общества». «Не говоря о Л. Толстом, — пишет он далее, —... даже один из лучших писателей предыдущего десятилетия, Короленко, все чаще и чаще меняет художественные образы на публицистическую мысль, Боборыкин пишет научный трактат по истории романа, и только Чехов остался верен своему призванию и время от времени дарит нам произведения, отмеченные чертами истинно художественного творчества. Но таково уже свойство дарования последнего, что его произведения менее всего соответствуют переживаемому моменту»¹⁵.

В приведенных словах — традиционно неверное представление о Чехове, но знаменательна мысль, что отсутствие публицистического начала в литературе «менее всего соответствует переживаемому моменту».

Нашумевшая публицистическая книга В. Вересаева «Записки врача» имела самый большой тираж среди произведений писателей тех лет.

Показательно, что и Толстой, и Короленко, и Вересаев свое тяготение к публицистике иногда подчеркнуто противопоставляли образному творчеству, выражая сомнение в действенности последнего и даже говоря о вреде, приносимом собственно эстетической функцией искусства.

В 1902 г. появился рассказ Вересаева «На эстраде», близкий по сюжетной ситуации горьковским памфлетам о «публике»: популярный писатель обличает собравшуюся слушать его многочисленную аудиторию. И эти обличения звучат обвинением, адресованным самому искусству, якобы созерцательной его природе, которая «дает человеку возможность легко и приятно переживать все самые тяжелые душевные толчки», претворяя «порыв броситься в битву» в «красивый крик».

¹⁴ Old Gentleman. — Литературный альбом «Россия», 1902, 2 янв.

¹⁵ Горин Николай. Основные идеи произведений Максима Горького. Спб., 1902, с. 3, 5.

Взгляды эти, высказывавшиеся разными писателями и в каждом отдельном случае имевшие свое происхождение, в конечном счете не отрицали искусства как такового. По существу это была заостренно выраженная потребность придать ему — в преддверии социальных потрясений — большую общественную влияние, что и приводило к изменениям образной структуры реалистического творчества.

Внутри общего в своем ведущем устремлении художественного движения начинают складываться в это время два основных стилевых течения.

В конце прошлого века Толстой и Чехов открывают неизведанные ресурсы в границах как будто традиционной, «объективной» поэтики. В 900-е годы этот процесс художественного обновления дает новые результаты, повышающие непосредственную действенность поэтического языка их произведений.

Поздний Чехов особенно демонстративно опровергает ходячую версию о равнодушном к добру и злу писателе-«объективисте». В уста героев своих произведений конца 90-х — начала 900-х годов он вкладывает протестующие декларации об ужасе и несправедности социальной жизни, о праздности власть имущих, о нищете народной, в которых отчетливо звучит авторский голос. В его последних вещах («Вишневый сад», «Невеста») складывается значительно более интенсивный, чем прежде, лирический художественный строй (подтекст, все чаще выходящий наружу, поэтически окрыленная символика, приемы романтической обобщенности в изображении новых героев).

Соприкасается с Чеховым Короленко. Их творчество сближает, в частности, присутствие второго, лирического, плана, связанного с чаяниями будущего. В статье «Лев Николаевич Толстой» (1908) Короленко писал о том, что можно совместить, «принять в известной комбинации» два определения художественного творчества: искусство — «зеркало, отражающее мир явлений», и, с другой стороны, «каждый художник изображает нам свою «иллюзию мира»¹⁶. Последнее особенно важно для писателя, свой взгляд на это он разъяснил еще раньше, в 1894 г., в письме В. А. Гольцеву: «Мы не просто отражаем явления как они есть и не творим по капризу иллюзию несуществующего мира. Мы создаем или проявляем рождающееся в нас новое отношение человеческого духа к окружающему миру», которое должно быть «добром по отношению к старому»¹⁷. В очерково точную «материю» произведений Короленко («зеркало» жизни) сплошь и рядом вторгается самостоятельная партия автора («иллюзия мира») с системой собственных оценок и реакций, которая осложняет эмоциональный настрой вещи, помогает изменить отношение к реальности, увидеть в ней больше того,

¹⁶ Короленко В. Г. Собр. соч. в 10-ти т. Т. 8. М., 1955, с. 96.

¹⁷ Там же, т. 10. М., 1956, с. 218—219.

чем она — часто на первый взгляд неприглядная — содержит. В результате возникает другой, романтический смысл произведения, который угадывает залого будущего в окружающей жизни. Но при этом остается мало затронутой сама поэтика «чистого» реализма. Художественный мир, почитаемый Короленко за образец, это «мир Толстого», в котором «все отражения по размерам, пропорции и светотени соответствуют явлениям действительности...»¹⁸

В том же художественном ряду находится и лирическая проза Бунина начала 900-х годов. Наконец, в близком стилевом русле развивается ныне и «литература факта» — документально-очерковая проза, связанная с традициями шестидесятичной и народнической литературы. Трезвая фактоописательность в духе шестидесятников, свойственная ранним произведениям Гарина-Михайловского (очерки «Несколько лет в деревне», рассказы начала 90-х годов), в поздних его произведениях соседствует с поэтически окрашенной образностью. Суховато-точная изобразительность, преобладающая в художественной манере сочинений Вересаева, соединяется с чертами аллегоричности и лирической обобщенности поэтического языка.

Явлениям русской прозы, о которых шла речь, присуща некоторая общая особенность: стремление к лирически наполненному слову и одновременно к сохранению чистоты реалистического стиля, неприкосновенности предметно-изобразительной основы.

Одновременно развивалось и другое течение, у истоков которого находится ранний Горький. Оно отмечено напряженно-эмоциональной образной речью, стремлением расшатать канон объективности стиля, выйти за ее границы. Вступление в контакт с поэтикой нереалистических художественных направлений — характерная примета этого течения. Внутри него можно выделить, в свою очередь, разные линии. В одном случае это обращение к романтической образности; в другом — к отдельным чертам модернистской поэтики.

Заслуживает внимания художественный опыт раннего Андреева, чье творчество начала 900-х годов рядом сторон близко реализму. Катастрофическое восприятие действительности, присущее писателю, обусловило и принцип ее изображения, который можно обозначить словом «чрезвычайность»: чрезвычайность ситуаций, образов, психологических состояний. Рассказы писателя насыщены трагическими коллизиями. Возникает художественная реальность предельной драматической сгущенности, в которой часто соседствуют реалистическая и экспрессионистская образность; переплетаются достоверно жизненный характер и символический мотив; реалистически конкретное, ровного тона повествование перебивается крайне «взвинченной»,

¹⁸ Там же, т. 8. М., 1955, с. 98.

«жутко» экспрессивной стилистикой («страшный», «необыкновенный», «чудовищный», «кошмарный» и т. п.), излюбленной анафорой.

Очень наглядна в этом смысле «Жизнь Василия Фивейского». Повесть «о боге, и о людях, и о таинственных судьбах человеческой жизни» развернута в бытовой среде (семье сельского священника) и отмечена индивидуальной характерностью психологического, портретного, пейзажного рисунка. Но «житейскому» плану произведения все время сопутствует другой, обобщенно-экспрессивный план, окружая ореолом мрачно-таинственного, загадочно-невнятного обыденные как будто явления и характеры.

Эта двупланность становится основной стилевой приметой произведения. Когда родился сын-идиот, в семье отца Василия «ни у кого не стало охоты жить, и от этого все приходило в расстройство. Работники ленились, не делали, что приказывают, и часто без причины уходили... Обед подавался то поздно, то рано, и всегда кого-нибудь не хватало за столом: или попадьи, или Насти, или самого о. Василия. Откуда-то появилось множество рваного белья и одежды, и попадья все твердила, что нужно заштопать мужу носки, и как будто штопала, а вместе с тем носки всегда были рваные, и о. Василий натирал ногу. И по ночам все ворочались и мучились от клопов; они лезли из всех щелей, на глазах ползали по стене...» И сразу же вслед за этим повествование стилистически переключается: «И куда бы люди ни шли, что бы они ни делали, они ни на минуту не забывали, что там, в полутемной комнате, сидит некто неожиданный и страшный, безумием рожденный... И не были спокойны их ночи: бесстрастны были лица сидящих, а под их черепом, в кошмарных грезах и снах вырастал чудовищный мир безумия, и владыкою его был все тот же загадочный и страшный образ полуробенка, полузверя»¹⁹. На такого рода переключениях построено все произведение.

Характерно, что и реалистическая образность часто тоже субъективирована. Писатель рассказывает, в первую очередь, о своем и своих героев чувствовании мира. Он умышленно ограничивает свое незаурядное изобразительное мастерство, подробные описания «внешней» среды у него редки. В андreeвских произведениях этих лет немало пронизательного и точного. Но чаще всего — в сфере изображения психологической жизни (особенно полусознательных, инстинктивных движений души), субъективного пересоздания действительности персонажем.

Речь идет не только о такой, к примеру, жанровой форме, которая предполагает самовыражение, — рассказе от лица героя (типа «Мысли»). В прозе Андреева «объективное» повествование имеет тот же характер. Туман (рассказ «В тумане») и

¹⁹ Андреев Леонид. Повести и рассказы в 2-х т. Т. 1. М., 1971, с. 364—365.

явление природы, и прежде всего самочувствие человека, «охваченного туманом и вырванного им из живого мира», которое окрашивает и людей, и дома, и воздух, и вещи (вплоть до лепного розового потолка в квартире Рыбаковых) в тусклый, сумрачный, «исчерна-желтый» цвет тоски и безнадежности.

«С надеждою обернулся он к окнам, но оттуда угрюмо и скучно смотрел грязный городской туман, и все было от него желтое: потолок, стены и измятая подушка. И вспугнутые им чистые образы прошлого заколыхались, посерели и провалились куда-то в черную яму... Как гнилой туман над ржавым болотом, поднимались они из этой черной ямы...»²⁰

И так же в рассказе «Вор». И люди, и поле, и лес, и стучащие колеса поезда, и все вокруг видится здесь только глазами героя, отчужденной личности, которая «не имеет места на земле»: «...огненный хриплый широкозевный рев, не то свист, не то крик, ни на что не похожий, врывается в его уши и гасит сознание. То засвистал над головою паровоз, приветствуя встречный поезд, а Юрасову почудилось что-то бесконечно ужасное... Как будто мир настиг его и всеми своими голосами выкрикнул одно громкое:

— А — га — а — а!...»²¹

И даже в таком, например, рассказе, как «Жили-были», где объективно-изобразительные тенденции заметнее, чем в других произведениях Андреева, мир во многом раскрывается сквозь призмы противоположных психологических восприятий у героев. Этот стилевой тип не только отрицал натуралистическую эстетику с ее фетишем среды, порой растворявшей личность, но и существенно отличался от классического реализма XIX в., воссоздавшего с возможной полнотою диалектику взаимоотношений «объекта» и «субъекта». Своеобразным предтечей андреевского творчества в русской литературе был «исповедально-психологический реализм Гаршина»²². Но Андреев пошел дальше по этому пути. «Субъективного» начала, столь самодовлеющего, предшественники-реалисты не знали. Перед нами — стилевое выражение крайней степени несогласия отдельной личности со средой.

Ранний Серафимович не изображает «выломившуюся» личность и не тяготеет к «сущностям». Он предельно конкретен, привязан к быту; его герои — рядовые представители своей среды. И при всем разительном несхождении Андреева и Серафимовича их связывали и некие сходные черты видения мира,

²⁰ Там же, с. 324.

²¹ Андреев Леонид. Полн. собр. соч. в 8-ми т. Т. 2. Спб., изд. т-ва А. Ф. Маркс, 1913, с. 21.

²² Существует работа о творческих взаимоотношениях писателей — статья Л. А. Иезуитовой «Леонид Андреев и Вс. Гаршин» («Вестник Ленинградского университета», Л., 1964, № 8).

вызвавшие и стилевую переключку — особый, экспрессивно-драматический тип воссоздания жизни.

«Жизнь Антипыча была самая обыкновенная — жизнь ремесленника», но в этой обыкновенности портной Антипыч увидел «роковой и ужасный смысл», как сказано в рассказе «Обман». Раннее творчество писателя трагедийно. Мы — свидетели множества смертей в его рассказах («В пути», «В камышах», «На курорте», «Заяц», «Преступление», «Степные люди» и др.), причем эти смерти являются обычно не естественным завершением жизни человека, а исходом напряженной драматической ситуации. С неожиданной для самого себя ненавистью возница-крестьянин набрасывается на своего спутника (из обеспеченных), а тот, защищаясь, стреляет в крестьянина и убивает его («В пути»). Постоянная война идет между населением казачьей станицы и местной администрацией, запрещающей казакам ловить рыбу, — один из эпизодов этой войны завершается жестоким убийством казака («В камышах»). Старуха-калмычка, встретив в пустынной степи казака, с иступленной злобой накидывает на него аркан, а казак сбрасывает ее в степной колодец («Степные люди»).

Порой драматические происшествия и не имеют социальной подоплеки. В рассказе «В бурю», например, описана тяжелая трудовая жизнь рыбаков — деда и внука, однажды застигнутых бурей и погибших. Но и этот случай словно ожидается нами, знакомыми с другими трагедиями, которые переполняют рассказы Серафимовича и создают общую мрачно-грозовую их атмосферу. Эта атмосфера возникает уже в самых ранних произведениях писателя, но с годами она все более сгущается. Отсюда — жанровая специфика произведений Серафимовича: рассказ-очерк из народной жизни сюжетно обостряется в его творчестве. Медленно-однообразное течение жизни в как будто традиционном бытописании пререзается молниями драматических событий. Отсюда и элементы экспрессивного, субъективно окрашенного поэтического языка даже в «спокойных» вещах писателя, в которых как будто ничего не случается.

Сгущенно драматический колорит типичен и для повествований раннего С. С. Юшкевича (его первая книга рассказов и повестей была издана «Знанием» в 1903 г.), привлекая внимание сочувственным изображением тяжелой жизни еврейского трудового населения России. Безысходны их финалы: тупик нужды, разорение, болезнь, преждевременная смерть. Постоянный и особенно терзающий мотив — детские смерти. «Получалась такая картина ужаса и горя, что, казалось, город обратился в кладбище и люди мертвыми падали на улицах, как во время эпидемии» — эта фраза из рассказа «Кабатчик Гейман» дает представление о тоне многих произведений писателя. Бытовая повседневность тоже приобретает в его изображении подчеркнутый трагедийный характер.

Была некая нарочитость в этом нагнетении одностонно мрачных красок, обильная авторская лирика нередко становилась вычурной и риторичной. Однако сама тенденция к экспрессивному, предельно драматизированному воссозданию жизни в ее обыденных, будничных проявлениях, обновлявшая (как и у Серафимовича) традицию очерково-бытописательной литературы, явилась примечательной и характерной.

Напротив, Скиталец привлекает традиционно романтическая поэтика. Положительные характеры его произведений часто идеализированы, приподняты (таков герой повести «Сквозь строй» — рыцарь без страха и упрека). Свойства личности, природные задатки сплошь и рядом огромны, меряются высшей мерой качества. В стилистике очень сильна субъективно-оценочная, лирико-поэтическая струя. Но из-за слабых сторон таланта и недостатка культуры романтика Скиталец нередко выглядит лубочной. В поэтическом языке его немало внешней красоты, риторических общих мест, романтических штампов — в целом немало издержек избранной им манеры. Но любопытен сам по себе стилиевой вариант реализма, обильно использующий элементы «субъективной» поэтики.

Представители разных стилиевых течений в реалистической литературе начала 900-х годов отчетливо осознавали несходство друг с другом и не раз высказывались на этот счет. Короленко настойчиво противился в своих литературно-критических суждениях новейшей поэтике стилиевой экспрессии, образной деформации, подчиняющих себе «реальную правду изображения».

«Красочность и выразительность в описаниях природы достигаются только простотой, такими простыми фразами, как «зашло солнце», «стало темно», «пошел дождь» и т. д.»²³ — писал Чехов Горькому; а в другом письме советовал: «...вычеркивайте, где можно, определения существительных и глаголов. У Вас так много определений, что вниманию читателя трудно разобраться и он утомляется. Понятно, когда я пишу: «человек сел на траву»... Наоборот, неудобопонятно и тяжеловато для мозгов, если я пишу: «высокий, узкогрудый, среднего роста человек с рыжей бородкой сел на зеленую, уже измятую пешеходами траву, сел бесшумно, робко и пугливо оглядываясь»²⁴.

Замечания как будто частные, но они дают увидеть существенное различие стилиевых позиций обоих авторов. Насыщенность горьковской фразы разного рода эпитетами, определениями, характеристиками, часто прямо оценочными и метафорическими, демонстрировала субъективный элемент в его по-

²³ Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем в 20-ти т. Т. 18. М., 1949, с. 11—12.

²⁴ Там же, с. 221. Приблизительно в ту же пору он говорил Бунину: «Знаете, какое описание моря читал я недавно в одной ученической тетрадке? «Море было большое». И только. По-моему, чудесно» (Бунин И. А. О Чехове.— Бунин И. А. Собр. соч. в 9-ти т. Т. 9, с. 180).

этике. И, напротив, чеховская аскетическая фраза типа «зашло солнце» свидетельствовала об иной тенденции стиля, которая не была близка Горькому и тяготевшим к нему художникам.

Для Серафимовича, например, тоже характерна насыщенная определениями фраза, подчеркнуто нагнетающая драматическое впечатление. И не менее характерно, что с подобной стилистикой мы встретимся у него в повествовании на «чеховскую» тему — о повседневном и обыденном.

Вот как «подается» в рассказе «Преступление» стук пишущих машинок в чиновничьей канцелярии: «Это дробное, непрерывное, металлическое перестукивание маленьких машин наполняет комнаты, назойливо лезет в уши, переполняет голову, сыплется, ни на минуту не прерываясь, отдаваясь в мозгу непрерывными, резкими, сухими, подсакивающими ударами»²⁵. И затем снова повторяется: «сухой, раздражающий стук», «надоedливый, назойливый, раздражающий стук».

Такого рода манера сообщает беспокойный тон повествованию, создает впечатление общего тревожного неблагополучия бытия, краешек которого изображен в том или другом небольшом рассказе: «Жадно воспаленными глазами гляжу я в мутную горячую даль, откуда несется сухой, жгучий, пожирающий нас ветер, к которой бегут и никогда не добегут потные, взмыленные лошади, катится и никогда не докатится брчка с звенящим ведром... Теперь я уже отчетливо и хорошо знаю, что в этой безлюдной степи, над которой все то же горячее мутное небо, народилось что-то значительное и угрожающее...» («В пути») ²⁶.

В различии стилевых принципов Горького и Чехова выразилось гораздо более широкое в своем значении и неизбежное разноречие между одним из великих завершителей русского критического реализма и зачинателем нового реализма — социалистического ²⁷. Вместе с тем несогласие Чехова с «несдержанностью» (его слово) искусства, которое Горький назвал «возбуждающим» (в известном письме Чехову от января 1900 г.), имело касательство к стилевым процессам в русском реализме, связанным не только с новой идеологией. Симптоматично, что в оценках Чеховым Горького и Андреева мы находим сходные художественные пожелания. «Хороший писатель», «это будет большое имя», но «мало простоты» — так характеризовал он Андреева в письме к Книппер 7 декабря 1901 г., и позднее, в 1902 г., в письме к Горькому: «В Андрееве нет простоты», «искусственный соловей» ²⁸. В андреевском творчестве, как и в горьковском,

²⁵ Серафимович А. С. Собр. соч. в 10-ти т. Т. 2. М., 1947, с. 72.

²⁶ Там же, с. 304.

²⁷ См. статью Е. Б. Тагера. «Горький и Чехов» (Горьковские чтения, 1947—1948. М.—Л., 1949).

²⁸ Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем в 20-ти т. Т. 19. М., 1950, с. 187, 385.

его увлекали, главным образом, реалистически изобразительные вещи, отличающиеся — сравнительно с другими произведениями — спокойной объективностью повествования, и он хотел наставить писателя на этот путь. «И «Иностранец», и «В тумане» — это два серьезных шага вперед, — писал Чехов Андрееву в январе 1903 г. — В них уже много спокойствия... в них мало авторской нервности. Беседа отца с сыном «В тумане» сделана спокойно, и за нее меньше не поставишь, как 5»²⁹.

Конечно, разные стилевые течения не существовали обособленно, а взаимодействовали (выполняя, например, общую задачу преодоления натуралистического уклона) и переплетались. Лучшие из «младших» реалистов, идя по своей стезе, так или иначе проходили школу Чехова. Несравненная емкость чеховской художественной мысли и форм ее выражения являлась для всех них, в том числе для Горького, образцовой. В позднейших произведениях Горький избавлялся от крайностей «расточительного» стиля. В 1910 г. он совсем по-чеховски рекомендует А. П. Чапыгину: «Надо избегать нагромождения определений в одном и том же предложении... «Прозрачный, чистый, голубой, свежий воздух» — это много! Надо быть более скупым и — точным»³⁰. И все-таки в чеховскую художественную веру Горький не перешел, равно как и Андреев. В 1904 г. последний сделал любопытное признание: «...ни к громогласной лирике, ни к пафосу я не способен. Хорошо я пишу лишь тогда, когда совершенно спокойно рассказываю о неспокойных вещах... «Большой шлем», «Жили-были» — вот мое настоящее. Нужно писать так, чтобы были только слова необходимые, а слова полезные, красивые и т. д. к черту. О смерти нужно писать «он умер», а о любви нужно писать «он любит». В крайнем случае можно добавить «скоропостижно» или «страстно». И я хочу вернуться к этому краткописанию...»³¹

Сомневаться в том, чья тень витает здесь над Андреевым, невозможно. Все слишком красноречиво: начиная от ссылок на рассказы типа «Жили-были», в которых влияние чеховской манеры наиболее явственно («спокойно» рассказывать о «неспокойных вещах»), до почти «цитат» из Чехова («о любви нужно писать «он любит»»). Намерение вернуться к «краткописанию» à la Чехов примечательно столь же, сколь и невозможность сойти с избранного пути. Приведенные слова сказаны в начале мая 1904 г. А уже в августе был начат «Красный смех» — вещь, совершенно полярная Чехову-художнику, насквозь пронизанная той самой «авторской нервностью», от которой он предостерегал Андреева. Чаевого «спокойствия» не осталось и в помине.

²⁹ Литературное наследство. Т. 68. М., «Наука», 1960, с. 249.

³⁰ Там же, т. 70, 1963, с. 634.

³¹ Там же, т. 72, 1965, с. 212.

Иные формы приобретал процесс художественной активизации в творчестве чеховских «спутников» и последователей. Это явственно видно на примере прозы Бунина начала 900-х годов.

У Леонида Андреева глубинным вопросам бытия чаще всего соответствует поэтика «приподнятого пафоса» (его слова), сгущенной метафоричности. Бунин тоже пленен заповедными тайнами жизни. Но он всегда лицезреет «свою» тайну в пластичных и чувственно достоверных образах «внешнего» мира. Она является ему то в просторе степи, то в величавой красоте русской зимы, то в завораживающей прелести последних дней осени на Женеvском озере, то тайной «вечно обещающей» дали в картине южного моря. Лирическая стихия в бунинских вещах этой поры интенсивнее, чем у Чехова. Поэзия и проза, близкие и раньше в творчестве писателя, теперь сближаются еще теснее.

Излюбленным жанром Бунина-прозаика становится лирическая миниатюра, часто — бессюжетная. Одна из них названа «Над городом». Подростки, забравшись на колокольню, царящую над маленьким городишкой, с высоты птичьего полета обозревают мир. Им открываются дали; они видят вокруг себя только «лазурь да волнистую степь», облака да «простор зеленых полей». Город же с его обитателями («мещанином в жилетке и ситцевой рубаше», купцом-богачом, живущим в «скучных каменных домах близ базарной площади») становится с этой высоты едва заметным. Город, «как пестрый план, лежал далеко под нами, маленький и скученный...»

Нечто подобное происходит и с художественной манерой писателя. Социальный типаж и сопутствующая ему реалистическая бытопись перестают быть крупным планом, отступают на эпизодические роли. На первое же место, оттесняя их, выдвигается широко обобщенный лирический образ. И вместе с тем Бунин остается чужд экспрессивной поэтике и неизменно следует чеховскому завету художественной простоты и ясности, объективности описаний, изобразительной верности «предмету». В 1900 г. он заметил в письме поэту А. М. Федорову: «Ты положительно с каждым месяцем пишешь стихи все лучше... но что это ты делаешь à la Горький эти дьявольские преувеличения?»³².

2

Стилевые тенденции, оформившиеся на рубеже века в русском критическом реализме, так или иначе отметят весь его дальнейший путь. Но на разных этапах этого пути оказывается разным и место той или другой тенденции.

³² «Вопросы литературы», 1969, № 7, с. 181.

В годы первой русской революции и в непосредственном преддверии к ней роль повышено экспрессивной формы в реализме резко возрастает. Она подчас привлекает к себе художников, до сих пор чуждых ей.

Стоит кратко оценить значение поэтического языка сатирической периодики 1905—1906 гг.— одного из самых заметных и ярких явлений тогдашней литературной жизни. Нанести неприкрытый удар — характерное стремление наиболее радикальных сатирических авторов. Это частично удавалось в короткое время цензурных послаблений, «дарованных» царским манифестом 17 октября 1905 г. «Долой все недомолвки и полунамеки!» — возглашал тогда же журнал «Зритель» (в номере от 30 октября).

Страстная открытость речи присуща и публицистической, и художественной стилистике журналов. Один пример из стихов Саши Черного «Две Думы» (напечатанных в журнале «Маски», 1906, № 2):

Дым кадила, пенопенье,
Гнусно дьяконы поют,—
Генерала ль погребенье,
Ведьму ль замуж выдают?
Нет — то Думу открывает
Удалое большинство
И молебном прославляет
Черной Руси торжество...
Глупо-радостны и горды
Лики медные купцов,
Рыла, рожи, хари, морды
Собрались со всех концов.
Злым невеждам честь и место —
Черной сотне первенство!
И краснеет, как невеста,
Бедных левых меньшинство...
.
Торжествует клика злая,
Торжествует сатана...
Здравствуй, русская, родная
Обновленная страна!..

Комедийный гротеск, свойственный сатире, заслоняется прямой инвективой, обнаженно гневными интонациями. Это типичнейшая стилевая черта многих произведений, как и другой, *нафосно-романтический* стилевой пласт:

Как львы, дрались они...

Под грохот канонады,

Под шум и треск пальбы, жестокой и слепой,

Как в сказочной борьбе, воздвигли баррикады

И ринулись на бой...

Поэзия революционного призыва наполняет страницы журналов, которые мы, сужая их диапазон, называем «сатирическими».

Вместе с тем две основных линии этих изданий — сатирическая и героико-романтическая — близки в смысле самого типа творчества, открыто, активно оценочного. В литературе революции удельный вес произведений этого рода заметно увеличивается. Факт и сам по себе красноречивый! Но и сатира, и гражданская лирика — лишь наиболее явные, крайние выражения общей тенденции. Интенсивность художественного строя, подчеркнутая его выявленность становятся характерным признаком искусства в целом.

Это хорошо видно в драматургии. Чеховский театр — разумеется, явление непререкаемой ценности и огромной влиятельности. Но в годы революции даже его последователи ищут новых решений. Подтвердим это «удобным» примером Чирикова, добротного, но не слишком крупного художника, на котором всякого рода литературные веяния отпечатывались очень наглядно.

Остановимся подробнее на его известной в свое время пьесе «Иван Мироныч» (1905) — не из-за собственной ее значительности, а из-за того, что в ней особенно отчетливо выразились некоторые общие тенденции художественного движения тех лет.

С одной стороны, произведение это явственно «чеховское» и своей темой, драматическим конфликтом (затхлый мир русской провинции и торжествующая в нем мещанская пошлость, которой противостоят чистые, но бессильные что-либо изменить души, со смутными порываниями к новой жизни), и многими образами (главный герой, инспектор прогимназии Иван Мироныч — несомненный отпрыск Беликова; его жена Вера Павловна и дочь Ольга напоминают чеховских «сестер» и т. д.), и чертами поэтики («подводное течение», постоянные смысловые паузы, звуковые аккомпанементы действию и пр.). Словом, «первоисточник» Чирикова заметен невооруженному глазу.

Вместе с тем в пьесе слышатся и другие литературные отзвуки; приходят на ум и другие параллели. В бездушной регламентированности Ивана Мироныча есть не только «беликовское», но и безошибочно «каренинское» (сюжетная ситуация усиливает эту близость). Вл. И. Немирович-Данченко заметил, что в исполнении Лужским главной роли «Чириков... понимался почти до Гоголя»³³. Отмечалось не случайное совпадение имени героини пьесы с именем знаменитой героини романа Чернышевского «Что делать?»³⁴. Никак нельзя забыть и об ибсеновской «Норе», ее воздействии на русскую драматургию на-

³³ Фрейдкина Л. Дни и годы Вл. И. Немировича-Данченко. М., 1962, с. 204.

³⁴ См. комментарий к пьесе В. Н. Чувакова. — В кн.: Драматургия «Знания». М., 1964, с. 555.

чала века, в которой тема эмансипации женщины (противостоящей мещанину-супругу) была популярной.

Можно понять, что объединило столь различные имена в чириковской пьесе. Почти все эти писатели воссоздают свое отношение к миру подчеркнуто *активными* средствами, будь то идеологическое «обнажение» коллизии, открытые моральные приговоры над героями, сатирический способ изображения, элементы публицистического языка, нарочитая прозрачность символики. Большая или меньшая причастность нашего автора к этому рода тенденциям вносит в его пьесу стилевое начало, отличное от «чеховского».

Первая же сцена пьесы задает тон. Она начинается ремаркой: «Новая квартира Боголюбовых. Они только что переехали, «устраиваются»... При поднятии занавеса Вера Павловна и Ольга оканчивают странную установку мебели; обе они в приподнятом настроении, веселы и радостны...»³⁵ Мотив, означающий, конечно, стремление героинь «устроить» наново всю жизнь свою! Несложная эта метафора обыгрывается на протяжении всего первого действия. «А мы только что переехали... устраиваемся», — говорит Вера Павловна просительнице инспектора. Вскоре затем появляется возмущенная Любовь Васильевна — мать Ивана Мироныча, а за нею — и сам он:

«Иван Мироныч. У людей перед диваном стол ставится, а у нас — два пуфа... Нам не нравится, если стулья стоят прямо и симметрично...

Любовь Васильевна. По-новому захотели... И жить, говорит, станем теперь по-новому...»

В отсутствие Веры Павловны и Ольги они «устанавливают мебель по общепринятому в глухой провинции шаблону». А те, вернувшись, видят крах своих надежд на обновление; Ольга «почти с ужасом восклицает»: «Опять по-старому!» «Барин по-старому захотели», — подтверждает горничная Дуня. Студент-революционер иронически резюмирует эту тему: «Все как следует: и диванчик, и цветочки, и картиночки...»³⁶

Примерно в этом же духе развивается и дальнейшее действие. Читателю и зрителю все время напоминают о важности второго плана, отчего непосредственная данность пьесы начинает порою казаться даже условной.

В драматургии Чехова и люди, и людские отношения «текучи». У Чирикова между темным и светлым обычно резкая грань. Таковы в особенности персонажи отрицательного ряда, всегда себе равные, что приближает их к образам сатирическим. Умышленно прямолинейны отдельные ситуации, диалоги, речи.

³⁵ Там же, с. 99.

³⁶ Там же, с. 100, 106—109, 113.

Все эти подчеркивания в общем-то не служат украшению пьесы. Приемы Чехова лишены в «Иване Мироныче» присущей им «деликатности», утрированы. Но неверно было бы ограничиться в данном случае лишь оценкой художественного эффекта. Примечательно само творческое задание. Вольно или невольно Чириков стремится активизировать чеховскую поэтику, интенсивнее выявить в ее пределах непосредственно социальную проблематику действительности. Интересно и другое: в постановке пьесы Московским Художественным театром (январь 1905 г.) эти тенденции были усилены. Цель Станиславского (как явствует из его режиссерского дневника) состояла в том, чтобы сделать политический смысл спектакля более «выпуклым», чем в пьесе, где он выражен «тускло», чтобы «незаметно для присутствующего автора убрать лирику и выдвинуть комизм», чтобы по возможности избавить постановку от полутонов и усилить резкость акцентов³⁷. Факт по-своему знаменательный: какими настоящими оказались новые требования в искусстве, если уж Художественный театр помог отдалению от Чехова.

Примеры того, как воздействие чеховской драматургии постепенно уступает более сильным на этом литературном этапе веяниям, можно найти и у других авторов. Так, в «Авдотьиной жизни» Найденов впервые «осваивает» Чехова. Частично в чеховском ключе раскрыта здесь трагедия русской провинции с погребенными в ней душами, мучающимися сознанием бесплодно прожитой жизни и несбывшегося счастья, жертвами «обыденщины» (образы Картинкина, Васильковой). В пьесе появляются новые для драматурга школы Островского приемы психологического театра — подтекст, «насыщенная» пауза и пр. Вместе с тем в «крестяньском сыне» Павле Герасимове, наставнике купеческой дочери Авдотьи, драматург, по собственному его признанию, намеревался дать «нечто от Горького с его упрямым и страстным «хотением» изломать жизнь»³⁸.

Но в самом образном строе произведения «горьковское» начало еще не чувствуется. Другое дело — следующая пьеса Найденова «Стены». Здесь заметно соприкосновение не только с мыслью Горького, но и с поэтикой «горьковского» течения. Художественная примета основных героев пьесы (Елены, Артамона) — открытость их речей, подчас романтически окрашенных, о смысле жизни, о человеке. Хотя бы это: «Маленькая любовь суживает, опошляет жизнь; она источник всего маленького, всего ничтожного... И через эту любовь люди несчастны... Если бы они любили солнце, идею, будущее, они не страдали бы, когда ломаются их стулья, изнашивается платье, умирают близ-

³⁷ Станиславский К. С. Собр. соч. Т. 5. М., 1958. Подробнее о постановочном замысле Станиславского см. в ст. Б. С. Бугрова «Драматургия «Знания» (Горьковские чтения. 1961—1963. М., 1964, с. 167—170).

³⁸ Цит. по указ. ст. Бугрова, с. 162.

кие...»³⁹ Напротив, интонации более «скрытного», чеховского, театра, хотя также ощущаются в «Стенах», но уже гораздо менее явственно, чем в «Авдотьиной жизни».

В пьесе Юшкевича «В городе» есть тоже персонажи «от Чехова». Например, учитель Бойм с его навязчивой идеей, напоминающей о мечте чеховских «сестер», вырваться из страшных будней на простор жизни. Есть тут и две сестры — Соня и Эва, — тоскующие о своей участи: «Мне, Бойм, 18 лет... Что дальше? Мне будет 19... Мне будет 20. А еще дальше? Длинный, тяжелый ряд годов без цели, без радости...»⁴⁰ Есть и слова веры в будущее, звучащие так знакомо в устах другого персонажа — Бера: «Мы увидим чудеса. Везде, где я ни работал, с кем ни говорил, я слышал одно: будут чудеса. Пройдет пять, десять лет, и все станет другим... Вот этот грязный, мерзкий город снесут и бросят в большой ров, который выроют в поле»⁴¹. И хотя бесприсветно трагичны судьбы отдельных героев, все же «что такое человек, один человек» перед чаемым обновлением всей жизни? И в этом тоже есть нечто от чеховского восприятия своего времени, восприятия, сплетавшего чувство горечи с бодрой надеждой. Но более спокойные и мягкие, «чеховские», тона явно вытесняются в пьесе другими — резкими и кричащими. И образ героини, inferнальной Дины Гланк, ставшей злым демоном семьи, топчущей свои и своих дочерей человеческие порывы, принявшей закон джунглей большого города, чтобы спастись в жестокой борьбе за существование, и полусимволические образы окружающего житейского кошмара (старуха Машки, например), и нагнетание трагических ситуаций, и — часто — крайняя выпренность, драматическая напряженность языка («Выползают люди из земли, плачут и душат меня», «раскрыла бездна свой черный рот» и т. п.; кстати, «Бездна» — одно из названий пьесы) свидетельствуют о значительно большем воздействии на Юшкевича другой художественной системы. Перед нами социальное обнажение семейно-психологической драмы, достигаемое средствами сугубо экспрессивной формы.

Промежуточные черты в русской драматургии этих лет, своеобразные стилевые «симбиозы» говорят о поисках новых художественных путей. Так, Чириков вслед за «Иваном Мироным», переходной вещью, пишет уже известных нам «Мужиков», а с другой стороны, «Красные огни» и «Легенду старого замка» — драматические опыты совсем иного, фантастико-аллегорического рода. Направления, характерные не только для Чирикова, но для всей драматургической литературы революционного времени! Одно из них представлено пьесой с отчетливо политической проблематикой, воссозданной в сдержанно точном реалистическом образе (в духе горьковских «Врагов»). Вто-

³⁹ Найденов С. Пьесы. Т. 2. Изд. 2-е. Спб., 1911, с. 100—101.

⁴⁰ Юшкевич Семен. Рассказы и пьесы. Т. 5. Спб., 1908, с. 162.

⁴¹ Там же, с. 140—141.

рое — реалистической в целом пьесой, но тяготеющей к условному языку, с сильно выраженными экспрессионистскими, либо романтистскими, либо символистскими тенденциями стиля. Два этих, столь несходных, драматургических типа вместе с тем поразному демонстрируют отход от художественной системы чеховского театра во имя идеологического театра обнаженных мыслей (политических, философских), резких контрастов. Драматургия Андреева, Юшкевича, Айзмана (помимо названных чириковских произведений) подтверждает это.

Аналогичные процессы происходили, конечно, не только в драматургии.

Очень заметно меняется, например, Куприн-стилист. До сих пор этот мастер стоял ближе всего к чеховской школе. Но вот что пишет он в 1905 г.: «...теперь, когда наступает время великих, грубых, дерзновенных слов, жгущих, как искры, высеченные из кремня, благоуханный, тонкий, солнечный язык чеховской речи кажется нам волшебной музыкой, слышанной во сне»⁴². Прелесть чеховского творчества неуываеама, пиетет пред ним неизменен, но в эпоху «жгущих, как искры», слов оно все-таки — «далекая сказка». А реальность — Горький с его поэмой «Человек», по поводу которой Куприн выразил свой «читательский восторг»⁴³.

И еще Щедрин, даже с портрета ввергающий в трепет современного мещанина одним взглядом своих «гневных, расширенных, выпуклых, почти бесцветных от боли глаз» (рассказ «Исполины»). Среди «исполинов» русской литературы он самый властный в переживаемое время.

Уже эти литературные оценки позволяют судить об известной смене художественных вех в купринском творчестве, теряющем в значительной мере свой спокойно аналитический склад. Писатель приобщается к эстетике искусства пронзительного и жгучего. Действительность ныне открывается Куприну в резких контрастах возвышенного и низменного. Приблизительно так, как увидел русский XX век герой рассказа «Тост», человек из будущего: «...среди трусливых пресмыкающихся рабов вдруг подымали головы нетерпеливые гордые люди, герои с пламенными душами... И в то ужасное кровавое время, когда... насилие, истязание и убийство награждались по-царски, эти люди в своем священном безумии кричали: «Долой тиранов!»⁴⁴. Начала отрицания и утверждения в купринских вещах 1905—1907 гг. часто предстают (даже по сравнению с «Поединком») в значительно более концентрированном художественном виде: отрицание становится сатирой, а утверждение романтически расцвечивается. Это новые в своей подчеркнутости качества прозы пи-

⁴² Куприн А. Памяти Чехова. — «Наша жизнь», 1905, 2 июля.

⁴³ Письмо А. И. Куприна К. П. Пятницкому от 28 мая 1904 г. (Архив А. М. Горького).

⁴⁴ Куприн А. И. Собр. соч. в 6-ти т. Т. 4. М., 1958, с. 49.

сателя. Никогда раньше он не использовал столь широко в своем творчестве гротеск («Механическое правосудие», «Исполины», сатирические «сказочки»), притчевое иносказание («Демир-Кая», «Счастье»), символику («Бред»), художественно-публицистическую декламацию («Тост», «Сны»).

Между прочим, В. В. Воровский писал о Куприне: «...изображение господствующего общества с целью публицистического освещения чуждо его авторской индивидуальности...»⁴⁵ Верное в целом, замечание это несправедливо по отношению к Куприну революционных лет. Публицистический язык разнообразных интонаций заметно и сильно окрашивает стилистику его прозы 1905—1907 гг.: то издевательский, то гневно патетический, то восторженный в прославлении героев. А вот, например, как изъясняются благородные воры в рассказе «Обида»: «...наша профессия является до известной степени как бы поправкой к чрезмерному накоплению ценностей в одних руках, служит протестом против всех тягостей, мерзостей, произвола, насилия, пренебрежения к человеческой личности, против всех этих уродств, порожденных буржуазно-капиталистическим строем современного общества. Социальная революция рано или поздно все равно перевернет этот порядок»⁴⁶. И хотя это преподнесено здесь юмористически, само вкладывание в уста героев агитационной, книжной речи — прием, показательный для художественной литературы этой поры, как и вообще заимствование ею характерных для революционной публицистики стиливых оборотов, фразеологии, лексики.

Публицистичность стала жгучей художественной потребностью бурного времени (ясно обозначившейся уже в первые годы XX столетия и резко возросшей в годы самой революции). Это относится не только к собственно авторскому повествованию, но и ко всей художественной системе произведения. Характерная его ситуация — прение на социально-политическую тему (в частном ли кругу, либо на митинге, собрании, сходке).

Как напористо вторглись в творчество Гусева-Оренбургского язык публицистического фельетона, экспрессивная романтическая стилистика. В эти годы Гусев — и стихотворец, автор гражданской лирики в революционно-романтическом и сатирическом роде (например, «Requiem», «9-е января», «Мидас»). Для него, прежде традиционного «объективного» бытописателя, эта стилевая волна так же внове, как и для Куприна. Правда, в прозе Гусева по-прежнему очень весома реалистическая изображительность (и, в частности, бытопись), но и она приобретает другой, часто символизированный, характер. В «Стране отцов» детали социальной среды, обстановки действия сплошь и рядом многозначны, широко обобщены, ассоциируясь с обществен-

⁴⁵ Воровский В. В. Соч. Т. 2. М., 1931, с. 283.

⁴⁶ Куприн А. И. Собр. соч., в 6-ти т. Т. 4, с. 84.

ным состоянием всей русской действительности; пейзажные зарисовки порой подчеркнута иносказательны. Все, вплоть до отдельных имен, названий (город Старомирск, купец Широкозатов, самое заглавие повести), недвусмысленно, прозрачно, броско.

С наиболее известными вещами Айзмана связано представление о судорожном, напряженно эмоциональном (иной раз до иступления) художественном языке. Свойство стиля, появившееся и у этого писателя в годы революции! Начинал Айзман, как и некоторые другие его коллеги, в значительно более спокойной реалистической манере. Имею в виду первый сборник его рассказов «Черные дни», появившийся в конце 1903 г.

Видимо, уже достаточно примеров, чтобы убедиться в типическом характере интересующей нас художественной тенденции. И все же она не стала всеобщей. В реализме революционных лет встретится и другая стилевая линия, иногда даже полемически заряженная против чрезмерной эмоциональности.

Недоверчивость к излишнему пафосу отличает, например, замысел повести Кипена «В октябре», опровергающей ложь пресловутого октябрьского манифеста и неосновательность восторгов, вызванных им у части населения. Рабочий Егоров — самый привлекательный герой повести — подчеркнуто лишен какого-либо романтического ореола. «Не до поэзии теперь», — заявляет он. Эта позиция своеобразно воссоздана и в манере авторского повествования — трезвой, сдержанной.

Подобное же художественное намерение можно встретить и в некоторых произведениях Серафимовича. В рассказе «На Пресне» мы найдем прямо высказанную авторскую «установку»: «С представлением революции, восстания вяжется что-то необычайное, поражающее. Но когда я подходил к заставе, все было необыкновенно просто»⁴⁷. О героической кульминации декабрьского вооруженного восстания в Москве поведено в форме хроникального очерка. Лишь местами сквозь строй информационных, коротких, чуть ли не протокольных фраз вдруг прорвутся пафос и страсть, выдающие подлинные переживания писателя. В рассказе «Бомбы» глубоко драматические ситуации переданы в нарочито нейтральных бытовых образах — взволнованность повествователя словно спрятана в них.

Телешов запечатлел весьма патетические эпизоды революционных лет, оставаясь в пределах объективного реалистического изображения (например, рассказы «Надзиратель», «Крамолла»). В произведениях этого типа мало лирически активных элементов формы, но есть другая активность — открыто выступившей политической мысли.

Итак, две тенденции: «экспрессивная», наиболее заметная и влиятельная, и «антиэкспрессивная». Именно тенденции, связан-

⁴⁷ Серафимович А. С. Собр. соч. в 10-ти т. Т. 3. М., 1947, с. 188—189.

ные, как правило, с единичными литературными фактами. Говорить же о каких-то художественных течениях по отношению к русскому реализму этого времени как о неких отчетливых эстетических целостностях становится уже трудно. В творчестве отдельного писателя сталкиваются зачастую контрастные стилевые манеры («Красный смех» и «Христиане» Андреева, «Голуб» и «Король» Юшкевича, «Бирючий остров» и «В октябре» Кипена и пр.). Произведения, только что названные, написаны — каждое — в какой-то одной манере. Но противоположные художественные элементы соседствуют, вступают в непосредственное взаимодействие и внутри произведения.

В «Реке жизни» Куприна контраст между мешанской стихией и революционной героикой передан в резком различии стиливых начал. Рассказ о застойном обывательском житии ведется в «чеховской», спокойно повествовательной манере; другой мир, о котором поведалось исповедью студента, очерчен «погорьковски» открыто, посредством публицистически взволнованной речи.

Наряду с художественно однородными вещами в творчестве Серафимовича этого времени очень заметен и тип рассказа, объединяющего различные стилевые тенденции:

«Они шли среди огромного города густыми чернеющими рядами, и красные знамена тяжело вздымались над ними, красные от крови борцов...

... И среди каменных громад, среди заботливо, равнодушно торопящейся по тротуарам публики — над их бесчисленными рядами, как тысячеголосое эхо, носилось:

— ... рабочий народ!

И гордо и чуждо неслись эти клики.

Мелькали черные козырьки, сапоги бутылкой, пиджаки, черные пальто. Носились шутки и остроты...

— Товарищи, держите равнение!...

— Да все Ванька выпирает.

— Вишь у него брюхо колесом, и забастовка его не берет...

— С запасом, стало...» («Похоронный марш») ⁴⁸.

Две стилевые стихии — патетико-романтическая и просто народно-бытовая — создают, соединяясь, образ революционного коллектива, предвещаая позднейший эпос писателя. В рассказе «Похоронный марш» преобладает первая, а в рассказе «Зарево» — вторая. Но есть здесь и такая образность: «...из-за леса глядело зарево, багровое и колеблющееся. Было молчаливо-зловещее в его мертвом шевелящемся взгляде... нарождался... отсвет... багровый, мертвый и шевелящийся... все казалось слабым, маленьким и ничтожным перед этим немим, багровым,

⁴⁸ Там же, с. 141—142.

стоявшим на небе ужасом»⁴⁹. «Багровый ужас» — это уже из «арсенала» Андреева (вызывает в памяти, например, образы его рассказа «Набат»). Как и это: «праздник ужаса», «холодно неподвижное молчание из смолкших звуков», в котором «щемя вырастает тревога» («Мертвые на улицах») — образ декабрьских дней в Москве 1905 г. И для других вещей писателя характерны своеобразные лирические лейтмотивы, рефрены, активизирующие атмосферу «объективного» повествования и порою создающие эмоционально-обобщенный образ времени. В произведениях этого типа заметно усиливается экспрессивный стилизованный элемент, и раньше присущий творчеству Серафимовича.

Изобразить «новизну», в которой «старина слышится», — этот умысел во многом объясняет своеобразие повествований Скитальца о народной жизни лет революции («Река Уса», «Полевой суд» и др.). Их действие часто происходит среди романтического волжского пейзажа, овеванного «тайной, поэтической песней». «Тени далекого прошлого обитают здесь»; героические образы седой старины вселяются в души жителей этого края, будоражат их, навевают тревожные и волнующие сны: Степан Разин, легендарный Кудеяр и другие народные кумиры незапамятных времен. В своем современном герое писатель сплошь и рядом стремится соединить реалистические черты сегодняшнего социального типа с романтическими чертами героя русских преданий. Попытка подобного же синтеза романтических и реалистических элементов осуществляется и в стилистике, образной речи Скитальца. В тяготении к романтически-фольклорным ассоциациям писатель остается верен себе прежнему. Новое состоит в том, что в творчестве этих лет всегда свойственное Скитальцу активно романтическое начало вторгается в гораздо более историчную, чем в предыдущих его вещах, художественную реальность.

О своем отношении к эстетическим качествам беллетристики той поры писал Блок в статье «О реалистах»: «Предела и меры нет никакой, зыбкость литературных форм непомерная, не разберешь, что рассказ, что фельетон, что статья, что прокламация, что старик, кто молод»⁵⁰. Дальше шла иллюстрация из рассказа Серафимовича и следующее замечание: «Мы верим, что намерения автора — добрые. Мы знаем, сверх того, что Серафимович писал прежде недурно». А следом другая «компрометирующая» цитата — из рассказа В. Дмитриевой и укоризненное суждение в том же духе: «А это уж не молодая писательница, но очень почтенная...»⁵¹ (В этом же ряду упоминались Телешов, Айзман и некоторые другие.)

⁴⁹ Серафимович А. С. Собр. соч. в 10-ти т. Т. 3, с. 256.

⁵⁰ Блок А. Собр. соч. в 8-ти т. Т. 5. М.—Л., 1962, с. 112.

⁵¹ Там же, с. 113.

Мы не согласимся с этим, целиком негативным, восприятием. Но все-таки здесь верно уловлена художественная текущая реалистической литературы тех лет. А также новизна явления; до сих пор, считает Блок, эти авторы писали по-другому. Язык реалистического искусства революционных лет — в состоянии брожения, взвихренности. Правда, «будоражающие» стилевые тенденции (как мы видели) начинали усиленно проникать в реализм еще раньше. Но, во-первых, этот процесс протекает теперь в гораздо более разительных формах. А, во-вторых, распространяется вширь, привлекая к себе все большее число художников слова.

Вместе с тем недостаточно, конечно, ограничиться только констатацией пестроты, «разноцветности» поэтического языка реализма тех лет и неверно было бы объяснять это лишь растерянностью писателя перед материалом новой, революционной действительности. Гораздо важнее здесь другое: ощущение многосложности материала и желание эстетически ей соответствовать, не упустить какой-то изобразительной возможности, даже если она нарушит стройность целого. За некоторой, подчас внешней беспорядочностью художественной картины улавливается как раз противоположное устремление — *собирательное*. Происходит дальнейшее сближение стилевых тенденций внутри реализма, их своеобразный взаимообмен и уже на более широкой основе. Ею является идея синтеза. Но синтез этот мы застаем лишь в начальной стадии, далекой от завершенности. К тому же он осуществляется чаще всего на почве экспрессивно-лирического стиливого начала, которое оказалось, при всех своих привлекательных сторонах, и явлением с немалыми издержками.

В письме к Айзмону начала 1907 г. по поводу повести «Кровавый разлив» Горький отрицательно отозвался и о содержании произведения, и о его стилистике: «...о таких вещах, какие являются сюжетом рассказа, нельзя, грешно писать в том истерическом тоне, который Вы взяли. Подумайте — уместны ли Ваши авторские крики, лирические отступления, жалобы и вопли на фоне этого разгула звериных чувств?

О событиях такого рода надо писать холодно и просто, справедливым, точным языком свидетеля и судьи». И в следующем письме: «Такие вещи надо изображать эпически спокойно, чего бы это Вам ни стоило»⁵².

Помимо осуждения свойств самой повести, здесь есть более широкое — и актуальное для тогдашней литературной ситуации — соотнесение двух манер: «эпически спокойной» и пафосной. Понятно, что Горький не против пафоса как такового. Ведь и его собственные стилевые поиски этого времени подтверждали общую художественную картину. (Например, «Мать» и

⁵² Горький М. Собр. соч. в 30-ти т. Т. 29. М., 1955, с. 5—6, 9.

«Враги», наиболее близкие друг другу — в целом — сочинения писателя, художественно очень неодинаковы. «Мать» с ее романтической образностью тяготеет к более активной стилиевой тенденции, а «Враги» — к противоположной.)

Горький писал Айзману о неуместности чрезмерной патетики для воплощения определенных явлений, «событий такого рода», как, например, еврейские погромы, изображенные в повести. Преувеличенная эмоциональность, считал он, тут не нужна, потому что вызывает отрицательные реакции, страшит. Как страшили и другие произведения в том же духе, усугублявшие экспрессией формы и без того трагический смысл событий.

Но дело не только в теме. Стилистика эта — увы! — далеко не всегда удовлетворяла и эстетический вкус. Что касается литературного потока, то истинный пафос нередко подменялся здесь суррогатами — криком, взвинченностью, риторическими фигурами: «Как много я читаю рукописей и какие все р-р-революционные, если бы вы знали! Я весь облит кровью...», — писал Горький К. П. Пятницкому⁵³.

Даже в лучших вещах того времени стиливая экспрессия не так уж часто достигала художественной убедительности. Упоминания об Эрфуртской программе в пьесе Айзмана «Терновый куст» не очень-то вяжутся со стилизацией библейского языка, хотя характерная попытка соединить различные стиливые пласты (реалистический и экспрессивно-романтический) любопытна. Тем не менее органическое слияние не удастся. И не только Айзману. Недостаточная цельность художественных синтезов у ряда писателей показательна для тех лет. Лирико-публицистическое начало, не углубленное психологически, бывает сплошь и рядом единственной формой воплощения новой революционной мысли и нового героя, тогда как более знакомые и привычные явления и характеры (чаще всего отрицаемые) предстают в объемном, пластичном художественном образе. Невыношенность новой идейно-художественной концепции (о чем шла речь во второй главе) сказалась и в собственно стиливых процессах.

Еще более осложняются они в пору поражения революции. Субъективно-экспрессивное начало, по-прежнему властное, становится подчас носителем уже иного содержания — пессимистического, внушенного ужасом перед силами зла, сознанием отчужденной личности. Поэтический язык реализма испытывает воздействие не только отдельных черт модернистской поэтики, но и декадентского мышления.

⁵³ Архив А. М. Горького. Т. 4. М., 1954, с. 223.

«Возрождение» реализма в 10-е годы придает новое направление художественным процессам. В первые годы века два ведущих стилевых течения в реализме соперничали, в основном, «на равных». В годы революции задает тон экспрессивная форма. В реализме 10-х годов, напротив, непосредственно лирическая волна отступает перед стихией объективной изобразительности. И более того. Порой наблюдается своеобразный возврат к ранним, «дочеховским», ее формам — щедро описательному повествованию⁵⁴.

Нельзя не иметь в виду, говоря об этом, помимо внутренних потребностей развивающегося реалистического стиля, и причины общего характера. Позади остался период «Sturm und Drang», активизировавший открыто экспрессивную тенденцию, у многих художников ослабло ощущение катастрофичности времени, близости кардинальных общественных перемен, иные пережили утрату общественных иллюзий. И вместе с тем продолжали отстаивать ценности «живой жизни». Влечение к вещному, предметному, любованию густо замешанной материальной жизнью, изобильно, во множестве деталей и частных воссозданной, становится отличительной стилиевой приметой реалистического произведения⁵⁵.

Но «описательность» русского реализма той поры не вытеснила субъективности, а лишь видоизменила ее. Как будто самые отчужденные от личностного начала (в традиционном реалистическом повествовании) элементы теперь тесно сплетаются с ним, становятся его своеобразным инобытием, сохраняя при этом объективную самооценку. В свою очередь лирический голос автора все чаще теряет независимость, растворяется в картине, является структурным элементом внешнего «объекта». В протекающем художественном процессе можно видеть две встречные тенденции: с одной стороны, «приручение» лирической стихии, а с другой — раздвижение эмпирических границ предметного образа, приобретающего в ряде случаев второй, эмо-

⁵⁴ Нуждаются поэтому в уточнении утверждения Л. В. Крутиковой об «отказе от скрупулезного воспроизведения обстановки, среды» и усвоении «чеховского приема детализации» как ведущей стилиевой тенденции реалистической прозы 10-х годов (см. ее статью «Реалистическая проза 1910-х годов. Рассказ и повесть». — В кн.: Судьбы русского реализма начала XX века. Л., 1972, с. 184, 195, 196). Другое дело, что такого рода описательность преобразуется, трансформируется, приобретает новое художественное качество в общей системе реалистического повествования (и об этом пойдет речь).

⁵⁵ «Тоска по быту» — так характерно назвала свою статью о современной литературе Мариэтта Шагинян («Приазовский край», 1912, 19 апр.). Русская литература, пишет она, испытывает «томление по семилудовой купчихе»; «стакан чая» сделался «чайннем». Тут метко схвачена демонстративность, внутренняя полемичность (по отношению к модернизму) новых тяготений реалистической литературы.

ционально-обобщенный, смысл. Идея художественного синтеза, возникшая еще на предшествующих этапах развития реализма, приносит теперь значительно более завершенные результаты. С другой стороны, в синтезе этом начинает играть *ведущую* роль уже иная, чем прежде, стиливая основа.

Закономерности развития реалистического стиля демонстрирует, например, путь двух, очень разных, художников — Бунина и Сергеева-Ценского.

Модернистский искус и постепенное его преодоление — характерная художественная коллизия в русском реализме начала века, проявившаяся в особенно наглядных и выпуклых формах у Ценского. Противоречия этого рода сгущаются в его произведениях, написанных в течение 1906—1907 гг., таких, например, как роман «Бабаев» и рассказ «Береговое».

В «Бабаеве» причудливому миросозерцательному симбиозу (о котором уже шла речь) соответствует последовательно субъективированный стиливой тип. Действительность просматривается чаще всего сквозь призму внутренней жизни героя, в которой господствует «поток сознания». Смутное, интуитивное преобладает над мыслью, увиденное сплетено с воображаемым, реальное теснится фантомами.

Своего рода проекцией психики становится и «внешний мир». Природа «антропоморфична». С навязчивым постоянством одушевляются быт, обстановка, вещи. Произведения Ценского этого времени — насыщенный раствор образности. Повествование переполняют тропы. «Пересоздающий» образ явно предпочтен «воссоздающему». Ценский демонстративно отталкивается от речи «точной и нагой», не доверяя выразительности прямого описания. В этом он близок модернистам, но и отличается от них.

В приемах создания психологизированного образа есть и нечто своеобразное. Характерно, например, для Ценского сказать: «Мелькнул страшно знакомый, как *кусочек собственной души* (курсив мой. — В. К.), каменный угол той улицы, на которой он жил... Обидно равнодушный угол, как чье-то сытое лицо. Можно было бы схватить толстый кол и бить его наотмашь, чтобы вбить в землю. Бессмысленно? Но разве не все в мире бессмысленно, в конце концов»⁵⁶. Чисто духовный феномен «подается» в подчеркнуто опредмеченном виде. Самое истолкование явлений не становится от этого менее субъективным: вещественна лишь форма образа. «Море никогда не молилось, но оно было все, как одна невнятная плотневшая молитва» («Береговое»). Именно так: невнятица лирического переживания (проецированного на природу) в художественно «оплотненном» облике.

В сравнении, излюбленном своем поэтическом средстве, Ценский постоянно адресует к образу густо «материально-

⁵⁶ Сергеев-Ценский. С. Бабаев. СПб., 1909, с. 271.

му»: «Голос у старухи был низкий, тяжелый, будто по грязной осенней дороге везли на волах камень...» и т. п. Характерно, что то же самое — и при изображении внутренних состояний: «Сначала показалось смешно, что есть два такие рядом стоящие слова: «открыть», «душу», но потом... уже ясным казалось, как медленно, точно запертый старый сундук, долго стоявший под кроватью, открывается чужая душа»⁵⁷.

В прозе писателя этого времени мы часто встретимся и с другой — отвлеченно-экспрессивной — стилистикой: «И выходил страх, еще молодой и мягкий, с незрячими глазами, но крылатый» (из описания черносотенных погромов); «Из окон к полу пагнулись пыльные лучи и глотали тоску» и т. п. Но в этой модернистской речи писатель как раз банален. Своеобычен же он в тяге к «плотному», «предметному», которое придает особый смысл метафорическому языку. Субъективное «пересоздание» оставляет неприкосновенным ощущение вещественности мира, сплошь и рядом даже усиливая это ощущение.

Любопытен рассказ «Береговое», где стиливая манера Ценского предстает в крайне гипертрофированном виде. Здесь образные ассоциации разного рода особенно развернуты, непрерывны; они фонтанируют, заслоняя порой «объект» изображения. Один из фрагментов этого произведения (описание внешности героев — мужчины и женщины) получил в свое время шумную известность:

«У него было лицо, как широкая захолустная улица, днем, летом. На таких улицах не бывает мостовых, — пыльно, мягко ноге. Кривые столбики стоят вместо тротуаров, около них и дальше зеленеет трава, бродят куры, роются поросята. По самой середине, в дымке поднятой пыли идет ватага загулявших рабочих с шапками на затылках. У одного — гармоника, — длинная, скрипучая, самодовольная, — другие горланят песню...» и т. д.

«У нее лицо было, как сеть узких тупиков и переулков где-нибудь на окраинах большого города, где любят тесниться. Вечер... Облако встает на ночь; может быть, дождь будет, а может быть, ночь будет душная, так что в низеньких домиках распахнут окна настежь: все равно, воры так воры, — уж очень душно...» и т. п.⁵⁸

К концу чтения этих пространных пассажей (укороченных здесь приблизительно втрое) мы почти забываем, во имя чего они написаны. Сопоставление лиц героев с улицей и переулками вызвало массу насмешек в тогдашней прессе⁵⁹. Но есть в этом примере и нечто заслуживающее внимания. «Внутрен-

⁵⁷ Там же, с. 219.

⁵⁸ *Сергеев-Ценский С.* Собр. соч. в 7-ми т. Т. 5. Изд. 2-е. М., 1919, с. 135—136.

⁵⁹ Несколько лет спустя Ценский с обидой писал Клестову: «Меня если и помнили, то только с точки «лица как улица» (Рукоп. отдел. ЦБЛ, ф. 9. е. хр. 89).

ний» портрет героев (который имел в виду дать писатель через «внешнюю» ассоциацию) не состоялся; зато бытовая картинка «служебного» значения, заключенная в сравнении, невольно приобрела самостоятельный смысл, растворив чисто психологизированное — в замысле — содержание отрывка. Примечательна сама эта крайность уже известной нам стилиевой тенденции — опредмечивать духовное; примечательна тем, что крайности такого рода — не единичный случай, что в них выразилась некая внутренняя потребность писателя. Косвенным путем (через троп, через сравнение) в повествовании умножается вещественная плотность изображаемого мира — и нередко вопреки замыслу и эстетической мере. Художническое сознание переполнено «материальными» впечатлениями, не может справиться с ними, и они переливаются через край.

Интересно в этом смысле и своеобразное обновление писателем некоторых стиливых приемов, с которыми в искусстве модернизма обычно связано воплощение лирически прихотливого, импрессионистского видения мира. Например, зрительный образ, переданный в звуке, или звучание, переданное в цвете. Когда же мы читаем у Ценского о «махровом» ворковании горлинки, которое «откатывалось» от нее, как «тонкие колесики, окрашенные в синий цвет», или о «свисте в два пальца» — «круглом, извилистом, длинном и остром на конце, как кнут» («Бабаев»), нас прежде всего привлекает здесь чувственная ошутимость образа.

Стоит еще раз напомнить, что конечное истолкование мира в творчестве Ценского этих лет — субъективистское. А чувственно-конкретный образ предназначен нередко для того, чтобы с вящей ошутимостью выразить как раз «беспредметное» содержание. Ведь даже заведомо иррациональная сущность иной раз предстает у Ценского в облике «грубом и зримом» (например, глава «Мертвецкая» в «Бабаеве»). Но намерения автора далеко не всегда совпадают с осуществлением. Форма то и дело выходит из подчинения. И в этом своеобразном «бунте» — характерное противоречие творческого пути писателя. Мысли, дематериализующей действительность (видимый мир — мираж; цвета, очертания, звуки — всего лишь поверхность бытия, лишь «краски на воде»: «Краски загораются, борются, гаснут, а вода под ними» — «свириная немота вод»), невольно противоречит предельно материализующее, уплотняющее мир изображение. «Густой», «плотный» — любимые эпитеты Ценского («...густая и буйная вихрасто пыжилась зелень... По какой-то осязаемой, живой и упругой силе шагали ноги...»). Организующей художественное целое идее противостоит стихийное утверждение жизни, запечатленное в отдельных чертах стиливой манеры. Раздвоенное мироощущение формирует всю образную структуру произведений Ценского тех лет, о чем и свидетельствуют многие крайности, острые углы, причуды стиля.

В последующих произведениях писатель начнет искать новые художественные пути. В стиле автора «Бабаева» и «Берегового» «вещное» — функция «лирического». Невольно увлечение впечатлениями материального бытия выглядит подчас чем-то незаконным с точки зрения общего замысла, восходящего к иррациональной философии жизни. В произведениях 10-х годов, в согласии с обновленным мирозерцанием писателя, «лирическое» становится функцией «изобразительного». В «Печали полей», вещи переходной, господствует лирико-символический склад, но уже иного характера. Писатель тяготеет здесь к простому, задушевному, певучему образному слову, в чем-то соприкасающемуся и с фольклорной традицией. Сам параллелизм двух «сюжетов» повести — «сюжета» полей и линии Анны Ознобишиной, — связанный с темой рождения жизни, напоминает о параллелизме человека и природы в народной поэзии. Эмоциональное одушевление свойственно и более поздней прозе Ценского. Автор делится с читателем своими думами и переживаниями, но уже не «посвящает» на образ видимого мира: «Есть какая-то на земле своя солнечная правда... Сядьте здесь, на большой высоте над морем, избочите голову, как это делают птицы, тогда все вам покажется новым...»; «Такое славное море, голубое, с нежными жилками. Горы веселые. Дует несильный упругий ветер... хорошо...» («Неторопливое солнце») ⁶⁰. Обращает внимание в этих отрывках и их «бесхитростная» речь, совершенно невообразимая в «Бабаеве» или «Береговом» ⁶¹. Вызывающе отказывается писатель от субъективистских издержек недавней своей манеры, усложненной, перегруженной тропами, демонстрировавшей бесконтрольную власть художника над материалом. Его и сейчас тянут к себе неожиданные, прихотливые уподобления. Горы у Ценского, «как гусенята, в желтоватом пуху дубов и буков» («Около моря»); солдатские лица в шеренгах, «как ядреная антоновка, разложенная рядами» («Пристав Дерябин») и т. п. Но подобного рода образы имеют уже иное качество: они не растворяют в ассоциативном потоке, как бывало раньше, явление жизни. Еще в «Движениях» для писателя было естественно сказать: «Звуки влажны». А в «Наклонной Елене», опубликованной несколькими годами спустя, импрессионистский образ сопровождается реальным «комментарием»: «Почему-то стыд этот был синий... И странно было: ... стыд синий... И представил, наконец, ясно синие конверты, в которые он вкладывал письма на своем столе в кабинете: в кабинете, может быть, теперь... чужие люди... кто-нибудь читает письма...» ⁶² Впрочем, импрессионистичность останется в манере писателя — в изображении из-

⁶⁰ *Сергеев-Ценский С.* Собр. соч. в 7-ми т. Т. 6. М., 1918, с. 68, 60.

⁶¹ «Простоты не выношу», — писал Ценский В. С. Миролубову в период создания «Бабаева» («Русская литература», 1971, № 1, с. 148).

⁶² *Сергеев-Ценский С.* Собр. соч. в 7-ми т. Т. 7, 1918, с. 30.

менчивых душевных вибраций, неожиданных состояний. Сохранится и щедрая живописность, изобильность образа, но чаще возникающего теперь не в затейливо метафорическом описании, а в почти прямой, «назывной» речи (которой еще так недавно чурался Ценский): «Ясное небо, солнце, сентябрь, и от берегов к морю сильно тянет приторным осенним медом. Все есть в этом меду: виноградники, грушевые сады, кипарисы...» («Улыбки»). Ценский не отказывается от ассоциативного мышления. Но он отходит от «обнажения приема», от внешней ассоциативности во имя более сложной. В картинах действительности, казалось бы, отделенных от автора и прочно привязанных к определенному укладу жизни (как в «Медвежонке» или «Приставе Дерябине»), проступают многозначительные философские и вместе с тем глубоко личные мотивы, обращенные к судьбам родной земли и к человеку вообще, его отношениям с природой и т. п. Лирико-символическая стихия не изгоняется писателем, а освобождается от художественной произвольности, прорастает из объективного творчества⁶³.

Изыски модернистской образности были всегда чужды Бунину. Именно за это он не раз высмеивал Ценского и вычурности стиля à la Ценский у других литераторов. И тем не менее оба писателя соприкасаются ныне на общих художественных путях развития реализма. Не менее интенсивный лирик, хотя иного склада, Бунин теперь еще решительнее, чем Ценский, теснит открыто лирическое начало в своем творчестве. Эмоциональная внутренняя наполненность повествования останется весьма значительной, но уйдет в глубину, скроется за образами «внешней» жизни — типическими характеристиками и положениями социального быта. Таков художественный строй деревенских повестей и рассказов Бунина начала 10-х годов.

Живет и до сих пор в отдельных работах представление о том, что Бунин является здесь традиционным бытописателем. Между тем деревенские сочинения Бунина отличает своеобразная манера, наиболее отчетливо выразившаяся в «Деревне». Восхищенный мастерством автора повести, Горький нашел в ней «лишь один недостаток» — чересчур «густо»: «В каждой фразе стиснуто три, четыре предмета, каждая страница — музей»⁶⁴. Много позднее Юрий Олеша (называя правда не «Деревню», а некоторые другие произведения той поры) отмечал «поражающее» умение Бунина «точно описать», но сетовал на «обилие красок», от которых «становится тягостно»: «у Чехова красок по крайней мере в сто раз меньше... Чехов гораздо сильнее Бунина»⁶⁵. Сам же Чехов, еще в 1902 г. уловивший нечто по-

⁶³ Ряд интересных наблюдений над стилем Ценского сделан в статье М. Л. Сурпин «О реалистической прозе 10-х годов (М. Горький и С. Н. Сергеев-Ценский)» (Горьковские чтения. 1964—1965. М., 1966).

⁶⁴ Горьковские чтения. 1958—1959. М., 1961, с. 50.

⁶⁵ Олеша Юрий. Ни дня без строчки. М., 1965, с. 245—247.

добное в бунинском художественном письме, отнесся к этому значительно менее строго: «... очень ново, очень свежо и очень хорошо, только слишком компактно, вроде сгущенного бульона» (отзыв о рассказе «Сосны») ⁶⁶. Чехов указывал лишь на издержки манеры, казавшейся ему в целом новой и «свежей».

Немало в «Деревне» описаний, пейзажных зарисовок, эпизодов, которые возвышаются до символа. Но есть и другое. Вместо символической — в чеховском смысле — детали нередко выступают описательные частности, сами по себе не слишком значительные. Но это все-таки не «привычная» описательность. Она заключает в себе, несмотря на очевидные излишества (которые признавал и сам писатель), некий особый способ типизации (точнее один из способов). Его суть — общее, единое через множественность мелкого и дробного, хотя и экономно расположенного: «нечеховская» расточительная *стилистическая манера* в своеобразном соединении с лапидарностью целого, с «по-чеховски» обновленной, лаконичной *жанровой формой*. Для «Деревни» (как и для других сочинений этого цикла) характерна широта обобщающей мысли, но она «собрана» из мозаичной россыпи явлений. «Выше щиколки был унавожен варок. Навоз, моча, дождь — все слилось и образовало густую коричневую жижу. Лошади, уже темнея бархатной зимней шерстью, бродили под навесами. Овцы грязно-серой массой сбились в один угол. Старый бурый мерин одиноко дремал возле пустых яслей, измазанных тестом. С неприветливого ненастного неба над квадратом двора моросило и моросило. Кабаны болезненно, настойчиво ныли, урчали в закуте. «Скука!» — подумал Тихон Ильич...»; «Старые глубокие калоши кондуктора были в засохшей грязи, хлястик шинели висел на одной пуговице. Бревенчатый мостик, по которому он шел, лежал косо. Дальше, возле рвов, промытых вешней водой, росли чахлые лозинки. И Кузьма невесело взглянул и на них, и на соломенные крыши по слободской горе, на дымчатые и синеватые тучи над ними, и на рыжую собаку, грызшую во рву кость... «Да, да, — думал он, — поднимаясь на гору. — Ненадолго лягушке хвост!» ⁶⁷. Все произведение наполнено такого рода частными и нейтральными по внешности бытовыми описаниями, составленными из многих подробностей, каждая из которых, отдельно взятая, кажется бесстрастной. Но в нагнетении, в подборе они создают многозначительный эмоционально-обобщенный смысл, резюмировать который тоже предоставлено отделенному от автора персонажу («Скука!», «Ненадолго лягушке хвост!»). Особая экспрессивность реалистической формы, в которой переосмыслены, переплавлены элементы описательного стиля, определяет художественное своеобразие сочинений типа «Деревни».

⁶⁶ Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем в 20-ти т. Т. 19. М., 1949, с. 222.

⁶⁷ Бунин И. А. Собр. соч. в 9-ти т. Т. 3. 1965, с. 44, 74.

I
А в творчестве военных лет снова высвободится субъективная стихия. Но это не возвращение к ранней лирической прозе. Ее мягкая созерцательность сменится напряженно-драматическими интонациями. И в прозе, и в поэзии Бунина начала 900-х годов авторская мысль претворяется в лирическое «настроение». В произведениях лет войны мысль часто предстает без покровов, публицистически обнаженной. Порой перед нами своеобразные философские притчи («Братья», «Господин из Сан-Франциско», «Сны Чанга», «Третьи петухи» и др.).

В рассказе «Господин из Сан-Франциско» особенно заметны новые стилевые качества. В согласии с обобщенной мыслью произведения — весь его художественный строй. В главном герое, лишенном даже имени, выделяются качества надындивидуальные («Господин из Сан-Франциско — имени его ни в Неаполе, ни в Капри никто не запомнил — ехал в Старый свет...» — так начинается рассказ). Философскому плану повествования подчинена образная ткань его, вплоть до самой малой единицы текста. «Океан с гулом ходил за стеной черными горами... пароход весь дрожал, одолевая... эти горы... в смертной тоске стенала удушаемая туманом сирена... последнему, девятому кругу была подобна подводная утроба парохода, — та, где глухо гоготали исполинские топки, пожиравшие своими раскаленными зевами груды каменного угля, с грохотом ввергаемого в них облитыми едким, грязным потом и по пояс голыми людьми, багровыми от пламени; а тут, в баре, беззаботно закидывали ноги на ручки кресел... в танцевальном зале все сияло и изливало свет... и музыка настойчиво, в сладостно-бесстыдной печали молила все об одном, все о том же...»⁶⁸ В отдельно взятом синтаксическом периоде отразились, как в капле, и вся философия произведения и весь его художественный мир. Подчеркнуто экспрессивная форма, образуемая и эмоциональным эпитемом, и напряженным ритмом повествования, и синтаксическими конструкциями, усиленно нагнетающими драматическое впечатление, использующая элементы условно-метафорического стиля (образ Дьявола), соединяется с детализированным реалистическим изображением. И это тоже важно для сравнения с Буниным прошлых лет. В его прозе начала 900-х годов реалистическая бытопись отступала перед лирически обобщенным образом. В прозе зрелого Бунина эти стилевые начала уравновешены.

Подтверждения можно приводить и еще. Например, пришвинское творчество. Потому так любовно и запомнились Пришвину слова Блока о нем: «Это, конечно, поэзия, но и еще что-то»⁶⁹, что «знаменитый поэт» почувствовал самую природу писательской индивидуальности Пришвина — двойственную и вместе цельную. Своеобразно пантеистическое переживание мира — рядом с точным знанием историка, этнографа, краеведа!

⁶⁸ Бунин И. А. Собр. соч. в 9-ти т. Т. 4. М., 1966, с. 311.

⁶⁹ Пришвин М. М. Собр. соч. Т. 4. М., 1957, с. 10.

Лирико-символическая образность и строгость очерковой научно-художественной прозы! Перед нами еще один своеобразный художественный сплав. Еще одна, характерная для литературы той поры, попытка «привязать» лирическую стихию!

Лирическая напряженность стиля свойственна ряду произведений Шмелева, и среди них — повести «Человек из ресторана». Ее художественный строй имеет сходные черты с бунинской прозой (деревенского цикла). И здесь, в «густом» бытовом повествовании, с деталью крупного плана соседствует множество тщательно выписанных подробностей. Эти частности, нередко лишь фиксирующие какой-то внешний признак, порождают, соединяясь вместе, пронзительно-драматический эмоциональный эффект. Описательная полнота отдельных картин, которой так озабочен художник, решительно подчиняется экспрессии целого (обобщенный образ социального ужаса действительности), несмотря на то, что сам повествователь вовсе не выступает на сцену. Произведение написано в форме «сказа» героя.

И это тоже характерная черта литературы 10-х годов. Сказовую речь, больше всего простонародную, мастерски воспроизводят Бунин, Шмелев, Сергеев-Ценский, Пришвин, Тренев, Подъячев и др. В их произведениях не раз встретятся страницы своеобразно театрализованной прозы, в которой царят разговоры, а авторское повествование уподобляется сценической ремарке. Герой выговаривается вволю, и автор не любит прерывать его («А Федор говорит все время, не уставая, обо всем, о чем угодно» — «Неторопливое солнце» Ценского). Он скорее готов всячески умалить самого себя. Но часто это только видимость. В том смысле, что персонаж, в котором писатель как бы исчезает и который рисуется подчеркнуто со стороны, тщательно отгороженный от автора и социальной своей принадлежностью, и внешней характерностью, манерой говорить и думать (как, например, официант Скороходов в «Человеке из ресторана»), оказывается кровно близок автору некими чертами жизненного ощущения. Впрочем, дистанции между автором и героем может и совсем не быть. Ее часто нет, например, у крестьянского литератора Подъячева, хотя внешне и его проза подчеркнуто объективна. Многие вещи писателя, на первый взгляд, всего лишь подробные, нехитрые записи народных разговоров, выполненные с точностью фонографа. Но они проникнуты исподволь нервной, напряженной субъективностью, атмосферой эмоционального авторского сопереживания. «Беспристрастная» и «бесстрастная» сказовая форма (так воспринималась она иными из тогдашних критиков) нередко таит в себе глубоко запрятанную лиричность.

К художественному течению — «школе» Ремизова, отвергающей «лирический стиль рассказа»⁷⁰ (слова Б. Эйхенбаума об

⁷⁰ «Русская молва», 1913, 17 июля.

«Уездном» Замятина), относили ранние вещи Замятина. Отмеченная стилевая тенденция проявляется здесь в полной мере. Само авторское повествование превращается в сказ, поведенный «чужим» языком, от третьего лица.

Вот пример из повести «На куличках»: «Который настоящий да хороший мужик, тот, если за сохой походил да землю нюхнул, так уж во век этого духу земляного не забудет... Должно быть, что и с Аржаным вот так...»⁷¹ Авторская речь приноравливается к языку персонажа. Характерно, что простонародное «сказывание» свойственно произведению в целом — неважно, о ком или о чем идет речь, — о встречах ли французских офицеров с русскими («Пили и французы, да как-то по хитрому... То ли дело — наши... соловые ходят, развеселые, мутноглазые») ⁷², или о любовных переживаниях героя — офицера Андрея Ивановича. Значит ли это, что писатель хочет посмотреть глазами человека из народа на все окружающее, что в авторском сказе запечатлен некий объективный характер, тип мирозерцания? Нет, «сказителя» в замятинской прозе занимают подчас такие материи, которые вряд ли бы заинтересовали истинного простолюдина. Тут задача более формальная, стилизаторская: освоение манеры как таковой, совсем не обязательно выражающей ту или другую социально-психологическую характерность.

Впрочем, стиль тоже не всегда выдержан последовательно. Повествователь нет-нет да перейдет на речь «интеллигентную». Скажет, например: «То все ведро стояло, без пальтов ходили, это в ноябре-то», а вслед за тем: «Марусино лицо... было... тревожно-бледным и нежным от снежных отсветов». И несколько дальше — об исполнении сонаты Грига: «Все тише, все медленней ритарданто... Тихое и обрывистое, как шепот, стаккато... протянутые, умоляющие о любви, руки...» ⁷³ и т. п. И это, конечно, не просчет, а умысел. Здесь как раз и обнаруживается условность кажущегося самоотрицания повествователя в сказе. В самой манере рассказывания есть элемент прихотливого «плетения словес», демонстрация своей художнической умелости.

Перед нами особая, более условная, тенденция в развитии сказа, которая предвещает «орнаментальную» прозу 20-х годов. Замятинский сказ не менее личностен, чем у других писателей этого времени, хотя в ином, даже противоположном смысле. Автор как будто вполне сливается со своим рассказчиком, растворяется в его «материале» и одновременно дает почувствовать иллюзорность этой видимости, выделяя себя, автора, уже самой языковой игрою. Но не заходит далеко на этом пути, всегда оставаясь связанным объективно-изобразительной формой.

⁷¹ «Заветы», 1914, № 3, с. 64.

⁷² Там же, с. 97.

⁷³ Там же, с. 49, 58.

В реалистической прозе 10-х годов ощущение этой связанности — сугубое. И отсюда усиленное внимание к традициям, но внимание избирательное. В классическом русском реализме минувшего века литераторов 10-х годов часто привлекает поэтика образных «сгустков», насыщенной художественной материи, концентрированного слова, будь то, например, речевая вязь Лескова или предельно плотный, чувственно ощутимый, обремененный вещественным художественный мир Гоголя. Привлекает возможностью сообщить экспрессивность, символическую многозначительность обыденному бытовому «материалу».

Нуждается в коррективах — ввиду всего сказанного — версия о натуралистическом перерождении русского критического реализма и в собственно художественном, стилевом смысле. Подробно-описательная манера, свойственная ряду явлений прозы начала века, не превращается в самоценное описательство. Позиция бестрепетного наблюдателя, помышляющего лишь о полной объективности изображения, тоже не близка художнику-реалисту этих лет. Щедро изобразительный рассказ о «внешней» жизни насыщен личностным началом.

Столь же уязвима и версия о модернистском обновлении реализма, высказанная в критике 10-х годов (более подробно об этом — в следующей главе). Точнее говорить о стилевых элементах модернизма, переосмысленных реализмом, получивших здесь иную художественную функцию. Но не стоит преувеличивать подобного рода взаимодействия. Они гораздо заметнее, например, в западноевропейском реализме XX в. или даже в некоторых явлениях советской литературы 20-х годов, нежели в русском реализме изучаемого периода. Любопытно, что художественные контакты с течениями нереалистическими (влечение к романтическому образу и к отдельным стилевым явлениям модернизма) явственнее обнаруживаются в реалистической литературе 900-х годов: и в предреволюционное время (например, у раннего Андреева), и в первые послереволюционные годы. Контакты эти продолжаются и в дальнейшем, но уже как процесс убывающий. Это убедительно демонстрирует, например, эволюция А. Толстого или Сергеева-Ценского.

Процесс художественной активизации реалистического искусства — явление всей мировой литературы XX столетия. В России он протекал своими путями. По мере развития этого процесса проблема условного языка (существенная для западноевропейского реализма нашего века) отодвигается на второй план. Преобладающим становится стремление обновить освященные традицией классического реализма выразительные средства.