

Акад. В. В. ВИНОГРАДОВ

О ТЕОРИИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РЕЧИ

Допущено Министерством высшего и среднего
специального образования СССР в качестве учебного
пособия для студентов филологических специальностей
университетов и педагогических институтов



ИЗДАТЕЛЬСТВО «ВЫСШАЯ ШКОЛА»
МОСКВА — 1971

Послесловие академика *Д. С. ЛИХАЧЕВА*

Книгу подготовили к изданию профессор *А. Н. Кожин*
и доцент *Ю. А. Бельчиков*

РАЗВИТИЕ УЧЕНИЯ О ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РЕЧИ В СОВЕТСКУЮ ЭПОХУ

1

В современной филологии возродился острый интерес к проблеме поэтического языка, художественной речи, к проблеме «лингвистической поэтики», «науки о языке художественной литературы». Уже одно это многообразие терминов свидетельствует о том, что в кругу вопросов, которые относятся к соответствующей области филологического исследования, наблюдается большой разброд, резкое разногласие. У нас и за рубежом, особенно в Соединенных Штатах Америки, в Швейцарии и Западной Германии, во Франции, в Польше, Чехословакии и отчасти в Югославии, вокруг этих вопросов и в связи с ними разгораются жаркие споры. Для всех ясно, что оживление проблемы поэтического языка, впрочем, со времен глубокой древности никогда не умиравшей окончательно, а у нас после эпохи А. Н. Веселовского и А. А. Потебни пережившей короткий период возрождения, позднее больше всего было обязано так называемому «русскому формализму» (с конца 10-х до начала 30-х годов нашего столетия). Поэтому — в современной оценке состояния изучения поэтического языка или «языка художественной литературы» нельзя пренебрежительно пройти мимо этого течения. Пережитки его до сих пор очень сильны не только в Америке, в Чехословакии, Польше, но и у нас. Ведь именно у нас, прежде всего, в 10-20-х годах текущего столетия как филологические отголоски футуризма, на базе прямолинейного противопоставления поэтического языка практическому, были установлены две формулы — неясные и не наполненные живым конструктивным лингвистическим содержанием: «Поэтический язык — это язык с установкой на выражение» и «Поэзия есть язык в его эстетической функции»¹. В сущности,

¹ См.: работы по стихотворной речи Л. П. Якубинского, О. М. Брика, Р. О. Якобсона, Ср.: Р. Якобсон. Новейшая русская поэзия. Набросок первый (Виктор Хлебников). Прага, 1921, стр. 11.

эти же формулы получили позже в работах американских филологов, особенно проф. Р. Якобсона, более широкое, однако еще менее определенное выражение: «... поэзия может и должна рассматриваться как особым образом организованный язык»¹. Представляются в значительной степени справедливыми критические замечания по поводу этой формулы проф. А. В. Чичерина: «...Поэзия это не «особым образом организованный язык...» (излюбленное структуралистами выражение Р. Якобсона), а неустанная «работа духа», ее завершенная реализация в писанном слове, деятельное участие в ней читателя. И это не то же самое, увиденное с разных сторон, а совсем разное понимание предмета. Прежде всего с лингвистической позиции формула Р. Якобсона и не совсем грамотна, — можно ли «организовать язык»? И как это сделать? Что значит «особым образом»? Главное же по существу творчество прозаика и поэта не в «организации» языка, не в подборе и комбинации слов. У его истоков — познание, проникновение в глубины вещей, мышление, отчеканивающее мысли и чувства во все более и более зрелом образе и поэтическом слове»². Образные основы этих полемических размышлений о поэтической речи говорят о том, что проф. А. В. Чичерин является последователем А. А. Потебни и его учения о символической структуре художественного произведения. Но независимо от этого, определение поэзии, предлагаемое проф. Р. Якобсоном, действительно, элементарно противоречиво и по существу недостаточно. И дело не только в пустой квалификации поэтического языка как «особым образом организованного». Ведь всякий функциональный стиль литературного языка организован более или менее особым образом. Главная суть ошибки этого определения состоит в том, что в нем смешиваются и отождествляются два совсем разных понятия языка: язык как материал искусства и язык как эстетически преобразованная форма искусства, как воплощение поэтического творческого познания. Понятие «особой организации», здесь, в сущности, ни при чем. Здесь главное — в разрешении вопроса, при каких условиях и в силу каких своих особенностей слово (язык) становится фактором эстетического — мыслительного и экспрессивно-эмоционального —

¹ Style in language. ed. by Td. A. Sebeok N. Y. 1960, стр. 350—377.

² «Вопросы литературы», 1967, № 9, стр. 63—64.

воплощения и выражения художественной действительности, художественного мира. Раньше в эстетических трактатах говорилось о поэтическом слове как о «факторе эстетического переживания», как об источнике «эстетической нейтрализации» специфических форм художественного мышления.

Рассматривая поэзию как особую форму живого, творческого познания мира, А. А. Потебня в свое время обращал главное внимание на осмысление и истолкование познавательного значения фактов поэтического языка и обходил молчанием вопрос об их экспрессивно-эмоциональном значении. Между тем экспрессивно-эмоциональному содержанию стиля художественного произведения должно быть отведено очень важное место в характеристике поэтической «суггестивности».

Недаром еще у Т. Майера в его книге «*Stilgesetz der Poësie*» (1902, S. 67) говорилось о «пропитанной настроением мысли, которая уже сама по себе способна произвести (*ausmachen*) поэтическое целое». Как ясно видно и из истории других искусств, — прежде всего подлежит изучению самый процесс созидания словесно-художественного произведения, связанный с эволюцией стиля и творческого сознания художника (например, процесс поэтической работы Пушкина над «Евгением Онегиным», над стилем «Медного всадника», у Гоголя над «Портретом», «Тарасом Бульбой», над 1 и 2-м томами «Мертвых душ», Ф. Достоевского — над «Двойником», над романами «Идиот», «Бесы», «Братья Карамазовы», «Преступление и наказание», Л. Толстого над «Войной и миром» и т. п.). И таких работ у нас появилось немало за последнее пятидесятилетие, особенно в связи с проблемами творческой истории литературных произведений и текстологии. На этом пути есть большие препятствия, большие трудности. И он не может считаться исхоженным, исследованным до конца. Так как эту задачу особенно глубоко и остро выдвигал Потебня, и так как отголоски мыслей Потебни можно найти в трудах таких крупнейших наших исследователей литературы, как проф. Б. М. Энгельгардт, проф. Г. О. Винокур, акад. А. И. Белецкий, М. М. Бахтин, проф. А. В. Чичерин и многие другие, то необходимо кратко воспроизвести основные положения потебнианской теории поэзии и художественного слова как символической структуры, и коснуться в общих чертах способов или принципов ее современного применения и видоизменения.

Символичность поэтического слова, по мнению А. А. Потебни, решительно отделяет его от знака и знаковых систем. Символическая структура противопоставлена знаку. Символ не может быть простым знаком уже потому, что он, по крайней мере, двучленная структура, и потому, что он многозначен, многосмыслен. Однако, при ином, более широком понимании термина *знак* противопоставление знака символу затушевывается. Во всяком случае поэтическое слово двупланно: соотносясь со словесной системой общего языка, материально как бы совпадая с ее элементами, оно в то же время по своим внутренним поэтическим формам, по своему поэтическому смыслу и содержанию направлено к символической структуре литературно-художественного произведения в целом. В этом — основа поэтической речи и фактор динамической напряженности литературно-художественного произведения. Для Потебни содержание, смысл, идея являлись непрямым словесно-структурным элементом художественного произведения. Так преодолевался и чистый идеологизм в истолковании художественного произведения, усматривавший смысл и содержание поэтической вещи где-то вне ее, над ней и разбиравший это содержание независимо от стилистической структуры самого произведения — на фоне развития умственных и этических направлений. Для Потебни такой подход к литературе был совершенно неприемлем, так как содержание произведения должно было изучаться в своей внутренней соотнесенности с другими составными частями художественного целого. Сама проблема жанра ставилась им в этом плане динамической соотнесенности эквивалента (т. е. форм общего языка) и объекта символа (т. е. внутренних форм словесного ряда) как проблема различных типов отношения «содержания» к образу. Итак, «содержание» как словесно-структурный элемент произведения должно аналитически обнаруживаться в глубоком исследовании его поэтических форм.

Характерной особенностью символа по Потебне является его многозначность. Символ характеризуется относительной подвижностью, многозначностью объекта, т. е. его внутренних форм при относительной устойчивости его внешнего языкового эквивалента. Эта новая черта, резко отличающая словесный символ от знака. Знак может быть и в огромном большинстве случаев бывает строго рациона-

лен в том смысле, что его значение доступно полному дефинированию и в силу этого безусловно неизменно (телеграфная азбука, научный термин, химическая формула и т. п.). Между тем, тематико-идеологический план произведения изменчив, не поддается точной формулировке. С этой точки зрения одно из традиционных заданий критики: «вскрыть смысл произведения» представляется принципиально невыполнимым, если критик понимает под этим раз и навсегда данную объективную систему идеологического содержания. И его задача не вскрыть смысл произведения, а наполнить его соответствующим духу и запросам наличной современности смыслом.

Содержание художественного произведения не однозначно, оно многозначно, настолько, что можно говорить о множестве содержаний, сменяющих друг друга в процессе исторического бытования произведения. То содержание, которое вкладывает в него сам автор, обычно существует недолго, — оно сходит в могилу, быть может, даже раньше творца, потому что, оглядываясь в поздние годы жизни на свои ранние произведения, он, конечно, мог понимать их уже по иному, чем тогда, когда создавал. И уж, наверное, первый же читатель по-своему перетолковал «замысел поэта», к великому негодованию этого последнего, а последующие поколения читателей перекладывали на свой лад мысли и нормы, смутно мерцавшие в исторически данном произведении.

Первоначальное, авторское содержание не дано в произведении. Вскрыть его, опираясь лишь на одно произведение, невозможно. Только восстанавливая историю создания произведения, историк при исключительно благоприятных условиях в смысле обилия материала, может подойти к решению этой задачи. Тем не менее восстановление «авторского содержания» произведения является одной из центральных задач истории литературы: без этого вообще нельзя говорить об историческом генезисе произведения, потому что его символическая структура остается неясной и непонятной.

Любопытно, что к тем же выводам, что и Потебня, подходят и современные защитники применения точных методов в литературоведении. Так Вяч. Вс. Иванов пишет: «Одной из основных задач литературоведческого исследования является раскрытие того общего, что обнаруживается в разных произведениях одного автора. Конечная цель может быть определена как выяснение главных черт того не

написанного автором произведения, которое как бы подготавливалось другими его вещами»¹. В качестве иллюстрации приводятся в структуре ряда романов Достоевского «одинаковые сцены «массовых скандалов», где герой встречается с обеими женщинами, с которыми он связан по сюжету (по функции в подобных сюжетных узлах можно сопоставить таких, на первый взгляд, полярно противоположных героев, как Ставрогин и Мышкин)».

Второй вывод из тезиса о подвижности объектного смыслового ряда («внутренних форм») касается читателя. Читателю Потебня отводит совсем особую роль в истории художественного произведения. В самом деле: если объективного содержания в произведении не дано, то восприятие его должно носить особо активный характер. Следуя иносказательным намекам символической структуры, читатель сам должен воссоздать ее объектный ряд. Он должен наполнить ее своим смыслом, своим содержанием. Себе самому довлеющего, постоянного художественного произведения нет. Оно вечно воссоздается заново, вечно меняется — оно всегда в процессе непрерывной трансформации. Читатель не только «читает» «писателя», но и творит вместе с ним, подставляя в его произведение все новые и новые содержания. И в этом смысле можно смело говорить о «сотворчестве» читателя автору. Отсюда огромное значение критики, критических высказываний в истории литературы. История критики не есть история бесчисленных оценок «ума печальных наблюдений и сердца горестных замет», она даже не история читательского вкуса; история критики есть история самого произведения, и на это последнее, а не на личность критики или критиков, она должна быть ориентирована. Это есть история социального бытия символа, символической структуры в ее бесконечных трансформациях под влиянием читательского «сотворчества».

Третий вывод дает нам объяснение так называемой «вечности поэтических творений» или по крайней мере значительной длительности их действительного бытия в обиходе человеческого общества. Эта длительность обусловлена основным свойством символической структуры — изменчивостью ее объектного плана, ее внутренних, «поэтических»

¹ Вяч. Вс. Иванов. О применении точных методов в литературоведении. «Вопросы литературы», 1967, № 10, стр. 120.

форм. Прозаическое произведение, единоецелостный смысл которого дан нам как система устойчивых понятий, относительно быстро устаревает под влиянием непрестанных успехов человеческой мысли; так как благодаря строгой рациональности своей смысловой структуры оно лишено способности подновляться, то история немного раньше или позже неизбежно сдает его в архив отживших идей и воззрений. Не то в поэтическом произведении: в силу огромной гибкости символической структуры, оно способно к бесконечному обновлению. Каждое новое поколение читателей может подновить его по-своему, «открыть» в нем новые глубокие идеи, новые воззрения и нормы, т. е. вложить в него свое новое содержание по мерке своего культурного развития. Историческая судьба дискурсивной прозы связана с судьбой относительно быстро эволюционирующих идеологий, теорий и выводов науки и т. п. Поэзия связана со стихией несравненно более устойчивой, несравненно труднее изменяющейся — со стихией языка. Пока жив, т. е. внятен, доступен разумению тот язык, на котором написано поэтическое произведение, до тех пор действительно и оно само. Под влиянием тех или иных поворотов в истории искусства оно может отодвигаться на задний план, забываться, но никакой прогресс, никакая сила развития не в состоянии отнять у него чудесной способности возрождения, обновления в творчестве новой смены читателей.

А в связи с этим стоит и то свойство поэзии, которое Потебня называет ее «формальностью». Сущность этого свойства заключается в том, что художественное произведение задано читателю не как система положительного содержания, а скорее как известная схема и загадка, которую читатель должен еще дополнить и разгадать в конкретно-смысловом плане. В силу этого, художественное произведение, допуская множественность толкований, требует, чтобы и к нему не подходили с догматическим определенным критерием. Его основное достоинство, как символической структуры, в многогранности, в многозначности и в этом смысле оно требует формальности норм.

В иррациональной многоплановости символической структуры находят свое объяснение и еще два весьма важных свойства поэтического образа: его так называемая наглядность и относительная всеобщность — широта.

Проблема многозначности символа и сложной символической структуры может быть развернута в полном объеме

лишь при динамическом их истолковании. Но именно так и толкует Потебня поэтическое произведение. Для него — и это основной мотив, основная предпосылка всех его идей и определений — оно всегда чистая деятельность, нечто непрестанно возникающее и исчезающее в творческом сознании автора и читателя. Символическая структура не есть объективная данность; она только задана и находит свое конкретное выражение в творческом акте сознания. Только в нем полностью осуществляется многосложное развертывание смысловых рядов и их внутреннее соотношение, их структурная соотнесенность, их органическое единство, их целостность. И только в этом динамическом плане могут быть объяснены все необыкновенно противоречивые свойства художественного произведения: его относительная вечность и абсолютная мгновенность, единичность данных в нем образов при их безграничной потенциальной универсальности, его конкретность — при отвлеченности, его субъективная авторская замкнутость при огромной социальной общезначимости. Само собой разумеется, что сам Потебня не отвечает за все последующие и особенно за активизирующиеся в наше время вариации и видоизменения его взглядов в области лингвистической поэтики и стилистики (вроде «функционально-исторических рядов», в которых застревают художественные произведения прошлого). Например, высказывалась также мысль, что, если изучать литературно-художественное произведение как творческий процесс, то невозможно дойти до его предела, т. е. установить окончательный текст этого произведения. «Что такое воля поэта? — спрашивал проф. Г. О. Винокур. — Ведь она столь же изменчива, как тот текст, в котором она себя обнаруживает»¹. — «Нет решительно ни одного достоверного случая, в котором мы могли бы ручаться, что то или иное оформление поэтического замысла есть оформление действительно окончательное. Творческие усилия не знают никаких границ и никогда не находят себе успокоения»². Однако, такая точка зрения субъективна и антиисторична. Она переносит вопрос о последней редакции литературного текста в область индивидуалистически понимаемой психологии художественного творчества.

¹ Г. О. Винокур. Критика поэтического текста. М., 1927, стр. 16.

² Там же, стр. 17.

Проф. А. В. Чичерин доказывает, что в области литературного искусства «понятие стиля подразумевает единство слова и образа, образа и композиции, композиции и идей поэтического произведения. Изучение стиля невозможно без философского понимания единства содержания и формы, без связи с другими искусствами, без связи с эстетикой. Понятие стиля исторично, оно предполагает преемственность, борьбу и взаимоотношение стилей»¹.

Ю. Олеша в статье «Моя работа в МХАТ» писал: «Язык в драме и беллетристике не одно и то же. Точная фраза на сцене часто мешает. Так было с «Заговором чувств», где словесность пьесы осыпалась, как штукатурка со стены, заслоняя самую пьесу.

Сейчас я обдумываю вопрос, нужна ли афористическая речь на сцене и нельзя ли путем заикающейся речи, переосмысливающей с предмета на предмет, создать насыщенную речь. Мне хочется создать театр ломкой фразы».² Ломкая фраза определяет специфические особенности драмы в целом.

При исследовании художественной речи очень остро и своеобразно выступает проблема единства произведения, того образно-семантического контекста, в котором функционируют, устанавливаются и дифференцируются все другие основные единицы художественного выражения. Уже давно и с разных точек зрения как в эстетике словесного искусства, так и в теории художественной или поэтической речи таким единством признается цельное художественное произведение. Так, выделяя категорию литературно-художественного стиля, В. Кайзер, представитель Цюрихской школы филологии, доказывает, что она охватывает не только слова и фразы как явления художественной речи, но и более сложные структурные элементы целого, а также сами структуры словесно-художественных произведений в их целостности. Основным носителем стиля, по Кайзеру, является отдельное литературно-художественное произведение как замкнутая в себе структура³, как «единство и целостность всех художественных «формантов».

¹ А. В. Чичерин. Идеи и стиль. М., 1968, 2 изд., стр. 20.

² Ю. Олеша. Пьесы. Статьи о театре и драматургии. «Искусство», 1968, стр. 323.

³ Wolfgang Kayser. Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft. Fünfte Auflage, Bern—München, 1959, S. 289—292.

Эстетико-лингвистическое и литературоведческое, т. е. специализированное искусствоведческое понимание и понятие стиля часто смешиваются. Категорию стиля нередко применяют и к отдельному произведению любого искусства, и ко всему творчеству художника, и к целому художественному направлению или течению, и к искусству той или иной эпохи и даже к специфическим, индивидуальным качествам национального творчества.

Одним из последних своеобразных проявлений этой точки зрения на художественное произведение как на целостную и внутренне замкнутую систему является работа Д. С. Лихачева «Внутренний мир художественного произведения»¹. «Внутренний мир произведения словесного искусства (литературного или фольклорного), — пишет Д. С. Лихачев — обладает известной художественной цельностью. Отдельные элементы отраженной действительности соединяются друг с другом в этом внутреннем мире в некоей определенной системе, художественном единстве». Между тем, обычно и в литературоведческих и в литературно-стилистических исследованиях мир художественного произведения предстает «россыпью», он дробится и лишен цельности, внутреннего единства. Правда, Д. С. Лихачев в своем требовании и понимании единства внутреннего мира художественного произведения исходит не из анализа его художественно-речевой структуры, его внутри-стилистических связей и взаимодействий, а из концепции «целостного и целенаправленного характера» организации специфики произведения, отражения в его творческих ракурсах мира действительности. «Мир художественного произведения — результат и верного отображения и активного преобразования действительности» (76).

«Внутренний мир художественного произведения имеет еще свои собственные взаимосвязанные закономерности, собственные измерения и собственный смысл как система» (76).

«Строительные материалы для построения внутреннего мира художественного произведения берутся из действительности, окружающей художника, но создает он свой мир в соответствии со своими представлениями о том, каким этот мир был, есть или должен быть» (78). Легко заметить, что у Д. С. Лихачева способы характеристики внутреннего мира художественного произведения, вообще гово-

¹ Журн. «Вопросы литературы», 1968, № 8.

ря, далеки от средств словесно-стилистического анализа, они ближе к формам и приемам понимания и толкования произведений изобразительного искусства.

«Мир художественного произведения, — рассуждает Д. С. Лихачев, — отражает действительность одновременно косвенно и прямо: косвенно — через видение художника, через его художественные представления, и прямо, непосредственно в тех случаях, когда художник бессознательно, не придавая этому художественного значения, переносит в создаваемый им мир явления действительности или представления и понятия своей эпохи» (78).

«Мир художественного произведения воспроизводит действительность в некоем сокращенном, условном варианте... В мире литературного произведения нет многого из того, что есть в реальном мире. Этот мир по-своему ограниченный. Литература берет только некоторые явления реальности и затем их условно сокращает или расширяет, делает их более красочными или более блеклыми, стилистически их организует, но при этом создает собственную систему, систему внутренне замкнутую и обладающую собственными закономерностями» (79).

Однако при таком понимании отношения внутреннего мира художественного произведения к действительности те же признаки и структурные обусловленности открываются и для литературы в целом. «Литература «переигрывает» действительность. Это «переигрывание» происходит в связи с теми «стилеобразующими» тенденциями, которые характеризуют творчество того или иного автора, того или иного литературного направления или «стиля эпохи». Эти стилеобразующие тенденции делают мир художественного произведения в некоторых отношениях разнообразнее и богаче, чем мир действительности, несмотря на всю его условную сокращенность» (79). В сущности к стилистике художественной речи могут быть отнесены лишь отдельные, разрозненные, сделанные «в розницу», «россыпью» наблюдения Д. С. Лихачева о способах рисовки лиц и об «игре» алогизмами в сочинениях Ф. Достоевского:

«Обратим внимание прежде всего на лица героев Достоевского. Эти лица состоят из частей, обладающих относительной самостоятельностью. Степан Трофимович примеривает улыбки. Рогожин склеивает улыбку. Петр Степанович делает и переделывает свою физиономию. Не случайно, что лица героев Достоевского так часто напоминают маски (у Ставрогина, у Свидригайлова). Отдельные ча-

сти лица настолько самостоятельны, что могут играть главную и самостоятельную роль в наружности человека. В «Елке и свадьбе» не бакенбарды приставлены к лицу, а «господин приставлен к бакенбардам». Иногда эта характеристика лиц переносится на всего человека. В «Дядюшкином сне» князь К. составлен как бы из независимых друг от друга элементов. Это «мертвец на пружинах» «полукомпозиция» с искусственными ногой, глазом, зубами, волосами, бакенбардами, набеленный и напoмаженный.

Достоевский играет алогизмами и в своем стиле. В «Бесах» Достоевский характеризует генерала Ивана Ивановича Дроздова как «ужасно много евшего и ужасно боявшегося атеизма» (гл. VI, ч. 1). В «Дядюшкином сне» Мария Александровна сидит у камина «в превосходнейшем расположении духа и в светлoзеленом платье» (гл. III). Обычные слова Достоевского — «вдруг», «даже», «впрочем», «несколько», «некоторый», «довольно», «словно», «как будто какой-то», «вроде», «не совсем» и т. д. (85—86). Трудно составить из сцепления или повторений этих слов какое-нибудь хотя бы очень приблизительное представление о стиле Достоевского.

Но у Д. С. Лихачева есть заявления о стиле Достоевского еще более странные и неопределенные:

«Любовь к неожиданностям, неопределенностям и необъясненности ведет Достоевского к своеобразному «плетению словес»: «Теряясь в разрешении сих вопросов, решаю их обойти безо всякого разрешения» («Братья Карамазовы» — «От автора»).

Попытка Д. С. Лихачева вывести из рекомендуемого им интуитивно-абстрактного анализа «внутреннего мира» художественного произведения единство его стилистической структуры и индивидуальное своеобразие его языка не может быть признана удавшейся и целесообразно обоснованной. Во всяком случае, она не раскрывает всех «аспектов» стилистических соотношений и взаимодействий в строении единого словесно-художественного целого. И заключительные обобщения и рекомендации Д. С. Лихачева следует рассматривать как стремление, далекое от приближения к осуществлению.

«Исследователь внутреннего мира произведения словесного искусства рассматривает форму и содержание произведения в неразрывном единстве. Художественный мир произведения объединяет идейную сторону произведения с ха-

рактором его сюжета, фабулы, интриги. Он имеет непосредственное отношение к стилю языка произведения. Но самое главное: художественный мир словесного произведения обладает внутренним единством, определяемым общим стилем произведения или автора, стилем литературного направления или «стилем эпохи».

Изучая художественный стиль произведения, автора, направления, эпохи, следует обращать внимание прежде всего на то, «каков тот мир, в который погружает нас произведение искусства, каково его время, пространство, социальная и материальная среда, каковы в нем законы психологии и движения идей, каковы те общие принципы, на основании которых все эти отдельные элементы связываются в единое художественное целое» (87). Тщательных, всесторонних и показательных образцов стилистического анализа художественного произведения как единого целого у нас, в сущности, нет. По-видимому, к числу основных стилеобразующих тенденций Д. С. Лихачев готов отнести создаваемые художником в своем произведении «определенное пространство, в котором происходит действие» и «творимое писателем время, в котором протекает действие произведения». В аспекте этих общих положений Д. С. Лихачев рассматривает внутренний мир русской сказки — с его основными художественными признаками — «малым сопротивлением в ней материальной среды», «особенностями художественного пространства и особенностями ее художественного времени, а затем — сказочной спецификой построения сюжета, системы образов и т. д.».

Другая иллюстрация, к которой прибегает Д. С. Лихачев для обоснования своего понимания разных типов внутреннего мира художественного произведения, — это структурные своеобразия произведений Ф. М. Достоевского. Но именно эта иллюстрация особенно ясно обнаруживает односторонность, субъективность подхода Д. С. Лихачева к внутреннему миру художественного произведения и оторванность этого подхода от конкретных своеобразий словесно-стилистической структуры повествования, сложного переплетения разных форм несобственно-прямой речи, речи «авторской», речи персонажей и «подставных рассказчиков». С одной стороны, остановимся на описываемых Д. С. Лихачевым «заострениях» сюжетно-композиционного и характерологического характера в творчестве Достоевского, причем остается неясным, относятся ли эти наблюдения Д. С. Лихачева ко «внутреннему миру» каждого

произведения Достоевского и каждого жанра или между разными произведениями его есть какие-нибудь различия:

«Мир Достоевского, — пишет Д. С. Лихачев, — «работает» на малых сцеплениях, отдельные части его мало связаны друг с другом. Причинно-следственные, прагматические связи слабы. Мир этот постоянно обозревается с разных точек зрения, всегда в движении и всегда как бы дробен, с частыми нарушениями бытовых закономерностей.

В мире произведений Достоевского царствуют всякого рода отступления от нормы, господствует деформация, люди отличаются странностью, чудачествами, им свойственны нелепые поступки, нелепые жесты, дисгармоничность, непоследовательность. Действие развивается путем скандалов, резких столкновений противоположных сущностей. События происходят неожиданно, вдруг, непредвиденно... Достоевского волнуют и интересуют парадоксы психики, непредвиденное в поведении человека. Федька Каторжный в «Бесах» говорит про Петра Верховенского: «У того коли сказано про человека: подлец, так уж кроме подлеца он про него ничего и не ведает. Али сказано — дурак, так уж кроме дурака у него тому человеку и звания нет. А я, может, по вторникам да по средам только дурак, а в четверг и умнее его»...

«Достоевский самый непсихологический писатель из всех существующих. Ему нужна не психология, а любая возможность освободиться от нее... Любимые герои Достоевского чудачки, странные люди, люди неуравновешенные, совершающие неожиданные поступки. Законы психологии как бы для них не существуют.

Свой интерес к чудачкам и странностям Достоевский прямо связывает со стремлением разобраться в том, что совершается в мире... Достоевский отрицает обычную логику во имя какой-то высшей: чудак «не всегда» частность и обособление, а напротив, бывает так, что он-то, пожалуй, и носит в себе иной раз сердцевину целого, а остальные люди его эпохи — все, каким-нибудь наплывным ветром, на время почему-то от него оторвались»... («От автора» в «Братьях Карамазовых») (83—85).

Все эти рассуждения о творческой манере Достоевского очень далеки от конкретных анализов стиля его произведений, от словесных форм выражения разных названных здесь особенностей.

Кроме того, у самого Достоевского есть высказывания, решительно противоречащие наблюдениям и обобщениям

Д. С. Лихачева. В «Идиоте» (в начале четвертой части) есть от лица автора рассуждение, «которое начинает становиться, — как иронически заявил Достоевский, — похожим на журнальную критику». Это — рассуждение о том, «что делать романисту с людьми ординарными, совершенно «обыкновенными», и как выставить их перед читателем, чтобы сделать их сколько-нибудь интересными?». Ответ таков: «Совершенно миновать их в рассказе никак нельзя, потому что ординарные люди поминутно и в большинстве необходимое звено в связи житейских событий, миновав их, стало бы, нарушим правдоподобие. Наполнять романы одними типами или даже просто, для интереса, людьми странными и небывалыми было бы неправдоподобно, да, пожалуй, и неинтересно. По-нашему, писателю надо стараться отыскивать интересные и поучительные оттенки даже и между ординарностями»¹.

В сущности Д. С. Лихачевым намечается лишь два характера стилистического объединения речевых сфер в структуре литературно-художественного произведения Достоевского: 1) непосредственный или сукцессивный, приводящий к внутреннему единству значительных частей произведения и 2) обобщенно-типический и при том далеко не исчерпывающий все виды сцеплений слов и образов в системе отдельных сочинений Достоевского. Поэтому в некоторых случаях открывается возможность говорить о внутреннем единстве стилистической структуры произведения Достоевского, в других — о неполных, хотя и характерных воплощениях отдельных типических приемов и образов, важных для общего стиля Достоевского.

Чаще всего в художественной структуре литературного произведения различают четыре основных элемента: 1) идейно-тематический строй, 2) образную систему, 3) композиционную связь и динамику структурных частей (иногда включают сюда и развитие сюжета), 4) законы речевых соотношений, сцеплений и выражений. Само собой разумеется, что в общем историческом искусстве все эти стилистические элементы художественной структуры видоизменяются и осложняются особенностями жанра и художественного метода². Кроме того, обычно смешиваются и употребляются без точного разграничения понятия — «стиль языка» и «художественный стиль в целом».

¹ Ф. Достоевский. Собр. соч., т. VI, стр. 522.

² См.: А. Н. Соколов. Теория стиля. «Искусство», М., 1968, стр. 62.

Более очевидным, хотя и более внешним, считается единство, глубокая и тесная взаимозависимость словесных частей, а иногда и образов стихотворного произведения. Главная причина такого предубеждения состоит, преимущественно, в неразличении стихотворного и поэтического. Кроме того, в стихотворениях выступает строка как новая единица словесной связи, основанной на ритмико-мелодическом принципе.

При определении специфичности и внушительности связи стиха с признаками поэзии или поэтичности (кроме исторических литературных показателей) приходится руководиться его качественной ценностью, его эстетико-семантическими достоинствами в плане общеязыковых закономерностей.

...«Стиховые явления не вытекают механически из свойств национального языка. Присутствуя в нем как возможность, они становятся действительностью лишь в определенном речевом контексте, возникают в результате сопесенности... стихотворных строк. Соотнесенность же реализуется благодаря подобию их внутренней структуры, своеобразной в каждой системе стихосложения. Среди стиховых формантов (ритм, интонационно-синтаксическая структура, звуковая окраска) определяющим является именно ритм»¹. «Одновременно стих — это первоэлемент содержательной формы поэтического произведения»². Вместе с тем, это — особый тип художественной речи, подчиняющийся общеязыковым закономерностям и представляющий собой органическое единство специфических для него «формантов». Обычно смешивают и даже отождествляют стихи и поэзию, речь стихотворную и речь поэтическую. Наряду с этим распространено убеждение, что рост стихотворных сочинений вовсе не является непосредственным свидетельством или выражением развития и подъема поэтической, художественной речи, поэтического творчества. Крупнейший современный поэт М. Исаковский в 1968 году писал: «Я совершенно убежден в том, что если лавина стихов все с такой же силой, как и в прошлые годы, будет нарастать и обрушиваться на читателя, то мы можем от-

¹ Т. А. Руднев. Из истории метрического репертуара русских поэтов XIX — начала XX в. Теория стиха. «Наука», 1968, стр. 108.

² Там же, стр. 110.

бить всякую охоту у кого бы то ни было читать стихи»¹. «Непомерное обилие стихов — это, к большому моему огорчению, вовсе не рост нашей поэзии. Это инфляция поэзии, ее обесценивание»². М. Исаковский приводит несколько примеров из напечатанных стихотворений, относительно которых у него возникают всякого рода вовсе не поэтические сомнения:

«В декабре прошлого года в столичной газете появилось стихотворение отнюдь не новичка в поэзии, начинающееся так:

Вижу давних времен опушку,
Плачут кони. Горят дома.
Разрядите меня, как пушку,
А не то я сойду с ума.
(Курсив мой.— М. И.)

То, что это не стихи, а пародия на них, видно сразу же. Как бы там ни было, хочется спросить у автора, как удобней разрядить его? «как пушку?».

Я уже не хочу распространяться относительно «опушки времен». Конечно, прожитые времена в сознании человека оставляют те или иные приметы. Тем не менее даже самому большому любителю и знатоку метафор весьма странно читать, что у «давних времен» есть, оказывается, «опушка». Неизвестно только какая: лесная или та, что происходит от слова «опушить» (опушение)»³.

М. Исаковский приводит строфы из другого стихотворения профессионально-делового характера. Стихотворение напечатано в сборнике, который выпустило издательство «Советский писатель»:

По трактористско-шоферской привычке,
Ныряя с головою под мотор,
Зажжет,
Почти всегда от первой спички,
Для обогрева картера костер.
Пока его костер в тумане светит
И искры гаснут,
Так сказать, в пути,
Пусть на один больной вопрос ответят
Сотрудники НАМИ или НАТИ:
Когда же создадите вы приборы,

¹ М. Исаковский. Доколе?... (О стихах и талантах). «Вопросы литературы», 1968, № 7, стр. 69.

² Там же.

³ Там же, стр. 71.

Чтобы шоферы не ломали дров
Для запуска застуженных моторов
Автомашин,
А также тракторов?

М. Исаковский так комментирует стиль этого стихотворения: «Стихотворение это чересчур уж утилитарно. Оно представляет из себя всего лишь рабкововскую заметку, переложенную в стихи, и к поэзии не имеет никакого отношения... Сугубо деловой, сугубо практический вопрос превращен в пустяк, который автор, видимо, считает иронической поэзией» (72).

Очень своеобразно мнение М. Исаковского «о так называемых «новых» этаких вихляющихся и хромающих стихах, в которых нет никакого ритма, где слова и фразы какие-то нелепые, надуманные, неестественные, чаще всего непонятные не только «простому смертному», но и смертному далеко не простому. Что касается рифмы, то ее в таких стихах или нет вовсе, или она такая, что держит строчки — извините за грубое выражение — как бы «на соплях»: до того все неточно, непрочно и вообще произвольно... Но, читая стихи бесчисленного количества все новых и новых «ищущих» поэтов, я пришел к твердому выводу, что на самом деле они ничего не ищут, — что просто гонятся за мнимой оригинальностью (хотят быть оригинальней всех и даже «самого» Вознесенского), что нет у них никакой системы, никакой внутренней поэтической дисциплины. Пишут они как попало не в силу каких-то поисков или возможных «открытий», а потому, что лучше писать не умеют. Отсюда и идет всевозможное кривлянье. Поэтому они и прикрываются невообразимой путаницей строк и тем «туманно-неясным, что заключено в строках» (72). «Они удручающе однообразны». Вот выдержка из стихов одной поэтессы, напечатанных в книге «Из первых уст» («Советский писатель», 1966). Стихи называются «Я чувствую себя грешно»:

Я чувствую себя грешно
И за себя и за столицу,
То наши общие грехи.
И мучает сегодня совесть:
Перевела я на стихи
Увы, наверно, десять сосен.
Одиннадцатую — не тронь!
Найдем еще какой-то выход.
Пенек сосновый — нищий трон,
Последствие нелепых выгод.

(Отмечу в скобках: просто «идеальная» рифма: совесть—сосен!).

М. Исаковский иронизирует: «если на стихи потрачено («переведено») уже десять сосен, то почему же «одинадцатую — не тронь!». . . Может, она (поэтесса — В. В.) намекает на то, что перестанет писать столь «несъедобные» стихи и одинадцатая сосна, таким образом, сохранится. Если это так, то можно лишь приветствовать решение поэтессы, ибо ничего лучшего придумать в данной ситуации нельзя» (73).

Еще один пример «стихоткачества», как выражались в пушкинскую эпоху. «Стихи одного из поэтов, живущего в Волгограде и уже успевшего выпустить пять своих стихотворных сборников, не лучше, чем у поэтессы, о которой только что шла речь. С волгоградского поэта спрашивать надо даже строже: в иные времена человек, издавший столько своих произведений, едва ли не становился (а то и вправду становился) классиком. Однако о нашем волгоградце сказать этого никак нельзя, хотя бы потому, что он пишет такие, например, стихи:

Пей до счастья,
Пей до песни!
До самого пьяного!
Пей, чтоб слезы из глаз,
Чтоб молодость заново!

Что это — стихи или выкрики чьего-либо собутыльника, который уже почти и лыка не вяжет? . .

У того же поэта есть такие строки:

И снова — Волга русская
Могучая и плавная.
И не пойму, что чувствую,
Но что-то очень главное.

...Вряд ли поймет хоть один читатель, в чем же заключается существо того «очень главного», которое якобы чувствует поэт. В поэзии есть такой прием, когда поэт говорит полунамеками. Однако же читатель великолепно понимает, в чем смысл того или иного «полунамека», не говоря уже о самом поэте. А здесь — просто пустые слова, поставленные ради «оригинальности». Они ровным счетом не несут никакой нагрузки и потому бесполезны» (74).

Борис Ручьев в заметке «Помогать талантам (Необходимые уточнения к статье М. Исаковского)» замечает: «По легкомысленной привычке у нас называют поэтом вся-

кого, сочиняющего рифмованные и ритмически построенные строки. Но ведь их может сочинять каждый грамотный человек»¹. «Пусть люди научатся отличать версификацию от поэзии»². «Что из того, если начинающий стихотворец не станет поэтом? В этом еще ничего нет плохого: Зато из юного сочинителя вырастет ценитель и знаток стихов»³. «Назрело время сказать во весь голос и о том, что поэзию нельзя планировать».

И далее Б. Ручьев приводит очень показательные стихотворные примеры возмещения пошлым пустословием отсутствия собственных мыслей у некоторых современных авторов:

...Он держал за ножку рюмочку
И поглядывал в окно,
Под веселенькую румбочку
Элегантно пил вино.

Один наш стихотворец недавно побывал за границей... Рассказывая о посещении пивного бара, автор одарил нас такими строками:

Не важно, что ни бе, ни ме,
Ни я и ни они.
Плывут улыбки в полутьме,
В глазах плывут огни.

Внезапно стихотворца посещают такие откровения:

В гудящей толкотне мелюсь
Крестом несу усталость еле.
Молюсь на станцы Рафаэля,
На мрамор Эллина молюсь...

Стихи — экономная и предельно спрессованная речь... Работу поэта можно сравнить с трудом умельца-ювелира, работающего с драгоценными металлами. А ведь слово то же золото»⁴. «Пусть каждый поймет, что чудо поэтического слова далеко не всегда можно обнаружить в рифмованной и ритмически построенной речи»⁵.

Маргарита Алигер в заметках «Опыт души» очень тонко подчеркнула значение «искусного приема вторжения прозы в поэзию»⁶. Он пленяет в стихах Некрасова, Блока,

¹ «Вопросы литературы», 1968, № 7, стр. 83.

² Там же, стр. 84.

³ Там же, стр. 84—85.

⁴ Там же.

⁵ Там же.

⁶ «Вопросы литературы», 1966, № 4, стр. 119.

Ахматовой и других наших первоклассных поэтов. Этот поэтический прием не имеет ничего общего с превращением поэзии в прозу. Маргарита Алигер в качестве неудачного применения «прозаизмов» в стихотворной речи ссылается на некоторые строчки из стихотворения Бориса Слуцкого «Лошади в океане». «Вот его первые строки:

Лошади умеют плавать,
Но — не хорошо. Недалеко

Взгляните на эти строки глазами, обратив внимание и на пунктуацию. Прочтите их вслух. Представьте, что вы случайно услышали эти слова на улице, в толпе, что кто-то произнес их, проходя под вашим открытым окном. Подумаете ли вы хоть минуту, что это стихи? Да нипочем! Или четырнадцатая строка этого же стихотворения: «Лошади поплыли просто так». Нет, это не прием поэта, знающего, как резко и волшебным образом воздействует порой будто бы нечаянно, а на деле обдуманно и искусно вкрапленный в поэзию прозаизм. Это просто интонационный прозаизм, он не стал стихами и не может ими стать»¹.

Полемика по проблемам современной поэзии получила продолжение в следующем номере (10) «Вопросов литературы» за тот же 1968 год. Поэт С. Наровчатов в статье «Накануне» дает общую характеристику современного стихотворчества. По его мнению, «как это ни печально, поэзия в «средней» своей части стала выглядеть болтливей и безответственней... Мы поначалу страшно обрадовались «раскрепощенности чувства и мысли», проявляемой поэтами, а потом увидели, что касается эта «раскрепощенность» не столько «чувства и мысли», сколько их словесного выражения. Стихи зачастую пишутся верстами, а чувства и мысли измеряются в них вершками... Пока эта болтовня относится к проблемам, о коих сказано: «Любите Машу и косы ейные, это ваше дело семейное», — можно на нее не обращать внимания. Но когда она направляется на более серьезные предметы, становится неловко... Слишком долго не возникало на горизонте поэтов первой величины. И более того: достаточно долго не появляется совсем новых и по-настоящему самобытных дарований... Поэт (Исаковский) совершенно прав, когда говорит, что массовость стихослагательства никак не является условием и свидетельством роста собственно поэзии»².

¹ «Вопросы литературы», 1966, № 4, стр. 120.

² «Вопросы литературы», 1968, № 10, стр. 72—73.

Е. Осетров в статье «Не слишком ли много стихов» заявляет: «Никогда еще литература не знала такого безбрежного половодья рифмованной и ритмизированной речи»¹. Характерен один пример, на который ссылается Е. Осетров, — это «огромный стихотворный сборник, выпущенный столичным издательством... Листая десятки страниц стихотворного текста, начинаешь волей-неволей сомневаться в верности тезиса, провозглашенного А. Македоновым: «Возможности пустословия в поэзии... принципиально ограничены». В принципе, конечно, ограничены, но вот на практике... Впрочем, предоставляю слово стихотворцам. Видимо, решив стать оригинальным, автор заставил своего лирического героя обратиться к возлюбленной с таким признанием:

Я твои обживал чердаки,
Проходные дворы и задворки,
Я родные вздувал очаги —
Керосинки твои и конфорки.

Конечно все это надо понимать иносказательно, но, что ни говорите, неудобно как-то, и не столько за оригинальное поведение лирического героя, сколько за манеру выражаться: «родные вздувал очаги» и пр.

Другой автор того же сборника прямо-таки потрясает нас ассоциативностью своего восприятия:

Пахнет на веранде пол дощатый
Так забываемо, как ты.

Третьего не удовлетворяют лирические наблюдения. Он выступает со стихотворной декларацией, строго требующей:

Я стою на своем, я стою на своем,
Я хочу, чтобы двое остались вдвоем

Да, трудно, весьма трудно после этого утверждать, что возможности пустословия в стихах ограничены. Вы скажете, пожалуй, что приведенные мной строки никакого отношения к поэзии не имеют. Но можно не сомневаться: авторы несомненно, будут горячо и убедительно настаивать на том, что их вирши — поэзия, иначе зачем бы их стали публиковать в сборнике, который является не просто сводом

¹ «Вопросы литературы», 1968, № 10, стр. 84.

написанного московскими авторами, а столичным поэтическим ежегодником»¹.

Между тем у нас вошло в моду выражение — «поэтизм стиха»².

5

Для лингвиста и лингвистики естественно рассматривать художественное произведение как продукт человеческого творчества в общем ряду исторически изменяющихся форм и типов словесно-художественных стилей, отвлекаясь от генезиса и эволюции индивидуально-поэтического сознания, внешним выражением и даже знаком которого является то или иное сочинение, или обращаясь к этому кругу вопросов лишь как к вспомогательному источнику. Материальное воплощение словесно-художественного произведения, литературный текст его как бы сами напрашиваются на эстетико-лингвистическое, формальное и содержательное изучение. Впрочем, само собой разумеется, что эстетические оценки и приурочения его могут быть и противоречивы и недостоверны. Узнавание автора, квалификация стиля, определение и атрибуция текста — одна из важнейших и труднейших задач изучения поэтической речи, особенно по отношению к историческому прошлому.

Любопытно суждение С. П. Шевырева о стиле гражданской лирики Пушкина — в связи с попыткой определить автора анонимно напечатанной «Русской песни на взятие Варшавы» В. А. Жуковского (письмо к С. А. Соболевскому от 4/16 окт. 1831 г.): «По некоторым строфам должны быть Пушкина и по смелой мысли начать с известного мотива... Целое... не сшито, или лучше сметано на живую нитку, но таковы почти все подобные пьесы Пушкина. Они в нем афоризмы, а не выливаются из одного полного чувства»³.

С. П. Шевырев признает чисто пушкинскими — с одной стороны, строфу с характерными антропоморфическими метафорами при изображении предметов:

Чу, как пламенные тромбы,
Поднялися и летят
Наши мстительные бомбы
На кипящий бунтом град

¹ «Вопросы литературы», 1968, № 10, стр. 87.

² См., Вл. Гусев. «Дом в лесах». «Вопросы литературы», 1968, № 7, стр. 98.

³ М. Светлова. Пушкин по документам архива С. А. Соболевского. «Литературное наследство». М., 1934, № 16—18, стр. 749.

— а с другой стороны — строфу с лаконическим, дробным и сжатым синтаксическим строением:

Спор решен. Дана управа.
Пала бунта голова
И святая наша слава,
Слава русская жива.

Пусть здесь допущена грубая ошибка в определении и эстетическом истолковании индивидуального поэтического стиля, но общие тенденции подхода к словесно-художественному произведению как объективному продукту творчества очевидны и в принципе не могут быть отвергнуты.

Знаменитый современный югославский писатель Иво Андрич в статье о труде писателя-художника («Слово в словах») так изображает своеобразие писательского отношения к языку как материалу художественного творчества: «Все иные художники — музыканты, живописцы, скульпторы, работники театра, или кинематографисты — все они имеют в своем распоряжении видимые и осязаемые средства, которыми пользуются в процессе творчества. Лишь у писателя нет ничего, кроме слов. И лишь мы призваны из обыкновенного, изменчивого и ускользающего слова, которым пользуются все люди при удовлетворении своих жизненных потребностей, сделать инструмент художественного творчества и, по возможности, создать художественное произведение».

Иво Андрич напоминает афористическое рассуждение одного французского поэта: «слова — это тонкие доски, переброшенные через пропасть бессмыслицы, и по этим доскам следует перебегать быстро, пользуясь ими, но подолгу не задерживаясь на них».

Однако, — советует Иво Андрич, — «время от времени стоит задуматься об этом нашем инструменте и орудии и проверять свое отношение к нему».

При этом «холодное изучение» словаря, «изобретение и жонглирование необычными словами ни к чему не ведут», кроме курьезных экспериментов. Важны для жизни искусства лишь те слова, те выражения, которые «дают тело и душу нашей мысли или нашему чувству». Необходим близкий и постоянный контакт с родным языком. «Язык — это жизнь людей сознательная и бессознательная, видимая и потаенная. Вне жизни существует лишь молчание смерти. Нет такого слова, которое не было бы связано с жизнью, как нет и растения без почвы, что его питает. Следовательно, нужно быть близким к людям и их

жизни, слушать их речь, впитывать ее в себя, размышлять о ней, жить с ней, как брат с братом». Так формируется новая художественная правда. «Слова невозможно выцезживать из авторучки». Человеческая жизнь для писателя «выражена в человеческом слове».

Лишь при глубоком и тесном контакте художника с жизнью и общественной речью «слова становятся делом». «По существу, словам нет конца, как нет его и в нашей страстной борьбе со словами и за слова, нашим вечным поискам плодородного и творческого слова. А это то самое слово, которое, исходя от живых людей и людских дел, от людской мечты и желания и проходя сквозь призму творческого духа, становится (при благоприятном исходе) художественным произведением».

«...Каждому из нас в разные периоды нашей работы слова по-разному являются и по-разному выглядят. Иногда это крупные, темные и неподвижные предметы, словно камни у дороги, иногда — прозрачные, разноцветные, легкие и изменчивые, как кристаллы, роса и облака. И всегда они подвержены непредвиденным метаморфозам и вечным колебаниям угасания и воскресения»¹.

Б. Пастернак в своем труде «Люди и положения» заявлял: «Люди, рано умиравшие, Андрей Белый, Хлебников и некоторые другие, перед смертью углублялись в поиски новых средств выражения, в мечту о новом языке, нашаривали, нащупывали его слог, его гласные и согласные. Я никогда не понимал этих розысков. По-моему, самые поразительные открытия производились, когда переполнявшее художника содержание не давало ему времени задуматься и второпях он говорил свое ковое слово на старом языке, не разобрав, стар он или нов»².

В этой связи хотелось бы рассеять одно невольное заблуждение, в которое впал В. П. Григорьев в статье «О задачах лингвистической поэтики»³, стремясь сблизить точку зрения проф. Р. Якобсона на поэзию с моей, сформулированной так: «Поэтическая функция языка опирается на коммуникативную, исходит из нее, но воздвигает над ней подчиненный... закономерностям искусства новый мир ре-

¹ См.: «Литературная газета», № 41, от 11 окт. 1967 г., стр. 15.

² «Советская музыка», 1967, № 1. О Скрябине и Шопене, стр. 100.

³ Изв. Акад. наук СССР. Серия литературы и языка, 1966, т. XXV, вып. 6, стр. 489—490.

чевых смыслов и соотношений»¹. По мнению В. П. Григорьева, модель и гипотеза проф. Р. Якобсона этой точке зрения не противоречит. Между тем, это не так.

В формуле проф. Якобсона нет и намек на язык словесного искусства, как форму творческого познания мира. В связи с этим поэзия опустошается от общественного содержания и выводится за пределы общей истории искусства как истории социологически дифференцированной смены художественных структур. Частично эти очень существенные недостатки якобсоновской модели были отмечены в интересной статье известного чешского филолога Карела Горалка «*Sprachfunktion und funktionelle Stilistik*»².

6

Возникая на границах разных наук, на их стыке, молодая наука о поэтической речи вначале не могла и до сих пор еще не может похвастаться ни законченностью своей внутренней структуры, ни точностью своих методов, ни отчетливостью определения своих основных понятий. В ней и до сих пор бывает много посторонних примесей. Она еще часто не в силах защитить свою самостоятельность от притязания соседей, прежде всего, общей лингвистики как теории и практики общественного языка — письменного и обиходно-бытового, а также от прикладной математической лингвистики, нередко не отличаемой от универсальной структурной лингвистики, но больше всего от разных концепций и смешанных сфер так называемого идеолого-публицистического литературоведения. И тут ее единственная опора — строгая методология и методика анализа поэтического слова. Задача методологического исследования в области науки о поэтической речи заключается прежде всего в отграничении ее от случайной примеси других наук, и в очищении ее от всех чуждых элементов. Методологическое исследование поэтической речи должно показать такое внутреннее содержание ее и такие внешние формы и особенности, которые обеспечивают ей право на то, чтобы быть самостоятельным объектом изучения. Ясно, что во

¹ В. В. Виноградов. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. М., 1963, стр. 155.

² Linguistics, 14 May 1965, стр. 15. Ср. также, L. Doležel. Kybernetika a jazykoveda. В книге: «Kybernetika ve společenských vědách». Praha, 1965, стр. 271—274.

всяком художественном произведении есть такие черты, которые отличают его от продуктов публицистического, научно-технического или административно-делового писательства, хотя многие литературные произведения, относимые к области художественной литературы или беллетристики, включают в себя и элементы публицистического или научно-технического стиля. Но теория и история словесно-поэтического творчества должна выделить в них формы и элементы поэзии или поэтического (если, конечно, они присущи им). Следовательно, необходима систематизация функциональных элементов и структурных — внешних и внутренних — форм художественной речи, очищение их от посторонних примесей и отчетливая формулировка основных категорий поэтического языка после такой критической чистки. По существу это указывает на то, что объектом науки о поэтическом языке является не сам язык, как особое общественное явление, но понятие о нем или о его особом функциональном применении, образованное под определенным эстетическим углом зрения. В понятие поэтического языка как объекта теории поэтической речи входит сверх общих признаков языка, языка вообще, преимущественно его специфические признаки как языка поэтического, как объекта и орудия словесного искусства, и та точка зрения, согласно которой эти признаки отвлекаются от бесконечного многообразия разных воззрений на язык и его многообразных функциональных применений. Установить объект науки, это значит в то же время, — установить ее метод. Здесь на помощь лингвистике должна прийти эстетика слова.

Наука о поэтическом языке как ориентир помогает найти для той или иной эпохи центр художественной литературы и близкие к нему или окружающие его литературно-художественные «поля» и горы с их вершинами. В противном случае получается то впечатление от истории художественной литературы, от истории литературного искусства, которое так остро передано акад. А. Н. Веселовским: «История литературы напоминает географическую полосу, которую международное право осватило как *res nullius*, куда заходит охотиться историк культуры и эстетик, эрудит и исследователь общественных идей. Каждый выносит из нее то, что может, по способностям и воззрениям, с той же этикеткой на товаре или добыче, далеко не одинаковой по содержанию. Относительно нормы не сговорились, иначе не возвращались бы так настоятельно к вопросу: что такое

история литературы?»¹. Еще сложнее и труднее вопрос: что такое поэтическая или художественная речь?

Определив точно объект и метод теории поэтической речи, можно с уверенностью добиваться интересных результатов ее развития. Ей могут угрожать не столько жизненные опасности, сколько ошибочные и произвольные сдвиги или перемещения ее границ и функций, активные или особенно активизировавшиеся у нас с середины 30-х годов текущего столетия. Так, — очень непродуктивен по результатам перенос на язык поэтический или художественный элементарных свойств и структурных качеств общелитературного языка с его социально-диалектными расслоениями и историческими «срезами» (прибегая к шаблонам модной лингвистической терминологии). Тут прежде всего наблюдается принцип социально-географического смешения и смешения: если какие-нибудь формы слова, конструкции, приемы построения диалога, воспроизведения характеров и т. п. отыскиваются тем или иным охотником за литературой или литературоведческой дичью, или часто встречаются им в творчестве какого-нибудь писателя — живого или мертвого — то он и относит их механически либо к общим признакам языка художественной литературы, либо к индивидуальным приметам индивидуального стиля изучаемого художника слова. Смысла в этих присуждениях чаще всего не видно. Тут господствуют факторы субъективного предпочтения или чинопочитания. Иногда разыгрывается что-то похожее на награждение орденами. Это — одна из разновидностей наивного филологического реализма, во многом типична для советской науки о языке художественной литературы и для стилистики художественной литературы. Ошибками этого типа страдает нередко «Словарь языка Пушкина». Они также ощутительны, например, в наших работах по языку и стилю Ломоносова, Пушкина, Гоголя, Лермонтова, Тургенева, Чехова, Л. Леонова, Шолохова, А. Толстого и др.

Другая неприятность на пути исследования поэтической речи — это идеологически вольные или априорные размышления и измышления, оторванные от живой ткани художественного языка и от структуры поэтических произведений. Это бывает тогда, когда какой-нибудь метаэстетик, метафизик, метапублицист или метасоциолог и т. п. отгоражи-

¹ А. Н. Веселовский. Из введения в историческую поэтику. Собр. соч., изд. ОРЯС. Имп. АН, т. 1, СПб., 1918, стр. 30.

вает себе кусок литературной территории, объявляет его исключительным достоянием своего образного или революционного духа и начинает производить над ним и с ним разные идеологические эксперименты. Тут дело, конечно, не только в заявлениях такого типа: «образ разговаривает с нами... не языком, потому что в нем нет «знаков», — а особой моделью мира»¹. Но в странном направлении движутся многие статьи современного нашего литературно-публицистического журнала «Вопросы литературы». Например, в передовой статье редактора этого журнала В. Озерова (№ 1, 1967 г.) «В гуще жизни, в авангарде общества» читаем: «Всего ценнее те художественные открытия, которые служат вкладом в общую копилку народного, государственного опыта. Этот опыт аккумулируется, на него опирается партия, множеством нитей связанная со всеми областями национальной и международной жизни. Пополняя богатство опыта, литератор деятельно участвует в делах народа, в рассмотрении важных народно-хозяйственных задач. Известна, например, деятельность Л. Леонова по сохранению и приумножению природных богатств нашей родины, выступления других писателей об освоении естественных ресурсов Сибири, против браконьеров, загрязнителей рек и водоемов и т. д. и т. п.» (стр. 7). Приходится сожалеть, что редактор литературоведческого журнала так мало проявляет уважения к искусству художественного слова.

Л. Н. Толстой гениально просто выразил суть творческих устремлений истинного художника слова в его работе над своим произведением: мысль в художественном произведении идеальным способом может быть высказана только тогда, когда ни одного слова к сказанному нельзя ни прибавить, ни убавить, ни изменить, без того, чтобы не испортить произведения. К этому должен стремиться писатель. «В настоящем художественном произведении нельзя вынуть один стих, одну сцену, одну фигуру, один такт из своего места и поставить в другое, не разрушив значение всего произведения»². История искусств сплошь и рядом изучает объекты художественного творчества вне всякого отношения к творческому сознанию художника, наделяя их способностью к внутренней эволюции, сообразно внут-

¹ П. Палиевский. Внутренняя структура образа. «Теория литературы», М., 1962, стр. 76, 80, 95, 96, 99.

² Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч. Юбилейное изд., М., 1928—1955, т. 30, стр. 131.

ренным законам развития соответствующего вида, жанра, соответствующих структур словесно-художественного творчества.

Естественно, что здесь представляются два пути объективного исследования художественной речи. Один — от анализа и понимания цельного словесно-художественного произведения, как эстетического единства. В этом случае очень существенно уже заранее учитывать различия между разными жанрами — стихотворными и прозаическими. Понимание внутреннего единства словесно-художественной структуры произведения — одно из условий оценки законов и правил его динамики, его композиции, развития его сюжета, стилистических трансформаций отдельных частей и т. п.

Само собой разумеется, что не все течения словесного искусства ориентируются на целостность и внутреннее единство литературно-художественного произведения. Для таких направлений, как, например, футуризм, была характерна тенденция к разъединенности «кусков» словесной композиции. В. Шкловский в своем «Гамбургском счете» (1928, стр. 107) заявлял, что для него важно «чувство разобщенности форм и свободное с ними обращение», что представление слитности литературного произведения у него заменено «ощущением ценности отдельного куска» и что вместо соединения, склеивания кусков ему интереснее их противоречие¹.

Любопытно, что акад. Я. Мукаржовский в работе «Dialektické rozpory v moderním umění» находил общий знаменатель, общую тенденцию современного искусства в «подавлении личности и, прежде всего, сложной и поэтому ярко единослитной личности, психологической, самое присутствие которой уже подчеркивает единство произведения»: при таких обстоятельствах в восприятии искусства на передний план со всей четкостью выходит объективное художественное построение и, вместе с тем, многочисленные диалектические противоречия, которыми оно насыщено.² Но ведь и «рассеянная», лишенная внутренней органической спайки частей структуры литературного произведе-

¹ См. об этом принципе в связи с характеристикой Лефовского течения статью Мирослава Дрозды «Пастернак и левое искусство». «Československá rusistika», XII, 1967, № 4, стр. 222.

² J. Mukařovský. Kapitoly z české poetiky. II. P. 1948, 294. Ср. Mirosław Drozda, Пастернак и левое искусство, «Československá rusistika», 1967, № 4, стр. 225.

ния или художественного произведения иного типа — все же подчинена правилам и закономерностям разрывов и противоречий.

I. М. Горький писал Л. Андрееву из Оленино (18 — 20 апреля 1902 г.) о стиле Андреевского рассказа «Мысль»: «Леонид Андреев свой человек в области неизвестного, и пропасти черных тайн посещаются им столь же легко и свободно, как Скитальцем — трактиры для простонародья. Ничего! «И в железные сердца — бей!!» «Вот смысл философии всей!» «Пусть мещанину будет страшно жить, сковывай его паскудную распущенность железными обручами отчаяния, лей в пустую душу ужас! Если он все это вынесет — так выздоровеет, а не вынесет, умрет, исчезнет — ура!» Горький советует Андрееву уничтожить или переделать конец рассказа «Мысль» так, чтобы здесь «главное место заняло страшное слово — «ничего». В первой публикации рассказ заканчивается следующим образом:

«— Обвиняемый! Что вы имеете сказать в свое оправдание? — Доктор Керженцев встал. Тусклыми, словно незрячими глазами он медленно обвел судей и взглянул на публику. И те, на кого упал этот тяжелый невидящий взгляд, испытали странное и мучительное чувство: будто из пустых орбит черепа на них взглянула сама равнодушная и немая смерть.

— Ничего. — Присяжные заседатели удалились в комнату совещаний». («Мир божий», 1902, № 7, отд. 1, стр. 159). В последующих публикациях «Мысли» заключительная фраза была снята автором по совету Горького¹. Такой остро драматический конец особенно сильно подчеркивал внутреннее единство и экспрессивно-эмоциональную направленность всей композиции «Мысли».

II. Очень остро, хотя и односторонне, недостаточно исторично, в соответствии с своей общей концепцией эволюции стилей русской литературы, о целостности и единстве словесно-художественных структур, рассуждал Ю. Н. Тынянов. В его «Записных книжках» читаем: «Я полагаю, что литература меняется не так, что вот, мол, приелся такой-то метр — появляется новый метр. Или приелась повесть — и появляется роман. Мне кажется, что и метр сам по себе приелся не может, и не повесть внезапно вызывает к себе охлаждение. Иначе — вместо ямба появился бы только хорей, а вместо повести только роман.

¹ М. Горький и Леонид Андреев. Незданная переписка. «Литературное наследство», т. 72, стр. 146–147.

Мертвеет все сразу — так проходят литературные поколения: не ахматовский паузник помертвел, это помертвела вся система речи, со всеми потрохами.

А за речью стоит авторское лицо, автор. Так умирают вживе авторы. Иногда при этом они умирают и не-фигурально, а на самом деле, потому что литература — это не служба и не побочная профессия, а жизнь этих людей, счастье и несчастье. В авторском лице, рупоре — все дело. И рупор создается медленно, из материалов, которые лежат поближе, иногда из голых человеческих ладоней, не больше. Смена рупора есть литературная революция.

Ломоносов был на ораторской кафедре. Державин сменил его, облекся в халат небывалого мурзы. Карамзин сошел с кафедры, сложил вещи и уехал в путешествие. Плодились «Горации», «эпикурейцы», «мудрецы». Пушкин в маске такого мудреца сделал всю свою лицейскую лирику, и только в 1818 году вдруг показал другое лицо:

...повеса вечно праздный,
Потомок негров безобразный.

Потом это лицо колебалось, этот голос колебался от поэмы к поэме, пока голос не стал тысячью голосов и лицо — лицом, знакомым через сто лет. Пошло опять.

Лермонтов выдумывает свою генеалогию — испанца Лерму, которого быстро сменяет шотландцем Лермонтом и делает вивисекцию литературы и собственной жизни, инсценирует в жизни французские романы, гримирует стихотворения, пока не оказывается:

Наедине с тобою, брат,
Хотел бы я побыть.

Начинается другой грим: молодой Некрасов причесывается под Гоголя, ходит сатириком-фельетонистом, пока не становится Некрасовым.

Все эти переодевания поколений показывают, что настоящий, естественный голос, которого достигло предыдущее поколение, больше не нужен. Метр устарел не сам по себе, он устарел, потому что в нем отзывается ода. Или элегия. Или остроумие. Или тонкость. Тонкость и остроумие тоже стареют. Пушкин в «Евгении Онегине» пишет об остроумии из отцовского поколения:

Тут был в душистых сединах
Старик, по старому шутивший:
Отменно тонко и умно,
Что нынче несколько смешно.

Голос, казавшийся глубоким, кажется хриплым, и казавшийся высоким — стал пискливым. «Естественность» здесь не спасает: выручают эпигоны, которые превращают естественность в позу. Так, естественный Карамзин стал пастишком с розовым бантом благодаря Шаликову.

Не все дело в голосе, дело и в рупоре.

Новый голос и новый рупор — это смерть старого литературного поколения»¹.

III. Еще иллюстрация:

Важную роль в композиции новеллы Н. Успенского играет художественная деталь, нередко бросающая яркий свет не только на позицию автора, но и на весь его образ. Так в очерке «Из дневника неизвестного» автор сначала несколькими штрихами рисует картину до предела разоренной деревни. «Недавно был в одной крестьянской избе: толковали о работе, пряли, ссорились. Все семейство упрекало друг друга, кто сколько поел хлеба; одна больная баба стонала на полатах; парень говорил своей матери старухе, что хлеб на исходе. И это вероятно идет каждый день!...»

Автор совершенно не говорит о своем настроении в связи с увиденным и услышанным, в отличие от того, что обычно делали Тургенев или Григорович. Н. Успенский одной фразой заменяет широкое описание тяжелых раздумий рассказчика. Герой выезжает из села, смотрит вдаль: «На горе стояла мокнувшая деревенька, словно залившаяся слезами»... Из описания деталей горестного быта возникает единый целостный образ.

IV. Образ автора подвергается деформации, когда на него наслаивается и в него проникает образ исполнителя (артиста, чтеца, декламатора). Очень интересно сообщение П. И. Вейнберга в его «Воспоминаниях»² о том, какое впечатление произвело на него чтение М. С. Щепкиным басни Крылова «Ворона и лисица»... «Стоило Щепкину прочесть только одну «Ворону и лисицу», даже только две строки из нее: «Голубушка, как хороша! Ну, что за шейка, что за глазки!» — чтобы передо мною, в полном смысле этого слова, открылся в этом отношении совершенно новый мир. В неописанное изумление повергла меня резкая противоположность этой читки всему тому, что я слышал и чему меня учили до сих пор, противоположность, как в общем,

¹ Ю. Тынянов. Из записных книжек. Журн. «Новый мир», 1966, № 8, стр. 129—130.

² Ежегодник Имп. театров, 1894—1895. Прилож. кн. 1, стр. 74—77.

т. е. в тоне, манере, так и во всех частностях, например, в только что упомянутых двух стихах, которые Михаил Семенович произносил совсем не приторно-сладковато, как произносят их все даже хорошие чтецы, имея в виду предшествующие слова: «И говорит так сладко, чуть дыша»; — а совсем особенным, каким-то отрывистым глуховатым тоном, в котором слышалась и грубая лесть, и тайное, презрительное, насмешливое отношение к глупой вороне, и страх, что эта ложь может обнаружиться прежде, чем цель, в виде сыра, будет достигнута...» Одно из основных достоинств читки Щепкина (которого он и впоследствии не раз слышал) Вейнберг видел в органическом соединении «игры» и «декламации»¹, с одной стороны, и тонкого иронического реализма гоголевской окраски, с другой.

При этом очень важно, чтобы понимание структуры художественного целого и характерных качеств его частей опирались на общее восприятие индивидуального стиля писателя.

В. Э. Мейерхольд говорил: «Нельзя одними и теми же приемами играть Маяковского и Чехова. В искусстве нет универсальных отмычек ко всем замкам, как у взломщиков. В искусстве нужно искать к каждому автору специальный ключ»².

V. Трудность анализа целостной структуры словесно-художественного произведения и ее элементов в их направленности к единству целого, в их соотношениях и взаимодействиях обусловлена глубоким пониманием стиля и композиции сочинения. Об этом Лев Толстой писал так: «У французов есть странная склонность передавать свои впечатления картинами. Чтобы описать прекрасное лицо — «оно было похоже на такую-то статую», или природу — «она напоминала сцену из балета или оперы». Даже чувства они стараются передать картиной. Прекрасное лицо, природа, живая группа всегда лучше всех возможных статуй, панорам, картин и декораций...»

Великий Ламартин, описывая свои впечатления на лодке посреди моря, когда одна доска отделяет его от смерти, говорит, как хороши были капли, падавшие с весел в море — «как жемчуг, падающий в серебряный таз». Прочтя эту фразу, воображение мое сейчас же переносилось в де-

¹ Т. С. Гриц. М. С. Щепкин. Летопись жизни и творчества. Изд. «Наука», М., 1966, стр. 37.

² А. Гладков. Мейерхольд говорит. Журн. «Новый мир», 1961, № 8, стр. 223.

вичью, и я представил себе горничную с засученными рукавами, которая над серебряным умывальником моет жемчужное ожерелье своей госпожи и нечаянно уронила несколько жемчужинок — «как жемчуг, падающий в серебряный таз», а о море и о той картине, которую с помощью поэта воображение рисовало мне за минуту, я уже забыл. Ежели Ламартин, гениальный Ламартин, сказал мне, какого цвета были эти капли, как они падали и стекали по мокрому дереву весла, какие маленькие кружки производили они, падая в воду, воображение мое осталось бы верно ему, но намек на серебряный таз заставил ум упорхнуть далеко. Сравнение — одно из естественнейших и действительнейших средств для описания, но необходимо, чтобы оно было очень верно и уместно, иначе оно действует совершенно противоположно. Воображение — такая подвижная, легкая способность, что с ней надо обращаться очень осторожно. Один неудачный намек, непонятный образ, и все очарование, произведенное сотнею прекрасных верных описаний, разрушено. Автору выгоднее выпустить 10 прекрасных описаний, чем оставить такой намек в своем сочинении»¹. И далее Толстой заметил, настаивая на точности и верности сравнений в контексте целого: «Я никогда не видел губ кораллового цвета, но видел кирпичного; глаз — бирюзового, но видел цвета распушенной синьки и писчей бумаги. Сравнение употребляется или чтобы сравнивая худшую вещь с лучшей, показать, как хороша описываемая вещь, или, сравнивая необыкновенную вещь с обыкновенной, чтобы дать о ней ясное понятие» (1, 179). «Верная передача действительности есть камень преткновения слова» (т. III, стр. 216).

VI. Чрезвычайно плодотворны и глубоки соображения великого русского актера М. А. Чехова о соотношении и связи частей и целого в единстве сценического представления («Путь актера», 1928, изд. «Academia»):

«Когда мне предстояло сыграть какую-нибудь роль или, как это бывало в детстве, выкинуть какую-нибудь более или менее эффектную шутку, меня властно охватывало это чувство предстоящего целого, и в полном доверии к нему, без малейших колебаний, начинал я выполнять то, что занимало в это время мое внимание. Из целого само собой возникали детали и объективно представляли передо мной. Я никогда не выдумывал деталей и все-

¹ Л. Толстой. Полн. собр. соч. Юбилейное издание. М.—Л., 1928, т. I, 177—179.

гда был только наблюдателем по отношению к тому, что выявлялось само собой из ощущения целого. Это будущее целое, из которого рождались все частности и детали, не иссякало и не угасало как бы долго не протекал процесс выявления. Я не могу сравнить его ни с чем, кроме зерна растения, зерна, в котором чудесным образом содержится все будущее растения».

У других актеров все детали и частности роли распадаются на тысячи мелких кусков, являя собой хаотический беспорядок, если их не скрепляет чувство единого целого. Как часто актеры, имея перед началом работы это предощущение будущего, не имеют при этом достаточной смелости для того, чтобы довериться ему и терпеливо ждать. Они выдумывают и вымучивают свои образы, изобретая характерность и искусственно сплетая ее с текстом роли и с выдуманными жестами и нарочитой мимикой» (31—32).

Есть точный «способ, каким в сущности, всегда должен актер смотреть на окружающих его людей. Способ этот заключается в том, что я мысленно вычитаю известную часть душевного содержания человека и рассматриваю только оставшуюся часть. Я, например, вычитаю мыслительное содержание говорящего человека и слушаю не то, что он говорит, но исключительно, — как он говорит. Тут сразу выступает искренность и неискренность его речи. Больше того, становится ясным, для чего он говорит те или иные слова, какова цель его речи, истинная цель, которая зачастую не совпадает с содержанием высказываемых слов. Человек может очень умно и логично доказывать свою мысль, но если вычесть ее, вычесть высказываемую им мысль, то внезапно может обнаружиться, например, глубокая нелогичность его души в это время... Кто-нибудь высказывает, например, ряд мыслей, которые кажутся мне нечестными мыслями. Я готов возмутиться и даже назвать человека нечестным, но вот удалось вычесть рассудочное содержание его мыслей, и он предстает как человек величайшей честности, человек, честно говорящий нечестные слова... Слово человека имеет смысл и звук. Слушайте смысл, и вы не узнаете человека. Слушайте звук, и вы узнаете человека» (стр. 141).

«Одним из первых упражнений на репетициях Гамлета были мячи. Мы молча перебрасывались мячами, вкладывая при этом в свои движения художественное содержание ролей. Нам медленно и громко читали текст пьесы, и мы

осуществляли его, бросая друг другу мячи. Этим мы достигали следующих целей: во-первых, мы освобождали себя от необходимости говорить слова раньше, чем не возникали внутренние художественные побуждения к ним. Мы избавляли себя от мучительной стадии произнесения слов одними губами, без всякого внутреннего содержания, что бывает всегда с актерами, начинающими свою работу с преждевременного произнесения слов.

Во-вторых, мы учились практически постигать глубокую связь движения со словом, с одной стороны, и с эмоциями, с другой. Мы постигали закон, который проявляется в том, что актер, многократно проделавший одно и то же волевое и выразительное движение, движение, имеющее определенное отношение к тому или иному месту роли, получает в результате соответствующую эмоцию и внутреннее право на произнесение относящихся сюда слов. От движения шли мы к чувству и слову» (стр. 144—145).

В «Записной книжке писателя» у Сомерсета Моэма есть такое рассуждение о стиле Чехова: «Нельзя применить к рассказам Чехова банальное выражение — «кусочек жизни», потому что кусок отрезается от целого, а у нас при чтении их возникает совершенно противоположное чувство: скорее это большая сцена, на которую вы смотрите сквозь пальцы: при этом видна только часть ее, но вы знаете, что действие происходит в других местах, которые вам не видны»¹.

Между тем, чаще всего у нас при оценке и осмыслении стиля писателя его элементы, вырванные из контекста, из композиции целого, рассматриваются крайне субъективно и утверждаются или отрицаются бездоказательно.

Вот — иллюстрация. Л. Н. Смирнова в работе «Как создавался «Цемент» так рассуждает о правке Ф. Гладковым «деталей» своего стиля: «Следуя рекомендации Горького, Гладков во многих случаях снимает повторения отдельных художественных деталей при обрисовке героев, отказываясь порой и от очень, на наш взгляд, удачных и образных. Автор нашел, например, выразительные штрихи для передачи внешности Глеба, у которого улыбка сдвигала многочисленными морщинами кожу на щеках. Эти морщины улыбающегося человека писатель сравнивает с гармошкой, и вместо того, чтобы сказать «Глеб улыбается»,

¹ Сомерсет Моэм. Заметки о творчестве. «Вопросы литературы», 1966, № 4, стр. 140

говорит: «Глеб заиграл гармошкой», «Дрожала гармошка на щеках Глеба», «Играл гармошкой на щеках». Гладков безжалостно уничтожает этот штрих»¹.

Короленко в письме В. А. Гольцеву (от 9 ноября 1897 г.)² так характеризует свой метод стилистического подбора выражений для создания единства композиции и целостной структуры художественного произведения: «Мне надо, чтобы каждое слово, каждая фраза попадала в тон, к месту, чтобы в каждой отдельной фразе, по возможности, даже взятой отдельно от других, — слышалось отражение главного мотива, центральное, так сказать, настроенные».

7

Другой путь эстетико-стилистического изучения структуры словесно-художественного творчества — от самых первичных «непосредственно составляющих» их элементов — от звуков и фонем. Здесь-то — и это особенно наглядно сказывается в стихотворной речи — обнаруживаются внешние качественные различия между общим народным, национальным языком и «языком» поэзии, поэтическим словом, экспрессивно-эмоциональным звуковым строем поэтической речи.

В письме к И. А. Груздеву (15.II.1929) Горький замечает: «Литературный язык у нас развивается вкривь и вкось». (И. Груздев, Мои встречи и переписка с Горьким. «Звезда», 1961, 1, стр. 149—150). Что Горький здесь rozumeeт под словом — литературный язык — неясно: язык литературы (в том числе и художественной) или общелитературный язык?

А. Блок писал в дневнике 1906 года: «Всякое стихотворение — покрывало, растянутое на остриях нескольких слов. Эти слова светятся, как звезды. Из-за них существует стихотворение».

Наиболее благодарным и наглядным материалом для освещения своеобразий поэтической речи чаще всего признается сфера стихового творчества и переходных к ней форм орнаментальной или ритмической прозы. Это предубеждение отчасти внушается непосредственной очевидностью и резкой определенностью характерных внешних, а

¹ «Вопросы текстологии», в. 4, М., 1967, стр. 165.

² Архив В. А. Гольцева т. 1, стр. 147.

также и внутренних качеств и примет стихотворной речи — (звуковая экспрессия, эвфония, ритм, звуковые повторы, грамматические и лексико-семантические параллелизмы и контрасты, синтаксические параллелизмы и контрасты, синтаксические фигуры, метр как образ, метрические формы, рифма, многообразие видов симметрического построения, особенности синтагматических связей и синтаксического членения и т. п.). Недаром к этой совокупности фонетических выразительных средств стиха иногда применялась метафора — «поэтический концерт», а Блок определял поэта как «носителя ритма». Символисты считали «звукообраз» внутренним стержнем поэтического слова. «Смысл поэзии», по мнению Андрея Белого, «в звуковом значении слова и в ритмической модуляции речи»¹. Между тем Ю. Н. Тынянов правильно заметил: «...Различие между стихом и прозой как системной и бессистемной, в фоническом отношении речью, опровергается самими фактами; оно переносится в область функциональной роли ритма, причем решает именно эта функциональная роль ритма, а не система, в которой он дается»². Во всяком случае, при изучении художественной речи в ее разных типах, начиная с самых первичных элементов, прежде всего выступает фонетический ряд: фонема, реализованная фонема слова, т. е. звучащее слово и связанные с ней явления эвфонии, метра, ритма и т. д. И в этом фонетическом ряду обычно отыскивается свой своеобразный экспрессивный смысл. Достаточно напомнить известное стихотворение Иннок. Анненского «Невозможно»:

Есть слова — их дыханье, что цвет,
 Так же нежно и бело-тревожно,
 Но меж них ни печальнее нет,
 Ни нежнее тебя, — невозможно.
 Не познав, я в тебе уж любил
 Эти в бархат ушедшие звуки.
 Мне являлись мерцанья могил
 И сквозь сумрак белевшие руки.
 Но лишь в белом венце хризантем,
 Перед первой угрозой забвенья,
 Этих **вэ**, этих **зэ**, этих **эм**
 Различить я сумел дуновенья.
 И, запомнив, невестой в саду
 Как в апреле тебя разубрали, —
 У забитой калитки я жду,
 Позвонить к сторожам не пора ли,

¹ «Скифы», сб. 1, 1921, стр. 155—212.

² Ю. Тынянов. Проблема стихотворного языка, Л., 1924, «Асадемия», стр. 36—39.

Если слово за словом, что цвет,
Упадает, белея тревожно,
Не печальных меж павшими нет,
Но люблю я одно — невозможно.

Был такой момент в развитии русской формальной школы в литературоведении и в лингвистической поэтике (это — конец 10-х годов XX-го века, частично и начало, а у запоздалых и вторая половина 20-х годов), когда она останавливала и сосредоточивала свои научные и экспериментально-технические интересы только на фонетическом ряду, когда предполагалось, что поэтическое слово это и есть, в основном, только «фонетический ряд». Но скоро отсюда через изучение синтаксиса, ритмики, мелодики, интонации и композиции обнаруживался широкий выход в область поэтических смыслов, поэтической семантики, особенно остро выступал вопрос о ритме, формами которого устанавливался, между прочим, и раздел между стихом и прозой. Скребин называл ритм «заколдованным временем».

А. В. Чичерин, говоря о советском литературоведении и его развитии за пятьдесят лет, замечает: «...еще не найден творческий путь в стиховедении. Не найдено и органическое единство ритма стиха и его образов, не ясна роль рифмы не в «инструментовке стиха», а в его целостной поэтической системе.

Стихотворение — единственная область, куда давно проникла математика, но существенной пользы не принесла¹. Однако, необходимо отметить, что вопрос о семантике стихотворных ритмов в связи с словесным текстом и независимо от него, в силу своих «экспрессивных ореолов», сложившихся исторически в каждой национальной литературе, был у нас неоднократно предметом интересных наблюдений напр., в статье В. М. Жирмунского «Мелодика стиха», напечатанной в журнале «Мысль», № 3, май—июнь, 1922, в трудах проф. Н. С. Поспелова о синтаксисе пушкинского стихотворного языка, в статье О. Брика «Ритм и синтаксис» в «Новом Лефе», 1927, №№ 3—6, в книге С. В. Шервинского «Ритм и смысл», в работах акад. А. Н. Колмогорова, В. В. Иванова, В. Н. Топорова, В. А. Зарецкого «Ритм и смысл в художественных текстах» («Труды по знакомым системам», II, Тарту, 1965) и др.

Еще Иван Виноградов в статье «К вопросу о музыке в стихе» (Борьба за стиль. Л., 1937 г.) подчеркивал целесо-

¹ «Вопросы литературы», 1967, № 9, стр. 65.

образность и значение наблюдений над связью и соотношением ритмического строя стихотворений с динамическим развитием их смысловой структуры. С этой точки зрения он подверг анализу соответствие ритмического и тематического движения в «Зимней дороге» Пушкина. А. Л. Жовтис в статье «Переживание и строй стиха (ритм одного стихотворения)»¹ исходил из той же мысли, что «глубокие и очень сложные внутренние связи соединяют в одно гармоническое целое мысль, чувство, интонацию и ритмическое движение стиха». Но чтобы расчистить себе широкий и свободный путь к изучению ритмо-мелодической структуры лирического стихотворения Василия Казина «Гармонист», он прежде всего отстраняет вульгарно-социологические попытки литературоведов двадцатых годов «прямо обусловить и объяснить метр произведения содержанием» общественно-политического характера. Он ссылается на «анекдотические суждения» того времени «в следующем роде»: «Лирика пролеткультовцев была поэзией восставшего пролетариата, класса восходящего. Она выразилась в соответствующих ритмах. Подавляющее большинство, категорическое большинство лирических пьес пролеткультовцев написано в восходящих размерах»². На этой же почве утвердилось мнение, что «ломаная строка» Маяковского является если не непосредственным результатом, то, во всяком случае, выразительным внешним символом ломки общественного и частного советского быта после Октября. По мнению же самого А. Л. Жовтиса, взаимозависимость формы и содержания «следует искать в конкретном ритме строк, приобретающем то или иное содержательное значение в ритмическом контексте». В этом плане А. Л. Жовтис и рассматривает строку за строкой казинского «Гармониста», наблюдая возникающие в ритмическом строении его изменения. Стихотворение написано пятистопным хореем, размером, которым пользовались и современники молодого Казина (ср., напр., у Есенина «Мы теперь уходим понемногу...») и последующие поэты (ср., например, у Н. Заболоцкого «Журавли»). «Однако применение дактилической клаузулы в нечетных строках существенно меняет характер метра. Важно отметить также, что в ряде случаев в строчке не пять стоп, а только четыре».

¹ «Филологический сборник», вып. VI—VII. Алма-Ата, 1967. стр. 56—62.

² Там же.

Было тихо. Было видно дворнику,
Как улегся ветер под забор
И позевывал... И вдруг с гармоникой

— А. Л. Жовтис находит в этих трех начальных строках «некоторую монотонию звучания» и отчетливую «тенденцию к замедлению».

Четвертая же строка короткая (в четыре стопы вместо пяти)

Гармонист вошел во двор

вносит в стихотворение нечто новое. Возникает тема пробуждения, весны, гармонии:

Вскинул на плечо ремень гармоники
И, рассыпав сердце по ладам,
Грянул...

На фоне ритмо-метрической структуры первых четырех строк глагол *вскинул* в начале пятого стиха оказывается ритмически выделенным. Кроме своей позиции (в начале стиха), это слово как бы «выдвинуто» вперед еще и потому, что внимание наше фиксирует на нем ударение. «В силу вступает закон контраста». Глагол *грянул* выделен аналогичным образом:

Грянул, — и на подоконниках
Все цветы поплыли по лугам.

«Благодаря одинаковой графической позиции и сходному ритмическому выделению «вскинул» и «грянул» особенно отчетливо коррелируют между собой. Внеграмматическая связь между ними устанавливается по вертикали. Таким образом, живописуя своего героя, поэт показал действие, заставил нас почувствовать его в самом движении стиха».

В этом же стиле протекает у А. Л. Жовтиса и дальнейший анализ ритмического строения стихотворения Казина «Гармонист». Общий вывод таков:

«Ведь еще В. Брюсов справедливо замечал: «Измерение стихов не на слух, а иными способами, есть искажение существа стиха»¹. Поскольку же вариации в ритмическом строении все время меняют характер звучания, способствуют интонированию, они должны нами учитываться при анализе содержания». Во всяком случае А. Л. Жовтис счи-

¹ См. у В. Брюсова в кн. «Основы стиховедения» и др. его работах.

гает плодотворным принцип изучения связи изменений в ритме с изменениями в содержании»¹.

Особенно интересен прочитанный на международном съезде славистов в Софии в 1963 г. доклад проф. Кирилла Тарановского об истории хореического десятисложника (пятистопного хорea с женскими окончаниями) под заглавием «О взаимоотношении стихотворного ритма и тематики»². Кроме былин, например, о «Путешествии Вавилы со скоморохами», этот размер вообще довольно редкий в русской художественной поэзии XVIII—XX вв., обычно связан с «динамическим мотивом пути», — доказывал проф. К. Тарановский.

Например, у Фета в стихотворении «Колодник», в котором динамика шага каторжанина по дороге «в суровый край», т. е. в Сибирь, противопоставляется безысходной статичности жизни:

С каждым шагом тяжкие оковы
На руках и на ногах гремят,
С каждым шагом дальше в край суровый,
— Не вернешься, бедный брат!
На лице спокойствие могилы,
Очи тихи... Может быть, ты рад,
Что оставил край, тебе не милый?
Помолися, бедный брат!

Пятистопным хореем написаны Лермонтовские «Утес», «Сосна», «Выхожу один я на дорогу». Единственное стихотворение Тютчева, написанное пятистопным хореем «Накануне годовщины 4 авг. 1864 г.», т. е. дня смерти Е. А. Денисовой, является уже прямой вариацией на лермонтовскую тему:

Вот бреду я вдоль большой дороги
В тихом свете гаснущего дня.
Тяжело мне, замирают ноги...
Друг мой милый, видишь ли меня?

Проф. К. Тарановский подбирает и подвергает анализу много произведений русской поэзии XIX—XX вв. того же ритмического строения, и всюду в них развивается тема пути, частота ритмо-синтаксическая фигура с глаголом движения в начале строки. Например, у Блока в его «Осен-

¹ «Филологический сборник», в. VI—VII. 1967, Алма-Ата.

² American contributions to the fifth international congress of Slavists, Sofia, 1963. Mouton. The Hague.

ней воле» очевидна связь с Лермонтовым, с его пятистопным хореем. Она подчеркнута уже в первой строке.

Выхожу я в путь, открытый взорам.

Лермонтовскому «кремнистому пути» соответствует у Блока «каменный путь». Как и в стихотворении Бунина «Вьется путь», и у Блока мотив пути сочетается с темой отчизны, «пьяной Руси» (может быть, являющейся отголоском лермонтовской «Родины»):

Нет, иду я в путь никем не званный
И земля да будет мне легка:
Буду слушать голос Руси пьяной,
Отдыхать под крышей кабака...

Проф. К. Тарановский высказывает предположение «о синестезической связи между ритмическим движением русского пятистопного хорea и ритмом человеческого шага». Он отмечает, между прочим, в стихотворениях, написанных пятистопным хореем, «наличие словораздела перед четвертым слогом, совпадающего с каденцией уже в первой строке». Стихотворения этого рода начинаются короткими (трехсложными) двучленными фразами: «Ночь тиха», «Заводь спит» (Бальмонт), «Гул затих. Я вышел на подмости» (Пастернак) и т. п. Создается впечатление «ассиметричности» стиха. «Каждый интонационный сигнал является и потенциальной паузой, и в речи всегда может сопровождаться коротким перерывом звучания: «Выхожу / один я на дорогу». В плане динамической темы пути — такая ритмическая поступь стиха действительно соответствует неровной человеческой походке: как будто человек сделал один шаг (или три шага) и на какую-то долю секунды остановился. В плане статической темы жизни, — опять-таки при синестезическом восприятии ритмического движения, — резкая ассиметричность стиха соответствует душевному разладу в переживаниях, подчеркивает отсутствие внутренней гармонии:

Что же мне так больно и так трудно?
Жду ль чего? Жалею ли о чем?

Вот именно в таком взаимоотношении между ритмикой и тематикой состоит диалектическое единство формы и содержания, утверждаемое в современной поэтике» (320—321).

Проблемы изучения фонетических явлений в области стиха постепенно проводят через сферы наблюдений над

вопросами ритмики, мелодики, интонации, композиции и т. д. к темам сюжетологии, к учению об образе, о видах и типах образов, об образе автора, о структуре художественного произведения в целом. И все это требует глубокого и внимательного анализа разнообразия форм их речевого эстетико-стилистического выражения и воплощения. Проблема стиля вырисовывается в своем многообразии, в своих противоречиях и нераспутанных узлах неопределенностей и неясностей.

Любопытно, что посмертно опубликованные работы Ф. де Соссюра¹ укрепили общее движение исследований по стилистике и поэтике в направлении к семасиологии поэтической речи. «Согласно Соссюру, звуковая организация стиха (во всяком случае, в поэзии на древних индоевропейских языках, но, по-видимому, и во многих новых поэтических традициях) определялась звучанием ключевого по смыслу слова, звуки которого повторялись во многих словах текста (само ключевое слово могло и не быть названо). Таким образом, согласно этой концепции, слово является точкой пересечения звуковых и смысловых связей». Ср. слова поэта: «музыка слова состоит не в его звучности, а в соотношении между его звучанием и значением»².

Напряженное внимание к семантике художественного текста характерно и для современной лингвистики и других смежных наук³.

8

Самые большие трудности при анализе структуры словесно-художественного произведения встречаются в еще до сих пор непреодоленном виде в трех сферах исследования поэтической речи: в сфере изучения грамматической структуры поэтического объекта, в сфере образной речи и в сфере анализа речевой структуры «образа автора», рассказчика и образов персонажей. Любопытно такое признание А. И. Эртеля, друга Л. Толстого, автора романа «Гарденины», относящееся к пушкинскому стихотворению «Я помню чудное мгновенье»: «Вот я прочитал в первый раз:

¹ Ср., например, *Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*. — «Mercure de France», 1964, № 2.

² Б. Пастернак. Заметки переводчика. «Литературная Россия», 1965, № 13.

³ «Вопросы литературы», 1967, № 10. В. В. Иванов. О применении точных методов в литературоведении, стр. 125.

«Я помню чудное мгновенье...» Душа еще полна звуками, представлениями, восторженным и умиленным чувством красоты, тихим раздумьем... И вдруг какой-то чертенок шепчет мне: а ну-ка, попробуем произвести над сей пьесой грамматический анализ! Предложение первое: «Я помню чудное мгновенье». Где подлежащее? Где сказуемое? И пошла писать... И жизненная прелесть пьесы исчезает, остаются буквы, формы и условности»¹. Необходимо в этой связи вспомнить замечательные слова акад. Л. В. Щербы из его статьи: «Литературный язык и пути его развития» (применительно к русскому языку)². Здесь Л. В. Щерба свои рассуждения о литературном языке начинает с анализа стихотворения В. Я. Брюсова «Родной язык»:

Мой верный друг, мой враг коварный,
Мой царь, мой раб, родной язык,
Мои стихи — как дым алтарный,
Как вызов яростный — мой крик...

По словам Л. В. Щербы, это стихотворение «все построено на антитезе, — прием, конечно, не выдуманный Брюсовым, но усвоенный им из мировой поэтической традиции, — это своего рода «грамматика поэзии» (я мужественно решаюсь на святотатственное соединение этих двух терминов, так как твердо убежден, что когда наши поэты и литературоведы поймут, что такое настоящая грамматика, то вполне согласятся со мной)»³.

Совершенно ясно, что когда проф. Р. О. Якобсон для своих последних работ по поэтической речи придумал общее оглавление «Грамматика поэзии и поэзия грамматики», то он, по крайней мере, наполовину воспользовался образами и рассуждениями Л. В. Щербы, хотя и не сослался на них.

Поэтическое своеобразие грамматических форм как структурный признак словесно-художественного произведения с разных точек зрения освещалось в работах проф. А. М. Пешковского, акад. Л. В. Щербы, проф. Г. О. Винокура, проф. Н. С. Поспелова, проф. Б. А. Ларина, проф. Р. О. Якобсона, моих (особенно в книге «Поэзия Анны Ахматовой»), проф. А. В. Чичерина и других.

¹ А. И. Эртель. Письма. М., 1909, стр. 306.

² Л. В. Щерба. Избранные работы по русскому языку. М., 1957, стр. 132.

³ «Советская педагогика», 1942, № 3—4. Ср. Л. В. Щерба. Избранные работы по русскому языку. Учпедгиз. М., 1957, стр. 130 и след.

Проблемы грамматического строения словесно-художественного произведения (вопросы «поэзии грамматики и грамматики поэзии», по выражению проф. Р. Якобсона) тесно связывались и с общими задачами изучения композиции как системы динамического развертывания словесных рядов в сложном единстве целого, и с своеобразиями ритма, и со структурой образов в их поэтическом движении. Таковы, например, синтаксические контрасты в поэзии Блока, связанные с характерной для нее «поэтикой контраста», «контрастов светотени»:

Черный вечер,
Белый снег.

(«Двенадцать»)

Уж он не голос, только стон

(«Жизнь моего приятеля»)

Невозможное было возможно,
Но возможное — было мечтой

(«Заклятие огнем и мраком»)

Нам казалось, мы кратко блуждали,
Нет, мы прожили долгие жизни...

(«Моей матери»)

Интонационные формы анафорического разговорного стиха требуют строгой синтаксической симметрии в пределах одной строфы или стройных вариаций в ее частях и резкого контраста в распространенном синтаксическом строении соседних строф. Так, у Пушкина в «Дорожных жалобах»:

Иль чума меня подцепит,
Иль мороз окостенит,
Иль мне в лоб шлагбаум влепит
Непроворный инвалид.

Иль в лесу под нож злодею
Попадуся в стороне,
Иль со скуки околею
Где-нибудь в карантине.

Любопытны однотипные синтаксические членения и повторы в первых двух строфах:

Не в наследственной берлоге,
Не средь отческих могил,
На большой мне, знать, дороге
Умереть господь судил.

На камнях под копытом,
На коре под колесом,
Иль во рву, водой размытом,
Под разобранным мостом.

Проф. Р. Якобсон при анализе «поэзии грамматики и грамматики поэзии» придает особое значение как важнейшим художественным приемам «симметрической повторности и контрасту грамматических значений».

Предлагаемые разными исследователями приемы и принципы изучения стилистической или поэтической роли грамматических форм очень разнообразны. В них много спорного, иногда даже субъективного. Но важны поиски новых путей исследования художественного значения грамматических построений. Так, проф. А. В. Чичерин в своих «Заметках о стилистической роли грамматических форм», много писавший о функциях причастий, деепричастий в стиле Л. Толстого и Достоевского, о многообразии стилистических применений синтаксически сложных конструкций в «Войне и мире» и в «Анне Карениной», заметил огромную роль частиц и союзов в стиле Тургенева и особенно Чехова, у которого, например, «противительные союзы формируют новый для того времени склад художественной прозы, пересеченный, раздробленный»: «Продолжать разговор было бесполезно и неприятно, но я все сидел и слабо возражал... Ведь весь вопрос стоял просто и ясно... но простоты не видели, а говорили мне, слащаво округляя фразы... А мне хотелось... несмотря ни на что, отца и сестру я люблю... бываю я прав или виноват, но я постоянно боюсь огорчить их...». В одном абзаце «Моей жизни» шесть противительных слов, и чеховский стиль... особенно зависит не от метафор или сравнений, а от этих *но, а, несмотря ни на что*; в них расщепленность сознания людей того времени, в них — сутолока их мысли, в них — едкая острота реалистического анализа¹. Возможно, что А. В. Чичерин слишком прямолинейно связывает все приемы употребления частиц и союзов в языке Чехова с выражением «расщепленности сознания людей того времени».

Противительные союзы и противительная интонация определяют часто строй чеховской фразы и чеховских характеристик. «Должно быть, я любил и его самого, *хотя* не могу сказать этого наверное...» Вот чеховская фраза, в которой нерешительно, предположительно данное утверж-

¹ «Слово и образ». Сб. статей. 1964, М., стр. 101.

дение тут же и обрывается и опровергается, впрочем, только отчасти. Перед нами рассказ 1892 года «Страх», он весь построен по этому принципу: «Это был умный, добрый, нескучный и искренний человек, *но...*; (...мне чрезвычайно нравилась его жена. Я влюблен в нее не был, *но...*)».

«Противительная» интонация проглядывает еще чаще, чем появляются противительные союзы...

Тот же противительный сдвиг и во множестве неопределенных слов, уже приведенных и еще не обозначенных: «как о каком-то мифе», «какую-то неловкость», «было что-то неудобное», «почему-то весело было думать...», «почему-то я был рад...». Все эти «какая-то», «что-то», «почему-то», «казалось» противодействуют обычному представлению об определенности чувств и душевных состояний человека... Противительная интонация связана с трагедийным характером прозы Чехова. В этой интонации накапливаются противоречия весьма глубокие и весьма тягостные, прежде всего противоречия половинчатого, измельченного чувства¹.

Поэтическая интерпретация синтаксических форм, предлагаемая проф. А. В. Чичериным, часто бывает очень субъективна, но она не лишена большого художественного интереса. Так, по его мнению, — «синтаксический строй, основанный на перебоях, рассечениях мысли, когда внутри одной фразы вклиниваются, теснятся и распадаются причастные и деепричастные хвостики, — это аналитическая и трагедийная проза». Вот иллюстрация из «Войны и мира» Л. Толстого: «Граф, как в огромных *тенетах*, ходил в своих делах, стараясь не верить тому, что он *запутывался*, и с каждым шагом *все более запутываясь* и чувствуя себя *не в силах ни разорвать сети, опутавшие его*, ни осторожно, терпеливо приняться *распутывать их*» («Война и мир», т. II, ч. IV, гл. VIII). Четыре раза повторенное «запутался», «запутываясь», «опутавшие», «распутывать» содержат настойчиво данную внутреннюю форму всего предложения. Содержательность синтаксической формы именно в том, что в ней повторяется в раскрытом виде эта внутренняя форма: в единстве сложного строения речи — одновременность разнонаправленных порывов и усилий, явное однообразие. Сравнение с рыбой, которая мечется в опутавшей ее сети, раскрыто в ритмических толчках туда и сюда, без того, чтобы выскочить из замкнутого круга: «...стараясь

¹ А. В. Чичерин. Идеи и стиль, стр. 315—316.

не верить... все более и более запутываясь... Чувствуя себя не в силах ни разорвать... ни распутывать...».

«Аналитический характер такого рода речевой формы в том, как в едином цельном чувстве она обнаруживает движение и противодействие составных ее частей. Поэтому и взрывчатая трагедийность заключена в такого рода форме»¹.

А. В. Чичерин несколько поспешно обобщает выводы из таких приемов грамматического анализа и толкования поэтического текста, которые пока приходится наблюдать лишь частично. Например, он заявляет: «Изучение языка литературного произведения плодотворно тогда, когда от любого фонетического или грамматического явления, от запятой или точки исследователь проникает в глубь идеи или образа»². Конечно, «в художественной речи всякое лыко в строку» (63), но не всякий «микроэлемент» грамматической формы ведет непосредственно к художественному образу. А. В. Чичерин предлагает такой анализ «Вечного мужа» Достоевского.

«Начало рассказа Достоевского «Вечный муж» построено на доминанте «да и вообще все стало изменяться к худшему», «все не удавалось». К этой доминанте подбирается и все прочее в первом абзаце этого рассказа: «...делу конца не предвиделось. Это дело... принимало дурной оборот. — как-то вдруг все изменилось... тоже не удалось». Либо безличные обороты, либо формы среднего рода, соответствующие безличным оборотам. Самое простое сочетание подлежащего и сказуемого: «Пришло лето...» (первые слова рассказа) — слажено с дальнейшим потому, что лето среднего рода. И это придает безличный оттенок (тогда как *пришла весна* звучало бы более олицетворенно). «И Вельчанинов, сверх ожидания, остался в Петербурге. Поездка его на юг России расстроилась... от мнительности повадился заниматься делом сам... На дачу выехать не решился...».

В глагольных формах *остался, расстроилась, не предвиделось, стало изменяться, повадился, не решился, не удалось* скорее страдательная (обезличенно подвластная обстоятельствам), чем возвратная интонация. Глаголы эти не только не обозначают действия, но и таят в себе прямое его упразднение, независимо от наличия или отсутствия от-

¹ А. В. Чичерин. Идеи и стиль, стр. 65.

² Там же, стр. 66.

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

Это непременно покажется странным. Перечисленные только что существительные, местоимения и тем более наречия не имеют ничего общего. Что из того, что *оно* и *давно* образуют рифму? Однако грамматический и литературоведческий угол зрения совсем разные. Не только в стихах, но и в прозе всякое созвучие может иметь смысл. Учителю математики в свое время должна была показаться странной теория Лобачевского. Что он, в самом деле, не знает, что две параллельные прямые никогда не пересекутся?»¹.

9

Изучение связанных с синтаксическими вариациями, с движением интонаций, с ритмическим строем и т. п. словесных рядов в их сочетании углубило и расширило проблему словесно-образной структуры художественного произведения. Образ, запечатленный в одном слове или одной синтаксической единице, иногда определяет всю композицию литературного произведения, выступая как его художественный синтез или обобщающий символ. (Ср. «Пиковая дама» Пушкина или его же «Медный всадник», «Мертвые души» Гоголя, «Бедные люди», «Идиот», «Бесы» Достоевского, «Живые мощи» Тургенева, «Что делать?» Чернышевского и мн. др.).

Не подлежит сомнению, что в последние десятилетия изучение вопроса об образе и образной ткани художественного произведения, несмотря на множество противоречий и разногласий в обсуждении этого вопроса и о разных точках зрения на него, — все же продвинулся вперед.

Так, представляются очень интересными связанные с анализом ритмического членения «Баллады о цирке» Ал. Межирова, рассуждения акад. А. Н. Колмогорова и В. В. Иванова об образной системе этого стихотворения и вообще в поэтическом творчестве Межирова. «Не только благодаря необычайной ритмической смелости и тонкости художественного построения, но и из-за лежащей в ее основе метафоричности изображения цирка и дуплановости

¹ А. В. Чичерин. Идеи и стиль, стр. 61—69.

всей вещи, поставившей острую проблему молчания писателя и его сознательного отказа от творчества. «Баллада о цирке» принадлежит к числу характерных для нашего века произведений новейшей русской поэзии» (В. В. Иванов).

Акад. Колмогоров дополняет: «Следовало бы проследить образные и тематические аналогии с «Балладой о цирке» в других стихотворениях Межирова. Например, тема

И стала наша любовь со свистом
Делать на месте большие круги...

развивается далее по явной аналогии с гонкой на мотоциклах «вниз головой»:

— Мы не держались тогда друг за друга,
И свист перешел постепенно в вой,
И я сорвался с этого круга
И о землю ударился головой...

Заслуживает, с этой точки зрения, специального внимания начальная строка баллады:

Метель взмахнула рукавом...

«Полублоковская выюга, метель, ветер, звучание «музыки» в трагические периоды истории:

Какая музыка была!
Какая музыка играла...
И через всю страну струна
Натянута трепетала,
Когда проклятая война
И души и тела топтала...

Все эти блоковские мотивы Межирова остались почти целиком за пределами текста «Баллады о цирке», но первая строчка на них с несомненностью указывает. Не прост вопрос о соотношениях этих двух постоянных образных комплексов межировской поэтики:

а) метель, выюга, ветер, музыка...

б) кружение по кругу, его неотвратимость, катастрофичность отступления...

В «Прощании со снегом»:

И сколько б ни валила с неба
На землю зимняя страда...

романтический голубой снег, он истребляется дотла вращением шин. Вращенье

В огромной бочке, по стене,
На мотоциклах, друг за другом...

трудно воспринять вне связи с такими представлениями об убивающем всякую «музыку» бесконечном механическом повторении. Но через терпение, мужество, упорство, нерасторжимую дружескую спайку тема вращения очеловечивается и, если и не становится символом творчества, то вступает с творческим началом, блоковским «духом музыки», в какие-то положительные отношения».

«Мне кажется, — продолжает А. Н. Колмогоров, — что образность Межирова заслуживает такого рода изучения, в котором, однако, очень важно избежать трафарета. Для этого важно начать с того, чтобы сгруппировать образы в устойчивые комплексы, руководствуясь их более осязаемой, чувственной близостью, родственными метрическими и ритмическими построениями, и лишь с осторожностью связывая эти образные комплексы с идейными замыслами, художественными школами и т. д.»¹.

Еще В. Г. Короленко в статье о Л. Толстом писал: «Художник — зеркало, но зеркало живое. Он воспринимает из мира явлений то, что подлежит непосредственному восприятию. Но затем в живой глубине его воображения воспринятые впечатления вступают в известное взаимодействие, сочетаются в новые комбинации соответственно с лежащей в душе художника общей концепцией мира. И вот в конце процесса зеркало дает свое отражение, свою «иллюзию мира», где мы получаем знакомые элементы действительности в новых, доселе незнакомых нам сочетаниях...»². «Проникнуть в тайны языка автора совсем не просто, каким бы простым этот язык ни казался на первый взгляд»³. Самые обычные слова и образы взаимопроницаемы и трансформированы в стиле художественного произведения.

Словесные образы и способы их формирования очень различны в зависимости от основ поэтики того или иного направления, той или иной художественной школы, а также от внутренних качеств индивидуального стиля. Однако, типология образов, форм их композиционного развертывания, их семантических сочетаний и смен в структуре литературного произведения мало изучена.

Точно также еще недостаточно сделано наблюдений над грамматической структурой образов: в одних опорным пунктом чаще являются имена, особенно существительные

¹ Poetica. Poetyka. Поэтика. Н. Mouton. 1966. Warszawa.

² В. Г. Короленко. О литературе. М., 1957, стр. 126.

³ Н. П. Хмелев. О «бедной» роли. Журн. «Театр и драматургия». М., 1934, № 6, стр. 12—13.

(ср. поэтику русского имажинизма), в других глаголы или глагольные конструкции (иногда как у В. Шершеневича с тенденцией к аграмматизму, с исключением или опущением глагольных форм, кроме инфинитива и императива). Ср.

Оголись, оголтелый мой нож...
Лежать сугроб. Сидеть заборы.
Вскочить в огне твоё окно.
И пусть я лишь шарманщик старый
Шарманкой сердце пой во мне.
Полночь молчать. Хрипеть минуты
Вдрызг пьяная тоска визжать!

Чешский филолог Ян Йиша (Jan Jiša) писал в статье «Имажинизм как тенденция искусства» (*Imaginismus jako tendence*)² о русском имажинизме в отличие от англо-американской школы имажинизма: «В имажинизме... под образом разумеется широкий спектр метафорики. Самой характерной для имажинизма является установка на образ слова, будто бы скрытый в его корне. Теоретической основой тут послужило учение Потебни о внутренней форме слова. Средством освобождения этого образа должны были послужить разные аграмматические приемы, уничтожающие логические связи и значения слов».

Метафоры далеко не всегда способствуют прояснению и глубокому восприятию того, что сообщается. Интересно замечание В. Э. Мейерхольда: «Бойтесь с педантами говорить метафорами. Они все понимают буквально и потом не дают вам покоя. Когда-то я сказал, что слова — это узор на канве движения. Это была обычная метафора, каких рассыпает много, говоря с учениками. Но педанты поняли это буквально, и вот уже два десятка лет научно опровергают мой легкокрылый афоризм. Так, на Гордона Крега давно уже вешают всех собак за то, что... он сравнил актера с марионетками. Гёте... сказал однажды, что актеры должны уподобляться канатным плясунам. Но разве это значит, что он советовал исполнителю Гамлета ходить по проволоке? Конечно, нет! Просто он хотел посоветовать на сцене добиться такой же безошибочной точности в каждом движении»³.

В своем «Дневнике» — в период работы над трилогией

¹ Сб. «Итак итог». 1926 (15—13. XII. 1922).

² «Ceskoslovenska rusistika». 1967, № 4, стр. 221.

³ А. Гладков. Мейерхольд говорит. «Новый мир», 1961, № 8, стр. 238.

«Детство, отрочество и юность» Л. Толстой записывал: «Читая сочинение, в особенности чисто литературное — главный интерес составляет характер автора, выражающийся в сочинении» (т. 46, 182).

В. А. Каверин в очерке «Несколько лет» («Из дневника писателя») вспоминает о лекции Ю. Н. Тынянова на тему: «Что такое «авторское я» — названное и неназванное?». Ю. Н. Тынянов говорил преимущественно о прозе: «Речевая интонация смещается в прозе, но продолжает упорно стремиться к воспроизведению живой разговорной речи. В дальнейшем развитии интонация связывается с жестом, а жест подсказывает лицо, персонаж, характер... Как ни далека художественная проза от устной речи с ее бесчисленными оттенками интонаций, все равно в конечном счете каждая книга становится «говорящим лицом», то есть обращена к читателю как речь, и требует отклика, ответа. Личность писателя, его судьба интересна и важна для читателя, как важна судьба собеседника, современника.

Что касается Козьмы Пруtkова или конандойлевского бригадира Жерара, то придуманная литературная личность является как бы моделью подлинной, подобно модели в экспериментальной физиологии. Первоначально Козьма Прутков воспринимался как пародия. Разносторонность жанров, в которых он выступал, придала этой пародии реальные черты — отвагу поучительности, невозможность увидеть себя со стороны и другие признаки реального существования вплоть до портрета»¹.

Достоевский писал Ю. Ф. Абазы (15 июня 1880 г.) о фантастическом в искусстве: «...фантастическое в искусстве имеет предел и правила. Фантастическое должно до того соприкасаться с реальным, что Вы должны почти поверить ему. Пушкин, давший нам почти все формы искусства, написал «Пиковую даму» — верх искусства фантастического. И вы верите, что Герман действительно имел видение, и именно сообразное с его мировоззрением, а между тем в конце повести, т. е. прочтя ее Вы не знаете как решить: вышло ли это видение из природы Германа, или действительно он один из тех, которые соприкоснулись с другим миром, злых и враждебных человечеству духов... Вот это искусство!»².

¹ В. Каверин. Несколько лет. «Новый мир», № 11, 1966, стр. 134.

² Ф. М. Достоевский. Письма, т. IV, стр. 178.

Проблема поэтического имени как характеристического обозначения или синтетического символа очень занимала Н. С. Лескова. «Всякий имя себе в сладостный дар получает», — многократно ставил эпиграфом к своим произведениям и статьям классический стих Лесков, относя его к «Идиллии» Феокрита (В действительности — Гомер, Одиссея, кн. VIII, стих. 550).

Между живущих людей безыменным никто не бывает
Вовсе; в минуту рождения и низкий и знатный
Имя свое от родителей в сладостный дар получает

Он придавал очень серьезное значение заглавию произведения, статьи и даже заметки, ставя условием соответствие его содержанию опуса и заботясь о том, чтобы оно было выразительно и заманчиво. Он даже немножко гордился своим мастерством «крестить» — не только свои, но и чужие работы...

Крестительские таланты Лескова были хорошо известны. Он ими не тайлся и не скупился. Напротив... Ценности, красоте и непременно национальности имен Лесков уделял не раз внимание в печати. (См., например, «Жития как литературный источник» — «Новое время», 1882, № 2323; «О русских именах» — «Новости и биржевая газета», 1883, № 245; «Календарь графа Толстого» — «Русское богатство», 1887, № 2)¹.

Ю. Н. Тынянов утверждал, что «в художественном произведении нет неговорящих имен. В художественном произведении нет немых имен. Все имена говорят»². Эта афористически выраженная мысль нашла подтверждение и развитие в многочисленных исследованиях по поэтической ономастике, относящейся к разным литературам³.

В книге Р. Роллана о Бетховене воспроизведена крылатая фраза этого великого музыканта: «Нет правила, которого нельзя было бы нарушить ради более прекрасного».

В обобщенно-характеристическом применении образами становятся даже собственные имена, так как с помощью их открываются новые перспективы понимания и оценки «действительности», типические свойства и социально-эстетические вкусы людей.

¹ Андрей Лесков. Жизнь Николая Лескова. Гос. изд. худ. лит.-ры. М., 1954, стр. 219—221.

² Ю. Тынянов. Архаисты и новаторы. М., 1929, стр. 127.

³ См., например, Л. И. Ройзензон, М. И. Подгаецкая. Исследования по русской поэтической ономастике. *Onomastica*, Roczn X, 1965, z. 1—2., S. 271—283; XI, 1—2, S. 365—379.

В журнале «Октябрь» (1962, № 11) помещено (в серии «Наши годы») стихотворение Евг. Долматовского — «Октябрина», посвященное вопросу об образных функциях имен людей в разные периоды истории советского общества. Вот это стихотворение:

Сергеями,
 Андреями,
 Иванами,
Иринами,
 Маринами,
 Татьянами
Теперь детей стараются называть.
А было время — именами странными
Одаривали их отец и мать.
Вот стали взрослыми,
а то и старыми
Энергия,
 Ванцетти,
 Володар
И Военмор — во славу Красной Армии,
И Трудомир — в честь мира и труда,
Родварком окрещен рожденный в Арктике...
Поняв, что этот век неповторим,
Старались и краскомы и рабфакówki
Его вручить наследникам своим,
И в новых именах бессмертье видели,
Их увлечение не было игрой.
Не надо обижаться на родителей,
Перемудривших раннее порой,
Сложились судьбы тех детей по-разному,
Но имя тоже освещало путь.
Гори, когда Энергией ты названа,
А Володар, как Володарский будь!
Вы, названные Нинами, Маринами,
Андреями, Петрами в наши дни,
Не тяготитесь отчествами длинными,
Что утверждались к жизни октябринами,
Свою эпоху славили они!¹

С. Н. Дурылин в статье «Гоголь и Аксаковы»² писал: «Гоголь-художник пробудил в Аксакове — третьестепенном эпигоне-классике 10—20-х годов мощный родник художественного реализма...» С. Аксаков принялся за «Семейную хронику» как бы в прямое исполнение гоголева желания, почти приказания... Эпопея о Багровых в некоторых отношениях заменила вторую и третью части недописанной гоголевской поэмы.

¹ Журнал «Октябрь», 1962, № 11, стр. 3—4.

² Журнал «Звенья», 1934, № 3—4, стр. 330—331.

Но нет сомнения и в обратном, аксаковском воздействии на Гоголя-художника. Еще когда С. Аксаков делал первые пробы своего художественного реализма над рыбами и птицами, почти не осмеливаясь приступить к людям, Гоголь писал ему: «Здравствуйте, бодрствуйте, - готовьте своих птиц, а я приготовлю вам душ, пожелайте только, чтобы они были так же живы, как ваши птицы» (IV, 398). Названия птиц «стаями летали» у Аксакова и во втором томе «Мертвых душ» Гоголя.

Гиляровым-Платоновым в конце 50-х годов было отмечено, что «птицы» Аксакова запестрели, защебетали на той странице второго тома «Мертвых душ», где Тентетников делает вид, что надзирает за сенокосом на заливном лугу. Гоголь внимательно и переимчиво изучал быстрый, чистый, жизненно-свежий язык С. Аксакова и целыми пригоршнями всыпал оттуда в закрома своих записных книжек, копя богатства для «Мертвых душ».

Словесные картины «пейзажа» даже при наличии общей предметной базы (например, подбора птиц и народно-поэтических характеристик их голосов, их пения) — при явной зависимости стиля одного художника от другого (напр., С. Т. Аксакова от Гоголя) — все же по своему образному оформлению и образной направленности остаются разнотипными, так как сохраняют отпечаток разных индивидуально-стилистических систем. Вот — два параллельных описания — из «Мертвых душ» Гоголя и «Семейной хроники» Аксакова.

.. «предоставлял он обонянью вливать запах полей, а слуху — поражаться голосами воздушного певчего населения, когда оно отовсюду, от небес и от земли, соединяется в один хор, не переча друг другу: бьет перепел, дергает в траве дергун, урчат и чиликают перелетающие коноплянки, по невидимой воздушной лестнице сыплются трели жаворонков, и турлыканье журавлей, несущихся в стороне вереницею, — точно звон серебряных труб, — слышится в пустоте звонко сотрясающейся пустыни воздушной». («Мертвые души»).

«Весело кружились в небе, щебетали и пели ласточки и касаточки, звонко били перепела в полях, рассыпались в воздухе песни жаворонков, надседаясь, хрипло кричали в кустах дергуны: подсвистывание погонышей, токованье и блеянье дикого барашка неслись с ближнего болота, варакушки в запуски передразнивали соловьев, — выкатывалось из-за горы яркое солнце» («Семейная хроника»).

Изучение образной системы литературно-художественного произведения в целом постепенно включает в себя анализ разных форм речи, сочетающихся в его структуре, виды соотношений монолога во всем многообразии его типов и диалога, изменения в структуре образов персонажей. В связи с этим исторически понятен огромный интерес к исследованию форм сказа, сначала у Пушкина, Гоголя, Достоевского, Тургенева, Лескова и других писателей-классиков, а затем и у представителей новой советской литературы — Бабеля, Леон. Леонова, Всев. Иванова, М. Зощенко и т. д. И тут достигнуты очень большие результаты.

Для характеристики общих тенденций стилистики и поэтики переходного периода — от 50-х к 60-м годам в художественном творчестве Ф. М. Достоевского чрезвычайно важно подвергнуть детальному анализу основные черты и качества речевой структуры образа автора-рассказчика в «Дядюшкином сне» и «Селе Степанчикове и его обитателях».

«Дядюшкин сон» — это воспроизведение эпизода «Из Мордасовских летописей». Следовательно, автор — историк-летописец. Он сам так себя характеризует (в конце XIV главы): «Как верный историк, я должен упомянуть, что всех более в этом похмелье досталось Афанасию Матвеевичу, который забился, наконец, куда-то в чулан и в нем промерз до утра. Наступило, наконец, и утро; но и оно не принесло ничего хорошего. Беда никогда одна не приходит»¹.

«Верный историзм» автора ярче и больше всего обнаруживается в драматическом воспроизведении хода действия и в режиссерской обрисовке их обстановки и их проявлений.

Однако необходимо иметь в виду, что автор — историк и мордасовский летописец — является сам членом мордасовского общества, современником и очевидцем изображаемых им событий.

«В деревне Афанасий Матвеевич живет припеваючи. Я заезжал к нему и провел у него целый час довольно приятно. Он примеряет белые галстухи, собственноручно чистит сапоги, не из нужды, а единственно из любви к искусству, потому что любит, чтоб сапоги у него блестели,

¹ Ф. М. Достоевский. Собр. сочинений, т. II, М., 1956, стр. 400.

три раза в день пьет чай, чрезвычайно любит ходить в баню и — доволен» (245).

«До сих пор говорят о какой-то любовной записке, написанной Зиной и которая будто бы ходила по рукам в Мордасове; но скажите: кто видел эту записку? ... Если она ходила по рукам, то куда ж она делась? Все об ней слышали, но никто ее не видел. Я по крайней мере никого не встретил, кто бы своими глазами видел эту записку» (275).

«Но, чтоб разрешить все эти вопросы, нужно непременно зайти к самой Марье Александровне, к которой милости просим пожаловать и благосклонного читателя. Теперь, правда, еще только десять часов утра, но я уверен, что она не откажется принять своих коротких знакомых. Нас по крайней мере примет она непременно» (281).

Таким образом, историк и летописец, погруженный в среду воспроизводимого им общества, выступает одновременно и как режиссер, управляющий отбором и движением сцен. На этой почве происходят и смещения форм времени и обстоятельств места. Живой рассказчик-повествователь может взять на себя и функции комментатора.

Ср.: «Провинциал уже по натуре своей, кажется, должен бы быть психологом и сердцеведом. Вот почему я иногда искренно удивлялся, весьма часто встречая в провинции, вместо психологов и сердцеведов, чрезвычайно много ослов» (328).

Летописец (он же и режиссер драматических сцен, во многих отношениях определяющих и динамически направляющих ход летописного изложения событий), с одной стороны, дает общие рекомендации, характеристики и оценки действующих персонажей, основных своих героев и описывает складывающиеся ситуации, изменяющуюся обстановку, как бы «поле» их действия, а с другой, он комментирует поведение, высказывания, выступления и намерения изображаемых «мордасовцев», иногда обобщая свои комментарии до общечеловеческого или социально-типического уровня. Стиль изображения — риторический и вместе с тем глубоко иронический, разоблачающий. Уже при характеристике Марьи Александровны применена гоголевская манера строфического членения прозаического текста и широкого использования эмоциональных вопросов и восклицаний. Активно фигурируют также гиперболические уподобления.

Напр.: «Марья Александровна Москалева, — конечно, первая дама в Мордасове, и в этом не может быть никако-

го сомнения. Она держит себя так, как будто ни в ком не нуждается, а напротив, все в ней нуждаются. Правда, ее почти никто не любит и даже очень многие искренно ненавидят; но зато ее все боятся, а этого ей и надобно. *Такая потребность есть уже признак высокой политики...*

Далее — идет риторический вопрос с явной гиперболической направленностью: «Отчего, например, Марья Александровна, которая ужасно любит сплетни и не заснет всю ночь, если накануне не узнала чего-нибудь новенького, — отчего она, при всем этом, умеет себя держать так, что, глядя на нее, в голову не придет, чтоб эта сановитая дама была первая сплетница в мире или по крайней мере в Мордасове? ...» Тут же сообщается, что Расскажи она при удобном случае известные ей «капитальные и скандальные вещи» о мордасовцах и «докажи их так, как она их умеет доказывать, то в Мордасове будет *лиссабонское землетрясение*. Прославляя сдержанность Марии Александровны, ее манеру скорее «держат человека или даму в непрерывном страхе, чем поразить окончательно», автор восклицает в мнимом восторге: «Это ум, это тактика!» Восхищаясь ее «безукоризненным *comme il faut*, с которого все берут образец», автор заявляет: «Она, например, умеет убить, растерзать, уничтожить каким-нибудь одним словом соперницу, чему мы свидетели; а между тем покажет вид, что и не заметила, как выговорила это слово. А известно, что такая черта есть уже принадлежность самого высшего общества. Вообще во всех таких фокусах она перещеголяет самого Пинетти» (273).

Для обнажения иронического восторга в Гоголевской манере служат рассуждения о сравнении Марии Александровны с Наполеоном. «Разумеется, это делали в шутку ее враги, более для карикатуры, чем для истины. Но, признавая вполне всю странность такого сравнения, я осмелюсь, однако же, сделать один невольный вопрос: отчего, скажите, у Наполеона закружилась, наконец, голова, когда он забрался уж слишком высоко? ... Я осмелюсь прибавить в свою очередь: отчего у Марьи Александровны никогда и ни в каком случае не закружится голова и она навсегда останется первой дамой в Мордасове? ...»

Несомненно, что в этом зачине летописного повествования риторико-сатирическом и гиперболически-эмоциональном, хотя и внутренне противоречивом — есть несомненные признаки гоголевской сказовой манеры. Отсюда и частые обращения к слушателям: «отчего, скажите ...», «помните

ли, какая гнусная история заварилась у нас, года полтора назад, по поводу Зинаиды Афанасьевны, единственной дочери Марьи Александровны и Афанасия Матвевича?»...

...«но скажите: кто видел эту записку? Теперь предположите, что действительно что-нибудь было и Зина написала записочку (я даже думаю, что это было неприменно так): какова же ловкость со стороны Марьи Александровны! Каково замято, затушено неловкое, скандальное дело! Ни следа, ни намека» (276).

Из того же гоголевского источника текут и резкие противоборствующие волны словесной экспрессии в движении сказа. Например, в характеристике Афанасия Матвевича, супруга Марьи Александровны: «Во-первых, это весьма представительный человек по наружности и даже очень порядочных правил; но в критических случаях он как-то теряется и смотрит «как баран, который увидел новые ворота...» Его «сановитость и представительность — единственно до той минуты, когда он заговорит. Тут уж, извините, хоть уши заткнуть. Он решительно не достоин принадлежать Марье Александровне; это всеобщее мнение... По моему крайнему разумению, ему бы давно пора в огород пугать воробьев. Там, и единственно только там, он бы мог приносить настоящую, несомненную пользу своим соотечественникам» (274—275). Сам автор «Дядюшкина сна» называет свое вступительное слово, которое было «написано месяцев пять тому назад до начала работы над летописною повестью — и притом, единственно из умиления», *похвальным*. Как литератор, он с мнимым и предательским простодушием раскрывает и ту литературную позицию, на которую приходится стать ему: «Признаюсь заранее, я несколько пристрастен к Марье Александровне. Мне хотелось написать что-нибудь вроде похвального слова этой даме и изобразить все это в форме игривого письма к приятелю, по примеру писем, печатавшихся когда-то в старое золотое, но слава богу, невозвратное время, в «Северной пчеле» и в прочих повременных изданиях» (276). Вообще же «похвальное слово» Марии Александровне превратилось в предисловие к повести о приезде князя К. в Мордасово, одной из многознаменательнейших страниц в мордасовских летописях. «Повесть моя, — сообщает автор, — включает в себе полную и замечательную историю возвышения, славы и торжественного падения Марии Александровны и всего ее дома в Мордасове; тема достойная и соблазнительная для писателя».

Обычно указывается на то, что в этом заявлении содер-

жится иронический намек на заглавие романа Бальзака «История величия и падения Цезаря Бироте, владельца парфюмерной лавки»... (1837).

Изучение проблемы сказа было неотделимо от исследования разных форм речи и закономерностей их сочетания и взаимодействия в историческом развитии русской художественной прозы. Были подвергнуты более или менее тщательному и внимательному анализу формы художественного повествования в прозе Пушкина (наброски ранних повестей, «Повести Белкина», «Путешествие в Арзрум», «Пиковая дама», «Капитанская дочка», а в последние два десятилетия — также «История Пугачева» и «История Петра»), Лермонтова (особенно «Героя нашего времени»), отчасти Гоголя, Л. Толстого, Достоевского, Тургенева, Чехова, М. Горького, Л. Леонова, М. Шолохова и других русских писателей XIX и XX вв. Вот — несколько иллюстраций: «Лирическому стилю своего повествования, жанра внутреннего монолога и личной драмы Ф. М. Достоевский считал нужным противопоставить подчас протокольное и точное разъяснение «от автора», — как бы конкретный комментарий или фактическую справку, намеренно лишенную всякой артистичности»¹. Эта черта стиля Достоевского так обрисована в романе «Подросток» словами героя повествователя: «Сделаю прямое и простое разъяснение, жертвуя так называемою художественностью, а сделаю так, как бы и не я писал, без участия моего сердца, а вроде бы *entre filet* в газетах» (VIII, 337).

Можно привести иллюстрации также для характеристики художественных вариаций драматической речи, опирающейся на формы и элементы социально-окрашенного бытового языка и бытового словесного творчества.

Так, исследование языка писателей, языка художественной литературы осуществляется В. И. Чернышевым на широком фоне непрестанных, вдумчивых изучений народной речи в ее разнообразных говорах, стилях и жанрах, в ее профессионально-бытовых и поэтических вариациях. Например, занимаясь творчеством А. Н. Островского, В. И. Чернышев обратил внимание на отрывок из народного стиха в речи свахи Карсавиной (в комедии «Свои собаки грызутся, чужая не приставай»), рассказывающей о победах Бальзаминова: «А он еще в конце-то стих прибавил: «Взвейся, вихорь, ветерочек, отнеси ты сей листочек в объятия тому, кто мил сердцу моему». А на пакете-то написал: «Лети туда, где примут

¹ Л. П. Гроссман. Достоевский — художник. Сб. «Творчество Ф. М. Достоевского». Изд. Акад. наук СССР, М., 1959, стр. 353.

без труда». Стихом-то уж он ее больше и убедил»¹. И для этого стиха у В. И. Чернышева в руках оказалась живая бытовая параллель — письмо петербургского приказчика:

От скуки, скуки
Беру перо в руки.
Беру перо золотое
Пишу письмо дорогое:
Белому свету,
Тайному совету,
Яблоньке садовой,
Веточке медовой,
Яблочку наливному,
Другу сердца дорожному...

В. И. Чернышев дает стилистический анализ этого любовного послания. Он находит в нем сочетание стиля старинного художественного произведения, с пластическими эпитетами живой народной речи и народной поэзии и произведения нового грамотея — стихокропателя².

Для более глубокого понимания структурных своеобразий художественной прозы и художественного диалога необходимо сопоставительное изучение явлений литературного творчества с соответствующими или близкими к ним процессами и «высказываниями» из сфер как письменной, так и повседневно-обиходной устной, разговорной речи. Частично этого круга вопросов касался проф. Л. П. Якубинский в своей известной статье «О диалогической речи» (1923). В то же время появились и мои работы, затрагивающие проблему эпического и лирического повествования и основанные на иных принципах стилистики и поэтики сравнительно с взглядами Якубинского: «О задачах стилистики» («Стиль Жития протопопа Аввакума») и «О поэзии Анны Ахматовой» (стилистические наброски).

В художественной литературе отступления от общенациональной литературно-языковой нормы могут быть обусловлены разнообразными эстетическими, в том числе и характеристическими задачами. Само собой разумеется, что диалог в драме, сатире, повести и романе, организованный на основе реалистического метода или с элементами реализма, в зависимости от социального характера разговаривающих — способен включить в себя лежащие далеко за преде-

¹ А. Н. Островский. Собрание сочинений, т. III, 1874, стр. 17.

² В. И. Чернышев. «Одно старинное любовное послание (заметка к Островскому)». Сборник статей, посвященных почитателями академику и заслуженному профессору В. И. Ламаанскому. СПб., 1908, ч. II, стр. 820—822.

лами литературно-языковой нормы формы просторечия, народно-областной речи и социально-групповых жаргонов. Правда, и тут есть эстетические границы, устанавливаемые отношением к литературному языку и ориентацией на общенародное понимание. М. Горький очень интересно писал об этом Ф. В. Гладкову (от 23 августа 1925 г.), разбирая «Цемент»: «Язык диалогов весьма жив, оригинален и даже правдив. Я знаю этот язык. Но, видите ли, дело происходит в Новороссийске, как я понимаю. За Нов.(оросийском) стоит огромная, разноречивая, разноязычная Россия. Ваш язык трудно будет понять псковичу, вятичу, жителям верхней и средней Волги. И здесь Вы, купно со многими современными авторами, искусственно сокращаете сферу влияния Вашей книги, Вашего творчества. Щегольство местными жаргонами, речениями — особенно неприятно и вредно именно теперь, когда вся поднятая на дыбы Русь должна хорошо слышать и понимать самое себя.

По Льву Толстому, Г. Успенский писал на «тульском» языке. Это — неверно. Глеб Иванович обладал хорошим слухом и, если допускал шуточки, то лишь «для разгулки времени». Его словечки стали пословицами, например: «в числе драки» — любимое словцо Ильича»¹.

Живое сознание системы социально-речевых и функциональных стилей современного литературного языка прежде всего лежит в основе оценок правильности или целесообразности того или иного выражения. Оно покоится на общем понятии о состоянии современного языка. Знаменитый швейцарский лингвист Ш. Балли так писал об этой коллективной уверенности в реальном существовании устойчивой и — при всех своих колебаниях — сохраняющей равновесие системы языка: «Правильно, что в вопросе о языке понятие *периода* или *состояния* есть фикция, — ведь развитие непрерывно. Но для говорящих это состояние — субъективная реальность. Говорящие имеют не только чувство системы, куда все тянется, но еще и иллюзию, что эта система всегда существовала и не изменится. Эта инстинктивная уверенность — результат тайной консервативной потребности. Убеждение в необходимости сохранения языковых форм заставляет верить в реальность неизменного состояния языка. И эта уверенность — такая сильная, как все, что инстинктивно, что она перестает быть чисто субъективной реально-

¹ М. Горький. Собрание сочинений, т. 29, стр. 439—440; ср. также стр. 481—482.

стью. Она кончается объективизацией, и это благодаря ей изменения слишком медленны, — они не были бы такими без этой необходимой и жизненной иллюзии. Таким образом, не является нелогичным говорить о *состояниях языка*; их продолжительность разнообразна, но всегда достаточна, чтобы допустить приемлемые констатации»¹. Несомненно, что в этом оправдании чувства устойчивого равновесия языковой системы несколько сгущены краски субъективного психологизма и завуалирован динамизм развития языка, подвижный характер системы языковых стилей. Подвижное равновесие этой системы находится в связи с развитием культуры, идеологии, мировоззрения коллектива, его лингвистического вкуса. Поэтому трудно представить себе более узкое и предвзятое суждение об общей системе языка и его стилей, чем мнение известного немецкого филолога и философа К. Фосслера, заявлявшего, что «многосторонние, часто противоположные требования отдельных индивидуумов к языковой форме взаимно нейтрализуются и уравнивают друг друга, что придает грамматической структуре ту устойчивость и то подвижное равновесие, которые они постоянно и равномерно стремятся нарушить. Грамматический порядок держится, так сказать, всесторонностью конфликтов с индивидуальными душевными мнениями, подобно дурному правительству, которое держится у власти в силу некоторого недовольства всех партий без исключения»². В действительности, языковая система с ее стилями активно выражает и отражает многообразие интеллектуальной и эмоциональной, а также экспрессивно-художественной жизни общества с ее противоречиями, колебаниями, пережитками прошлого и порывами в будущее. Но, естественно, материалом для характеристики этой общей системы языка с ее стилями должна служить прежде всего литературно-письменная и устно-разговорная речевая продукция той или иной эпохи. В этом отношении к истории русского литературного языка вполне применимо то, что когда-то писал Н. Г. Чернышевский об истории литературы: «До сих пор, вместо истории литературной мысли в обществе, нам дается обыкновенно только обзор произведений, замечательных в художественном отношении; вместо того, чтобы говорить об обществе, о нации, говорится только об исключительных явле-

¹ Ch. Bally. *Le langage et la vie*. Paris. 1926, pp. 135—136.

² K. Vossler. *Gesammelte Aufsätze zur Sprachphilosophie*. 1923, S. 131.

ниях, каковы гениальные или вообще знаменитые поэмы, — то есть, делается то же самое, как если бы география, вместо описания страны, в которой равнины, болота, степи, луга занимают гораздо больше места, нежели картины горных хребтов, давала бы нам только описания вершин Монблана, Сен-Готарда и Мон-Сени. Нет, нам нужно знать и такие книги, которые доставляли умственную пищу массе»¹.

В последнее время у нас расширились исследования в области бытовой разговорной речи и бытового диалога. Они главным образом направлены в сторону описания отличий разговорно-бытовой, иногда диалектной диалогической речи от литературной. Поэтому эти исследования возвращаются, главным образом, в сфере антитез книжно-письменной и разговорно-бытовой речи, норм литературной речи и разговорного просторечия, синтаксических особенностей реплик, внутренних разрывов интонационного течения и т. п. Между тем, характерологические свойства и поэтические качества диалога в драме, повести, романе, в стихе, законы смены реплик и формы эллипсиса, и многое другое, что типично и специфично для диалога в разных жанрах художественной литературы и театра — все это у нас мало привлекает внимание литературоведов и искусствоведов, не говоря уже о лингвистах. В. Эм. Мейерхольд в своей книге «О театре» (СПб., 1913) писал о диалоге в драме:

«... в каждом драматическом произведении два диалога — один «внешне необходимый» — это слова, сопровождающие и объясняющие действие, другой «внутренний» — это тот диалог, который зритель должен подслушать не в словах, а в паузах, не в криках, а в молчаниях, не в монологах, а в музыке пластических движений»².

Смысловое единство, экспрессивная характерность и образная замкнутость речи персонажа или героя — неперемennые условия его художественной целостности и эстетической жизненности. Н. С. Лесков писал:

«Чтобы мыслить «образно» и писать так, надо, чтобы герои писателя говорили каждый своим языком, свойственным их положению. Если же эти герои говорят не свойственным их положению языком, то черт их знает — кто они сами и какое их социальное положение... Мои священники говорят по-духовному, нигилисты — по-нигилистически, мужи-

¹ Н. Г. Чернышевский. Полное собрание сочинений. 1906, т. III, стр. I.

² В. Э. Мейерхольд. Статьи, письма, речи, беседы. Часть первая. 1891—1917. «Искусство», М., стр. 125.

ки — по-мужицки, выскочки из них и скоморохи — с выкрутасами и т. д. Когда я пишу, я боюсь сбиться: поэтому мои мещане говорят по-мещански, а шепеляво-картавые аристократы — по-своему. Человек живет словами, и надо знать, в какие моменты психологической жизни у кого из нас какие найдутся слова. Изучить речь каждого представителя многочисленных социальных и личных положений довольно трудно. Вот этот народный, вульгарный и вычурный язык, которым написаны многие страницы моих работ, сочинен не мною, а подслушан у мужика, у полунинтеллигента, у краснобаев, у юродивых и святош. Меня упрекают за этот «манерный» язык, особенно в «Полунощниках». Да разве у нас мало «манерных» людей? Вся quasi-ученая литература пишет свои ученые статьи этим варварским языком. Почитайте-ка философские статьи наших публицистов и ученых. Что же удивительного, что на нем разговаривает у меня какая-то мещанка в «Полунощниках»? У нее, по крайней мере, язык веселей, смешней... Вот и ругают меня за него, потому что сами не умеют так писать. Ведь я собирал его много лет по словечкам, по пословицам и отдельным выражениям, схваченным на лету, в толпе, на барках, в рекрутских присутствиях и в монастырях. Поработайте-ка над этим языком столько лет, как я... Я внимательно и много лет прислушивался к выговору и произношению русских людей на разных ступенях их социального положения. Они все говорят у меня по-своему, а не по-литературному. Усвоить литератору обывательский язык и его живую речь труднее, чем книжный. Вот почему у нас мало художников слога, то есть владеющих живою, а не литературной речью.

«В писателе чрезвычайно ценен его *собственный* голос, которым он говорит в своих произведениях от себя. Если его нет, то разрабатывать значит нечего. Но если этот свой голос есть и поставлен он правильно, то, как бы ни были скромны его качества, возможна работа над ним и повышение, улучшение его тона. Но если человек поет не своим голосом, а тянет петухом, фальцетом, собственный же голос у него куда-то запрятан, подменен чужим,— дело безнадежное. Я знаю, например, каким голосом говорят Альбов, Гаршин, Достоевский или Тургенев. Я живо представляю себе, как говорит у них каждый их герой. Это верный признак талантности писателя. Но этот-то собственный голос вы найдете далеко не у всякого писателя. Я вот не знаю, какой голос у Ясинского, хотя читая его произведения, я стараюсь прислушаться к языку действующих в них лиц. Все у него

говорят одним голосом, одним языком. Все это один и тот же человек, подающий одним и тем же языком различные реплики, переодевающийся в разные костюмы и не похожий, в конце концов, ни на себя, ни на других. Многочисленные его герои расставляются им на ровной плоскости, вроде оловянных солдатиков, которых дети расставили друг против друга для сражения. А сражения-то и нет! Стоят себе они оловянными, мертвыми, безголосыми... Это показатель отсутствия беллетристического мастерства, дарования. Вот почему я не могу припомнить у него ни одной характерной сцены, ни одного характерного типа. Тот же недостаток и у Шеллера, но у него он искупается умом и содержательностью сюжета. Типов у него в сущности тоже нет. Нельзя припомнить отдельной, ярко очерченной сцены людей с самостоятельными голосами. Все затушевано однообразием и однотонностью языка всех действующих лиц, ровностью их расстановки. Но если герои Шеллера и не художественны, то зато они у него бесспорно полезны по своему духовному облику, *по направлению*. Недостаток художественности восполняется и искупается *благородством направления*. Разумеется, гармонически-целостное сочетание и того и другого — это высшая ступень творчества, но достижение ее выпадает на долю только настоящих мастеров, взысканных большими дарованиями.

«Я даже представить себе не могу, как не могу представить себя человеком высокого роста, — чтобы сесть писать роман или повесть и не знать, что из этого выйдет и *для чего* я их пишу. Я, конечно, не знаю еще удадутся ли они мне, но я знаю, для чего эта повесть, или роман, нужна, и *что* я хочу ею сказать».¹

Большой интерес для исторической и теоретической поэтики представляют наблюдения Б. М. Эйхенбаума над соотношением и связью дневника Л. Толстого со структурой его ранних рассказов и повестей (в книге «Молодой Толстой»). Б. М. Энгельгардт поставил своей задачей определить приемы и способы борьбы И. А. Гончарова с речевыми образами и риторической патетикой романтического стиля (Марлинского, Бенедиктова и др.) во «Фрегате Палладе».

Полны глубокого интереса наблюдения Ю. Н. Тынянова над формами речи, связанными с образом повествователя

¹ Андрей Лесков. Жизнь Николая Лескова. Гослитиздат, М., 1954, стр. 627—628. Запись — «Русские писатели о литературе», стр. 309—310; Записи беседных высказываний — «Русские писатели о литературе», стр. 310, стр. 303—304.

в пушкинском «Путешествии в Арзрум». Л. П. Гроссману принадлежит множество ценных замечаний и обобщений, касающихся речевой структуры романов Достоевского, А. В. Чичерину — над изменениями форм речи в повествовательном стиле Л. Толстого и А. П. Чехова.

Хотя трудно указать в качестве образца исчерпывающие и всесторонние монографические исследования речевой структуры художественной прозы русских классиков XIX в., таких как Пушкин, Гоголь, Лермонтов, Тургенев, Л. Толстой, Достоевский, Н. Лесков, А. Чехов и др. и известных советских писателей, напр., А. Н. Толстого, К. А. Федина, Л. М. Леонова, М. А. Шолохова и т. д., но в общем, принципы построения русской художественной прозы в ее историческом движении и во многообразии ее стилистических вариаций у нас разработаны довольно разнообразно, хотя и недостаточно конкретно. Было бы очень полезно сопоставить характер и направление наших работ по стилистике и поэтике разных жанров художественной прозы хотя бы с соответствующими чешскими и польскими исследованиями. Кроме книги проф. Л. Долежела «О стиле чешской современной прозы»¹, в которой детально разобраны разные формы речи (объективно-повествовательной, прямой, несобственно прямой), а также приемы сочетания и взаимодействия повествования с диалогическими, драматическими вкраплениями и перебоями, и намечены отличия композиционной структуры современных произведений от эпического повествования предшествующего времени, можно указать на большое количество статей, особенно чехословацких, которые посвящены проблемам использования стилистических форм устной, разговорной и письменной речи в художественной прозе. Прежде всего здесь разрабатывается новая терминология, которая связана с изучением строя и системы «высказываний» общей письменной и устной речи, с специфическими видами и типами строения сложных синтаксических конструкций живой народной речи и т. п.

С другой стороны, исследуются те изменения, которым подвергаются формы и конструкции общей разговорной и письменной речи, включаясь в систему словесно-художественного творчества. Тут возникает множество вопросов, относящихся к теории соотношения структуры речи в литературных произведениях с бытовой жизненной ситуацией и к

¹ L. Doležel. O style moderní české prózy, Zana, 1960.

типологии художественных форм и принципов воспроизведения и преобразования этих обиходных речевых форм в литературном произведении. Эти вопросы объединяются чехословацкими филологами в категории художественной «эвкации» как проблемы языка и литературы¹. В литературном произведении невысказанное может при определенных обстоятельствах иметь большую значимость, чем то, что в действительности содержится в тексте. Кроме того, сложные эстетико-коммуникативные функции в литературно-художественном произведении сопряжены с отношениями отдельных его элементов к структурам вне произведения — прежде всего к языку, его стилям и нормам в нехудожественной области, к литературно-эстетическим нормам или приемам определенной эпохи и литературного жанра, а также к эстетическим и этическим общественным нормам.

Таким образом, исследование композиционных видов речевых образований и правил их изменений и сцеплений в художественной прозе производится у представителей чехословацкой стилистики и поэтики параллельно и сопоставительно с описанием и изучением явлений, особенно структурно-синтаксических, вне художественной письменной и разговорной речи в ее многочисленных модификациях. Иногда ими же предлагаются сравнения и теоретические разграничения с однотипными процессами и явлениями в русском языке².

В связи с исследованием принципов преобразования «высказываний» и конструктивных систем повседневно-бытовой устной и обиходно-письменной речи в структуре и композиции литературно-художественных произведений выдвигается задача определения приемов, при помощи которых автор знакомит читателя с движением сюжета, с разворачиванием событий повести, романа. Например, Квета Кожевникова в статье «К вопросу художественного воспроизведения высказываний повседневно-устной речи в литературном произведении»³ предлагает различать три основных приема авторской повествовательной информации о развитии событий художественного повествования: реферативный, репро-

¹ Cp. V. Skalička. Evokace jako problém jazyka a literatury. Slovo a slovesnost. 24, 1963, стр. 20.

² Cp. R. Mrázek. K stylistické charakteristice hovorové mluvy (s vzhledem k češtině a ruštině). Dialog, 1964, 3, 25.

³ «Ceskoslovenská rusistica», X. 1965, 2, стр. 76 и след.

дуктивный и комментирующий. Автор или сообщает о событии (например: Уже вечерело... С ним случилось несчастье... и т. п.), или воспроизводит уже реализованные (конечно, условно) высказывания косвенно (он сказал, что..., в книге было написано, что...) или прямо (он сказал:— ...в книге было написано...) или же их комментирует (сказал не своим голосом..., соврал и т. п.).

Уже этих иллюстраций достаточно для того, чтобы определить специфический характер актуальной чешско-словацкой методики изучения проблем стилистики и поэтики художественной прозы по сравнению с советской. Принцип сравнительного или динамически сопоставительного исследования внутренних качеств и свойств художественно-прозаической трансформации особенностей общественно-обиходной речи позволяет глубже проникнуть в специфику поэтической речи и — вместе с тем — в характерные черты и своеобразие разных сторон общелитературного или народного языка.

11

Труднее и сложнее двигалось изучение процесса формирования художественно-стилистической структуры образов персонажей лирики, драмы, романа и повести. В сущности, у нас и до сих пор нет исследований, которые детально воспроизвели бы развитие способов и приемов словесно-художественного построения образа героя, образа персонажа или личности в художественной литературе. Напр., только в самое последнее время стала более или менее определяться прерывистая структура формирования героев пушкинских поэм, романа в стихах, прозаических повестей и исторических романов.

Н. К. Пиксанов около сорока лет тому назад обратил внимание на одну чрезвычайно важную черту пушкинского стиля в «Евгений Онегин» — в связи с анализом XXIV строфы седьмой главы этого произведения¹. Он сам не определил и не обозначил эту черту. Он лишь описал ее — и притом довольно противоречиво. Эта черта — отсутствие внутреннего образно-семантического единства, психологической согласованности и динамической последовательности в изображении основных персонажей и героев. «романа в сти-

¹ Н. К. Пиксанов. Из анализа «Онегина». К определению образа Евгения. Сб. статей «Памяти П. Н. Сакулина». М., 1931, Коопер. издательство писателей «Никитинские субботники».

хах» — прежде всего Онегина и Татьяны. К образам персонажей «Евгения Онегина» неприменимы те принципы реалистического стиля, которые были связаны с изображением характеров в русской реалистической поэтике, начиная с 40—50 гг. XIX в.

Вот те строки седьмой главы «Евгения Онегина», которые привлекли внимание Н. К. Пиксанова:

И начинает понемногу
Моя Татьяна понимать
Теперь яснее — слава богу —
Того, по ком она вздыхать
Осуждена судьбою властной:
Чудак печальный и опасный,
Созданье ада иль небес,
Сей ангел, сей надменный бес,
Что ж он? Уже ли подражанье,
Ничтожный призрак, иль еще
Москвич в Гарольдовом плаще,
Чужих причуд истолкованье,
Слов модных полный лексикон?..
Уж не пародия ли он?
Ужель загадку разрешила?
Ужели слово найдено?

Вот что по поводу этих стихов замечает Н. К. Пиксанов: «Спорно здесь, во-первых, уверение Пушкина, будто Татьяна, прочитывая несколько книг с пометками Онегина, стала понемногу, но все яснее понимать того, по ком она вздыхала. В библиотеке Евгения она нашла и перечла —

Певца Гяура и Жуана
Да с ним еще два-три романа...

Но правда ли, что сквозь них Татьяна угадала и не только угадала, но и переоценила душу Онегина? Ведь это была хоть чуткая, но малообразованная девушка, во-первых. Затем, едва ли ей до того времени были знакомы те романы-новинки, которые оказались у Онегина. Едва ли было ей легко освоить их идейное и моральное содержание и подняться над ним со своей критикой и осуждением. Скорее могло быть обратное: увлечение «опасной книгой»...

Еще труднее было романтического героя — «современного человека с безнравственной душой» — сблизить с живым человеком и на второго перенести оценку первого.

Ведь что знала Татьяна об Онегине? Она ни разу не говорила с ним. Его красота, его светская обаятельность, печать оригинальности, общее веяние духовной силы — вот и все, что могла воспринять влюбленная девушка, естествен-

но притом склонная к идеализации возлюбленного. И если литературных героев Татьяна, в противоположность своим современницам-отроковицам, признала людьми с безнравственной душой, себялюбивой и сухой, то ожидалось бы, что она отвергнет сближение их с ее героем, Онегиным. Пушкин понуждает нас поверить обратному» (224—225).

Далее Н. К. Пиксанов стремится понять, от чьего лица — автора или Татьяны — ставятся вопросы, относящиеся к характеру Онегина.

«По некоторой юношески наивной фразеологии одного из них («Созданье ада иль небес, Сей ангел, сей надменный бес») можно было считать, что вопрос задан от имени юной Татьяны (см. в ее письме к Онегину: «Кто ты: мой ангел ли хранитель Или надменный искушитель?»). Но остальные вопросы сформулированы так зрело, так сурово, так тяжело! Только ум и дух, вполне созревший, сам некогда бывший во власти байроновских очарований и с усилиями от них освободившийся, каков и был ум Пушкина, мог создать эти определения. Знаменитая формула «москвич в Гарольдовом плаще» не могла и сложиться в голове Татьяны: ведь она и в Москве-то еще не побывала. Стало быть, поэт говорит за самого себя. Сама постановка таких вопросов, их внутреннее единство предполагает их предрешение. Вопросы становятся типическими, т. е. с готовым утвердительным ответом.

Ужель загадку разрешила?
Ужели слово найдено?

— спрашивает Пушкин за Татьяну. И опять не дает ответа и «слово не называет...» (226).

Ср. Сомов в «Обозрении Российской Словесности за вторую половину 1829 и за первую 1830 года» (Альманах «Северные цветы на 1831 г.», СПб, 1830), приведя из 7-ой главы Онегина «догадки» Татьяны насчет странного, но милого ей существа, хозяина «опустелого дома»:

Что ж он? Уже ли подражанье,
Ничтожный призрак, или еще
Москвич в Гарольдовом плаще
Чужих причуд истолкованье,
Слов модных полный лексикон?...
Уж не пародия ли он? —

так иронически комментировал эти стихи:

«В эпоху пародий (т. е. в 1830 году), когда нам хотят выдавать собственную бездарность за намерение посмеяться над дарованиями других,— этот стих как будто нарочно на-

писан для заучения на память (un vers à retenir). Конечно, «Северная пчела», «Сын Отечества» и «Московский телеграф» не поблагодарят Пушкина за этот стих, пригодный для столь метких и живых применений» (42).

Художественные формы построения характеров, образов персонажей, углубляясь и развиваясь в творчестве самого Пушкина (в «Медном всаднике», в «Пиковой даме», в «Капитанской дочке», в «Истории Петра» и т. д.), Лермонтова, Гоголя и других, имели сходную судьбу в русском литературном искусстве 30-50-х годов. И все же ощутил резкий скачок к совсем иным стилевым формам воспроизведения характера, его эмоционально-психологических колебаний и размышлений в стиле Достоевского с конца 50-х годов, но особенно со времени работы над «Преступлением и наказанием».

Прием изображения чувств и настроений в их колебаниях и противоречиях — характерная особенность стиля Достоевского. В этом отношении очень симптоматичны и индивидуально-своеобразны способы изображения дум и переживаний Вельчанинова в связи с покушениями на него, на его жизнь Павла Павловича Труссоцкого (в повести «Вечный муж»).

«Он решил вопрос странно, — тем, что «Павел Павлович хотел его убить, но что мысль об убийстве ни разу не вспадала будущему убийце на ум». Короче: «Павел Павлович хотел убить, но не знал, что хочет убить. Это бессмысленно, но так», — думал Вельчанинов. — Не мести искать и не для Багаутова он приехал сюда — хотя и искал здесь мести и забегал к Багаутову и взбесился, когда тот помер; Багаутова он презирал как щепку. Он для меня сюда поехал и приехал с Лизой...»

«А ожидал ли я сам, что он ... зарежет меня?» Он решил, что да, ожидал именно с той самой минуты, как увидел его в карете, за гробом Багаутова. «Я чего-то как бы стал ожидать ... но, разумеется, не этого, разумеется, не того, что зарежет?...»

«И неужели, неужели правда была все то», — восклицал он опять, вдруг поднимая голову с подушки и раскрывая глаза, — «все то, что этот... сумасшедший натолковал мне вчера о своей ко мне любви, когда задрожал у него подбородок и он стучал в грудь кулаком? Совершенная правда!» — решил он, неустанно углубляясь и анализируя, — «этот Квазимодо из Т. — слишком достаточно был глуп и благороден для того, чтоб влюбиться в любовника своей же-

ны, в которой он в двадцать лет ничего не приметил. Он уважал меня девять лет, чтил память мою и мои «изречения» запомнил,— господи, а я-то не ведал ни о чем! Не мог он лгать вчера! Но любил ли он меня вчера, когда изъяснялся в любви и сказал: «посквитаемтесь!?» Да, со злобы любил; эта любовь самая сильная...»¹.

«Писатели в своих романах и повестях — писал Ф. М. Достоевский в начале части четвертой «Идиота» — большею частию стараются брать типы общества и представлять их образно и художественно — типы, чрезвычайно редко встречающиеся в действительности целиком, и которые тем не менее действительнее самой действительности. Подколесин в своем типическом виде, может быть, даже и преувеличение, но отнюдь не небывальщина». Далее выражается мнение, что «в действительности типичность лиц как бы разбавляется водой и все эти Жорж Дандены и Подколесины существуют действительно, снуют и бегают перед нами ежедневно, но как бы в несколько разжиженном состоянии».

Вместе с тем огромное большинство всякого общества — это «ординарности», обыкновенные люди. Что же делать писателю с ними? Достоевский отвечает на это так: «Совершенно миновать их в рассказе никак нельзя, потому что ординарные люди поминутно и в большинстве звено в связи житейских событий; миновав их, стало бы, нарушим правдоподобие. Наполнять романы одними типами или даже просто, для интереса, людьми странными и небывалыми было бы неправдоподобно, да пожалуй, и неинтересно. По-нашему, писателю надо стараться отыскивать интересные и поучительные оттенки даже и между ординарностями». Важны приемы и способы раскрытия «ординарностей», их характера, их портрета, их поведения.

12

Для тех русских писателей, которые следовали новым принципам воспроизведения образа автора, как бы расслоившегося на ряд или совокупность ликов и личин, тем новым принципом, которые раньше всего воплотились в творчестве Пушкина и Гоголя, сама эта проблема образа автора принимает более сложные и разнообразные формы и очертания. Г. И. Успенский в письме к В. В. Тимофеевой-Починковской¹ замечал о стиле очерков Салтыкова-Щедрина:

¹ Ф. М. Достоевский. Собр. соч., т. IV, стр. 566.

«Салтыков пишет от своего Я, но обратите внимание, заслоняет ли он этим Я то, что описывает. Нет. Его Я едва заметно. Это Я постороннее, это посторонний наблюдатель, и той средой, в которой это Я живет, никоим образом самого Салтыкова объяснить нельзя...»

Что такое «писатель, автор без лица»? А. М. Горький ответил И. С. Шмелеву, получив от него — совсем неизвестного тогда писателя в 1910 году — рукопись его рассказов: «Из Ваших рассказов я читал «Уклейкина», «В норе», «Распад» — эти вещи внушили мне представление о Вас, как о человеке даровитом и серьезном. Во всех трех рассказах чувствовалась здоровая, приятно волнующая читателя нервозность, в языке были «свои слова», простые и красивые, и всюду звучало драгоценное, наше русское, юное недовольство жизнью. Все это очень заметно и славно выделило Вас в памяти моего сердца — сердца читателя, влюбленного в литературу — из десятков современных беллетристов, людей без лица»².

Леонид Андреев писал А. М. Горькому и М. Ф. Андреевой (10—11 марта 1905 г.) о понятии — «по-горьковски»:

«Я долго ломал голову, стараясь понять, определить это «по-горьковски» — и не мог, не могу. У каждого писателя есть свой вкус, и определить его так же невозможно, как вообще определить вкус; и только идиоты-критики, описав точно внешний вид котлеты, ее размер и цену, думают, что все сделано. И у твоих писаний совсем особенный, очаровательный вкус, благородный, сильный, единственный. И прежде всего: вкус свободы, чего-то вольного, широкого, смелого. Что бы ты ни написал, всякий, прочтя, почувствует: «Это писал свободный человек; иногда он не сумеет этого своего чувства определить, но не испытать его не может. И оттого все рабы и слуги — и слуги и рабы самой свободы — твои неизбежные враги. Случается иногда, что ты, как и все, городишь ерунду, но и ерунда у тебя особенная, вкусная, — свободная ерунда.

Случалось ли тебе, мальчишкой, искать в саду или в поле свергибус — этакую съедобную травку, с горьковатым, острым вкусом, запахом поля — земли, травы, лета? Вооб-

¹ Г. И. Успенский. Полн. собр. соч., т. 14, изд. АН СССР, стр. 302, 304.

² М. Горький. Собр. соч. в тридцати томах, т. 29, М., 1955, стр. 107.

рази, что где-нибудь в Эрмитаже, за ужином со всякой чертовщиной, электричеством, лакеями и литераторами, вдруг попал тебе на зубы свергибус — это ты, твои писания»¹.

Л. Андреев в письме к Горькому (начало мая 1904 г.) подчеркивает значение авторского тона в структуре художественного произведения и образа автора: «Не знаю, откуда это у меня явилось — но в последнее время сильно тянет меня к лирике и некоторому весьма приподнятому пафосу. Приподнятость тона сильно вредит «Василию Фивейскому», так как, по существу, ни к громогласной лирике, ни к пафосу я не способен. Хорошо я пишу лишь тогда, когда совершенно спокойно рассказываю о беспокойных вещах, и не лезу сам на стену, а заставляю стену лезть на читателя... Нужно писать так, чтобы были только слова необходимые, а слова полезные, красивые и т. д. к черту»².

Формы и типы организации «образа автора» в структуре художественного произведения могут быть очень разнообразны. П. Н. Островский (от 4-го марта 1888 г.) в письме к А. П. Чехову по поводу повествовательного стиля «Степи» так писал об этом: «Комментарии и впечатления автора, издавна знакомого со степью вдоль и поперек, автора, резонирующего и поэтизирующего свои впечатления, перемежаются с реальными непосредственными ощущениями ребенка; в отдельности то и другое верно, поэтично; но переходов между ними нет-или они слишком резки; внимательного читателя это иногда сбивает и вредит цельности его впечатления. Тургенев в этом смысле (как достигнуть цельности впечатления) великий мастер и образец, достойный изучения: самые незначительные его рассказы производят эффект тем искусством, с коим он выбирает какую-нибудь человеческую фигуру в посредники между изображаемым миром и читателем (нечто вроде прозрачной среды, собирающей и преломляющей световые лучи, прежде чем они дойдут до глаза), и никогда не выходит из тона и мирозерцания той фигуры»³.

В. А. Каверин в своем автобиографическом очерке «Несколько лет» рассказывает, как он был вынужден изменить «позицию автора» после появления своей книги «Пролог»,

¹ Горький и Леонид Андреев. Неизданная переписка. «Литературное наследство», т. 72, 1965, стр. 258.

² Горький и Леонид Андреев. Неизданная переписка. «Литературное наследство», т. 72, 1965, стр. 212.

³ А. П. Чехов и наш Край. Ростов на Дону. 1835. стр. 131.

изображавшей писательское впечатление писателя от пребывания на Днепрострое, в Магнитогорске, в совхозах.

«Десятки биографий, вынесенные за пределы устойчивого, привычного существования, на моих глазах кончились трагически — в «Прологе» я рассказал только об одной из них («Последняя ночь»). Я увидел неизвестную, полную напряжения, продутую, как сквозняком, лихорадкой целеустремленности жизнь и не мог, разумеется, остаться к ней равнодушным. Но именно это-то и было встречено в штыки — не только в критике, поразившей меня своей незначительностью, но даже иными близкими друзьями». Далее повествуется о том, как один из этих близких друзей стремился произвести «перековку» образа автора в творчестве В. А. Каверина. «То, что мне предложил», — пишет В. А. Каверин, — «было не ново для меня, но оглушающе ново потому, что я услышал это от него. Он, несомненно, говорил одно, а думал другое, и так как эта трещина была непривычна для уха, я услышал ее так же ясно, как если бы постучал пальцем по надтреснутой чашке. Но как бы ни была ничтожна эта трещина, она уже стремилась укрыться от света дня, она требовала к себе известного отношения. И он выбрал это отношение — легкости, почти беспечности, смотра с сквозь пальцы, что он посоветовал и мне — совершенно искренне, потому что я был ему дорог. Он не предлагал мне покаяться. Но он доказывал, что мне ничего не стоит написать десять строк о том, что недостатки книги «Пролог» не преднамерены и произошли лишь от моего неполного знания жизни. Впоследствии, когда я узнаю ее, она, без сомнения, предстанет именно такой, какой ее хотят видеть авторы критических статей, утверждающие, что они говорят от имени народа.

Статьи назывались: «Литературный гомункулус», «Эпизод формализма» и др. Авторы доказывали, что картина совхозной жизни искажена, потому что я показал ее с классово чуждой точки зрения.

Я не согласился со своим другом и не написал этих десяти строк. Отложив в сторону задуманную книгу о Магнитогорске, в которой мне хотелось изобразить не розовую, а грозную, драматическую, «стронувшуюся» Россию, я вернулся к роману «Художник неизвестен». В первой редакции он представлял собою нечто вроде трактата о живописи, написанного тщательно, но холодно и скупо.

Теперь впечатления и размышления, вызванные моими поездками, вошли в эту книгу, как, впрочем, и в другие, на-

писанные в более поздние годы: я заставил героя-рассказчика встретиться с героями в «Гиганте», в местах, «лишенных иллюзий». Главное здесь было не в новизне материала, а в позиции автора. Это отнюдь не было «потокм сознания» и, еще менее, системой логических доказательств, ведущих читателя к познанию добра и зла. Я просто пошел по пятам за своими героями, составляя из осколков картину скрытых от меня отношений. В эту картину вошел и поразивший меня разговор, о котором я рассказывал, — в фигуре моего друга было нетрудно изобразить опасность «утилитарного искажения», нависшую над нашим искусством. Но опасность была крупнее, чем он, следовательно, и разговор, который проходит через весь роман, надо было написать с большей сосредоточенностью и глубиной. Меня не интересовала ни мнимая беспечность, ни дальновидное смотрение сквозь пальцы. Воинствующий утилитаризм не только честен в моем романе, но искренен и романтичен. Этой «романтике расчета» противопоставлена деятельность художника, который ничего не боится и ничего не требует — кроме доверия...

Все отчетливее видел я ту трещину, то «почти», которое извилисто пробежало между правдой и ее всякого рода подобиями в литературе. Неполнота правды деформирует искусство, а так как писатель и есть то, что он создает, — деформирует и сознание»¹. На этой основе нередко происходит «лепка двойника, создание второй литературной личности», разложение единства личности.

13

Самое трудное — при изучении вопросов поэтической речи, вопросов стилистики, поэтики и языка художественной литературы — это переключение проблем образно-поэтической речи с ее специфическими качествами, проблем образов персонажей и рассказчика в идейный или идеологический план художественного произведения. Тут больше всего — субъективного произвола и идеологических домыслов. По моему мнению, переход этот определяется структурой образа автора,

¹ В. Каверин. Несколько лет. «Новый мир», 1966, № 11, стр. 149—150.

Ф. М. Достоевский писал А. В. Корвин-Круковской (от 14 декабря 1864 г.): «... величайшее умение писателя, это — уметь вычеркивать. Кто умеет и кто в силах свое вычеркивать, тот далеко пойдет. Все великие писатели писали чрезвычайно сжато. А главное — не повторять уже сказанного или и без того всем понятного»¹.

Идейная направленность произведения, его замысел, его художественное содержание выражаются не только в построении образов действующих лиц, в их соотношении и взаимодействии, в строе повествования и диалога, но и в стиле самого автора, в структуре его образа, создаваемой композиционным единством целого.

Именно распределение света и теней с помощью выразительных речевых средств, экспрессивное движение стиля, переходы и сочетания экспрессивно-стилевых красок, характер оценок, выражаемых посредством подбора и смены слов и фраз, создают представление об идейной сущности, о вкусах и характере творческой личности художника. Об этих внутренних пружинах авторского стиля говорил А. А. Фадеев в статье «Труд писателя»: «Нужно воспитывать в себе умение находить такой ритм, такой словарь, такое сочетание слов, которые вызвали бы у читателя нужные эмоции, нужное настроение»². И все это связано с «образом автора», от него исходит.

Все это находит выражение и отражение в речевой структуре образа автора, определяющей единство стиля художественного произведения.

В размышлениях и рассуждениях о стиле нередко вспоминались слова Гете о разных ступенях развития словесно-художественного творчества от манеры к стилю.

В статье «Простое подражание природе, манера, стиль» (1788) Гете различает в искусстве три метода (*Methode*)... Точное, добросовестное копирование природы художником или «простое подражание природе», хотя и не исключает возможности высокого совершенства, обычно не удовлетворяет художника... Стремясь к самобытному восприятию и воссозданию мира, художник формирует, создает свой собственный язык, в котором выражает и запечатлевает себя

¹ Ф. М. Достоевский. Письма, т. 1, стр. 381—382.

² А. Фадеев. Труд писателя. «Литературная газета», 22 февраля 1951 г.

дух говорящего. Такой метод Гете называет *манерой*. Высшей же ступенью искусства является *стиль*, который «покоится на глубочайших твердых познаниях, на самом существе вещей, поскольку нам дано его распознавать в зримых и осязаемых образах»¹. В более широком и дифференцированном плане понятие стиля раскрывается Гегелем в «Лекциях по эстетике». Он признает стиль понятием промежуточным между субъективной манерой и оригинальностью. Эти идеи были восприняты, индивидуально освоены и лингвистически преобразованы А. А. Потебней. Конечно, не все в этих мыслях было ново и неожиданно.

О субъекте литературного произведения говорили многие, почти все, кто старался глубже понять формы словесного искусства — Белинский, Шевырев, И. Киреевский, Гоголь, Тургенев, Л. Толстой, Достоевский, Ап. Григорьев, К. Леонтьев и др., каждый в меру своей оригинальности проявлял особенный и при том острый философский, эстетический интерес к этому вопросу. Вячеслав Иванов в своей статье «Манера, лицо и стиль» в сборнике «Борозды и межи»² стремился определить разные оболочки структуры образа художника, идя от внешних форм к внутренним. Для Вячеслава Иванова манера, лицо, стиль — это разные степени подъема на пути поэтического восхождения большого художника. Первое и легчайшее достижение для дарования самобытного есть обретение своеобразной *манеры* и собственного, ему одному отличительно свойственного *тона*... «Второе достижение есть обретение художественного *лица*». Свое самобытное слово — знамение лица. Искание его бывает трагично, так как возможен разрыв между найденным образом творческого воплощения и принципом формы внутреннего слова. А между тем для «истинного творца искусство и жизнь одно». Построение художественного лица требует отречения от манеры, хотя ее возможности и не исчерпаны. Обретение художественного лица — это «второе воплощение на земле». Для одних это воплощение осуществимо в искусстве безболезненно. «Есть другие таланты, для которых искание лица значит разрыв с искусством, или же переход в область столь трансцендентных искусству форм, что попытка их осуществления представляется граничащею с

¹ Вольфганг Гёте. Слова и мысли об искусстве. Сб. статей под ред. А. С. Гушина. Л.—М., «Искусство», 1936, стр. 32.

² Вяч. Иванов. Борозды и межи. Опыты эстетические и критические. М., 1916.

художественным бездушием» (Врубель)... Так мучительны для художественной личности «искания нового начала своей творческой жизни», так трудно достижимо тождество между личностью и творцом. Но есть высшая ступень — это преодоление субъективности, овладение *стилем*. «Художник, в строгом смысле, и начинается только с этого мгновения, отмеченного победой стиля... Стиль — это возвышение над художественным индивидуализмом через свободное подчинение началу красоты, как общей категории человеческого сознания. Поэтому стильное творчество художника, вытекая из подчинения общей норме, приобретает характер объективной ценности» (168—169). Для Вячеслава Иванова представлялось мыслимым и высшее обретение стиля — образ художника всенародного и даже вселенского, создаваемый через окончательную жертву личности путем «целостной самоотдачи началу объективному и вселенскому или в чистой его идее (Данте) или в одной из служебных и подчиненных форм утверждения божественного всеединства (какова, например, истинная народность)» (170).

Внешним симптомом этого приобщения к всенародной или вселенской норме «является язык поэта: он растет через него и в нем дает новый цвет и плод, который радостно принимается всем народом и признается им, как свое родное достояние» (180).

В метафизико-психологической концепции Вяч. Иванова различие этих структурных типов образа автора было не только критерием оценки художника, но и принципом внутренней дифференциации между разными формами эпоса, лирики и драмы.

От этой поэтической формы необходимо отличать ту структурную форму в «образе автора», которую условно можно назвать именем «литературной личности». Субъект выступает не только как носитель определенной техники художественного построения, но и как теоретик и апологет известной эстетической и поэтической системы. Художественная действительность произведения оказывает не только объективированным миром предметов, лиц и событий, но и формой наглядной демонстрации новой теоретической поэтики. В художественном произведении звучит литературный манифест, и образ автора встает, как лик провозвестника новых литературных принципов.

Многообразие функций образа автора в структуре словесно-художественного произведения реалистического типа лучше всего наблюдать в тех случаях, когда формы постро-

ения этого произведения существенно изменяются в процессе его переработок. Яркий пример — творческая история «Преступления и наказания» Ф. М. Достоевского. По первоначальному замыслу автора, это — повесть, это — «психологический отчет одного преступления». Нет образа следователя, нет и внутреннего поединка между ним и преступником. Раскаяние убийцы детально изображается как сложный психологический процесс. «Неразрешимые вопросы встают перед убийцею, неподозреваемые и неожиданные чувства мучают его сердце. Божия правда, земной закон берет свое и он кончает тем, что принужден сам на себя донести»¹. Рассказ сначала ведется от первого лица. Раскольников ретроспективно излагает обстоятельства своего преступления и ход мыслей, приведших его к убийству. В соответствии с такой манерой рассказа от себя и про себя эта повесть определяется как «исповедь»: «16 июня. Третьего дня ночью я начал опис(ывать) и четыре часа просидел. Это будет документ». В вариантах этот рассказ называется «отчетом». В сущности, это не только «отчет», но и дневник. «Этих листов у меня (никогда) не отыщут. Подоконная доска у меня приподымается и это никто не знает. Она уже давно приподымалась, и я давно уже знал. В случае нужды ее можно приподнять и опять так положить, что если другой пошевелит, то и не подымет. Да и в голову не придет. Туда под подоконник я все и спрятал. Я там два кирпича вынул...»²

Таким образом, произведение облекается в форму интимных записок, частично носящих характер дневника. Перед нами — своеобразная тайная «исповедь» убийцы, его попытка «для себя» разобраться в обстоятельствах и мотивах совершенного им преступления. Это — как бы вариация «Записок из подполья».

Самая форма исповеди-рассказа не была точно фиксирована. Достоевский колеблется между формой повествования от первого лица и сочетанием такого рассказа с дневником: «Здесь кончается рассказ и начинается дневник»³.

Само собой разумеется, что в исповеди сюжет развивается без участия следователя в изобличении преступника.

¹ Ф. М. Достоевский. Письма под редакцией и с примечаниями А. С. Долинина, т. 1, М.—Л., 1928, стр. 419.

² Из архива Ф. М. Достоевского. «Преступление и наказание». Некоторые материалы. Подготовил к печати И. И. Гливенко. М.—Л., 1931, стр. 100—101.

³ Там же, стр. 78.

Моральное влияние Сони и процесс внутреннего очищения выступают как основные выражения формы развития сюжета. Включение новых звеньев сюжета, новых персонажей, широкая и свободная драматизация действия, развитие диалога, разговоров,— все это ломает литературные рамки «исповеди» и дневника. Рассказ от первого лица, от самого преступника стеснял развитие образа следователя, его конфликтов с убийцей и даже вытеснял их. Появляется такая запись в черновых набросках повести: «Рассказ от себя, а не от него. Если же исповедь, то уж слишком до последней крайности, надо все уяснить. Чтоб каждое мгновение рассказа все было ясно...

К сведению. Исповедь в иных пунктах будет не целомудренно и трудно себе представить, для чего написано»¹.

Любопытно, что тут же выделяются характерные экспрессивно-стилистические черты автора-повествователя.

«Но от автора. Нужно слишком много наивности и откровенности. Предположить нужно автора существом всеведущим и не погрешающим, выставляющим всем на вид одного из членов нового поколения»².

Таким образом, ищутся экспрессивно-речевые формы повествования, соответствующие замысленному образу автора, воплощающие его и реализующиеся в органически связанных с ним приемах словесного выражения и изображения³.

Проф. И. И. Гливенко, публикуя неизданные материалы из архива Ф. М. Достоевского, относящиеся к работе великого писателя над романом «Преступление и наказание», писал: «Из публикуемых материалов видно, что Достоевский не сразу остановился на той форме, в которую вылилась окончательная редакция, то есть на форме повествования от имени автора. На стр. 107 первой «Записной книжки» читаем: «Рассказ от себя, а не от него». Но от автора. Нужно слишком много наивности и откровенности. Предположить автора существом всеведущим и непогрешающим, выставляющим на вид одного из членов нового поколения».

¹ Из архива Ф. М. Достоевского. «Преступление и наказание». Неизданные материалы. Подготовка к печати И. И. Гливенко. М.—Л., 1931, стр. 60.

² Там же, стр. 60.

³ См. статью И. З. Серман. От повести к роману (из творческой истории «Преступления и наказания» Ф. М. Достоевского). Сб. «Вопросы изучения русской литературы XIX—XX вв.». Изд. АН СССР, М.—Л., 1958, стр. 196—201.

На стр. 109 той же тетради автор опять возвращается к этому вопросу и пишет: «Еще план. Рассказ от имени автора, как бы невидимого, но всевидящего существа». А на следующей, 110 стр, возникает новая мысль: «Новый план. Рассказ преступника 8 лет назад (чтоб совершенно отвести в сторону)». Изменение планов было связано с применением структуры стилей и «образов» автора.

Мысль о рассказе от первого лица серьезно овладевает Достоевским, так как он не раз возвращается к ней. На стр. 120 первой тетради он набрасывает план повести в виде дневника. Он так и намечает: «Если в форме дневника».

Таким образом, намечается три формы произведения: от автора, от лица героя, в форме дневника, от имени героя (8 лет назад.— В. В.) в форме воспоминаний. Но кроме этих трех возможностей Достоевскому представляется еще две. На 123 и 124 стр. первой тетради читаем: «2-ое отделение. Исповедь, рассказ об убийстве». И наконец на стр. 1 второй «Записной книжки» помечено: «*Кончается рассказ и начинается дневник*» (выделено Достоевским). Таким образом, намечается пятая, смешанная форма. Итак, обдумывается пять возможных форм изложения. Что рассказ от имени героя, в первом лице, в виде дневника или в виде исповеди, серьезно привлекал автора, видно из рукописей. Во второй «Записной книжке» находится большой отрывок, занимающий целых 70 страниц, написанный в форме дневника Раскольников, при чем этот отрывок носит дату «16 июня». Также довольно большой отрывок в виде «исповеди» находим в первой «Записной книжке» (стр. 79—101). Остались неразработанными, даже в черновом виде, проект в форме воспоминаний и смешанные формы. Два больших отрывка первых форм очень близки к окончательной редакции, в которой Достоевский в конце концов остановился на форме повествования от имени автора¹.

В черновых рукописях «Преступления и наказания» очень интересны колебания автора между формой авторского повествования и исповедью Раскольникова. «Я» Раскольникова нередко заменяется его фамилией. Дело в том, что между стилем повествования от писателя и стилем раскольниковского рассказа — большая разница. И иногда автор как бы невольно ощущает отход от манеры самого Рас-

¹ Из архива Ф. М. Достоевского. «Преступление и наказание». Неизданные материалы. Подготовка к печати И. И. Гливенко. Гос. изд. худ. лит-ры, М.—Л., 1931, стр. 9—10.

кольникова. Это бывает тогда, когда рисуется широкая и детальная картина жанрово-бытового характера. Тогда-то и являются замены «я» через «Раскольников» и обратно.

Вот — иллюстрация. Раскольников приводит пьяного Мармеладова домой. От автора: «Раскольников тотчас узнал Катерину Ивановну». Раньше было: «Катерину Ивановну я тотчас узнал». Или: «Показалось Раскольникову она лет тридцати и действительно была не пара Мармеладову...» Сначала было написано: «Мне показалось...»

Вот запись части текста: «Мармеладов, не входя, стал в самых дверях на коленки, а (Раскольникова) меня протолкнул вперед. Женщина, увидев меня, остановилась передо мной, как бы догадываясь и соображая: зачем это он (я) вошел? Но тот-час же ей верно представилось, что он (я) в другие комнаты, так как ихняя была проходная. Сообразив это и не обращая на него (на меня) более внимания, она пошла (подошла) к санным дверям, чтобы притворить их и вдруг вскрикнула, увидев на самом пороге стоявшего на коленях мужа».

Воспоминания излагались в перспективе прошлого, отсюда — причудливая смесь как бы непосредственного воспроизведения событий и переживаний с оценкой их с точки зрения того момента, когда писалась исповедь (сложные бесвязно переплетающиеся переходы от настоящего к прошлому).

«...Чего же мне бояться? Я — кирпич, который упал старухе на голову; я — леса, которые над ней обвалились. Я все знал ведь это заранее; а что *сейчас* от скамейки отошел и осекся и себя гаже того франта счел — так это бред. Я струсил; но болезнь и нервы пройдут, и бред пройдет, и я не струшу задачи, которую сознательно беру на себя. Я жить начинать иду. Стой! Куда я иду? Я к человеку одному иду. Я еще за месяц назад решил, что на другой день к этому человеку пойду, и с этого новую жизнь начну; ну так и пойду... начинать.

Так, — если можно хоть примерно перевести, высказывалась во мне начинавшаяся тоска моя. Не помню как тогда было; я теперь только так *перевел*. Шел же я тогда к одному студенту, Разумихину, бывшему товарищу, тоже выключенному как и я»¹.

¹ Мною использованы представленные в мое распоряжение копии черновых записей Ф. М. Достоевского, сделанные Г. Ф. Коган и Л. Д. Опульской.

Ср. «Я очень хорошо помню, что в ту же ночь я хотел идти нанимать квартиру, не понимая, что теперь ночь, а не день. Несколько раз срывался я с постели, сбивая с себя тяжелое забытие, и потом, скрежеща зубами, опять падал на постель...»

Ср. «Через три дня... Я их всех обманул. Меня подталакивала какая-то животная, звериная хитрость: обмануть охотника и провести всю эту стаю собак...»

«...Замечательно еще то, что во все время этих мучений, этого страха, ни разу не подумал я о совершенном преступлении».

Есть такая заметка автора, очевидно, относящаяся к исповеди и дневнику Раскольникова: «Во все эти шесть глав он должен писать, говорить и представляться читателю отчасти как бы не в своем уме».

«О как бы я их зарезал — целых два дня я был как сумасшедший и странно только было ощущение притвориться, всех надуть и бежать. Дальше я не буду рассказывать. Одно ощущение — сумасшествие».

«Но теперь соображая и обсуждая все прошлое, я прихожу к некоторому убеждению, что во все эти дни и особенно во весь этот вечер (посещения Разумихина — В. В.) я был немного не в своем уме. Впрочем на завтра же я сам стал как бы подозревать это. Это я помню».

Любопытны авторские замечания о стиле изложения (особенно применительно к дневнику Раскольникова): «Надо поминутно, чтобы высказывали среди рассказа совершенно ненужные и неожиданные мелочи».

Это относится к стилю дневника Раскольникова. Поэтому тут же следуют такие записи:

«16 июля. Третьего дня ночью я начал описывать и четыре часа просидел. Это будет документ...»

«Если б я стал записывать десятого числа, на другой день после девятого, то ничего бы не записал, потому что в порядке еще не мог припомнить. Точно кругом меня все кружилось, и так было три дня. А теперь все так ясно, так ясно представилось, что...»

«Я еще помню ту минуту, когда добрался до В. проспекта, а дальше уже плохо помню. Как сквозь сон помню чей-то окрик подле меня: ишь нарезался. Должно быть я был очень бледен или шатался. Я опомнился, когда стал входить в ворота нашего дома. Никого не было. Но я уже почти не в состоянии был бояться и брать «предосторожность...»

На «Черновых записках» Ф. М. Достоевского, связанных с работой над романом «Преступление и наказание», легко показать органическую связь стиля, композиции, приемов психологического изображения, построения характеров персонажей, способов пейзажа, контрастного параллелизма образов Раскольникова в его динамическом и трагическом раскрытии и образа Свидригайлова на последней стадии его разложения и других компонентов и элементов структуры художественного произведения. Материалы и заметки для романа «Преступление и наказание» ценны тем, что в них ярко выступают стилистические изменения, сопровождающие разные типы повествования: 1) рассказ убийцы, формы его отчета и самоанализы; 2) повествование Раскольникова в форме дневника и 3) роман «от автора», роман в форме авторского изложения. Нет необходимости для иллюстрации отбирать отдельные мелкие наиболее показательные примеры каждой из этих трех стилистических форм изложения. Лучше привести для сопоставления крупные куски текста, написанные в разных манерах, и внимательный читатель сразу увидит и ощутит, в чем их сходство и в чем глубокие стилистические различия.

І. РАССКАЗ САМОГО РАСКОЛЬНИКОВА

Из первой записной тетради и из первой (незаконченной) редакции ¹

Как это у меня на это силы хватило! Силы до того быстро оставляли меня, что² я впадал в забытие. Вспоминая теперь в подробности все, что происходило там, я вижу, что я почти забыл не только как проходил по улицам, но даже по каким улицам. Помню только, что я воротился домой совсем с противоположной стороны³. Я еще помню ту минуту, когда добрался до В. проспекта, а дальше уже плохо помню. Как сквозь сон помню чей-то оклик подле меня: ишь нарезался. Должно быть я был очень бледен или шатался⁴. Я опомнился, когда стал входить в ворота нашего дома. Никого не было. Но я уже почти не в состоянии был бояться и брать предосторожности... Я уже и

¹ Начало не сохранилось. ² Зач.:клянусь. ³ Зач.:Силы и память чрезвычайно быстро оставляли меня. ⁴ Зач.: В нашем доме в воротах я никого не встретил.

прошел было на лестницу, но вдруг вспомнил про топор¹. Его ведь надобно было положить назад и это было самое важное дело, а я даже и об этом забыл, так был разбит. О боже², какие это были трудности, и только чудом так все сошлось, что я прошел тогда через все эти ужасы не-приметно. Сойдя опять³ под ворота, я увидал, что дверь в дворницкую притворена, но не на замке. Стало быть дворник там или где-нибудь очень недалеко на дворе. Но до того я потерял тогда способность рассуждать и владеть собой, что⁴ прямо подошел к двери, спустился обычные три ступеньки в дворницкую и растворил⁵ дверь. Что бы я сказал дворнику, если б он спросил: «чего надо?» Я бы ничего не сказал, я бы не смог ничего ответить и тем бы и выдал себя⁶ странным видом. Но дворника не было. Я вынул топор и положил его на прежнее место под скамейку, прикрыв поленом так, как лежал он прежде. Помню как сквозь сон, что я был даже рад и доволен, когда кончил с топором. Затем вышел, притворил дверь и пошел домой. Никого — ни единой души я не встретил до самой квартиры. Хозяйкина дверь была заперта. Войдя к себе, я тотчас же бросился на постель. Я не⁷ заснул, а впал в забытие или в полузабытие, потому что если б в это время кто вошел в мою комнату, я бы тотчас вскочил и закричал. Ключки и отрывки мыслей так и кишели в моей голове целым вихрем. Но я ни одной не помню. . .⁸.

Продолжаю. Наконец я сознал, что у меня лихорадка, и поворотился. Озноб.

· ИЗ РАССКАЗА РАСКОЛЬНИКОВА

Вторая (незаконченная) редакция

Под судом

Я под судом и все расскажу⁹. Я все запишу. Я для себя пишу, но пусть прочтут и другие и все судьи мои, если хотят. Это исповедь, полная исповедь. Ничего не утаю¹⁰.

¹ Зач.: Не понимаю, как я мог хоть на одну минуту забыть об нем. (Его ведь надобно было.) Он-то меня и мучил теперь. Это была последняя теперешняя трудность, которую надо было преодолеть.

² Зач.: какие это были мучения. ³ Первоначально: Я сошел ⁴ Зач.: я

⁵ Зач.: ее ⁶ Зач.: сво(им). ⁷ Зач.: а) спал, я был в забытии, и что-то б) спал, я был в забытии, в глубоком забытии ⁸ Зач.: Наконец

⁹ Первоначально: Я все расскажу. ¹⁰ Первоначально: Это полная исповедь. Я (по) для себя, по своей потребности пишу и потому ничего не утаю.

‘Как это все началось — нечего говорить¹. Начну прямо с того, как все это исполнилось². Дней за пять до этого дня, я ходил как сумасшедший. Никогда не скажу³, что я был тогда и в самом деле⁴ сумасшедший и не хочу себя этой ложью оправдывать⁵. Не хочу, не хочу! Я был в полном уме⁶. Я говорю только, что ходил как сумасшедший и это правда было⁷. Я все по городу тогда ходил, так, слонялся, и до того доходило, что даже в забытье в какое-то впадал. Это впрочем могло быть отчасти и от голоду, потому что, уже целый месяц, право не знаю, что ел. Хозяйка, видя, что я из университета вышел⁸, не стала мне отпускать обеда. Так разве Настасья что от себя принесет. Впрочем что ж я! совсем не в том главная причина была! Голод тут был третьестепенная вещь⁹.

II. ИЗ ДНЕВНИКА РАСКОЛЬНИКОВА

Глава 2-ая

Надо поминутно, чтоб высказывали среди рассказа совершенно ненужные и неожиданные мелочи.

16 июня. Третьего дня ночью¹⁰ я начал¹¹ описывать и¹² четыре часа просидел¹³. Это будет документ...

Этих листов у меня никогда не отыщут¹⁴. Подоконная доска у меня приподымается и этого никто не знает. Она уже давно приподымалась, и я давно уже знал. В случае нужды ее можно приподнять и опять так положить, что если другой пошевелит, то и не подымет¹⁵. Да и в голову не придет¹⁶. Туда под подоконник я все и спрятал. Я там два кирпича вынул...¹⁷

¹ Зач.: само (видно) ясно будет

² Первоначально: (сделалось) было ³ Зач.: и не захочу ⁴ Первоначально: действительно ⁵ Первоначально: этим оправдывать Далее зач.: Ни одного слова лжи не скажу, хотя бы от этого зависело (оправдание) спасение мое. Нет, ⁶ Зач.: а) но я ходил как б) но я ходил тогда как в) Я хочу только сказать, что ходил г) я утверждаю, это, весь этот месяц; хочу только сказать, что *1 неразб. слово* ⁷ Зач.: Нет. ⁸ Первоначально: видя, что я уроков не имею и исключен из университета ⁹ Зач.: потому что ¹⁰ Зач.: потянуло меня начать ¹¹ Зач.: все это записывать ¹² Зач.: я ¹³ Зач.: Пусть это будет отчет... Какой? Кому... Впрочем ¹⁴ Зач.: На этот счет я могу быть вполне безопасен ¹⁵ Зач.: Туда ¹⁶ Зач.: Я там два ¹⁷ Зач.: Если б я стал записывать десятого числа, на другой день после девятого, то ничего бы не записал, потому что в порядке ничего еще не мог припомнить. Точно кругом меня все кружилось, и так было три дня. А теперь все так ясно, так ясно представилось, что...

Сейчас входила Настасья и мне щей принесла. Днем не успела. Тихонько от хозяйки. Я поужинал и сам снес ей¹ тарелку. Настасья ничего не говорит со мной². Она тоже чем-то будто недовольна³.

Я остановился тогда на том, что⁴, положив топор в дворницкую и дотавившись домой, повалился на постель и лежал в забытьи. Должно быть, я так пролежал очень долго.

⁵Случалось⁶, что я как будто и просыпался, и в эти минуты⁷ замечал, что уж давно ночь, а встать мне не приходило в голову⁸. Наконец почти очнувшись совсем, я заметил, что⁹ стало уже светло. Я лежал на моем диване навзничь, еще остолбенелый от сна и от забытья. До меня смутно доносились страшные, отчаянные вопли с улицы, которые я каждую ночь слышу под моим окном в третьем часу¹⁰. А вот уже из распивочных и пьяные выходят, подумал я¹¹, третий час, — подумал и вдруг вскочил, точно меня сорвал кто с дивана. Как?¹² третий час! Я¹³ сел на¹⁴ диване — и тут все, припомнил! Вдруг, в один миг, все припомнил.

¹⁵Минуту спустя я¹⁶ бросился с дивана в ужасном испуге. Холод обхватил меня¹⁷. Но холод был от лихорадки, которая уже давно началась со мной во сне и что я уже чувствовал...¹⁸ Как только я встал, такой¹⁹ начался вдруг озноб, что чуть зубы не выпрыгнули и все-все во мне так и заходило. Я²⁰ отворил дверь и начал слушать²¹. Но все совершенно спало²² у нас в доме. Я с²³ изумлением оглядывал себя и все кругом в комнате и не понимал: как это я мог не затворить дверь²⁴, когда вошел вчера, на крючок, и броситься на диван²⁵ не только не раздевшись, но даже в шляпе, потому что она скатилась и тут же лежала на по-

¹ Зач.: чашку ² Зач.: и видимо жалеет... (А о том) (Я ей все рассказал про) (А о том никто ничего не подозревает) (О том никто не подозревает) А в том меня никто не подозревает... Но по порядку. Потому что я хочу все это записывать по порядку ³ Зач.: а) А впрочем продолжаю. б) А впрочем стану продолжать ⁴ Зач.: придя домой ⁵ Зач.: Часто ⁶ Зач.: со мной ⁷ Зач.: я ⁸ Зач.: Вдруг слышу ⁹ Зач.: а) уже начало рассветать, хотя впрочем солнце и совсем почти не заходило б) уже опять совсем светло ¹⁰ Зач.: это ¹¹ Зач.: Здесь это каждую ночь бывает в третьем часу ¹² Зач.: стало быть, уж ¹³ Зач.: вскочил ¹⁴ Зач.: а) кровать б) диван ¹⁵ Первоначально: мгновение ¹⁶ Зач.: вскочил ¹⁷ На полях: Казалось, что на огне палат. ¹⁸ Зач.: а) со мной б) Вдруг ¹⁹ Зач.: был ²⁰ Зач.: бросился к двери и отворил ее ²¹ Зач.: «Точно дикий зверь», — подумалось мне. ²² Зач.: Был час третий утра. ²³ Зач.: удивлением и с ужасом ²⁴ Зач.: входя ²⁵ Зач.: даже в

ду подле самого того места, где подушка. Если б кто зашел, что бы он подумал? Что я пьян? — Но... И вдруг я бросился к окошку¹. Свету было довольно, и я² стал себя оглядывать всего, все мое платье: нет ли следов?³ Но так нельзя было! Дрожа от озноба, я стал⁴ снимать с себя все⁵ и опять осматривать кругом⁶. Я переверотил все, до последней нитки, до последнего лоскутка, и не доверяя себе — потому что чувствовал, что никак не могу собрать всего внимания, осматривал и перевертел в руках все раза по три. Но⁷ не было ничего, никаких следов, кроме как на том месте, где панталоны внизу осеклись и висели как бахромы⁸. «Слава богу, слава богу!» — шептал я про себя⁹. Помню, что я очень уж обрадовался. На бахроме же было¹⁰ как будто несколько пятен крови. Непременно было смочено и запеклось. Я схватил¹¹ мой складной нож и отрезал всю бахрому¹². Больше нигде ничего не было¹³. Тут я вдруг вспомнил, что, слава богу, кошелек и все вещи, которые я вытащил из сундука — все до сих пор у меня в кармане! Я и не подумал их вынуть и спрятать¹⁴. Тотчас же я стал все вынимать и выбрасывать на стол¹⁵. Впрочем, я был тогда сам не свой от лихорадки, от головокружения. Выбрав все, даже выверотив карман, чтоб удостовериться, нет ли еще чего, я¹⁶ всю кучу снес в угол, где¹⁷ у меня было одно такое место. Тут были разодраны обои и я стал все пихать в эту дыру под бумагу¹⁸. Странно мне было самому на эту кучу смотреть, поскорей уж бы с глаз долой, и я рад был, что запихал это все. Но боже мой, подумал я, разве это спрятано, разве так прячут? Заметно не было, потому что угол был очень темен. Но место выбрано было дурное. У меня хоть и кружилась голова, а я это понимал. Я и не рассчитывал¹⁹, что вещи принесу, и потому не приготовил места. Я думал, что будут только одни деньги. А деньги-то я бы как-нибудь и²⁰ нашел спрятать. Ясно было, что делать.

¹ *Зач.*: Окошко у меня маленькое, но ² *Зач.*: как сумасшедший
³ *Зач.*: Нет ⁴ *Зач.*: сдергивать ⁵ *Зач.*: платье, чтоб осмотреть его ⁶ *Зач.*: а) но на платье не было ничего б) На платье не было ничего в) Дрожжащими руками я рассмотрел все г) Дрожжащими руками я перевертел каждое место ⁷ *Зач.*: слава богу ⁸ *Зач.*: На бахроме-то и ⁹ *Первоначально*: говорил я сам про себя ¹⁰ *Зач.*: несколько ¹¹ *Зач.*: а) ножницы и б) нож и в) нож г) перочинный ¹² *Зач.*: Но ¹³ *Зач.*: Но осматривал пальто ¹⁴ *Зач.*: Ну что если б меня так с ними и нашли! ¹⁵ *Зач.*: а) и странно как-то мне было смотреть взглянуть опять на эти вещи. б) Помню только, что очень было как-то странно ¹⁶ *Зач.*: забрал все и ¹⁷ *Зач.*: а) у меня уже давно на всякий случай приготовлено было место б) я заметил одно ¹⁸ *Зач.*: само(му) ¹⁹ *Зач.*: на вещи, я рассчитывал сначала только на деньги ²⁰ *Зач.*: иначе спрятал

Завтра надо было всему найти место, думал я. Точно в каком-то недоумении я сел на диван¹. Только что я сел², озноб нестерпимо затряс меня. Машинально³ потащил я подле со стула мою⁴ шинель⁵, теплую, но всю в лохмотьях, накрылся ею, и сон или бред меня обхватывал.

Но⁶ вдруг точно кто меня опять сдернул, я опять⁷ вскочил, сбросил с себя все и⁸ опять стал перебирать мое платье. Как это я мог опять заснуть и даже не прибрать платье на место. О боже мой, и вот — так и есть! так и есть⁹. Петлю под мышкой¹⁰ не снял, и забыл, и не догадался. Что ж у меня разум что ли ушел, думал я. Ну если б да розыск и стали осматривать? Я сдернул петлю, и¹¹ развернув стал ее разрывать в куски и потом все куски бросил под кровать¹². Кусочки холстины не могли ни в каком случае подать подозрения. Я стоял среди комнаты и с напряженным вниманием, — потому что все еще никак не мог собрать полной памяти, — стал высматривать¹³ кругом [проклят]. О, проклятая болезнь...

Я очень хорошо помню, что в ту же ночь я хотел идти нанимать квартиру, не понимая, что теперь ночь, а не день. Несколько раз срывался я с постели, сбивая с себя тяжелое забытие, и потом, скрежеща зубами, опять падал на постель.

К утру, сквозь сон, мне мерещился все проект уехать, убежать, как-нибудь сначала в Финляндию, а потом в Америку...¹⁴.

А между тем болезнь проходила. Через три дня, когда все эти нравственные страдания, болезнь, подозрительность и мнительность возросли во мне до размеров чудовищных, — физически я стал себя чувствовать все более и более в силах; но я притворился.

Я их всех обманул. Меня подталкивала какая-то животная, звериная хитрость: обмануть охотника и провести всю эту стаю собак. Только об себе и об своем спасении я и думал, и не подозревал между прочим, что на мне вовсе нет таких подозрений и улик, которые я преувеличил сам себе и что в сущности я почти совсем безопасен. Но разговор об убийстве, бывший подле моей постели между Разу-

¹ Зач.: Скоро холод охватил ² Зач.: тотчас же ³ Зач.: достал ⁴ Зач.: осеннюю ⁵ Зач.: которая тут ⁶ Зач.: а) волнение б) забота взяла свое, и я ⁷ Зач.: все ⁸ Зач.: а) чуть б) опять бросился в) опять вскочил ⁹ Зач.: Я не догадался снять даже ¹⁰ Зач.: я еще ¹¹ Зач.: уничтожив все до последней нитки ¹² Зач.: В кусках она ¹³ Первоначально: всматриваться ¹⁴ На полях: Да уж как мне бы дали денег, я б его разыскал. Он теперь в Нарве. Это верно-с.

михиным и Бакавиным, довёл меня до нестерпимой злобы, и замечательно еще то, что во все время этих мучений. этого страха, ни разу не подумал я о совершенном преступлении. Животная злоба и чувство самосохранения поглотили все. Итак, я их всех обманул. Я нарочно казался все три дня таким слабым, что как будто и пошевелиться не могу и чтоб они поверили. Я с ними не говорил почти ни слова и особенно с Разумихиным.

III. ОТ АВТОРА

Варианты глав II—III части третьей

Глава 2

Озабоченный и серьезный проснулся Разумихин на другой день в восемь часов. Много новых и непредвиденных забот и недоумений очутилось вдруг у него в это утро. Он не¹ воображал прежде, что когда-нибудь так проснется. Он² помнил до последних подробностей все вчерашнее, помнил все свои слова³ и все свои впечатления. Он помнил⁴, что вчера с ним совершилось что-то огромное и⁵ необыкновенное, что он принял в себя одно⁶ доселе совершенно неизвестное ему впечатление и⁷ понимал, что этот совершившийся факт был уже неотразим и что⁸ моржет вся жизнь его⁹ переломится теперь на двое, что отселе¹⁰ наступит поиному пока и что в то же время цель его¹¹, которая¹² установилась перед ним в один миг и разом и не может быть другого — совершенно неосуществима¹³, так что нечего и думать о ней. Нечего и думать, а в то же время и не может быть другой цели¹⁴. Впрочем о всей тоске этого противоре-

¹ Зач.: представлял ² Зач.: разумеется ³ Зач.: и соображал ⁴ Зач.: и понимал ⁵ Зач.: необычайное ⁶ Зач.: необыкновенное и доселе ⁷ Зач.: а) конечно не много думал он собственно об этом впечатлении ⁸ Зач.: вся ⁹ Зач.: переломилась ¹⁰ Зач.: наступает все новое, и что всего надо ожидать ¹¹ Зач.: соверш(енно) ¹² Зач.: уже ¹³ Зач.: а) Он даже положил не думать, хотя знал, что другой цели у него и быть не может мысли и заботы его приняли другую б) Знал (тоже) он тогда, что другой цели у него и быть не может ¹⁴ На полях: Начиналась ломка

В то же время он ясно и беспристрастно понял, что новая цель (его), занимавшая его так издавелека, но в таком ярком свете, совершенно невозможна и неосуществима. Таким образом представилось самое тоскливое и самое безотрадное (завтра) про(тиворечие): Его мечта и цель невозможна, стало быть нечего и думать о ней; нечего думать — (а и) а между тем не может быть другой цели. Разумихин был такой человек, который на собственном горе и на заботах о самом себе мало останавливался. Достаточно (было, то он ломал себе голову), что думал он об этом, когда приходило время.

чия он, по характеру своему, как-то не хотел много раздумывать¹ да и не любил много заботиться о собственных страданиях и муках, хотя бы и продолжал их чувствовать. Мысли и заботы его² приняли другую, более частную³, насущную, практическую форму. И прежде всего ему предстояло понять и узнать, во всей полноте и ясности, — что такое отношения Авдотьи Романовны к жениху ее Лужину и почему такой человек как Лужин жених ее? Он знал, что знание это ни к чему не поведет его, даже если бы брату, сумасброду и деспоту, и удалось расстроить брак сестры своей, что почти невозможно. Во всяком случае он⁴, Разумихин, не имеет тут ни малейшего права голоса и даже⁵ он-то именно и должен⁶, потому что он сам один из ничтожных на свете людей, именно потому что он влюблен и должен молчать — что же он мог бы сказать? Разве осуществима хоть сколько-нибудь при самом ярком воображении⁷ мечта его? Позволительна ли мечта эта? Имеет ли право существовать? Кто он такой? Разумихин, без роду и племени, без сил и средств⁸. Да это еще пустяки — вздор, а кто он такой, он⁹, пьяный буян и пьяный вчерашний хвостун, сравнительно с такой женщиной¹⁰. Разве такая женщина¹¹ могла бы когда-нибудь¹² полюбить его?¹³ Разве это подходящее дело? Разве это не кощунство?¹⁴ Разве возможно такое циническое, такое смешное и даже низкое сопоставление с его стороны? Разве не стыдно мечтать об этом?¹⁵ Да, это и в мечтах-то допустить — безнравственно. Он с испугом и со стыдом поскорее отвернулся от этого мечтанья: оно казалось ему унижающим ее и унижительным для него. Мечтать, например, о том, что обладаешь Бразильской империей, конечно, унижительно для сколько-нибудь серьезного человека, потому что смешно, бесполезно и неосуществимо. А насколько тут выше и недоступнее Бразильской империи?

Но вот что его более всего¹⁶ «убивало»: он был низок и гадок вчера — не потому одному, что был пьян, а потому уже, что ругал перед девушкой, пользуясь ее полной беззащитностью, из глупо-поспешной ревности ее жениха, не

¹ Зач.: Элегическое начало было ² Зач.: обратились на ³ Зач.: поверхностную заботу ⁴ Зач.: не ⁵ Зач.: напротив ⁶ Зач.: молчать, во всяком случае должен молчать, — потому что ⁷ Зач.: цель ⁸ Зач.: Но конечно не это главное Кто ⁹ Зач.: пьяная вчерашняя гадина ¹⁰ Зач.: и опять ¹¹ Зач.: может ¹² Зач.: осуществить его цель ¹³ Зач.: Разве это возможно? ¹⁴ Зач.: Разве возможна такая циническая, такая смешная, низкая с его стороны мысль? ¹⁵ Зач.: а) нет б) Это и допустить даже ¹⁶ Зач.: заботило

зная не только их взаимных между собой отношений и обязательств, но даже и человека-то не зная порядочно¹. Впрочем из одной ли ревности я ругал его? — унимался несколько Разумихин. Да и из ревности ли сколько-нибудь? Не потому ли, что² Петр Петрович действительно гадко рекомендовал себя. Да, но разве он имел право так поспешно и опрометчиво судить. Он видел его мельком, вскользь, он показался ему с недостатками, но может быть есть достоинства, выкупающие эти недостатки сторицею.

* . *

*

Озабоченный и серьезный проснулся Разумихин на другой день в восьмом часу. Много новых и непредвиденных забот и недоумений очутилось вдруг у него в это утро. Он и не воображал прежде, что когда-нибудь так проснется. Он помнил до последних подробностей все вчерашнее, все свои слова и впечатления и понимал, что с ним совершилось что-то необыденное, что он принял в себя одно доселе совершенно неизвестное ему впечатление и что жизнь его как будто ломается теперь на двое. В то же время он ясно понимал, что новая мечта, загоревшаяся в его голове, — совершенно неосуществима. Таким образом представлялось самое безотрадное противоречие: «Мечта неосуществима, стало быть нечего³ и думать о ней; нечего и думать, а между тем не может быть другой мечты и цели⁴.

Но Разумихин был такой человек, который на заботах о собственном горе⁵ мало останавливался⁶, хотя и способен был ощутить его не меньше кого бы то ни было. Теперь представлялись ему более посторонние вопросы, хоть и⁷ на ту же тему. И прежде всего ему очень⁸ хотелось догадаться и⁹ разъяснить себе: что такое отношения Авдотьи Романовны к жениху ее Лужину и почему такой человек как Лужин — жених ее? Вопрос разумеется естественный¹⁰ и не только не отклонимый¹¹, но даже и «позволительный». Разумихин отлично понимал, что ответ на этот вопрос —

¹ Зач.: пото(му) ² Зач.: он

Позднее вписано или заменено: ³ бы ⁴ мечты отныне и веки!
⁵ (всегда) ⁶ и не любил останавливаться много заботиться о своих ощущениях ⁷ разумеется ⁸ бы ⁹ по возможности ¹⁰ а) и в удовлетворении которого могло не быть заключено и тени эгоизма. Что же до Разумихина, он вполне понимал, что ответ на вопрос б) который не мог в) но хотя бы в вопросе его не заключалось и тени эгоизма, все-таки Разумихин ¹¹ но необходимый

если б¹ он был предложен с «целью только эгоистической» — ни к чему бы не привел его, даже если бы брату, сумасброду и деспоту, и удалось расстроить брак сестры своей. «И разве позволительна² хоть сколько-нибудь мечта эта ему, Разумихину? Кто он такой — Разумихин, без достоинств и средств³. И главное — кто он, сравнительно с такой женщиной; он — пьяный буян и вчерашний хвостун! Разве возможно такое циническое и смешное с его стороны сопоставление?» — Разумихин даже покраснел при этой мысли. «Мечтать, например, о том, что обладаешь Бразильской империей — разумеется, занятие⁴ смешное и бесполезное, потому что неосуществимое... А тут... А на сколько тут выше Бразильской империи!...»⁵

* *
*

Разумихин замолчал, точно отрезал. Он не знал⁶, что думает об⁷ его ответе Авдотья Романовна. Мать тоже как будто ждала чего-то от нее и находилась⁸ в нерешительности, но наконец, запинаясь и непрерывно поглядывая на Дуню⁹, объявила, что¹⁰ их чрезвычайно озабочивает теперь одно чрезвычайное обстоятельство...

— Теперь после этой... размолвки, т. е. ссоры Петра Петровича и Роды, это понятно, но, видите... ах, боже мой! я еще не знаю как¹¹ ваше имя и отчество, можно узнать?

— Дмитрий Прокофьич.

— Видите, Дмитрий Прокофьич, мы сегодня... Я буду совершенно откровенна с Дмитрием Прокофьичем, Дунечка.

— Уж конечно, маменька, и особенно теперь, — внушительно отвечала Авдотья Романовна.

¹²Милостивая Государыня, Пульхерия Александровна, — писал Петр Петрович¹³, имею честь Вас уведомить, что по¹⁴

Позднее вписано или заменено: ¹ даже ² осуществима. ³ Да что, это только пустяки. Нет. ⁴ неосуществимое ⁵ На полях: Тут вдруг вспомнил о том, что об хозяйке говорил на лестнице.

Зосимов, начавший весь разговор несколько для эффекта перед дамами, был даже удивлен насмешливым и враждебным выражением лица, с которым его слушал Раскольников.

⁶ Зач.: как ⁷ Зач.: этом ⁸ Зач.: как бы ⁹ Зач.: сказала ¹⁰ Зач.: ее ¹¹ Зач.: вас зовут ¹² На полях: Разбита рука. Что делать теперь? Маменька, пойдем. Ах Дуня, как я боюсь. Смерть Мармеладова. Ах боже мой ведь Марфа Петровна умерла

у которого нарывал всю ночь палец или болит зуб ¹³ Зач.: уведом (ляю) ¹⁴ Зач.: встретившимся

происшедшим внезапным задержкам, встретить Вас у¹ дебаркадора не мог, послав с тою целью человека, особенно расторопного. Равномерно не буду иметь чести свидания с Вами и завтра поутру, по неотлагательным сенатским делам² и чтоб не мешать³ родственному свиданию Вашёму с Вашим сыном и Авдотьи Романовны с ее братом⁴. Я же буду иметь честь посетить Вас и откланяться Вам в вашей квартире, завтрашний день, ровно в 8 часов вечера. Но присовокупляю при сем особую⁵, убедительную и, прибавлю к тому, настоятельную просьбу мою, чтоб при общем свидании нашем Родион Романович не присутствовал, так как он беспримерно обидел меня, при вчерашнем посещении его в болезни, и кроме того, имея лично к Вам необходимое и обстоятельное объяснение по известному пункту, о коем желаю испросить Вашего толкования. Имею честь кроме того предупредить Вас, если, вопреки просьбе моей, встречу Родиона Романовича, то принужден буду немедленно удалиться. Пишу же в том предположении, что Родион Романович, казавшийся при посещении моем столь, больным, через два часа вдруг выздоровел, а стало быть может выходить со двора, а след.⁶ и к Вам прибыть⁷. Утвержден же в том потому, что сам видел его вчера собственными моими глазами в квартире одного разбитого лошадьми пьяницы, от сего умершего, дочери которого⁸, девице отъявленного поведения, выдал он вчера до двадцати пяти рублей, при моих глазах, под предлогом похорон, что весьма меня удивило, зная, при каких хлопотах достались вам эти деньги. При чем, свидетельствуя мое почтение уважаемой Авдотье Романовне, прошу принять чувства почтительнейшей преданности

Вашего покорного слуги

П. Лужин.

— Понимаете ли, понимаете ли, Дмитрий Петрович, — воскликнула в тревоге Пульхерия Александровна, когда он окончил письмо, — что мне теперь делать? Ну как я предложу Роде, чтоб он не приходил вечером? Ну как он тоже обидится, и не захочет придти? Он так настойчиво требовал вчера решительного отказа, а тут его самого велено не

¹ Зач.: воксала ² Зач.: а) и сверх того б) да ³ Зач.: свиданию ⁴ Зач.: Присем присовокупляю, что ⁵ Зач.: и убедительнейшую ⁶ Зач.: может ⁷ Зач.: а) Я же видел его б) Видел же я его в) Пишу же потому так утвердительно ⁸ Зач.: девице поведения развратного и отъявленного, отдал

принимать. А с другой стороны и Петр Петрович обидится и не захочет... — Она вдруг взглянула на Дуню, которая вспыхнула от досады. — Я потому, главное, — заторопилась она, — что Родя вчера настоятельно и так несправедливо требовал от Дуни, чтоб она написала это письмо с отказом Петру Петровичу. Ну как они оба-то сойдутся у меня, — что тогда будет?

— Поступить так, как решила Авдотья Романовна, — спокойно и тотчас же отвечал Разумихин¹.

* * *

В черновых записках много инструктивных замечаний о стиле, композиции, последовательности изложения, тоне, об основных идеях и т. п.

Например:

«Воспоминания жизни беспрерывно Мелочишки, но каждая со значением».

Глава N. В. Идея эта уже давно сидела у него в голове. Как она забрела к нему, трудно и рассказать. Математика. — Что он что (самая трудная глава от автора. Очень серьезно, но с тонким юмором).

Ее (Сони) письмо художественно.

В последней главе, в которой он говорит, что без этого преступления, он бы не обрел в себе таких вопросов, желаний, чувств, потребностей, стремлений и развития.

Афоризм.

Что такое время? Время не существует; время есть цифры, время есть отношение бытия к небытию.

Задача исследования стиля литературно-художественного произведения заключается в том, чтобы «понять содержательную форму творчества как единство, выраженное в стихе, в его соотносительности и к действительности, и к художественному содержанию, и к мировоззрению, и к методу писателя». Поэтому стиль «сказывается — хотя и гораздо более опосредствованно — и в таких категориях содержания, как характер, сюжет, образность произведения в целом»². Образ автора все это гармонически объединяет и как бы сливает в неразделенное целое.

¹ На полях: Авдотья Романовна ничего не решает.

Жаловаться на брата.

Я совру что-нибудь, я слаба, а ты у меня, ты не проговоришься (не гоюсь в посланники).

² «Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Стиль. Произведение. Литературное развитие». Кн. 3, М, 1965, стр. 11, 21, 35, 40.

В принципах сочетания анализа равных сторон и элементов художественной речи, речи произведений словесного искусства в соответствии с их идейным замыслом, с их идеологическим содержанием, с динамическим раскрытием смысла их композиции в поисках органического синтеза их «формы и содержания» до сих пор еще нет единства мнений и нет больших достижений. Естественно вспомнить имена некоторых наших филологов, работы которых служат как бы введением в учение о внутреннем единстве формы и содержания в исследованиях о поэтической речи, о языке художественной литературы. Эти имена — следующие: Б. М. Энгельгардт, М. М. Бахтин, Б. М. Эйхенбаум, А. И. Белецкий, Г. О. Винокур, В. М. Жирмунский, Ю. Н. Тынянов, С. М. Бонди, А. В. Чичерин, Д. С. Лихачев, отчасти Л. И. Тимофеев. Правда, все они идут разными путями, часто сбиваются с прямой дороги, подчас далеко уходят от самой художественной речи.

Было бы несправедливо отрешиваться и от исканий молодой группы наших литературоведов, тесней всего объединившихся в трехтомном труде «Теория литературы», хотя их больше всего пугают термины «язык» и «речь». Однако этот испуг не помешал В. В. Кожинуву говорить об особенном царстве «поэтического словаря», где родственными оказываются чаще всего слова, не имеющие ничего общего со словами в обычном «языковом» словаре. «Качественно различные и по своей форме, и по своему прямому значению слова могут здесь выступать как некие «падежи», «спряжения», «времена», или «части речи» от одного «корневого значения» — образа¹. Это уже своеобразная поэтико-лингвистико-литературоведческая фантастика.

Вообще говоря, поэтическое произведение складывается из форм субъекта автора (плюс образ читателя), посредствующей группы элементов образности, внешних структурных форм художественного слова и согласованного с ними объекта познания. Со всем этим динамически соотносены и объединены образ автора в его поэтических и риторических модификациях, и система внутренних образов, и внешние формы поэтической речи, эмоционально выражающие и воплощающие идейное содержание произведения.

Следовательно, без объекта познания в его динамичес-

¹ В. В. Кожинув. Слово как форма образа. Сб. «Слово и образ». М., 1964, стр. 46.

ком развитии структуры литературно-художественного произведения не будет полной. «Смысл литературно-художественного произведения представляет собой известное отношение между прямым значением слов, которыми оно написано, и самим содержанием, темой его»¹, — пишет проф. Г. О. Винокур. «Язык со своими прямыми значениями и поэтическим употреблением как бы весь опрокинут в тему и идею художественного замысла . . .»

Тенденция к объединению лингвистических и литературоведческих концепций формы и содержания словесно-художественного произведения на основе углубленного синтеза их, на основе изучения смысла, идеи, замысла, как словесно-структурного элемента художественного целого плодотворна и перспективна. Об этом свидетельствуют исследования проф. А. В. Чичерина. К обоснованной всесторонне и конкретно-исторически, оправданной методологически реализации этих синтетических тенденций направлено дальнейшее развитие советской науки о поэтической речи, о языке художественной литературы.

¹ Г. О. Винокур. Избранные работы по русскому языку. Учпедгиз, М., 1959, стр. 265—277.

ПРОБЛЕМА ОБРАЗА АВТОРА В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

I

Изучение языка (или «стиля») художественной литературы как специфическая задача филологии и эстетики в нашей отечественной науке распространяется все шире и шире. Оно получает разнообразное теоретическое обоснование только в Советскую эпоху. Однако и до сих пор еще нет полной ясности в понимании связи этой задачи с историей литературного языка, с одной стороны, и с историей развития стилей художественной литературы, — с другой, с поэтической стилистикой и теорией художественной речи, — с третьей.

Многозначность слова *стиль*, недостаточная определенность содержания основных понятий и границ разных типов стилистики, отсутствие прочных традиций и общепризнанных направлений в исследовании поэтического языка и эстетики слова — все это так же не способствует быстрому и успешному развитию учения о языке художественной литературы и закономерностях его развития.

В круг центральных проблем изучения языка художественной литературы входят проблемы «языка (стиля) художественного произведения» и «языка (стиля) писателя». И та и другая проблема опирается на понятие индивидуального стиля и обусловлены им. Многим исследователям литературы представляется самоочевидным, что понятие индивидуального стиля как своеобразной, исторически обусловленной, сложной, но структурно единой и внутренне связанной системы средств и форм словесного творческого выражения является исходным и основным в сфере лингвистического изучения художественной литературы. Но само это понятие не может считаться вполне раскрытым и определенным во всех своих существенных признаках и со всеми относящимися к нему категориями. Очевидно, это понятие должно все глубже освещаться вместе с разъясне-

нием и решением других проблем и задач изучения языка художественной литературы. Языковеду естественнее и ближе подойти к основным проблемам изучения языка художественной литературы, отправляясь от общих понятий и категорий своей науки. Таким образом, в произведениях художественной литературы, в их стилевой структуре и в образах авторов (хотя бы и безымянных) воплощено отношение писателя к литературному языку своей эпохи, к способам его понимания, преобразования и поэтического использования. Конечно, в историческом романе реалистического типа и в сказе, связанном с образом рассказчика из ограниченной профессиональной, социальной среды, художественно мотивированные отступления от норм литературного языка особенно ощутительны и многообразны. Но даже тогда, когда стиль автора целиком движется в сфере литературной речи, внутренняя связь всех элементов этого стиля, принципы эстетического отбора и сочетания форм литературной речи образуют своеобразное литературно-художественное единство, обусловленное общими тенденциями развития художественной литературы или эстетикой и поэтикой отдельных ее направлений и жанров. Можно утверждать, что формы отношения языка художественной литературы к литературному и народно-разговорному языку с его социально-речевыми стилями и диалектами в ту или иную эпоху типизированы, обобщены, хотя и могут быть очень разными и даже противоречивыми в различных литературных школах и направлениях¹. Само собой разумеется, что степень индивидуализации этих отношений возрастает вместе с развитием культуры литературной личности с XVII века, но особенно интенсивно в русской реалистической литературе с конца XVIII и начала XIX в. Поэтому в высшей степени необходимы специальные исследо-

¹ Илья Эренбург в заметках «Главное — страсть» писал: «Эпистолярное искусство почти исчезло. Почему? Ритм другой. Как это отражается на диалоге? Диалог классического романа был связан с теми разговорами, которые напоминали письма с длинными фразами. Сколько придаточных предложений во всех диалогах и как хорошо они все составлены, настолько они правильны. Является ли этот диалог диалогом современных героев? Не думаю, я его не слышал.

Является ли вообще ритм очень многих современных романов современным ритмом, связанным с тем, как люди говорят, как говорит сам автор? Нет. Вот здесь и начинается полное расхождение с реализмом. Условный ритм, условная интонация литературного порядка другой эпохи придает современной книге сплошь и рядом несколько архаический, стилизованный характер. («Вопросы литературы», 1969, № 4, стр. 144).

вания, ставящие своей задачей тонкое и точное выяснение конкретно-исторических языковых и стилистических своеобразий таких направлений художественной литературы, которые носят отвлеченные названия сентиментализма, романтизма, реализма в его разных вариантах и т. п. Так возникает специфический круг новых стилистических проблем, понятий и категорий, без исторического анализа и осмысления которых невозможно изучение внутренних качеств и законов развития языка художественной литературы. Среди этих проблем и категорий особенно важное место занимают вопросы о стилистической структуре образа автора и об образах героев, связанные с исторически изменяющимися принципами отбора и синтеза речевых средств в разных литературных течениях.

Хотя стили художественной литературы в основном речевом материале и ориентируются на нормы общелитературного языка, они вместе с тем обнаруживают тенденцию — при соответствующей эстетической и характерологической мотивированности — отступать от них, используя внелитературный материал. В разных жанрах художественной литературы (например, в драме, диалогической речи, повести, в романе, в разных формах сказа) принципы отбора выражений и способы их конструктивных связей и объединений бывают подчинены задачам речевого построения образов персонажей из разной социальной среды, иногда очень далекой от носителей литературного языка. Кроме того очень сложен и самый вопрос о соотношении словесно-художественных жанров и стилей литературы и стилей литературного языка. В одних исторических условиях и литературных школах определенные стили языка прочно сочетаются и объединяются с теми или иными литературно-художественными жанрами; в других условиях в стилевые и композиционные формы литературно-художественных жанров включаются разнообразные по своему стилистическому характеру и качеству социально-речевые средства, и тогда соотношение между литературными жанрами и стилями языка делается новым, необычным. И все это сказывается и отражается в структуре образа автора.

А. Н. Соколов в своей «Теории стиля» пишет: «Понятие «образ автора» требует еще дальнейшей разработки. Как оно преломляется в других искусствах, где отсутствует его «речевая структура»? Во всяком ли литературном произведении можно найти образ автора, или иногда приходится говорить только о выражении авторской личности в произ-

ведении, об авторской «призме», через которую преломляется изображаемое, о позиции автора? Но как бы ни решать эти вопросы, несомненно, что образ автора или авторская личность являются одним из важнейших и определяющих «компонентов» литературного и вообще художественного произведения»¹. А. Н. Соколов готов сюда же отнести и то, что он называет «печатью» авторской личности.

«Образ автора», поясняет А. Н. Соколов, — это, «говоря шире и точнее, выражение личности художника в его творении. . . это не стиль, и не личность является основой стилового единства в искусстве. Эту основу надо искать в эстетических и идеологических предпосылках стиля. Нисколько не принижая значения творческой личности, мы рассматриваем ее как особое и самостоятельное условие художественного и, в частности, стилового своеобразия. Личность придает стилю индивидуальное своеобразие, но осуществляется это не непосредственно и не помимо факторов, а через посредство всех тех факторов, которыми определены основные черты художественной оригинальности. Своеобразие, придаваемое стилю творческой личностью, как бы наслаивается на своеобразие, создаваемое стилообразующими факторами. Так, стиль поэмы Пушкина «Домик в Коломне» и «Медный всадник» обретает своеобразную в каждом из этих произведений художественную закономерность прежде всего в зависимости от изображаемой действительности и поставленных поэтом проблем: жизнь демократической среды петербургских окраин в ее повседневном течении и полуанекдотических происшествиях («Домик в Коломне») и жизнь близкого к той же среде мелкого чиновника в ее катастрофическом конфликте, поднимающем большую общественно-историческую проблему («Медный всадник»). Стиловое своеобразие этих поэмы определяется, далее, изображенными здесь характерами: незатейливые персонажи «Домика в Коломне» и маленький человек, вступивший в неравное единоборство с «державцем полумира», вошедшим в систему образов пушкинской поэмы в качестве Медного всадника. Немалое значение здесь имеет, наконец, своеобразие художественного метода, реалистического в обоих случаях, но различающегося в средствах и приемах изображения и выражения: звучащее авторской шуткой, иронией, «снижающее» изображение персонажей в «Доми-

¹ А. Н. Соколов. Теория стиля. Изд. «Искусство», М., 1968, стр. 156.

ке в Коломне» и проникнутое сочувствием к «низкому» герою и его горю изображение Евгения, сменяемое патетическим тоном при переходе к теме Петербурга и его «строителя». Единство творческой личности по-своему окрашивает стиль обеих поэм, но не приводит его к нивелировке, к утере каждой поэмой стиливого своеобразие, к возникновению какого-то общего единого стиля»¹.

Приведенные А. Н. Соколовым иллюстрации — две пушкинские поэмы и особенно комментарии к ним, делают совершенно неясным, как он представляет отношение речевой структуры «образа автора» к другим элементам стиля. Ведь все, что говорится здесь о различиях в «средствах и приемах изображения и выражения», об «авторской шутке, иронии, о «снижающем» изображении персонажей» «Домика в Коломне» и о проникновенном сочувствии к низкому герою и его горю в изображении Евгения, о патетическом тоне, окрашивающем тему Петербурга и его «строителя» — все это непосредственно связано с модификациями пушкинского «образа автора» в «Медном всаднике» и в «Домике в Коломне».

Образ автора «Домика в Коломне» представляется исследователям творчества Пушкина в очень разном свете. Но никому еще не приходила в голову мысль непосредственно сопоставить его с образом автора в «Медном всаднике». По словам Б. В. Томашевского, образ рассказчика «Домика в Коломне» — это «конкретная личность», биографические черты которой имеют бытовой характер; «рассказчик сливается с личностью А. С. Пушкина, но не до конца», это подсказывается шутливо-ироническим тоном, скрывающим за собой какое-то лукавство, не исключаяющее, впрочем, и сентиментально-лирических излияний. Б. В. Томашевский предполагает, что «читатель может подозревать в образе рассказчика разновидность И. П. Белкина»². Конечно, без тщательного анализа стилистической динамики сказа «Домика в Коломне» в его октавах все эти предположения Б. В. Томашевского кажутся субъективными и не очень убедительными. Еще более односторонне и субъективно мнение Б. С. Мейлаха, который утверждает, что в «Домике в Коломне» «быт мещанской среды изображается глазами не стороннего человека, а представителя

¹ А. Н. Соколов. Теория стиля, стр. 156—157.

² См.: Б. Томашевский. Пушкин, кн. 2. Материалы и монографии (1824—1837), изд. АН СССР, М.—Л., 1961, стр. 394.

той же среды»¹. Но структура сказа «Домика в Коломне» гораздо сложнее и не укладывается в эти лингвистически не оправданные социальные рамки профессионального мещанского диалекта. Естественно, что исследование образа автора в творчестве какого-нибудь художника слова обязывает к широкому и последовательному раскрытию его вариантов или вариаций в разных жанрах у этого писателя. На этом фоне можно убедительнее и ближе к истине детально описать речевую структуру образа автора и в том или ином отдельном его произведении. Попыткой некоторого приближения к этой точке зрения является анализ, предлагаемый Л. С. Сидяковым в статье «Поэма «Домик в Коломне» и художественные искания Пушкина рубежа 30-х годов XIX века²»:

«Как и «Граф Нулин», «Домик в Коломне» — произведение, тесно связанное с опытом работы Пушкина над его «романом в стихах»; правда, в отличие от «Графа Нулина», где давалась сниженная трактовка аналогичной темы (поместная жизнь русских дворян), в «Домике в Коломне» изображается совершенно иная среда, причем само право поэта обратиться к изображению этой среды в ее повседневной, лишенной эффектности жизни полемически утверждается в поэме. Это находит свое отражение в особенности жанра «Домика в Коломне» — шуточной поэмы, сюжет которой оказывается отодвинутым целым рядом, казалось бы, не относящихся к нему рассуждений и эпизодов. Вместе с тем жанровые признаки «Домика в Коломне» являются несомненно связанными с принципами стихотворного повествования, определившимися в пору работы Пушкина над «Евгением Онегиным».

В письме к П. А. Плетневу 9 дек. 1830 г., в котором перечислялись произведения, созданные «болдинской осенью», Пушкин называл «Домик в Коломне» «повестью писанной октавами»; в данном контексте слово «повесть», несомненно, указывает на жанр произведения. Жанр «повести в стихах», какой, таким образом, являлся «Домик в Коломне», безусловно, находится в зависимости от жанра «романа в стихах», и уже поэтому опыт «Евгения Онегина» был необходим Пушкину в создании нового произведения. Прежде всего это сказалось, конечно, в самом построении

¹ Б. Мейлах. Пушкин и его эпоха. Гослитиздат, М., 1958, стр. 615.

² Пушкинский сборник. Псковский Государственный педагогический Институт им. С. М. Кирова, 1968, стр. 5—6.

«Домика в Коломне» как строфической поэмы, в той свободе переходов от одной темы к другой и увязывании сюжета с разнообразными отступлениями, которые и определяют основные особенности композиции поэмы, еще усиленные, благодаря ее шуточной форме, в сравнении с «романом в стихах». Сказалось это и в образе рассказчика, играющего чрезвычайно важную роль в повествовании «Домика в Коломне», и здесь, конечно, Пушкин исходил из своего прежнего опыта, хоть сам образ рассказчика в «Домике в Коломне» иной в сравнении с «образом автора» в «Евгении Онегине», он в гораздо большей степени объективирован и в большей степени поэтому влияет на восприятие самого сюжета повести»¹.

«Кроме того, можно отметить еще одну характерную деталь, возникающую... под непосредственным воздействием только что законченной последней главы романа... образ музы в IX октаве, содержащей в себе приступ к поэтической характеристике стиля творчества:

Усядся муза; ручки в рукава,
Под лавку ножки, не вертись, резвушка!

Эти стихи, несомненно, представляют собой отзвук начальных строф VIII главы «Евгения Онегина», в которых различные этапы творчества Пушкина предстали как последовательные изменения облика его музы: переход к реализму «Евгения Онегина» рисовался как превращение музы в «барышню уездную»

С печальной думою в очах
С французской книжкою в руках².

Однако, и сопоставление с образами «Евгения Онегина» не решает вопроса об индивидуальных оттенках в структуре образа музы «Домика в Коломне». Не говоря уже о ритме октав в его тонких мелодических вариациях, острое применение стихотворных терминов и образов, причудливое каламбурное введение грамматической и поэтической техники в военный строй, примесь картежного диалекта — вся эта острая словесная игра до IX октавы создает яркое своеобразие образа затейливого и остроумного автора.

В статье «Жанровый генезис шутливых поэм Пушкина» А. Н. Соколов указывает другие связи и другие источ-

¹ Л. С. Сидяков. Поэма «Домик в Коломне», стр. 5.

² Там же, стр. 6.

ники «Графа Нулина» и «Домика в Коломне» — в связи с широкими колебаниями жанра «сказка». По мнению А. Н. Соколова, «непосредственно и более всего жанровый генезис шуточных поэм Пушкина определялся жанром сказки»¹.

В этой статье А. Н. Соколова есть и некоторые рассуждения об «образе автора»: «Под влиянием французской сказки (*conte*) русские авторы часто разрабатывают любовный сюжет, не избегая и фривольности. Нередко при этом сказка приобретает авантюрный характер, а сюжет становится своего рода анекдотом. С подобным сюжетом мы сталкиваемся и в шуточных поэмах Пушкина. Трактовка характеров и сюжетов очень часто принимает в сказках сатирический характер. Осуждаются бытовые и моральные пороки: щегольство, мотовство, галломания, неверность супругов, погоня за богатством и т. д. Бытовая сатира нередко перерастает в общественно-политическую: критикуется взяточничество, продажность чиновников, несправедливость судей, жестокость помещиков и т. д. Среди персонажей, наделенных подобными пороками, законное место занимает и граф Нулин, промотавший в вихре моды «свои грядущие доходы», везущий «из чужих краев» бесчисленные предметы модного туалета и новейшей «культуры»: «ужасную книжку Гизота», «новый роман Вальтер-Скотта», «последнюю песню Беранжера», «мотивы Россини et cetera, et cetera». В «Домике в Коломне» — поэме, рисующей жизнь простых людей, нет разящей сатиры «Графа Нулина», а преобладает шуточно-иронический тон, в котором иногда слышатся ноты сочувствия маленькому человеку. Такая манера повествования характерна и для многих сказок. Жанровой особенностью сказки можно признать и роль автора в ней. Занимая определенную позицию в оценке изображаемого, сказочник не остается в стороне, но прямо выражает свое отношение к людям и событиям. Тут сказка усваивает прием басенной «морали», формулирующей определенный общественно-моральный тезис, для которого сюжет басни является иллюстрацией и аргументацией. В отличие от басни сюжет сказки имеет более самостоятельное значение, а «мораль» не является обязательной. В этом случае нравоучение скрывается в самом развитии действия и развязке, а иногда и вов-

¹ См. сборник статей к 90-летию Н. К. Пиксанова: От «Слова о полку Игореве» до «Тихого Дона». «Наука», Л., 1969, стр. 78.

се отсутствует. Блестяще эту манеру морализации применил Пушкин в шутливых поэмах. «Граф Нулин» заканчивается похвалой в честь верных жен, иронически помещенной вслед за неожиданно появляющемся в поэме образом молодого соседа Лидина, который вместе с Натальей Павловной смеялся над ее ночным приключением. «Домик в Коломне» заканчивается откровенной пародией на «мораль», которой ждут от автора читатели» (74—75).

2

Образ автора — это образ, складывающийся или созданный из основных черт творчества поэта. Он воплощает в себе и отражает в себе иногда¹ также и элементы художественно преобразованной его биографии. Потребня справедливо указывал, что поэт-лирик «пишет историю своей души (и косвенно историю своего времени)». Лирическое я — это не только образ автора, это — вместе с тем представитель большого человеческого общества. Чернышевский, характеризуя образ автора в поэме Н. Огарева, писал: «...лицо, чувства и мысли которого вы узнаете из поэзии г. Огарева, лицо типическое»¹.

Чехов писал Влад. Ив. Немировичу-Данченко о пьесе С. Найденова «Деньги»:

«Важно, чтобы была пьеса и чтобы в ней чувствовался автор. В нынешних пьесах, которые приходится читать, автора нет, точно все они изготовляются на одной и той же фабрике, одною машиною; в найденовских же пьесах автор есть»².

В. Б. Катаев в статье «К постановке проблемы образа автора», распыляя эту проблему между стилистикой, социологией, психологией и литературоведением, пишет: «Образ автора — в сюжете, в композиции, пейзаже, героях, способах их сцепления, говорит В. Шкловский. Действительно, видеть возможность только лингвистического описания образа автора было бы неверно. Человеческая сущность автора сказывается в элементах, которые, будучи выражены через язык, языковыми не являются. Постигания человеческой конкретности образа автора не дает одно

¹ Н. Г. Чернышевский. Полное собрание сочинений, т. III, ГИХЛ, М., 1947, стр. 565.

² А. Роскин. А. П. Чехов. Статьи и очерки, М., 1959, стр. 108—109.

описание форм взаимодействия различных речевых пластов в произведении»¹. «Так он писал темно и вяло». Смысла в этой декламации мало. Что такое «человеческая сущность автора»? В художественном произведении следует искать принципы и законы словесно-художественного построения образа автора. Что такое, элементы, которые будучи выражены через язык, «языковыми не являются?» и проч. и проч. Не разъясняет содержания этого «мудрствования» и такая неясная общая фраза: «материалистическая эстетика при анализе связи между элементами произведения и элементами породившей его действительности требует соотнесения их (кого-чего? — В. В.) со структурой образа автора» (откуда его взять? — В. В.).

В. М. Маркович в статье «Герой нашего времени» и становление реализма в русском романе» («Русская литература», № 4, 1967), не очень ясно противопоставив повествовательные принципы, действующие в «Евгении Онегине» как произведении «просветительского реализма», новым структурным формам «психологического романтизма», выступившим в «Герое нашего времени», так характеризует стиль «Евгения Онегина» и образ автора в этом «романе в стихах»: «В романе... Пушкина единственной формой повествования было всеобъемлющее (лишь изредка прерываемое монологами, репликами, письмами героев) авторское изложение. Правда, переживания и точки зрения героев проникали в систему повествования окольными путями: сочувствие автора своим созданиям часто доходило до степени лирического сопереживания, до своеобразного перевоплощения в их психологические облики. В этом случае дух и суждений и оценок входит в авторское изложение, изнутри его организуя и окрашивая. Авторский стихотворный рассказ (структура лирического романа в стихах создает для этого благоприятнейшие условия) как бы погружается в субъективные миры сознаний и речевых стилей действующих лиц. Но при всем том рассказ этот остается именно авторским словом, неизменно сохраняющим в себе (хотя бы в виде оттенка основного тона) авторский взгляд на вещи. История Онегина, Ленского, Татьяны, характеры, обстоятельства, события — все выступает в монолитной оправе этого взгляда. Непосредственно выражающая его лирическая стихия романа обволакивает буквально каждую деталь: она не следует за романическим сюже-

¹ «Филологические науки», 1966, № 1 (33), стр. 39—40.

том, а по сути дела несет его в себе как свой предмет и внутренний источник.

Пушкин не только крепко держит в руках авторскую власть над созданным им образным миром, но и постоянно демонстрирует свое хозяйское в нем положение. Разрывая фабулу вставками и отступлениями, он обнажает вымышленный характер действия. Он поминутно выдает свое присутствие тем, что ведет беседы с читателем, полемизирует с «архаистами», иронизирует над романтиками, пародирует стиль различных поэтических школ, обсуждает теоретико-литературные проблемы. На глазах у читателя он набрасывает план своего романа, при нем начинает точными словесными штрихами вычерчивать фигуры главных героев, при нем выбирает слова, подыскивая наиболее выразительные эпитеты, поясняя и мотивируя свой выбор. Наконец, автор романа в стихах открыто рассуждает с читателем о технике стихосложения, о рифмовке, о слоге и прочих компонентах «формы»¹. Тут все неточно, и очень многое неправильно. Дело в том, что В. М. Маркович не разграничивает понятия эстетико-стилистические и наивно-реалистические: поэтический «образ автора» с его модификациями, «Пушкин с его авторской властью», «монолитная оправа авторского взгляда на вещи» и т. п. А главное: сложность «языка пушкинского романа», взаимодействие и переплетение самых разнообразных стилей реально-бытовой речи и поэтики разных жанров художественной литературы — все это остается за пределами отвлеченно-схематической «философии» В. М. Марковича. Поэтому несколько не помогают ему и последующие схоластические рассуждения такого характера: «Истина находится вне фактов, точнее, за ними и над ними, она не существует в эмпирическом мире, авносится в него. Это — задача разума, а конкретно — задача автора, представителя абстрагирующей и упорядочивающей силы разума в произведении литературы».

Так обосновывается в реализме просветителей необходимость постоянного и активного вмешательства автора в ход повествования. Оно осуществляется самыми разнообразными способами. Тут и поминутные вторжения автора с чисто публицистическими комментариями, рассуждениями, оценками, приговорами, тут и резкая сатирическая деформация рисунка или, наоборот, подчеркнутая идеализация, явно демонстрирующие авторскую тенденцию, тут и

¹ «Русская литература», № 4, 1967, стр. 59.

откровенная целенаправленность подбора и расположения сюжетных эпизодов, которая превращает движение сюжета в доказательство или опровержение определенного тезиса, в памфлетный выпад, в нравоучение. Как видим, с традицией именно такого проявления авторского «я» связана (хотя и далеко не прямо) структура повествования в «Евгении Онегине»¹. Вставная фраза — «хотя и далеко не прямо» уничтожает смысл слов — «как видим» и всю убедительность этого абстрактного рассуждения, более относящегося к стилю Н. А. Некрасова, И. И. Панаева, Д. В. Григоровича, М. Е. Салтыкова-Щедрина, иногда И. С. Тургенева, но во всяком случае, не пушкинского «Евгения Онегина».

Проблема образа автора тесно связана с теорией и историей стиха и прозы. Особенно сложно и противоречиво ее изучение в сфере лирической поэзии. Результаты, достигнутые в этой области исследования, у нас еще не вполне ясны. Но для изучения истории и вариаций образа автора в прозаических произведениях собрано очень много материала, хотя он расклассифицирован непоследовательно и туманно. Сюда, между прочим, относится принцип или понятие «субъективизации», которым нередко пользуются исследователи современной эпической прозы разных стран для оценки степени и широты охвата частей повествования экспрессией или личной точкой зрения какого-нибудь лица (рассказчика, персонажа и т. п.)².

Квета Кожевникова посвятила этому вопросу статью «Субъективизация и ее отношение к стилю современной эпической прозы». По ее словам, «если оставить в стороне вопрос отношения творческого сознания субъекта (т. е. автора) к объективной действительности, то можно наметить три основных подхода к данному понятию:

1) Субъективизированной эпической прозой обычно считают произведения с рассказчиком, повествующим в форме 1-го лица, и являющимся одновременно протагонистом, т. е. главным героем действия, или по крайней мере, одним из его главных персонажей. Для данного теоретического подхода субъективная окраска произведения дана прежде всего в высшей степени активной ролью рассказчика в самом действии, и, следовательно, и двоякостью характера

¹ «Русская литература», № 4, 1967, стр. 60.

² См. F. K. Stanzel, *Typische Formen des Romans*. Löttingen. 1967, M. Kundera, *Umění románů*. Praha, 1960.

этой роли, поскольку рассказчик одновременно является и повествующим субъектом и объектом повествования.

2) Другие исследователи говорят о субъективизации только в связи с произведениями, в которых главное место отводится самопроявлению и самоанализу рассказчика. В этом случае речь идет о произведениях, объект эпического познания которых равен субъективному внутреннему миру главного героя. Под субъективизацией, таким образом, подразумевается здесь не только активная роль рассказчика в действии, не только восприятие фиктивных эпических событий глазами рассказчика, но и характер самой эпической материи.

3) Наконец, к субъективизированной эпической прозе относят также произведения, отличающиеся частым включением личных точек зрения отдельных персонажей прямо в повествование анонимного рассказчика, в его «реферат». В этом случае роль играет умножение точек зрения, занимаемых по отношению к разворачивающемуся действию, и степень субъективизации здесь непосредственно зависит от возрастания числа этих точек зрения»¹.

В настоящее время все острее и глубже выступает вопрос о внутреннем монологе. Этот вопрос также тесно связан с проблемой образа автора и его структуры. В открытой форме образы авторов и рассказчиков переплетаются и смешиваются в многоцветных разновидностях сказа.

В. Каверин замечает: «Мировая литература, по-моему, подошла к тому периоду, когда, открыв через русскую литературу XIX века внутренний монолог и в преображенном виде воспользовавшись им в новоамериканской и затем в английской, она исчерпала это открытие. Период внутреннего монолога сейчас, мне кажется, кончился, и вновь наступило время толстовско-флоберовского объективного повествования. В каждой книге, в подлинном художественном произведении должна прежде всего быть определена позиция автора. Внутренний монолог героя становится внешним монологом автора. Тем самым определяется жанр. Роман как речь. Это не значит, что автор «произносит» роман. Я имею в виду авторскую персонализацию, которая, с моей точки зрения, заменяет внутренний монолог. Это процесс всеобщий, он развивается с поразительной широтой; он захватил и кино. Что такое голос за кадром? Автор»².

¹ «Československá rusistika», 1968, XIII, 4, стр. 236—237.

² В. Каверин. Идея призвания. «Вопросы литературы», 1969, № 6, стр. 129.

Образ автора — это не простой субъект речи, чаще всего он даже не назван в структуре художественного произведения. Это — концентрированное воплощение сути произведения, объединяющее всю систему речевых структур персонажей в их соотношении с повествователем рассказчиком или рассказчиками и через них являющееся идейно-стилистическим средоточием, фокусом целого. В формах сказа образ автора обычно не совпадает с рассказчиком. Сказ — это не только один из важнейших видов развития новеллы, рассказа и повести, но и мощный источник обогащения языка художественной литературы. Сказ как форма литературно-художественного повествования, широко применяемая в русской реалистической литературе XIX века, прикреплен к «рассказчику-посреднику» между автором и миром литературной действительности. Образ рассказчика в сказе накладывает отпечаток своей экспрессии, своего стиля и на формы изображения персонажей. Рассказчик — речевое порождение автора, и образ рассказчика в сказе — это форма литературного артистизма автора. Образ автора усматривается в нем как образ актера в творимом им сценическом образе. Соотношение между образом рассказчика и образом автора динамично даже в пределах одной сказовой композиции, это величина переменная.

«Рассказ неизвестного человека» Чехов начал писать в 1887/88 гг., но «не имея намерения печатать его где-либо, потом бросил» (письмо Чехова к Л. Гуревич от 22 мая 1893 г.). Первоначальное название этой «маленькой повести»: «Рассказ моего пациента». Это заглавие не удовлетворяло Чехова. Когда В. Лавров, редактор «Русской мысли», куда в конце концов был отдан этот рассказ, запросил автора об окончательном выборе наименования повести, Чехов ответил: «Рассказ моего пациента» — не годится безусловно: пахнет больницей» (письмо от 9 февраля 1893 г.). Дело в том, что по отношению к этой «маленькой повести» Чехова давно уже «обуревали сомнения весьма серьезного свойства: пропустит ли ее цензура?...» Еще 30 сентября 1891 г. Чехов писал об этом редактору журнала «Северный вестник», в который первоначально предназначался этот рассказ — писателю М. Альбову: «рассказ мой, хотя, правда, и не проповедует вредных учений, но по составу своих персонажей может не понравиться цензорам. Ведется он от лица бывшего социалиста, а фигурирует в

нем в качестве героя № 1 сын товарища министра вн. дел. Как социалист, так и сын товарища министра у меня парни тихие и политикой в рассказе не занимаются, но все-таки я боюсь, или, по крайней мере, считаю преждевременным объявлять об этом рассказе публике»¹. В письме от 22 октября 1891 г. Чехов сообщил М. Альбову: «Повесть, о которой я извещал Вас в последнем письме, я отложил в сторону. Нецензурность ее не подлежит теперь никакому сомнению...». И Чехов извещает о мнении А. С. Суворина: «В Москве недавно был Суворин и, когда я прочел ему первые двадцать строк повести и рассказал стержень, то он сказал: «Я бы не рискнул это напечатать». Ну, я немножко потерял голову и решил так: эту повесть оставить до поры до времени и написать для Вас что-нибудь другое». «Рассказ неизвестного человека» был закончен к осени 1892 г. и в том же году был отдан в журнал «Русская мысль».

У Чехова были большие колебания по вопросу о заглавии рассказа. Решительно отвергнув наименование «Рассказ моего пациента», Чехов мучился (письмо к В. Лаврову). «Лакей» — тоже не годится: не отвечает содержанию и грубо. Что же придумать? 1) В Петербурге. — 2) Рассказ моего знакомого. — Первое — скучно, а второе — как будто длинно. Можно просто «Рассказ знакомого». Но дальше: 3) В восьмидесятые годы. — Это претенциозно. — 4) Без заглавия. 5) Повесть без названия. — 6) Рассказ неизвестного человека. — Последнее, кажется, подходит. Хотите? Если хотите, то ладно» (9 февр. 1893 г.)².

Драматический актер П. М. Свободин имеет некоторое отношение к творческому замыслу А. П. Чехова «Рассказ неизвестного человека». Об этом М. П. Чехов в своей книге «Вокруг Чехова» рассказывает так: «Между прочим, в один из приездов Свободина в Мелихово брат Антон написал свою повесть, вышедшую потом в свет под заглавием «Рассказ неизвестного человека». Он долго не решался посылать ее в печать и сделал это только после того, как прочитал ее вслух Павлу Матвеевичу. Я помню, как это чтение происходило в саду, днем, причем у Свободина было очень серьезное лицо. Он вставлял свои замечания. Пер-

¹ А. Чехов. Соч., т. VIII. М., 1947. Варианты и комментарии, стр. 557—558.

² Там же, стр. 557—558.

воначально эта повесть была озаглавлена так: «Рассказ моего пациента», но Свободин посоветовал брату Антону переменить это заглавие на приведенное выше. Это чтение меня тогда очень удивило, потому что я знал, что Антон Павлович никогда никому сам своих произведений не читал и осуждал тех авторов, которые это делали»¹.

Формы сказа открывают в художественной литературе широкую дорогу причудливым смещениям разных диалектных сфер разговорно-бытовой речи с разными жанрами и видами речи письменной. Сказ обусловлен характерологически и идеологически. В этом и заключается стилистическая острота вопроса о сказе. Если сказ сам по себе — по своему внешнему строению — не разлагается целиком на формулы и синтаксические схемы разговорной обиходной речи, то возникает необходимость «сигналов», особых знаков, посредством которых у читателя возбуждается представление о речи, как создаваемой в условиях не письма, а произношения. А этот новый конструктивный принцип определяет иное восприятие значений слов в литературе. Всякому ясно, что семантика произносимой речи в значительной степени обусловлена факторами, лежащими вне словесного ряда. В тех случаях, когда речь подчеркнуто строится, как письменно-литературная, т. е. без всяких имитаций обстановки говорения, без всяких намеков на бытовую контекст, характерно стремление вместить всю гамму смыслов в объективную природу написанного слова. В речи же звучащей сопутствующие значения и представления, обусловленные не только восприятием мимико-произносительных приемов рассказчика, но также известными эмоциональными отражениями от его образа, от обстановки и других внешних условий, существенно влияют на общую экспрессивно-смысловую окрашенность речи. Эти экспрессивные формы могут быть использованы как факторы резкого художественного преобразования смысловой структуры слов и выражений².

В речи литературной, которая не звучит, а лишь должна быть представлена произносимой — по требованию писателя, еще более возможностей для стилистического обособления этих сопутствующих значений и представлений.

¹ М. П. Чехов. Вокруг Чехова. Встречи и впечатления. Изд. 4. «Московский рабочий», 1964, стр. 185.

² См. Г. Шпет Эстетические фрагменты, т. III.

В самом деле, воображая речь звучащей, читатель мысленно должен перенестись и в обстановку говорения, воспроизвести ее детали. Разрушая ожидания читателя, играя его нетерпеливым стремлением пойти по тому прямому пути «звучащего» воспроизведения, следы которого он находит в отдельных фразах, и неожиданно направляя его мысли в новое социально-художественное русло, писатель может заставить читателя как бы перебегать из одной ситуации и сферы речи в другую и стремительно влечь за новыми восприятиями и всю словесную ткань произведения. Создается иллюзия, что речь как бы перескакивает из одного плана в другой, скользя между ними обоими до тех пор, пока каким-нибудь указанием она не прикрепляется окончательно к одному определенному¹.

Возможности художественной «игры» при иллюзии сказки делаются шире, когда речь литературного произведения переносится, так сказать, во «вне-литературную» речевую среду и за пределы общего литературного языка. Тогда уже не только внешняя ситуация и не только стилистическая структура субъекта определяют понимание словесных форм, — но происходит как бы столкновение разных плоскостей самого языкового толкования. Сказ строится в субъективном расчете на апперцепцию людей известного узкого социального круга (как, например, речи Рудого Панька у Гоголя — на близких знакомых, захолустных людей Миргородского повета), но с объективной целью — подвергнуться восприятию постороннего читателя. При этом на несоответствии, несовпадении двух плоскостей понимания — заданной (слушателя) и данной (читателя) — основаны острые комические эффекты речевого стилистического воздействия с помощью сказа. Ведь можно утверждать, что формы диалектного, профессионального, вообще «вне-литературного» речеведения в художественной литературе (например, соответствующие разновидности сказа) всегда имеют за собою — как второй план построения — смысловую систему «общего» «литературного» языка данной эпохи. Правда, Ch. Bally остроумно называет письменный язык «*aschroïque*», свободным от тех принципов «синхронии», которые определяют структуру «говоримого» бытово-

¹ См. мою книгу «Стилистические наброски. Поэзия Анны Ахматовой». Л., 1925.

го языка¹. Все же в письменном языке любой эпохи для каждой социальной среды и для каждого жанра есть свои структурные формы, свой семантический фон, который составляет как бы центральное ядро данной словесной сферы, ее «нейтральную» социальную систему, ее общепризнанные нормы в известном кругу. Вступая в те или иные связи и соотношения с художественными структурами литературы, сказовое литературное произведение тем самым ориентировано на понимание его в плане «общего», книжного или разговорного, языка. Поэтому формы диалектной речи в повествовательной прозе всегда двусмысленны, двуплановы, т. е. осмыслены в двух плоскостях — в плоскости «вне-литературного» языкового сознания рассказчика или писца (с его «аудиторией») и в плоскости литературно-языкового и словесно-эстетического сознания писателя, т. е. литературной нормы. Изменения в столкновении и взаимодействии этих плоскостей являются в то же время и игрою с «образом читателя». Тут существенны сложные формы и приемы стилистического раскрытия контекста, «обстановки», образов «автора», рассказчика и их литературных собеседников.

Ведь представимо литературное произведение, создаваемое как письменная речь, в большей своей части из материала каких-нибудь обособленных социально-групповых диалектов, т. е., в сущности, из материала, иногда даже не имеющего устойчивых стилистических форм письменного построения. Таковы, например, имитация крестьянской газеты у Николая Успенского, «Записки Ковякина» Л. Леонова и т. п. В этих случаях речь воспринимается как художественный текст, как литературная «подделка» письменного монолога, который скомпанован из чужеродного речевого материала и обращен к далекому от литературного читателя, «чужому» адресату. И оцениваются тогда лишь объективные соотношения словесных сочетаний — в связи

¹ La langue écrite... n'est pas et ne sera jamais identique à la langue parlée; elle peut s'en rapprocher, elle peut la copier, mais cette copie est toujours une transposition ou une déformation. Sens particuliers donnés à des mots vagues, création de mots nouveaux, maintien d'autres mots en train de mourir, résurrection de vocables des longtemps sortis de la circulation, phénomènes parallèles dans le traitement de la syntaxe et de la construction des phrases, etc... En exagérant un peu, on pourrait dire que la langue écrite est achronique: loin combine, dans un amalgame un peu hétéroclite les divers états par lesquels il a passé... «Le langage et la vie», Paris, Payot, 1926, стр. 128.

с их предметной значимостью, как отпечаток какого-нибудь постороннего художественного образа, отрешенного от литературно-языкового обихода. Необычайность речевых построений, конечно, поражает как своеобразная эстетическая игра — и в аспекте «образа автора» осмысливается как писательский прием, выполняющий ту или иную художественно-характерологическую функцию. Но все же она, эта словесная «игра», семантически комментируется, как речь, предназначенная для моего созерцания и понимания, хотя и осуществляемая вне моего непосредственного участия. Иное дело, когда сам писатель «запросто» обращается с читателем, как со «своим сватом или кумом», начиная перед ним имитировать монологическую речь на каком-нибудь «фамильярно-соседском», «захолустном», «чиновничьем» диалекте или жаргоне (как в ранних новеллах Гоголя, Достоевского, Григоровича, Некрасова и т. п.). Особенно острым восприятие такого сказа бывает тогда, когда он направляется непосредственно от лица самого автора к читателю, как к единственному собеседнику, который тем самым ставится в совершенно чуждые ему социальные условия речевого быта. Так поступает М. Зощенко в рассказе «Страшная ночь», где автор, надев безымянную «языковую маску», предписывает читателю как норму такие формы речи, от которых тот должен пугливо открещиваться.

Из всех этих рассуждений — вывод: художественная проза, заявленная как речь, создаваемая в порядке устного говорения, отлична по характеру своей языковой интерпретации от объективно данной письменно-литературной речи. Поэтому необходимы для полного понимания семантики сказа авторские указания на сопутствующие сказу условия. Ведь тогда, когда рассказчик ведет речь свою «как по писанному», т. е. когда он, оставаясь в сфере книжных норм, свободно владеет их устным употреблением, «сказ» с трудом может быть опознан стилистически и обособлен от авторского повествования, особенно в хронологическом отдалении, если нет прямых указаний на обстановку, рассказчика и слушателей. Так — у Тургенева в рассказах «Андрей Колосов», «Три портрета» и др. Но было бы ошибочно думать, что здесь сказ служит абстрактно-характерологическим или идеологическим, «вне-языковым», или условно-литературным целям, что, не сосредоточивая на себе внимания читателя формами своего речевого построения, он нужен лишь как экран, отражающий социо-психологическое развитие образа рассказчика, сквозь

призму сознания которого преломляется сюжетная динамика, но который, в сущности, остается тем же автором. Форма сказа давала возможность автору отметить высокую фразеологию сентиментально-романтического и вообще книжно-риторического повествовательного стиля, приспособлять лишь отдельные ее элементы к стихии интеллигентско-разговорной речи и к реалистической манере произведения, освобожденной от «низкой» струи городского просторечия, от мещанской речевой стихии. То, что в эпоху Тургенева было новой формой сказового художественного построения, потом стало нормой письменной литературной речи.

Но, конечно, мыслимы и такие формы сказа, когда художнику необходима не имитация профессиональных или иных социально-диалектных своеобразий устно-монологического построения, а лишь литературное использование сопутствующих устному говорению представлений. Иными словами: писателю нужна бывает не речевая структура сказа, а лишь его «экспрессивная социально-стилистическая атмосфера». Возникают особые формы сказовых фикций и сказовых структур, которые могут выполнять разные стилистические функции, хотя они и приспособлены к служению композиционным факторам чисто литературного порядка. Об этом — яркое свидетельство Ф. Достоевского в примечании от автора к «Кроткой», где он, указывая на литературную «исправленность» ««шаршавой и необделанной» монологической речи мужа около мертвой жены, заявляет, что автору требовался лишь «психологический» порядок речи. Но сказ может выполнять и другие функции, например, тематические или характерологические. Таков «высокий» сказ у Горького, например, в новеллах «Макар Чудра», «Старуха Изергиль» и др., где при его посредстве разрисовываются декоративной косметикой фигуры босяков и других экзотических персонажей.

Однако, ориентируясь на повествовательный монолог, сказ отличается от него не только индивидуально-художественной осложненностью своей структуры, вобравшей в себя вековой опыт письменной культуры речи, но и своей обратной направленностью от книжной речи к устной. Сказ, как к пределу, стремится к иллюзии своего литературного слияния с устными повествовательными монологами, в то время, как устный монолог движется в противоположном направлении. «Сигналы», по которым узнается сказ, могут, поэтому, содержаться не в авторских «ремарках», а непо-

средственно в его языковой структуре: Проблема «сигналов» сказа нуждается в специальном исследовании.

Сказ может покоиться на свободном употреблении тех элементов речи, которые признаются аномалиями. Уклонения от норм монологической речи становятся источником комических эффектов. Движение словесных рядов, не сдерживаемое логическим руководством, со скачками и обрывами; надоедливые повторения одних и тех же слов; постоянные обмолвки; дефектные образования, которыми имитируются разные формы расстройств речевой функции, — все это иногда используется как материал для литературных характеристик. На фоне нормальной монологической речи построения такого типа производят впечатление «языковой патологии». Однако, если сюжетная атмосфера и образ рассказчика не окружены ореолом трагических эмоций, то языковая патология разрешается в комическую игру словесными уродствами, создающую новые формы изображения. Именно такое стилистическое устремление надо видеть у Гоголя в организации сказа «одурелого старого деда» Рудого Панька и его захолустных приятелей.

Вообще все то, что в реальной жизни может быть принято как связанность речи, как дефект устного говорения, нередко отражается в литературном сказе как художественный комический прием — и вместе — как сигнал «сказового построения». Например, в творчестве Зощенки осуществлялся своеобразный словесно-эстетический парадокс: «сказители» литературной речи в бытовом обиходе, создающие из его элементов смешанный тип «не интеллигентного» просторечия, разные стили «мещанских» диалектов, — в художественной прозе Зощенки выступают как творцы новых форм литературно-художественной речи. На основе «порчи» «общего» разговорного и письменного языка интеллигенции создаются своеобразные новые формы литературно-художественной речи. Надо лишь помнить, что вопрос о творчестве новых стилистических форм нельзя решать прямолинейно, путем непосредственного отнесения всех элементов языка произведений какого-нибудь писателя к «образу автора». Так, Зощенко посредством специфических форм речевой экспрессии создает вереницу рассказчиков-«авторов», шеренгу «мещанских поэтов», которых он отделяет разными способами от своей писательской личности, от образа автора в собственном смысле этого термина. Авторское «я» всех их, так сказать, «держит в лоне своем», но над ними ирони-

чески возвышается¹. Получаются своеобразные литературные «пародии» или стилизации, имитирующие или комически воспроизводящие не только бытовые формы современного «просторечия», но и образы современного рассказчика, газетного сотрудника, писателя полу-интеллигента.

Стилистические функции сказа заключаются не только в сплетении книжных речевых форм с отражениями живого говорения в его социально-диалектной дифференциации, не только в смешении синтаксических схем книжной и разговорной речи и в перегруппировках разных стилистических слоев литературного языка. Сказ открывает перед художником сокровища живых и мертвых слов (ср. язык лесковских сказов). В сказе писатель может свободно располагать инвентарем этнографических и социально-групповых диалектов, жаргонов, разных жанров письменной речи, производить в них всевозможные перемещения по типу «народных этимологий» и создавать из всего этого пестрого материала «ирреальные» композиционные построения, монологи, которые укладываются в сложные стилистические рамки того или иного общего представления о социальном и характерологическом облике художественного рассказа. Конечно, этот ввод в консервативные нормы и догмы повествовательной прозы «неканонизованных», «вице-литературных» языковых форм мог осуществляться и при посредстве диалога. Но диалог крепче скован узами бытового правдоподобия. А кроме того в диалоге прозы не весь художественный мир создается заново, а лишь одни образы лиц, персонажей — и то частично, так как речи воспринимаются здесь чаще всего как языковая характеристика и аккомпанемент действий или как иллюстрации к повествованию. Ведь в новеллистическом диалоге, если и может быть раскрыта предметная динамика, то она разбивается по нескольким, по крайней мере — двум субъектно-смысловым плоскостям. Здесь нет собранности художественного мира, нет даже цельных отражений его частей. Момент свободной словесной игры, за которой вырисовываются новые очертания вещно-художественного мира, ярче мог выступить в сказе, так как тут повествовательная фабула, двигаясь по просторной колее условного монолога, обрастала целым роем словесно-предметных

¹ Проблеме «чужого слова», «чужой речи» в сказе я посвятил статью: «Язык Зощенки» (Мастера современной литературы, вып. 1), 1928, Л., «Academia». Ближние к своим мысли о сказе я нашел потом в книге М. М. Бахтина «Проблемы творчества Достоевского», «Прибой», 1928.

представлений, нередко чуждых литературному языку, и вела к образу условного или подставного рассказчика. Сказ обычно почти поглощает диалог, ограничивает его, во всяком случае, борется с ним. Когда «как пчелы в улье опустелом» начинают «дурно пахнуть мертвые слова» канонизованной литературно-художественной прозы, то писатели начинают создавать новые миры при посредстве чужого, «вне-литературного» словесного материала. За словами идут в новые типы конструкций — новые «предметы». Не только новые формы словесных комбинаций, ощутимые остро на фоне ломки привычных семантических соотношений, но и новые методы художественного преобразования мира строятся на основе сказовых форм. Ведь в новелле всегда в ткани слов просвечивает движущийся за ней предметный ряд. И формы этого ряда связаны с образом автора-рассказчика и с своеобразной словесной композицией. Очертания изображаемого мира тем причудливее, чем пестрее, многообразнее формы разноязычных смещений в «сказе». Мир, данный сразу с точки зрения как бы разных социально-диалектных систем и вместе с тем разных социально-речевых характеров, из которых творческой волей художника конструируется одна стилевая личная система, — это мир сложных разноплоскостных отражений, это не объективный мир, непосредственно ощущаемый за словом, а мир в лучах разнородных внутренних поэтических и экспрессивных форм. Писатель раздваивает, растранивает и т. п. свой авторский лик в игре личин, «масок» или влечет за собою цепь чужих языковых сознаний, ряд рассказчиков, которые комбинируют новые системы сказа из книжных, архаических элементов, как в «Запечатленном ангеле» Лескова, или из разговорно-диалектных арготических — как в новеллах Л. Леонова, Бабеля, Огнева и т. п.

Этим путем вопрос о сказе естественно вводится в общее русло стилистически художественной речи, пока же он издерган блужданиями по темным дорогам.

В те эпохи, когда традиционные формы письменной, литературно-художественной прозаической речи стираются или застывают, они ломаются обычно при помощи стиха, сказа или «ораторских» конструкций. В самом деле, сказ ограничен социально-характерологически лишь тогда, когда он точно прикреплен к образу лица или его номинативному заместителю. Тогда создается и некоторая иллюзия бытовой обстановки, даже если предметные аксессуары ее и не ука-

заны. Амплитуда социально-речевых колебаний сужается. Стилистическое движение замкнуто в отграниченной сфере «индивидуальноязыкового сознания», закрепощенного (правда, очень условно) соответствиями с представляемым и изображаемым социальным бытом. Образ субъекта, повествователя «определяет», вставляет в более или менее строгие социально-характеристические рамки сказовую структуру, когда осуществлен акт его именованя. Имя — потенциально включает в себя указание предела и общего направления в понимании сущности образа рассказчика и стоящего за ним автора. Название — стержень социальной характеристики лица, знак его семантического единства, его художественной субстанциальности. В литературном произведении именование нередко является метафорическим, условно-символическим, образным, а не терминологическим обозначением субъекта. Особенно наглядно это выражается или обнажается в употреблении псевдонимов. Поэтому даже личное местоимение как обозначение рассказчиков — метафорично. Всякое «я» художественного произведения — образ. И его функция — двойственна: оно одновременно и имя субъекта и местоимение, так как является лишь мнимым знаком единства этого субъекта. Ведь «я» определяется лишь предикатами, а не своим номинативным содержанием. Поэтому вопрос о структуре образа художественного «я» в сказе следует решительно отделить от проблем номинации сказителей. Обычно при посредстве такого обобщенного «я» происходит освоение сказовых форм литературной речью. Образ «я» допускает более широкие возможности колебаний, особенно тот образ «я», который почти сливается с авторским ликом, будучи отрешен от всяких ограничений и определений «обстановкой». Сказ, идущий от авторского «я», еще свободнее. Писательское «я» — уже вовсе не образ-имя, а образ-местоимение. Следовательно, под ним можно скрыть противоречивые формы, диалектика его колебаний очень сложна. Оно в состоянии покрыть формы речи, скомбинированные из элементов разных литературно-книжных жанров и из сказово-диалектных конструкций. Твердые границы между разными типами «социальной характерологии» — писателю тоже лишнее бремя. За художником всегда признавалось широкое право перевоплощения и видоизменения действительности. В литературном маскараде писатель может свободно, на протяжении одного художественного произведения, менять стилистические и образно-характеристические лики или маски. Для этого ему нужно лишь

большое и разнородное речевое хозяйство. Такой художник — реформатор художественной речи — превращает свое произведения в пестрый узор, сотканный из вариаций разных форм письменной, «сказовой», «декламативно-ораторской» и т. п. речи — вплоть до внедрения стиховых построений или близких к ним. Естественно, что стихия сказа является одним из главных резервуаров, откуда черпаются в большом составе новые виды художественной речи. Консерватизм письменной литературно-художественной речи парализуется вливом живых разнодиалектных социально-речевых элементов и их индивидуальных искусственных имитаций через посредство сказа как передаточной инстанции между художественной стихией устного речевого творчества и устойчивой традицией литературно-стилистического канона. Как жанры письменной речи в ее разных социально-прагматических функциях черпают обновление в соприкосновении с формами устной монологической разнодиалектной речи, так и специфические художественно-письменные формы ждут от «сказа» притока новых стилистических построений, новой фразеологии. Любопытен в этом отношении путь Гоголя, который, постепенно освобождаясь от захолустной обстановки и масок рассказчиков с ярлыками Рудого Панька, «горохового панича» и т. п., начал создавать сложные комбинации письменных, сказовых, ораторских форм монолога с диалогом («Невский проспект», «Нос», «Шинель», «Мертвые души»). Здесь автор как бы постепенно поднимал сказовые приемы захолустья на уровень норм стилей литературно-художественной прозы, своеобразно их деформируя и сочетая с другими стилистическими (между прочим, чиновничьими) элементами. Параллельным, но более легким путем пошел Зощенко, который свое литературное «тесто» изготовлял на «дрожжах» Гоголя и Лескова из «муки» Аверченко. Он, например, автора утопил в языке Синябрюхова («Страшная рука»).

Стилистические устремления Андрея Белого, Ремизова, Пильняка и др. рисуют нам разные стадии и разные способы нового построения литературно-художественной прозы и словесно-художественной характерологии.

Сказ в собственном смысле этого термина и разнотипные формы и разновидности субъективизированного повествования — далеко не одно и то же.

Кроме сказа или устного рассказа и его социально-диалектных разновидностей, открытые субъективизированные повествовательные формы художественной литературы часто бывают тесно связаны с ораторской речью — в досоветскую эпоху, в XIX—XX вв. — особенно с защитительными и обвинительными речами на суде (ср. например, «Братья Карамазовы» Достоевского, «Воскресенье» Л. Толстого, «Мысль» Л. Андреева и др.).

Ораторская речь дифференцирована по функциям и по жанрам. Как такое обобщение ни парадоксально, но оно необходимо: всеми ощущаемая естественность декламативных убеждающих интонаций многих жанров ораторского искусства не противоречит утверждению о том, что эти интонации образуются путем перевода книжных, письменных сцеплений слов в речевое звучание с эстетическим уклоном или налетом. Вопрос о взаимоотношении синтаксиса книжной письменной и устно-разговорной речи в художественной литературе и в ораторских речах очень важен и достаточно темен. Вандриес, характеризуя отличия письменной фразы от устной, пишет: «В устном языке понятие фразы сходит на нет... Граница грамматических фраз здесь настолько трудно уловима, что лучше отказаться определить ее». Бывает так, что в кажущейся цепи разрозненных фраз «словесный образ один, хотя он и развивается, так сказать, кинематически. Но в то время как в письменном языке этот образ дается сразу, в языке устном его разбивают на отрезки, число и сила которых соответствует впечатлениям, которые испытывает говорящий, или тому, как он хочет подействовать на слушателя»¹.

По приемам лексико-семантического смешения и лексико-фразеологического состава легче различить несколько типов ораторской речи. В ораторской речи мыслимы стилевые конструкции, в которых нет тенденций к лексико-семантическому многообразию. Это прежде всего те типы ораторской речи, в которых главное — фоника, смена интонаций — словом, синтактика словесных рядов в их звучании. В таком случае лексика лишь приспособлена к равномерному синтаксическому движению и к слабым, «не заостренным» синтаксическим колебаниям. Например, в патетической речи

¹ Ж. Вандриес. Язык. Соцэкгиз, М., 1937, стр. 141—142.

всегда важна бывает интонация эмоционального нагнетания, подъема. Она связана с фигурой лексических повторений или тавто-семантических вариаций, сцеплений синонимов — словом, с рядом приемов лексического напряжения, эмоционального варьирования, которые являются лишь следствием или переработкой синтаксических разговорных тенденций, средством их тонкой экспрессивной реализации. Конечно, в результате согласования этих рядов получается целостный риторико-семантический эффект, специфичность которого и характеризует данный стиль ораторской речи. Таковы стилевые принципы речи В. А. Маклакова по делу об убийстве А. Ющинского¹. В этой речи формы письменнокнижного красноречия почти совсем сглажены. Напротив, бросается в глаза своеобразие разговорно-речевых конструкций: «Не поступайте *по-детски*, которым в испуге во всем что-то мерещится страшное, которых *темнота*, в которой они *ничего не видят*, прежде всего непременно пугает»... «Господи, что тут было, какие громы посыпались на Чеховскую!» и т. п. Вся речь облечена в форму непосредственно-взволнованной, убежденной разговорно-речевой импровизации. Этим основным тоном предопределена и высота патетических подъемов и общее движение эмоционально окрашенного синтаксиса. Обилие вопросительных и восклицательных волевых интонаций с различным эмоциональным содержанием, постоянная установка на тон непосредственных обращений к слушателям — и в связи с этим отсутствие чистых описаний и отвлеченных рассуждений, чередование деловых, лаконических фраз с сложными периодическими образованиями плеонастического характера, словом, пестрота синтаксического узора (однако, в пределах устно-речевых восприятий) — явно убеждает, что в этой речи семантические вершины — около синтаксиса и его изменчивых интонаций, что тенденций к резкому столкновению разностильных лексико-семантических сфер (архаически-книжной, разговорно-речевой, канцелярски-деловой и т. п.) здесь не может быть. И в самом деле тут ораторское «слово» разлагается на привычные лексические элементы разговорно-речевого обихода, на знакомые сцепления слов в фразы. Единичны книжные патетические «заимствования». Они ощущаются почти всегда как «цитаты», создающие благоприятную эмоциональную атмосферу для той или иной «позы» оратора. Например: «Следите за ними, следите, как начнется волне-

¹ В. А. Маклаков. Убийство Ющинского. Речь, СПб., 1914.

ние, как они побегут заметать следы, следите, Господь вам тайну свою открывает».

...«не помогайте, не подсказывайте, и тот, кто имеет очи, чтобы видеть, тот будет видеть, где правда»...

«Если бы дело было так, как говорит Чеберякова, камни на Лукьяновке возопили бы»... и нек. др.

Эти церковно-книжные изречения мыслимы и в разговорной речи убеждающего типа. Так однотипна лексика ораторской речи, которая стремится воздействовать главным образом мелодикой синтаксических форм. Это тип ораторской речи — эмоционально-фонический. Конечно, не надо смешивать лексического однообразия с семантическим, так как семантика ораторской речи обусловлена синтаксисом едва ли не более, чем лексикой. Но семантический эффект различен в зависимости от того, что к чему приспособлено — синтаксис к лексике или обратно. И еще необходимо вспомнить об одном факторе ораторского воздействия, чтобы правильно взвесить взаимоотношение разных сторон звучащей речи.

Облик ораторской речи зависит не только от ее внешнего словесного покрова и форм его расположения, не только от обусловленной синтактикой словесных рядов игры смыслов, но он определяется общей композиционной системой, в которой логика построения, или приемы психологической рисовки, могут выступить доминирующими силами. В ораторской речи, в которой все эффекты воздействия вращаются около логического стержня, скрепленного точными, математически-прозрачными доводами, поражает правильная четкость логических скреп в движущихся словесных рядах. Сам по себе словесный рисунок в его отдельных частях представляется лишь фоном для обнаружения этого стройного логического движения. Естественно, что в этом случае тенденции к лексическому разнообразию или к частой смене синтаксических форм могут загроздить, завуалировать строгие линии логического построения. В таком случае проблема взаимодействия лексических и синтаксических форм переносится в иную плоскость. Лексика и синтаксис, конечно, и в такой речи взаимообусловлены, от их согласования зависит яркость семантических впечатлений. Но приоритета здесь нет ни на стороне словаря или семантики, ни у синтаксических форм узора, или синтаксических фигур. Напротив, и лексика и синтаксис приспособлены к основной композиционной задаче, ею определяется их взаимодействие — это задача — точность и правильность логических движений

слов или игра их каламбурными или вообще очень тонкими экспрессивными столкновениями. Искусно используются каламбуры. Таково, например, композиционное соотношение лексики, синтактики и логической схемы в обвинительной речи князя А. И. Урусова по делу Гулак-Артемовской и Богданова, обвиняемых в подлоге¹. Если исключить первую повествовательную часть, в которой явно сквозят тенденции к стилистической утонченности, к «литературному» творчеству (есть даже сопоставление с «повестью»), то в остальной речи все движение слов как бы распределено по цифровым векам, замкнуто в строго логическую форму силлогизма. По пути этого движения встречаются цитаты из официальных постановлений, груды фактических данных, арифметических выкладок. Именно этим основным композиционным рядом (стержнем) определяется структура речи. Чисто языковые моменты ослаблены в своих композиционно-выразительных функциях: они часто сводятся к роли полотна, по которому движутся звенья, члены логического или образного ряда. Поэтому синтаксические формы упорядочены в смысле сближения с привычно-частыми, простыми конструкциями публичной, письменной речи. Согласована с такими стилевыми устремлениями и лексика. Она — из того же письменно-делового обихода, хотя и с уклоном в сторону высокого стиля газетных передовиц и официальных бумаг, например: «Ее показание — это документ неопределимый, это страница из истории нашей культуры, наших столичных нравов»...

«Никто посторонний не может вникать в святыню совести судьи, когда он постановляет приговор»...

«Вы слышали здесь врачей, говоривших вам о недугах телесных, вы — врачи недугов общественных»...

«Мы слышали здесь вещи, которые при самом их произнесении распорстраняли кругом себя запах лени, неправды»... и т. п. Лишь изредка, как контраст этим формулам письменного, ораторского языка в его «высокой» стихии, вкраплены в речь фразы и лексические новообразования (например, каламбуры) разговорного характера. Они однообразны и немногочисленны, хотя и салонно-изысканы. Вот они — все:

«Она — влиятельная дама петербургского света, у нея салон, в котором *проводят время, проводят дела ... и людей*»...

¹ Обвинительная речь князя А. И. Урусова по делу Гулак-Артемовской и Богданова, обвиняемых в подлоге. СПб, 1878.

Ср.: «А она-то понукала его: «что вы! что вы! давайте же все!» — и отдал он все, по ее словам, 40 000 р., и ушел, проклиная и *Петербург и все дела и салоны, где их проводят...* (смех)».

...«Заикин ... дошел здесь до таких откровений, что рассказал о каких-то несогласиях, любопытных ссорах с Артемовской, как она, видите, резка к нему, сегодня они поссорились, завтра помирились, затем опять поссорились и тому подобные *parivaudages* на уголовной подкладке».

...«все эти загадочные золотопромышленники, россыпи которых в кармане их знакомых»...

Таким образом, в речи князя А. И. Урусова обнаженность книжно-логического построения речи как бы сковала повествовательный синтаксис и лексику. Не только нет сочетания разных лексических пластов и жанров, нет даже тенденции к новой семантической конфигурации привычных лексических элементов.

Более яркими и более выразительными примерами такого взаимоотношения синтаксиса и лексики, когда они подчинены логическому заданию, служа средством словесного оформления стройной логической схемы, и почти не обнаруживают острых тенденций к свободной игре чисто словесных форм, могут быть речи В. Д. Спасовича, например, по делу об убийстве Нины Андреевской¹, по делу о дочери титулярного советника Островлевой и крестьянине Худине, обвинявшихся в разбое² и др. Конечно, не всегда обнаженность логической, рассуждающей конструкции связана с ослаблением эстетических возможностей, кроющихся в игре и сложных комбинациях словесных форм. Однако, общее устремление такой композиции к выпрямлению, т. е. к однообразию лексики и синтактики, явно обнаруживается иногда и в речах политических, где расплывчатая сложность аудитории, казалось бы, должна бы располагать к разнообразию форм речевого воздействия.

Логические формы лишь тогда не затеняют разнообразия словесной стихии, когда они в ней искусно растворены, когда они не торчат, как вешалки с ярлыками, вешалки, на которые нацеплено «казенное» платье. И любопытно при этом что открытая, глубокая и тонкая система построения судебной речи легче всего примиряется с словесной тканью стиля письменного языка — канцелярского, газетного, цер-

¹ Сочинения В. Д. Спасовича, т. VI. СПб., 1894.

² Там же.

ковного и т. п. Приемы психологической рисовки осложняют эстетику слова, хотя одни и те же психологические тенденции могут быть воплощены в разные стилистические формы. Психологический рисунок ярче виден на тонкой словесной канве. И чаще всего психологический анализ находит свое выражение не в отвлеченных рассуждениях, а в картинном воспроизведении, в детальном изображении действия по литературно-художественным образцам. Естественно, что словесная стихия со всеми своими формами — синтаксическими и лексическими, облекая психологические темы, в то же время гипнотизирует внимание свободной игрой своих конструктивных элементов. Так, С. А. Андреевский строил свои защитительные речи на основе психологического раскрытия личности подсудимого, его внутреннего образа, его характера. Он тонко изображал обстановку, в которой жил подсудимый, и условия, которые привели его к преступлению. Он считался мастером «психологической защиты», психологического портрета. Он защитника называл «говорящим писателем» и широко пользовался литературно-художественными приемами. По его мнению, «художественная литература, с ее великим раскрытием души человеческой, должна была сделаться основной учительницей уголовных адвокатов». «Уголовная защита, прежде всего, не научная специальность, а искусство, такое же независимое и творческое, как все прочие искусства, т. е. литература, живопись, музыка и т. п.

...В сложных процессах, с уликами коварными и соблазнительными, добиться правды способен только художник, чуткий, понимающий жизнь, умеющий верно понять свидетелей и объяснить истинные бытовые условия происшествия»¹. По глубокому убеждению С. А. Андреевского, между русским судебнo-ораторским искусством и русской художественной литературой прямая связь. Про себя он говорил: «я решил говорить с присяжными, как говорят с публикой наши писатели. Я нашел, что простые, глубокие, искренние и правдивые приемы нашей литературы в оценке жизни следует перенести в суд».

Стиль защитительных речей С. А. Андреевского ясен, компактен, выразителен и жив. Вот — характеристика убитой своим мужем — Андреевым жены — сначала Сарры Левиной, после крещения и брака Зинаиды Николаевны Андреевой («Дело Андреева»).

¹ С. А. Андреевский. Драммы жизни. Защитительные речи, пятое дополненное издание. Петроград. 1916, стр. 4—5.

«Везде, где она появлялась, она всегда производила своей эффектной наружностью впечатление на мужчин. Это ей нравилось. Легкость обращения с ними у нее осталась с первой молодости. Мы знаем от инженера Фанталова, что добиться взаимности Андреевой было нетрудно. Возможно, поэтому, она не раз обманывала мужа. Но нас интересует только один ее роман, вполне доказанный и весьма длинный с генералом Пистолькорсом. Спешу, впрочем, добавить, что я разумею здесь роман только со стороны генерала, который был действительно влюблен в Андрееву. А она?

Я не вижу в ее жизни ни одного случая, где бы она любила кого бы то ни было, кроме себя. И как бы это ни показалось прискорбным для генерала Пистолькорса, следует сказать, что и его она не любила. Генерал аттестует покойную с наилучшей стороны: «правдивая, честная, умная, скромная»... Так ли это «Правдивая»? Она ему солгала, что она замужем. «Честная»? Она еще в 1903 году, живя в довольстве, взяла от Пистолькорса бог весть за что, 50 тысяч рублей. «Умная»? В практическом смысле, да. Она была не промах. Но в смысле развития она была ужасно пуста и мелочно тщаславна. Наконец, скромная... Об этой скромности генерал может теперь судить по рассказам инженера Фанталова... Дело ясно, генерал был очень влюблен и потому слеп. Бесцеремонность Зинаиды Николаевны в ее двойной игре между любовником и мужем прямо изумительна. Возьмите хотя бы ее бракосочетание с Андреевым, после того, как она уже получила задаток от Пистолькорса. Венчание происходит 18 апреля 1904 г. Религиозный, счастливый жених, Андреев, с новехоньким обручальным кольцом, обводит вокруг аналоя свою избранницу. Он настроен торжественно. Он благодарит бога, что, наконец, узаконяет пред людьми свою любовь. Новобрачные в присутствии приглашенных целуются... А в то же самую минуту блаженный Пистолькорс, ничего не подозревающий об этом событии, думает: Конечно, самое трудное будет добиться развода. Но мы с ней этого добьемся! Она непременно развяжется с мужем для меня... «Неправда ли, как жалки эти оба любовника Сарры Левиной?»

В речи по «Делу Иванова», делу об убийстве Ивановым его невесты Настасьи, — много литературных параллелей и сопоставлений. Прежде всего обращает на себя внимание сложное изображение самого Иванова.

«Личность подсудимого глубоко поучительна. Он находится как раз на той любопытной грани между нормальным

и ненормальным человеком, на которой все заблуждения страстей обыкновенно получают свое самое сильное и яркое выражение. Он будто целиком взят из самых странных романов нашей эпохи: в нем есть и карамазовская кровь, есть большое сходство с Позднышевым из «Крейцеровой сонаты», он отчасти сродни и много думающим жуирам, постоянно изображаемым французскими писателями. Самая его фамилия «Иванов», подобно заглавию чеховской комедии, будто хочет сказать нам, что таких людей много расплодилось в наше время. Иванов, хотя и военный писарь, но человек с большой начитанностью: он пишет свои показания очень литературно, без всяких поправок и без малейших ошибок — даже в знаках препинания, так что это соединение простого звания с образованностью помогает раскрытию типичности Иванова: в нем есть и стихийная сила и развитая мысль»¹.

«Высокий слог и возвышенные чувства слишком навязчиво и упорно проявляются у Иванова всегда, когда он говорит или пишет о любви, чтобы можно было его заподозрить в умышленном ханжестве, в лукавом лицемерии. Нет, все это у него искренно. Он принадлежит к типическим раздвоенным людям нашего времени, которые красиво думают и скверно поступают. Им все кажется, что они вот здесь именно попадают в самое небо, а они попадают только в лужу, где отражается для них небо (сравнение, кажется, чужое, но все равно — я его уже сказал). В письме ко мне (представленном мною суду) Иванов говорит: «Сам не знаю, как это случилось, что я всегда желал делать добро, а выходили одни подлости»².

«Что бы о Насте вокруг ни говорили, он ждал одного: того ответа, который он прочтет на ее лице... Лицо любимой женщины никогда не может лгать. Оно не лжет даже тогда, когда оно говорит неправду, потому, что если женщина вас любит, то она знает, что если бы то, что вас смущает, и было справедливо, то и это бы не помешало вашему счастью и не имело бы для вас значения, так как теперь вы ею любимы, а потому зачем вам знать истину? И в этом случае любящая женщина вполне права... пока она вас любит. Вот почему и на этот раз допрос Иванова о прошедшем Насти несколько не поколебал его. Лицо Насти говорило ему, что он

¹ Судебные речи известных русских юристов. М., 1958. Госюриздат, стр. 150.

² Там же, стр. 151.

будет счастлив, и этого ему было совершенно достаточно»¹.

Однако и среди таких типов ораторской речи возможны случаи, когда внешнего словесного разнообразия нет. И не только тогда это бывает, когда речевые эмоции и представления образуют извилистую линию интонационных переходов, сложную синтактику звучащих рядов. Эмоционально-произносительные формы могут быть смягчены и внутренне организованы. Это значит, что ораторская речь вставлена в нейтральные синтаксические рамки, которые возможны и в письменности и иногда (даже чаще) в разговорном языке. Они служат только средством создания тонких семантических нюансов. Лексика тоже не поражает морфологическим и стилистическим разнообразием. Напротив, она — так сказать, вся вращается в пределах нормы одного социально-речевого стиля, одного жанра. Но эта однообразно-привычная лексика по-новому размещена. Не статика, а динамика лексических связей и повествовательных поворотов, их сложных конфигураций — иногда в пределах узкого семантического круга — приводит к остроте семантических выводов и неожиданных заключений. Таковы речи Ф. Н. Плевако, краткие и острые, которые стилизованы под тон простой, непринужденной беседы. Во многих из них есть непосредственные указания на такую манеру речи. Так, в «защитительной речи по делу князя Грузинского, обвинявшегося в убийстве доктора медицины Шмидта»², Плевако предупреждает, что он произнесет импровизированный ответ прокурору: «...Я, бросив задуманное слово, попытаюсь ответить так, как меня наталкивает сердце, возбужденное слышанным, и боязнь за будущее моего детища — подсудимого»... В речи по делу Максименко³ заявляет: «Я буду вести не придуманную, а продуманную речь»...

Необходимо разобраться в общих приемах лексического построения хотя некоторых из этих как бы импровизированных речей. Прежде всего бросается в глаза лаконизм, краткость лексических рядов, замкнутых в рамку предложения, бережливое расходование определений (в широком смысле этого слова), тенденция к терминологической простоте. Особенно ярко эти приемы лексического использования проявляются в повествовании о происшествии. Тут ими

¹ Судебные речи известных русских юристов. М., 1958. Госюриздат, стр. 156.

² Защитительная речь присяжного поверенного Ф. Н. Плевако по делу князя Грузинского. Киев, 1893.

³ Речь Ф. Н. Плевако по делу Максименко. М., 1890.

тируется тон безыскусственной, почти народно-сказовой передачи обстоятельств. Например, из речи по делу князя Грузинского: «Тут-то князю, еще не покидавшему постели, пришлось испытать страшное горе. Раз он слышит — большие так чутки — в соседней комнате разговор Шмидта и жены: Они по-видимому перекосятся; но их ссора так странна: точно свои бранятся, а не чужие, то поспорят, то опять речи мирные... неудобные... Князь встает, собирает силы... идет когда никто его не ожидал, когда думали, что он прикован к кровати... И что же? Милые бранятся, только тешатся: Шмидт и княгиня вместе, нехорошо вместе»...

Однако — среди этой иллюзорной, искусно имитируемой простоты — выступает ярко тональная подобранность эпитетов: они или эмоциональны и придают нужный колорит картинам («О кто не был отцом, тому непонятны эти говорящие глазки. Они ясны, светлы, чисты, но от них бежишь, когда чувствуешь неправду или стыд. Они чисты, и ты читаешь в них»...) или эпически-торжественны («вот и стоят там в залитых огнями и золотом палатах красавицы-продавщицы»... «Я думаю, что вы — простые люди, лучше всех понимаете, что значит отцовская или мужнина честь и *грозно* охраняете от врагов свое хозяйство, свой очаг, которым вы отдаете всю жизнь, не оставляя их для суеты мира и для *барских затей богатых и знатных*»...). Тут обнаруживается как будто переход к новому лексическому словесному ряду — к архаической, церковно-книжной струе. Однако в речах, имитирующих тон народно-сказовой беседы, эта стихия никогда не выступает резко, никогда не обособляется от привычно-разговорных лексических элементов. Напротив, используются те именно церковные фразеологические сочетания, которые как бы уже канонизированы разговорным языком, вошли в его норму. Следовательно, они ощущаются не как особая словарная разновидность, притянутая из другой языковой сферы, а лишь как своеобразная семантическая группа в пределах обычной разговорно-речевой лексики. Таковы, например, даже наиболее резкие «церковно-славянские» фразы из той же речи по делу князя Грузинского: «Героическое терпение, *смирение праведника* нужно было, чтобы удержаться, связать свою волю»...

«Я... беседовал с подсудимым и вызывал его на *искреннюю исповедь души*»...

...«Вы нас *рассудите в правду и в милость*, рассудите по-человечески, себя на его место поставите, а не *по фарисейской правде, видящей и у ближнего в глазу спицу, а у себя*

не видящей и бревна, на людей возлагающей бремя закона, а себе оставляющей легкие ноши»...

Лишь последнее сочетание слов производит впечатление церковной цитаты и то потому, что ассоциативный «разбег» знакомых слов здесь как бы вышел за свои естественные, разговорно-речевые пределы. Но это — единственный случай.

Внедрение церковнославянизмов — привычных и уже ставших разговорными — в общий «сказово»-непринужденный тон беседы придает речи характер поучения. И этот второй план речи Плевако обнаженно выглядит при религиозно-моральной интерпретации событий (например: «...Преступление страсти все-таки грех, все-таки нечто, обусловленное уступкой злу, пороку, слабости. Так грех Каина — результат овладевшей им страсти — зависти»...

...«Есть моменты, когда душа возмущается неправдой, чужими грехами, возмущается законно, возмущается во имя нравственных правил, в которые верует, которыми живет... и возмущенная поражает того, кем возмущена... Так *Петр поражает раба, оскорбляющего его учителя*...»).

Лексика здесь становится торжественнее, выше. Фразы звучат, как отголоски церковных поучений. Является пафос. И тем не менее разрыва с разговорно-речевой лексикой, с ее основными синтаксическими рамками — нет. Ораторская речь как бы непрестанно колеблется между двумя полюсами разговорной лексики — ее вульгарно-«низкой» стихией («им больно, да хозяину барыш, ну и терпи»... «есть зелья, которые выгоняют из утробы»... «Князь признается, что *у него с Феней было дело*»...) и ее высокой, интеллигентской струей, — в зависимости от того, излагается ли дело или же оно обсуждается «разумно и справедливо, по-божески». Оратор как бы сам становится на точку зрения присяжных заседателей и использует те лексические сферы, тот словарный арсенал, который находится в их распоряжении. Это, конечно, лишь иллюзия полного слияния оратора со слушателями. Но эмоционально — она внушается и поддерживается. Лишь в патетических местах оратор достигает высоты книжно-церковного начетничества, но и здесь он стремится не оторваться от почвы всем привычных, вьевшихся в плоть разговорной речи религиозно-моральных фраз. И во всяком случае, если эти переходы от сказа к нравственным рассуждениям создают эффектные смены экспрессивных тональностей, все же вершина воздействия — не в этих перебоях, а в конфигурации и в узорных сцеплениях словесных элемен-

тов. Слова одной лексической сферы располагаются в пределах простых и сложных синтаксических объединений таким образом, что получаются разные формы симметрических группировок символов из смежных смысловых кругов. Для иллюстрации этой мысли достаточно остановиться лишь на наиболее эффектных приемах словесных сплетений. Среди них выделяется принцип ступенчатого подъема параллельных рядов — с контрастным разрывом внутри каждого из них:

...«Он был богат — его ограбили;
Он был честен — его обесчестили;

Он любил и был любим — его разлучили с женой и на склоне лет заставили искать ласки с случайной знакомой, какой-то Феней; Он был мужем, — его ложе осквернили; Он был отцом — у него силой отымали детей»...

Этот прием напрягающихся контрастов имеет вариации, разрушающие однообразную линию восхождения:

«Отняли у него добро — он молча уступил;
Отняли честь — он страдал про себя;

Он уступил человеку жену, когда она, изменив ему, предпочла ему другого»...

Ярок также прием «эмоционального конца»:

«Если добыча становится матерью, им какое дело: заботу о ребенке возьмет на себя воспитательный дом, бабка, есть рвы, куда подкидывают, есть зелья, которые выгоняют из утробы... *Им какое дело!*...»

Сложные формы параллелизма, блестящие антитезы, различные приемы градационных размещений и т. п. особенности узорной семантической группировки испещряют всю речь Плевако. Именно в этой художественной композиции простейших формул разговорно-обыденной речи и в богатстве их интонационного воплощения, варьирования и кроется тайна обаяния стиля Плевако. Однако было бы ошибочно думать, что только искусство размещения слов и сложной «музыки» интонаций — создает стилистические эффекты в речах этого типа. Самый подбор образов, слов и формул, приемы использования эмоциональной окраски их — здесь постоянно останавливают на себе внимание. Например: «Но прежде чем *голубки* переберутся в свою *овчарню* и *заворкуют*, вспоминая, как они ловко обманули князя, отняли у него его добро, надругались над его мягкостью»... Образ воркующих в овчарне голубков иронически

оттенен преступными планами их — при посредстве столкновения словесных рядов с контрастными эмоциональными ореолами, «венчиками». Особенно любопытны цепи сравнений, при посредстве которых освещаются эмоционально сцены реальной истории, — и игра аналогиями. Нет необходимости представлять результаты исчерпывающего стилистического анализа этой речи. Примеры дают право уйти от нее к общей характеристике тех речей, образчиком которых она взята. В них нет стремления к укреплению словесного остова на прозрачных логических скрепах. Нет также тенденций к аффектированным призывам, к непрерывным выходам из эпического изложения в сферу эмоциональных комментариев, к патетическому воздействию на слушателя резкой смелой интонационных переливов. Лексика в них проста, однотипна и обычна, не менее чем в речах «эмоционально-фонического» или «логического» типа. Но в ее использовании здесь заметны глубокие отличия от принципов построения прежде разобранных ораторских форм. В речах «эмоционально-фонического» типа интонационно-мелодический рисунок обязывает к устойчивости лексического центра, от которого не может быть далеких отходов в другие словесные сферы. Чтобы в этом рисунке не было резких разрывов, чтобы не было механической прилаженности разнородных, не мирящихся в одной целостной композиции синтактико-фонических ходов, — лексика своей окраской все время должна гармонировать с звуковой, интонационной семантикой, и сама амплитуда композиционно-фонических колебаний должна быть замкнута в более или менее тесные, ограниченные пределы, соответственно основным тонам ораторского задания. Ясно, что в этих случаях используется или разговорно-речевая, повседневная лексика, впечатляющая сила которой тогда всецело обусловлена сгущенностью и разнообразием эмоциональных интонаций, превращающих всю речь в возбужденно несущийся поток призывов, вопросов, восклицаний, обращений и взволнованных сообщений, или же торжественно-патетическая лексика «высоких» письменных жанров, которая предполагается особой системой декламативных, перечислительно-усилительных напряженных интонаций. Резких переходов — от лексики одного плана к словесным формам другого — быть не может, так как они вызывали бы комическую реакцию, что по отношению к одной теме мыслимо лишь при наличии определенного задания, противопоставления двух точек зрения. Стиль Плевако очень индивидуален и в своей простоте необыкновенно напряжен и

влиятелен. В. В. Вересаев в «Невыдуманных рассказах» (1968, М.) писал о Ф. Н. Плевако: «По всем рассказам, это был человек исключительного красноречия. Главная его сила заключалась в интонациях, в неодолимой, прямо колдовской заразительности чувства, которым он умел зажечь слушателя. Поэтому речи его на бумаге и в отдаленной степени не передают их потрясающей силы. Один адвокат, в молодости бывший помощником Плевако, рассказал мне такой случай. Прокуроры знали силу Плевако. Старушка ukrала жестяной чайник стоимостью дешевле пятидесяти копеек. Она была потомственная почетная гражданка и, как лицо привилегированного сословия, подлежала суду присяжных. По наряду ли или по прихоти, защитником старушки выступил Плевако. Прокурор решил заранее парализовать влияние защитительной речи Плевако и сам высказал все, что можно было сказать в защиту старушки: бедная старушка, горькая нужда, кража незначительная, подсудимая вызывает не негодование, а жалость. Но — собственность священна, все наше гражданское благоустройство держится на собственности, если мы позволим людям потрясать ее, то страна погибнет. Поднялся Плевако.

— «Много бед, много испытаний пришлось претерпеть России за ее больше чем тысячелетнее существование. Печенеги терзали ее, половцы, татары, поляки. Двенадцать языков обрушилось на нее, взяли Москву. Все вытерпела, все преодолела Россия, только крепла и росла от испытаний. Но теперь, теперь. Старушка ukrала старый чайник ценою в тридцать копеек. Этого Россия уж, конечно, не выдержит, от этого она погибнет безвозвратно».

Оправдали»¹.

Не всегда ораторская речь ориентируется на те речевые формулы, которые принадлежат сфере разговорно-интеллигентского обихода или разным жанрам письменного литературного языка. Те виды ораторской речи, которые имеют темой известную житейскую авантюру, должны естественно соприкасаться с стилистическими формами литературно-художественных произведений. Ведь в редких случаях преступление, приключение, вообще события реальной жизни не могут быть подведены под ситуации романа, повести, но-

¹ В. В. Вересаев. Невыдуманные рассказы. 1968, стр. 131—132. Ср. А. Ф. Кони в его книгах судебных воспоминаний. («Из записок судебного деятеля». — Собр. соч. в 8 томах, т. 1. «Юридическая литература», М., 1966. Там же, т. 2. «Воспоминания о деле Веры Засулич»).

веллы. Литература часто впереди жизни, которая в этих случаях как бы реализует литературные задания. Оратор всегда в восприятии и интерпретации реальных сцен жизни связан теми литературно-сюжетными и композиционными формами, которые образуют апперцепционный фон при освоении житейских происшествий. Таким образом, мыслима ораторская речь, в которой лексико-фразеологические элементы хранят в себе следы литературной стилизации, в которой явно сквозит зависимость не от стилистики конструктивных форм разговорного и письменного интеллигентского языка, а от разных художественных стилистических школ. Лексические формы здесь должны быть чрезвычайно разнообразны. Ведь они, с одной стороны, восходят к разным литературно-художественным жанрам; с другой, — они состоят из комментариев убеждающего пафоса (с целой грудой средств поучающего речевого воздействия); с третьей, — включают в себя элементы судейского, политического и других социальных диалектов и жаргонов (в зависимости от темы).

Для иллюстрации следует остановиться на судебных речах Н. П. Карабчевского. В них есть некоторые общие приемы. Речи распадаются на две части — полемическую, посвященную анализу тех злодейских картин, в которые облачается событие фантазией прокурора, и положительную, где сам оратор претворяет историю жизни своего героя в тонкий психологический роман. Воспроизводя изложение прокурора, Карабчевский облачает это изложение обычно в стилистические формы бульварно-авантюрного романа. Напротив, когда он переходит к собственному творческому воссозданию преступления и его мотивов, он прибегает к более «благородным» словесным краскам романтической новеллы или психологического романа. Таким образом, в каждой речи происходит сплетение стилистических элементов из различных литературно-жанровых сфер, не говоря уже о тех речевых формах, которые специально присущи судебной защитительной речи. В некоторых случаях сюда присоединяется еще отвергаемое защитником изображение драмы в привычных тонах сентиментально-уголовного романа. Например, в речи в защиту Ольги Палем: «В положении защитника сенсационно-кровавого и вместе «любовного» дела, где фигурирует «покинутая», пожалуй «обольщенная», пожалуй «несчастливая», во всяком случае «так много любившая и так много страдавшая» женщина — готовый шаблон, ходячие положения с некоторым расчетом на успех могли бы быть

выдвинуты перед вами. Защитительная речь могла бы явиться живописной иллюстрацией вариаций на давно знакомую тему: Ей отпущится много за то, что она много любила!» «Самый треск двух эффектно и бесстрашно повторившихся от женской руки выстрелов мог бы, пожалуй, в глазах защиты кристаллизовать весь химический процесс любовно-трагического события чуть ли не в кристалл чистейшей воды. Можно было бы при этом сослаться кстати, в смысле сочувственного подтверждения разбираемой теории, на трепетные женские руки, тянувшиеся к больничной койке Палем, чтобы с благодарностью пожать руки убийце» и т. п.

Иллюстрацией может служить и заявление Н. П. Карабчевского и построение им речи в защиту братьев Скитских. «По академическому определению, — говорил он — это (т. е. ораторское — В. В.) «искусство» заключается в том, чтобы путем возможно меньшего напряжения усилий слушателей передать им свои мысли и чувства, навязать им свое настроение, достигнуть заранее намеченного эффекта. Обычно не брезгают для этого и внешними суррогатами вдохновения: приподнятым тоном, побрякушками остроумия и фразою. В том мучительном напряжении, которое всеми нами владеет, мне было бы стыдно заниматься здесь «искусством», расставлять в виде ловушки «эффекты» и развлекать ваше внимание в ту минуту, когда простая истина ищет и так трагически не находит себе выхода»¹. Конечно, заявление об отказе от эмоциональных «ловушек» само может быть ловушкой. Но эта речь Карабчевского, действительно, как бы застыла в позе «искания истины вслух». И такая речь «эмоционально убеждает», но иначе, чем речь, переполненная призывами, семантически приглушенными и обостренными фразами, залитая риторическим пафосом.

Н. П. Карабчевский — мастер судебно-ораторской речи и вместе с тем писатель с несомненным литературным талантом. Вот несколько характеристик подсудимых из его судебных речей. Он так рисует образ Имшинецкого — офицера, которого обвиняли в умышленном утоплении жены во время прогулки по реке на лодке: «Поверенный гражданского истца патетически восклицал здесь: «И он не бросился вновь в глубину, как бросается мать в пожарище, чтобы спасти любимое дитя!» Да мать... мать бросилась бы в глубину и там погибла бы. Великое слово — мать!... Но здесь

¹ Судебные речи известных русских юристов. Сборник, изд. 3, Госюриздат, М., 1958, стр. 448.

оно совершенно не у места. Простой, заурядный смертный, только не преступник (я это лишь доказываю) — Имшинецкий, сам только что вытасканный из воды, мог не броситься. Не бросались бы на этом месте сотни и тысячи в равной мере «любящих» мужей. Да и куда было бросаться? Зачем? Если бы чудовище, поглотившее жертву, было бы еще доступно борьбе, если бы была видна определенная цель, определенное место, тогда другое дело — бездействие было бы преступно, оно бы уличало. Но здесь, какими средствами можно было бороться? Всюду кругом одно и то же: темная масса воды, холодные волны и полная неизвестность. Броситься можно было только ради одного — чтобы вместе погибнуть. Это было бы, пожалуй, героизм, но отсутствие его не равносильно преступлению»¹.

Очень выразительно и глубоко убедительно в «деле Мироновича» дан анализ самопризнания Семеновой, убившей девочку Сарру Левину в ростовщической кассе залогов. «Семенова в сущности существо больное и жалкое. Не сведи ее любовная связь с Безаком, человеком жестоким, решительным и энергичным, она, вероятно, довольствовалась бы мелкими кражами, которые ей довольно счастливо сходили с рук, и никогда не сделалась бы убийцей. Но «более сильная воля», говоря словами экспертов, легко поработила ее безразличную к вопросам нравственности, «психопатическую» натуру, и она почти «с легким сердцем» стала убийцей.

Когда я перечитывал первое показание Семеновой, записанное ею собственноручно в несколько приемов, я был потрясен всей правдой кровавого события. Так пишут только пережившие событие или гениальные художники. Семенова далеко не художница: когда она что-либо измышляет, измышления не блещут ни оригинальностью, ни интересом. Зато, когда с беззастенчивостью психопатки, которой ничего «не стыдно, и никого не жаль», она рассказывает о себе всю правду, ее можно заслушаться. Правдиво было и ее первое показание, где она с мельчайшими подробностями рассказала, как вкралась в доверие Сарры, как уговорила ее пустить за собой в квартиру, как ударила ее по голове, как душила платком, как после осторожно выкрадывала вещи из витрины, как повезла их в Финляндскую гостиницу к Безаку... Своим вкрадчивым, мелодичным голосом она усыпила подозрительность умной девочки, она разжалобила ее

¹ Судебные речи известных русских юристов.

рассказами о своей нужде, и та сдалась на просьбу, соглашаясь принять от нее заклад, хотя касса и была уже закрыта для публики. Только женщина, которой Сарре не приходило в голову опасаться, могла добиться, чтобы та ее добровольно впустила в квартиру.

Все подробности, всю обстановку помещения Семенова воспроизводит в своем первом показании с поразительной ясностью. Ведь не читала же она копий предварительного следствия!... А потом, самые подробности убийства! Тут каждое слово — художественный перл. И эта буркотня в животе у девочки, когда Семенова навалилась на нее всем телом после нанесенного удара, и попытка несчастной укусить ее за палец, когда она совала ей платок в рот. Всего этого не сочинить, не выдумать!»¹

При изучении структуры ораторской речи целесообразно соблюдать особенную осторожность в разграничении разных эмоциональных качеств речи. Таким образом, не дифференцированы, не раскрыты основные понятия, которые лежат в основе теории ораторского искусства (например, «монолог», «эмоциональное воздействие слова», «аффективный язык» — *langue affective* и т. п.), не дано описания даже наиболее выдающихся и примечательных типов ораторской речи и не выяснены общие принципы их словесного построения с стилистической точки зрения. «Ораторская речь» — этот термин настраивает на убеждение, что в ораторской речи использованы, главным образом, синтаксические формы, синтаксические фигуры, лексика или интонация разговорного, звучащего языка. Это представление поддерживается мыслью об убеждающей волевой функции ораторской речи.

Некоторые признаки, которые входят в понятие монолога и которые более или менее ясны, заставляют аргументированно признать воздействие форм литературно-письменного языка на ораторскую речь очень сильным. Акад. Л. В. Щерба о монологе писал в своих «Некоторых выводах из диалектологических лужицких наблюдений»: «Всякий монолог является в сущности зачаточной формой «общего», нормализованного, распространяющегося языка; язык «живет» и изменяется главным образом в диалоге» (Положение 17)². Монолог — это приближение к «литературе» — и не только к литературному языку, но при развитой культуре

¹ Судебные речи известных русских юристов, стр. 394—395.

² Л. В. Щерба. Избранные работы по языкознанию и фонетике, т. 1, изд. ЛГУ, 1958, стр. 36.

и к языку литературных произведений. В монологе огромную роль играет образ субъекта. Вместе с тем литературный язык как основной материал художественной литературы представляет непрекращающуюся борьбу разговорно-речевой и письменной, книжной стихии, которые взаимопроникаются. Элементы письменного языка в его жанровых и профессиональных разветвлениях — газетного жаргона, канцелярского и т. п. — вступают в разговорную речь (сначала в форме «цитат») и усваиваются ею. Так — в диалоге. Еще заметнее воздействие письменного языка на монологические построения разговорно-интеллигентской речи уже по одному тому, что сложные синтаксические сцепления создаются по литературным, книжным образцам. Но и обратный процесс существует. Влияние разговорно-речевой струи стерло те резкие грани, которые некогда отделяли письменную и разговорную — интеллигентскую формы речи как две совсем чуждых друг другу языковых структуры. В сфере художественной литературы то, что теперь принято называть «сказом», отнюдь не представляет разговорной струи в ее чистом виде. Формы и сочетания письменной речи здесь играют заметную роль. Иногда их наличие даже намеренно подчеркнуто стилистически. Так, вслед за сцеплением фраз с пестрой игрой интонаций, с ярко выраженными синтаксическими формами разговорно-речевых построений в Гоголевской повести о двух Иванях тянутся «ремарки режиссера» без всяких намеков на речевое воспроизведение, закованное в лексику и синтаксические рамки письменного языка (например, описания в начале 2 главы). Или же в них прямо указывается на «читателя» (не на слушателя): «Отношение, за № 389, послано было к нему того же дня, и по этому самому произошло довольно любопытное объяснение, о котором читатели могут узнать из следующей главы» (конец IV главы). Таким образом, хотя разговорный и письменный литературные языки имеют каждый свои синтаксические особенности и свои нормы речевого употребления, — все же эти две системы сплетаются, когда намечается выход за пределы короткого диалогического обмена реплик к более сложным монологическим построениям. Это обстоятельство в значительной степени предreshает вопрос о связи ораторской речи с синтаксическими формами и словарем художественной прозы. Ораторская речь включает в себя элементы разных видов разговорной речи или в описании событий или в артистической драматизации стиля.

Надо иметь в виду, что элементы артистизма в судебных речах могут быть выражены шире и разнообразнее, не только в фонике и мелодике речи, но и в мимике и жестикуляции. Таким адвокатом и артистом в русской судебной практике XIX века был Влад. Ив. Жуковский (1836—1899). «В. И. Жуковский, — писал Л. Д. Ляховецкий, — по всей справедливости считался самым остроумным человеком в адвокатской корпорации»¹. Его судебные речи характерны не только умением владеть словом; они составляли неразрывное единство с мимикой, жестикуляцией и иными внешними дополнениями его красноречья. Письменные записи далеки от точного воспроизведения его речей.

К. Л. Луцкий в книге своей «Судебное красноречие» так описывает ораторский характер как некоторую специфическую модификацию реального характера: «Опыт говорит, что оратор должен нравиться тем, кто его слушает. Достигнуть же этого он сможет только тогда, если будет неукоснительно руководствоваться требованиями ораторской морали. В свою речь ему следует перенести то, что называется социальным или реальным характером и изобразить его или скопировать настолько искусно, чтобы казаться судьям или присяжным достойным такого же уважения и доверия, каким пользуется тот, кто живя в обществе, во мнении последнего руководствуется во всех своих поступках и поведении требованиями общественной морали»².

Раскрывая содержание этой классической формулы оратора *vir bonus dicendi peritus* применительно к своей эпохе, автор предостерегает против смещения характера ораторского с реальным: «...предположим теперь, что хороший или дурной человек только окажется нам в его речи таким или иным, а перед нами будет характер, ораторский». Таким образом, характер, наблюдаемый в ораторе, не есть действительно существующий, а лишь является подражанием или, скорее, воспроизведением характера в действительности существующего»³. Речь идет о коллективной «сценической маске» оратора, которая, конечно, прежде всего создается формами речи и моторной экспрессии. Но эта маска — не едина: существуют функциональ-

¹ Л. Д. Ляховецкий. Характеристика известных русских судебных ораторов с приложением избранной речи каждого из них. СПб., 1897, стр. 111.

² К. Л. Луцкий. Судебное красноречие. 1913, СПб., стр. 21.

³ Там же, стр. 23.

но различные типы ораторской личности в данный период — «проповедника», «защитника», «обвинителя», «политического вождя» и т. п. В пределах каждой сферы устанавливаются свои отличия (например, в прежней практике — защитник революционеров, друг народа, т. е. ходатай по крестьянским процессам)¹.

В каждом жанре судебно-ораторских речей наглядно обнаруживается непосредственное влияние подходящих по сюжету или тематике произведений художественной литературы. Естественно предполагать и обратное влияние уголовно-судебных процессов на романы и повести. Впрочем, у нас в истории русского романа и повести этот раздел почти не разработан. В речах адвоката и прокурора выступают не только индивидуальные образы исполнителей гражданского долга, представителей судебных функций, защиты и обвинения, не только *vires boni dicendi periti*, но и образы разнотипных персонажей.

Из этого краткого и довольно случайного обзора судебных речей конца XIX — начала XX в. ясно видно, как важно — в связи с изучением истории стилей романа, повести и драмы прибегать к изучению материалов общественных процессов, сложных по сюжету и связанных с применением ораторского искусства. Тут найдется кое-что и для исследования проблемы типологии образа автора в художественной литературе. Но могут быть и иные мотивы привлечения уголовных сюжетов и персонажей. Например, В. Э. Мейерхольд в основу своего спектакля «33 обморока» положил фантастическое предположение, что чеховские водевили (особенно «Юбилей») содержали в себе отражения или отголоски знаменитого процесса Скопинского банка (жульнические махинации по созданию банка и его крах); по мнению В. Э. Мейерхольда, водевиль «Юбилей» явился результатом глубокого возмущения Чехова «таким вот директором банка, таким своеобразным Хлестаковым, таким своеобразным жуликом, негодяем и вором (Шипучиным — В. В.).

Всевозможными махинациями этот директор создал банк, где производились жульнические операции, где раздувались цены на акции и где всякого рода махинации привели в конце концов к тому, что целый ряд людей — и довольно состоятельных, а главным образом бедняки, ко-

¹ Ср. в книге: Б. Глинский. Судобное красноречие, 1897, СПб., стр. 58.

торые вкладывали в этот банк свой ничтожные накопления, в один день оказались обобранными директором банка и теми, кто вместе с ним работал»¹.

5

Законы изменений структур литературно-художественных произведений и законы развития художественных стилей национальных литератур и мировой литературы в целом, не могут быть объяснены и открыты без тщательного изучения историко-семантических трансформаций «образа автора» в разных типах и системах словесного творчества. Образ автора — это в европейской художественной литературе с XVI—XVII вв. — центр, фокус, в котором скрещиваются и объединяются, синтезируются все стилистические приемы произведений словесного искусства. Так, характерной особенностью стилей реализма XIX в. является многообразие речевых структур образов повествователей-рассказчиков и образов авторов. Между тем в поэтике и стилистике так называемого романтизма, а отчасти и предромантизма единственный образ автора как субъективная норма или идеал художника густо окрашивает своими отсветами весь изображаемый мир, в том числе и мир воспроизводимых персонажей. Он находит яркое и широкое, наглядное и многообразное отражение в формах писательского «я». Проблема художественного «я» возникает в связи с развитием общего понятия о личности в общественном самосознании и на его основе. В истории русской духовной культуры этот процесс формируется с XVII—XVIII вв. и получает более углубленный и своевременный характер отчасти под влиянием Ж. Ж. Руссо в творчестве писателей второй половины XVIII века.

Образ автора — это индивидуальная словесно-речевая структура, пронизывающая строй художественного произведения и определяющая взаимосвязь и взаимодействие

¹ В. Э. Мейерхольд. Статьи, письма, речи, беседы. Часть вторая, 1917—1939. «Искусство», М., 1968, стр. 313. Ср.: «Чехов предпочел на этом материале написать не трагедию или комедию, а водевиль, так как в конце концов он всю зарядку, которую он получил на процессе (Скопинского банка) постепенно использовал во многих своих произведениях. Чехов на этом процессе смотрел не только на подсудимых, он смотрел и на судей и на присяжных заседателей, и на зрительный зал» (стр. 314). См. Очерки Чехова «Дело Рыкова и компании», «Картинки из недавнего прошлого», «Осколки московской жизни».

всех его элементов. Самые типы и формы этих соотношений внутри произведения и в его целостном облике исторически изменчивы и многообразны в зависимости от стилей и систем словесно-художественного творчества, которые, в свою очередь, определяются образом автора. Писателю эпохи сентиментализма и предромантизма уже было ясно, как заявлял Карамзин, что «творец всегда изображается в творении и часто — против воли своей» («Что нужно автору»)¹.

У знаменитого романтика 20—30-х годов XIX в., декабриста А. А. Бестужева-Марлинского в очерке «Путь до города Кубы» говорится: «Один язык, независимо от достоинства исторического или поэтического, есть неисчерпаемый ключ открытий. По его походке можно угадать ход просвещения и хват идей (*la portée des idées*) каждого народа ровесника подсудимому сочинителю; по приемам слога — касту и характер автора. Пускай что ни говорят, а книга и сочинитель — одно и то же лицо, только в разных переплетах. Стало быть, как бы сочинитель не вытерт был подражанием, как ни хотел он скрываться умышленно, настоящий цвет его кожи пробьет где-нибудь сквозь заемные белила; где-нибудь он промолвится наречием души»...²

«...Каждый человек усваивает все особенным образом: мудрено ли же, что вечно неизменная природа, разделенная на миллионы преходящих «я», будет отражена, в каждой грани разнообразно, и в разные времена в той же самой грани различно»...

Правда, у Карамзина путь к образу автора определяется не столько посредством объективного анализа стиля, сколько посредством субъективного определения и истолкования позиции автора с психологической и экспрессивно-эмоциональной точек зрения. Именно в его творчестве индивидуальный образ автора глубоко входит в русскую художественную литературу на смену общим жанровым типам и схемам стандартных ликов классицизма.

Карамзин очень рано признал основной задачей стилистической реформы языка русской художественной литературы развитие в нем сложной системы экспрессивно-разнообразных форм, приспособленных к выражению «человеческого естества» и натуры. В предисловии к переводу шек-

¹ Н. М. Карамзин. Избр. соч. в 2-х томах, т. 2, М.—Л., 1964, стр. 120.

² А. Марлинский. Полное собр. соч., ч. X, 1840.

спировой трагедии «Юлий Цезарь» (1787) Карамзин писал: «Не многие из писателей столь глубоко проникли в человеческое естество, как Шекспир, не многие столь хорошо знали все тайнейшие человека пружины, сокровеннейшие его побуждения, отличительность каждой страсти, каждого темперамента и каждого рода жизни, как удивительный сей живописец. Все великолепие картины его непосредственно натуре подражают; все оттенки картин сих в изумление приводят внимательного рассматривателя. Каждая степень людей, каждый возраст, каждая страсть, каждый характер говорит у него собственным своим языком. Для каждой мысли находит он образ, для каждого ощущения выражение, для каждого движения души наилучший оборот». И тут же Карамзин указывает на односторонность и узость стилистической позиции Вольтера, возражавшего против смешения разных жанровых стилей, против «неприятной смеси высокого и низкого, трогательного и смешного», высоких картин и каррикатур.

В древнерусской литературе отсутствовало понятие о творческой индивидуальности, об образе автора, по крайней мере, до половины XVII в., соответствующее представлениям нашей эпохи. Структурными центрами словесной композиции были тогда характерологические схемы иконописных ликов, общие жанровые типы средневековья.

Карамзин стремится к эмоциональному многообразию личного стиля, к тонким переливам индивидуальных экспрессивных красок, хотя и в пределах строго означенной их гаммы, образующей систему оформляющей и ограничивающей единство творческой личности. В комментариях своих к стихотворению «К лире» он пишет о стихах:

О нет! ... Блажен, кто в жизни сей,
Достатком средственным доволен!
Умеренность! наставник мой!
С тобой здоров я, щастлив, **волен!**
Живи, мой друг, живи со мной!

«И предшедшие стихи очень хороши; а в сем последнем есть какая-то особливая, милая нежность»¹.

При стихах:

Быть может, что одной минутой
И я лишусь друзей моих!...

Карамзин замечает: «Я воображаю здесь нежно-горестную остановку. В сем месте поэт обтирает слезу»². Говорящий,

¹ «Московский Журнал», 1792, ч. VI, стр. 230.

² Там же, стр. 234.

вернее декламирующий герой или автор, его живые интонации, его экспрессия, его «личность» должны отражаться и выражаться в строе речи. Беззвучным книжным стилям, как в области стиха, так и в области прозы, объявлена решительная война. Карамзин ловит и тонко воспринимает «музыку речи». В оценке ее он прибегает к музыкальным сравнениям и ассоциациям. Комментируя заключительные строки стихотворения «К лире»,

(Как добрые мои друзья,
На гроб мой мрачный соберутся —
Сердечны слезы их прольются,
Вспомня, что жилал и я —
То из земли с тобою, лира,
Восстанет к ним любовь моя,
И в виде тонкого эфира
Из души тронет речь твоя),

Карамзин говорит: «Поэт воображает, что печальные друзья, на гробе его собравшиеся, слышат — как будто бы вдали — как будто бы в веянии тонкого эфира — те приятные песни, которые он в жизни своей воспевал им, и в которых любовь его к ним изображалась. Кто не вспомнит при сем о Шотландском Барде?... Так кончаются, так умирают Моцардовы, Плеелевы адажии»¹. Индивидуальное художественное выражение мыслящей и чувствующей личности обязывало к тонкому различению и к тщательной оценке выразительных свойств и колебаний речи. Но образ автора выступал в сочинениях Карамзина как универсальная и идеальная норма просвещенной и чувствительной личности со всем многообразием ее тонких переживаний и рациональной механики логических связей. В иные структуры и историко-характеристические формы в ту же эпоху облакался образ автора в творчестве Капниста, Радищева, Фонвизина и Державина.

Белинский в своем «Взгляде на русскую литературу 1847 года» писал: «Может ли поэт не отразиться в своем произведении как человек, как характер, как натура, — словом как личность! Разумеется, нет, потому что и сама способность изображать явления действительности без всякого отношения к самому себе — есть опять-таки выражение натуры поэта»².

Тот же Белинский первый заявил, что в «Евгении Оне-

¹ «Московский журнал», 1792, ч. VI, стр. 234.

² В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., изд. АН СССР, М., 1956, т. X, стр. 305.

гине» структурно-художественным центром романа является «образ автора». Он писал: ...«Можно указать слишком на немногие творения, в которых личность поэта отразилась бы с такой полнотой, светло и ясно, как отразилась в «Онегине» личность Пушкина. Здесь вся жизнь, вся душа, вся любовь его; здесь его чувства, понятия, идеалы. Оценить такое произведение значит — оценить самого поэта во всем объеме его творческой деятельности»¹. Конечно, при изучении творчества писателя в целом, при воспроизведении его общей словесно-художественной системы прежде всего привлекает внимание исследователя то, что Бартынский определил как «лица необщее выражение», но этот поэтический образ часто бывает далек от внутреннего единства, полноты и конкретности. Об этом ярко говорят, например, статьи Белинского о поэзии Пушкина, Батюшкова, очень красноречивые, но недостаточно точные и ясные. Любопытно, что и в этом случае нередко происходит дробление общей системы на хронологические отрезки. Следовательно, историко-хронологический и логический метод часто сливаются, смешиваются. (См. статьи о Пушкине, например, статью IV). Это подчеркивает и сам Белинский, указывая, что в четвертой статье о Пушкине он стремился воспроизвести интенсивность общей творческой эволюции Пушкина.

Само собой разумеется, что система писательского творчества в целом, определяемая последовательным появлением отдельных произведений в идеальном порядке, далеко не всегда осуществима и восстановима. Такой метод изучения «образа автора» можно было бы назвать историческим, а иногда хронологическим. По-видимому, труднее всего добиться внутреннего единства в раскрытии образа автора по отношению к стихотворному лирическому творчеству даже в пределах небольшого отрезка времени. Достаточно сослаться на лицейские стихотворения Пушкина и их переделки в 1826 году. Гораздо глубже бывает постижение образа автора в логическом плане, в плане структурного единства разновременных созданных пластов произведения, например, «Евгения Онегина». Во всяком случае, понятие образа «автора» является конструктивным элементом одного произведения, цикла произведений и творчества писателя в целом.

¹ В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., изд. АН СССР, М., 1956, т. VII, стр. 431.

Показательны такие строки письма М. С. Щепкина к П. В. Анненкову (12 ноября 1853 г.): «Действительная жизнь и волнующие страсти, при всей своей верности, должны в искусстве проявляться просветленными, и действительное чувство настолько должно быть допущено, насколько требует идея автора. Как бы ни было верно чувство, но ежели оно перешло границы общей идеи, то нет гармонии, которая есть *общий* закон всех искусств»¹.

6

Проф. И. И. Лапшин в своем труде «Художественное творчество» (изд. «Мысль», II, 1922) при обсуждении вопроса об образе автора в развитии европейского романа XIX столетия ссылается на постановку этой проблемы в замечательной книге «Beiträge zur Theorie und Technik des Romans» (1883, стр. 32) Шпильгагена. Здесь подчеркнут тезис, что «в современном романе центральным лицом является или автор, или родственная ему по духу натура» — «В глубочайших основаниях всякого современного романа, даже в том случае, когда он еще обнаруживает стремление строго сохранить видимость объективности и безличности (*Ichlosigkeit*), имеет место приблизительное совпадение героя и поэта. С другой стороны, хотя в отношении степени объективизма и соответствия личности поэта в области современного романа еще заметны различия и различия значительные, все же по сравнению с объективностью и безличностью гомеровского эпоса современный роман субъективен и есть *kein Ich Roman*»².

Образ автора может быть обращен в разные стороны его восприятия и изучения. Вдумчивый художник, исследуя какого-нибудь писателя, заинтересовавшего его своим творчеством, создает его образ — целостный и индивидуальный. Этот образ является одновременно отпечатком творческого сознания его исследователя или поклонника и — вместе с тем — отражением объективных качеств художественных свойств стиля и личности самого предмета изучения.

¹ См. Т. С. Гриц. М. С. Щепкин: Летопись жизни и творчества. «Наука», 1966, стр. 523. Ср. М. С. Щепкин. Записки и письма. М., «Искусство», 1952, стр. 233—234.

² И. И. Лапшин. Художественное творчество. «Мысль», Петербург, 1922, стр. 71.

О. М. Мандельштам несомненно знал, какую огромную роль сыграло в литературной деятельности Гоголя знакомство с трудами Палласа по этнографии и изучению естественных ресурсов России. О. М. Мандельштам сам увлекся сочинениями Палласа, он так писал о нем¹: «Никому, как Палласу, не удавалось снять с русского ландшафта серую пелену ямщицкой скуки. В ее (мнимой) однообразности, приводившей наших поэтов то в отчаяние, то в унылый восторг, он подсмотрел (неслыханное разнообразие крупниц, материалов, прослоек) богатое жизненное содержание. Паллас — талантливый почвовед. Струистые шпаты и синие глины доходят ему до сердца... Я читаю Палласа с одышкой, не торопясь. Медленно перелистываю акварельные версты. Сажу в почтовой карете с разумным и ласковым путешественником. Чувствую рессоры, пружины и подушки. Вдыхаю запах нагретой солнцем кожи и дегтя. Переваливаюсь на ухабах. Паллас глядит в окошко на волжские увалы. Вот я ворочаюсь, сдавленный баулами. Ключ бежит вьясь по белому мергелю (Кремнистые глины... Струистые глины... А в карете-то...)».

«Вообразите спутником Палласа никого иного, как Н. В. Гоголя. Все для него иначе. Как бы они не перегрызлись в дороге. (Карета все поровит свернуть на сплошную пахотную землю)... Палласу ведома и симпатична только близь. От близки к близки он вяжет вязь. Крючками и петельками надставляет свой горизонт. Незаметно и плавно в карете, запряженной муравьями, переселяется из округи в округу».

— «Удивительный был немец этот Паллас. Мне кажется, он умудрился объехать всю Россию от Москвы до Каспия — с большим избалованным сибирским котом на коленях. (Видел метко, записывал остро; был он и географ, и аптекер, и красильщик, и дубильщик, и кожевенник, был ботаник, зоолог, этнограф, написал полезную и прелестную книгу, пахнущую свежекрашенной холстиной и грибами,— и все не стряхивал своего кота с колен и чесал ему глухое с проседью ухо, — и так всю дорогу ни разу его не беспокоил)...» Сопоставление с гоголевскими конспектами из книги Палласа выпукло обрисовывает разнотипные «образы автора» в этом портрете и разные субъективные стили его воспроизведения. Можно прямо говорить об обра-

¹ О. Мандельштам. Записные книжки. Заметки. «Вопросы литературы», 1968, № 4, стр. 191—192.

зе Палласа в мандельштамовской манере и мандельштамовских красках и о подлинном, историческом образе Палласа, к которому был близок Гоголь в своих зарисовках. Итак, разные образы авторов могут наслаиваться один на другой, и один образ автора может резко изменяться.

А. А. Слонимский считает автора главным лирическим героем «Евгения Онегина»: «Лирический поток, идущий от автора, образует как бы центр, вокруг которого располагаются лица и события... Авторский голос все время меняется, вибрирует, в зависимости от перехода от одной темы к другой»¹. Этим объясняется стилистическая полифония «Евгения Онегина». В том же плане двигались задачи (узкие и односторонние) «перевода» «Евгения Онегина» на язык изобразительного искусства и кино. Вопрос о так называемых лирических отступлениях крепко связан с образом автора и иногда даже заслонял его.

В настоящее время принято, между прочим, подчеркивать два закона композиционного построения «Евгения Онегина»: 1) закон неожиданных и социально-психологически немотивированных метаморфоз образа автора и образов персонажей и 2) «закон пауз» (по формулировке А. А. Слонимского).

В качестве иллюстрации проявления первого закона выступает образ няни. «Замечательно, — пишет А. А. Слонимский, — что няня выводится на сцену только в третьей главе, причем она поставлена там, в сущности, в контрастные отношения к «офранцуженной» Татьяне. После этого до восьмой главы о ней ни разу не упоминается, хотя в некоторых случаях такое упоминание вызывалось всей ситуацией — например, в седьмой главе, при описании прощания с деревней. Первоначально няня должна была сопровождать Татьяну в Москву. В черновике она представлена легкомысленной болтушкой:

Ей няня, целый день болтая,
Сулит, веселье истоющая,
Риторнику хвалы своей.
Вотще она велеречиво
Москву описывает живо

(Глава седьмая, вариант строфы XXXV)

И вот неожиданно в восьмой главе няня оказывается предметом особого интимного культа. «Смирненное» деревенское

¹ А. А. Слонимский. Мастерство Пушкина. М., Гослитиздат, 1959, стр. 337.

кладбище, где она покойся, становится для Татьяны святыней. Образ няни в финале выступает за пределы той сравнительно скромной роли, которая предоставлена ей в романе»¹. «Закон пауз» ярче всего проявляется в прерывистом, или «слоистом» («слоеный пирог») строении персонажей «Евгения Онегина» (Татьяна «деревенская барышня с французской книжкой в руках» — и «законодательница» великосветских мод и тона, изменчивый образ автора и т. п.).

По мнению А. А. Слонимского, образ Татьяны в «Евгении Онегине» резко изменяется от главы к главе в связи с углублением «народных начал в поэзии и в сознании Пушкина». Во второй и третьей главах Татьяна является еще в виде «уездной барышни» с «печальной душой в очах, с французской книжкой в руках». Быт простой русской семьи оказывается в противоречии с романтикой Татьяны. «Французское» и «русское» борются в Татьяне на протяжении всей третьей главы. Свое письмо она пишет по-французски. Но в пятой, «фольклорной», главе совершается метаморфоза. «Уездная барышня» с «французской книжкой в руках» уступает место русской девушке Светлане. Татьяна пятой главы верит «преданьям простонародной старины», то есть снам, приметам, предчувствиям и т. д. Теперь она в согласии со старинными обрядами и обычаями гадает наравне со служанками и слушает с любопытством те самые «подблюдные песни», о которых раньше говорилось в ироническом плане². «Русская душа» Татьяны, проявляющаяся в ее «фольклорном» сне, любви к русской зиме «с ее холодною красою», отношении к «просто-народной» няне, сострадании к «бедным» (ее письмо) и т. д. — образует противовес ее книжной романтике второй главы... Седьмая глава (1828) перекидывает мост от Татьяны — «уездной барышни» к Татьяне — княгине. Татьяна представлена в лирическом общении с русской природой. Картины весны, лета и зимы освещаются ее мыслью и настроением... Автор сопутствует своей героине³.

Сергей Эйзенштейн связывает образ автора с композицией, с методом композиции. Он пишет: «...метод композиции всегда остается одним и тем же. Во всех случаях его основным определителем остается в пер-

¹ А. А. Слонимский. Мастерство Пушкина, стр. 363.

² Там же, стр. 348—355.

³ Там же, стр. 360.

вую очередь отношение автора. Во всех случаях прообразом для композиции остается деяние человека и строй человеческих деяний.

Решающие элементы композиционного строя взяты автором из основ своего отношения к явлениям. Оно диктует структуру и характеристику, по которой развернуто само изображение»¹.

«Композиция... и есть построение, которое в первую очередь служит тому, чтобы воплотить отношение автора к содержанию и одновременно заставить зрителя так же к этому содержанию относиться»².

7

Индивидуальные качества «образа автора» рельефно и наглядно выступают при сопоставлении родственных или однородных словесно-художественных структур. Само собой разумеется, что это — один из тех исследовательских путей, которые могут привести к постановке важной и богатой общетеоретическими перспективами проблемы типологии образа автора в художественной литературе. Вот — иллюстрации.

Сложное переплетение образов поэта, исторической личности Петра, поэтического символа Медного всадника, бедняка — мелкого чиновника, народа, невских волн и невского наводнения — все это кладет резкую грань между стилем зачина пушкинского «Медного всадника» и первыми абзацами батюшковской «Прогулки в Академию Художеств»³.

По мнению М. О. Гершензона эту страницу чужой прозы Пушкин, не обинуясь переложил в стихи — во вступлении к своему «Медному всаднику». Это — своеобразный «плагиат» у Пушкина. Но никакого художественного плагиата здесь нет. Нет и заимствования. Есть идейно-художественный контраст. У Батюшкова речь идет от лица автора — современника начала XIX в., мечтательной романтической личности, которая стремится отдать другу «отчет» о своем «сладостном мечтании». Это мечтание было вызва-

¹ Сергей Эйзенштейн. Избр. произведения в шести томах. М., «Искусство», 1964, т. 3, стр. 42.

² Там же, т. 3, стр. 62.

³ Ср. М. О. Гершензон. Статьи о Пушкине. Гос. Акад. худож. наук, 1926. Статья «Пушкин и Батюшков», стр. 18—19.

ником» Пушкина. Как будто дальше в передаче «великой мысли, родившейся в уме великого человека», начинают возникать и реять некоторые соответствия вступлению к «Медному всаднику».

«Здесь будет город, сказал он, чудо света. Сюда призову все Художества, все Искусства. Здесь Художества, Искусства, гражданские установления и законы победят самую природу. Сказал — И Петербург возник из дикого болота»¹.

Мысль о Петербурге, по Батюшкову, рождается у Петра еще во время шведской войны, «когда устье Невы еще было покрыто неприятелем, и частые ружейные выстрелы раздавались по болотным берегам». . . У Пушкина же:

И думал он:
Отсель грозить мы будем шведу;
Здесь будет город заложен
На зло надменному соседу.

Но самое главное: в «Медном всаднике» изменены жанр и стиль изложения, вся историческая ситуация, образ оратора, отношение к изображаемому событию со стороны автора. Встает величественная и таинственная картина, нарисованная автором поэмы о герое — великом государственном преобразователе и его человеческих жертвах:

На берегу пустынных волн
Стоял он, дум великих полн,
И в даль глядел. Пред ним широко
Река неслася; бедный челн
По ней стремился одиноко.
По мшистым, топким берегам
Чернели избы здесь и там,
Приют убогого чухонца;
И лес, неведомый лучам
В тумане спрятанного солнца,
Кругом шумел.— И думал он:
Отсель грозить мы будем шведу,
Здесь будет город заложен
На зло надменному соседу...

Прошло сто лет — и юный град
Полночных стран краса и диво
Из тьмы лесов, из топи блат
Вознесся пышно, горделиво.
Где прежде финский рыболов,
Печальный пасынок природы,
Один у низких берегов
Бросал в неведомые воды

¹ К. Н. Б а т ю ш к о в. Сочинения. «Academia», 1934, стр. 321—322.

Свой ветхий невод, ныне там
По оживленным берегам
Громады стройные теснятся
Дворцов и башен; корабли
Толпой со всех концов земли
К богатым пристаням стремятся...

8

В стиле «Медного всадника» происходит не только многообразное взаимодействие, соприкосновение, соединение, быстрое перемещение прежде разобщенных и далеких по смыслу, экспрессивной окраске и сферам употребления социально-речевых, литературно-жанровых и стилевых элементов выражения, но их тесное сплетение и взаимопроникновение. И все это сопровождается изменениями в образе автора. Вот одна из иллюстраций, и, может быть, наиболее простая и общенаглядная. Это — представление читателю Евгения, молодого нашего героя. Высокий славяно-русский эпический слог, посредством которого рисуется мрачный образ осеннего Петербурга:

Над омраченным Петроградом
Дышал ноябрь осенним хладом.

Ср. иную экспрессивно-стилевую окраску изображения деревенской осени в «Евгении Онегине» (гл. 4, стр. X):

Уж небо осенью дышало,
Уж реже солнышко блистало,
Короче становился день,
Лесов таинственная сень
С печальным шумом обнажалась,
Ложился на поля туман,
Гусей крикливых караван
Тянулся к югу: приближалась
Довольно скучная пора;
Стоял ноябрь уж у двора.

Ср. в «Медном всаднике»:

Была ужасная пора...
Печален будет мой рассказ.

Ср. также в стихотворении «Осень» (1833):

Дохнул осенний хлад — дорога промерзает.

В рукописи:

Уж осень холодом дохнула
На обнаженные поля.

Но после высокого славяно-русского эпического стиля обобщенной картины «омраченного Петрограда», для изображения Невы как его беспокойного, хотя и державного, атрибута стиль принимает более скромную, обиходно-бытовую образную направленность:

Плеская шумною волной
В края своей ограды стройной,
Нева металась, как больной
В своей постеле беспокойной.

Характерно — *плеская*, а не *плеща*. *Стройность* и *ограды* — это типические свойства и признаки Петрова Града... Ныне там

По оживленным берегам
Громады стройные теснятся
Дворцов и башен...

Люблю тебя, Петра творенье,
Люблю твой строгий, стройный вид...

В их стройно зыблемом строю
Лоскутья сих знамен победных...

Обиходно-бытовая окраска повествовательного стиля, принимающего характер непринужденного, разговорного, слегка иронического сказа, еще более сгущается; синтаксис упрощается, освобождаясь от сравнений и высоких «поэтических» образов.

Уж было поздно и темно,
Сердито бился дождь в окно,
И ветер дул, печально воя.
В то время из гостей домой
Пришел Евгений молодой...

Однако включение в повествование авторского «мы» с его литературно-ономастическими, а затем и научно-историческими комментариями взламывает объективную неприязнительность рассказа. Оно, с одной стороны, переводит речь в атмосферу литературных ассоциаций, соотношений и вкусов. Новое произведение входит в ряд других, предшествующих ему произведений автора, например, «Евгений Онегин».

Мы будем нашего героя
Звать этим именем. Оно
Звучит приятно; с ним давно
Мое перо к тому же дружно.

С другой стороны, — ироническое отношение автора к социально-историческому гегезису избранного им героя выражается в таких книжно-риторических формулах, которые и усложняют и углубляют перспективу изображения, заставляя по-иному воспринимать смысл первоначальной повести, которая была охарактеризована как «печальная»; но могла восприниматься читателем как незатейливо-прямодушная.

Прозванья нам его *не нужно*,
Хотя в минувши времена
Оно, быть может, и блистало,
И под пером Карамзина
В родных преданьях прозвучало;
Но ныне светом и молвой
Оно забыто.

Естественно, что возвращение к «прежнему» или «исходному» стилю непосредственного бытового рассказа в его простодушной форме становится уже невозможным. При сохранении некоторых оттенков первоначального стиля, особенно в интонационно синтаксических его формах, возникают частые вспышки или всплески разных видов или типов широкого эпического «авторского» композиционно-стилистического плана:

Наш герой
Живет в Коломне; где-то служит,
Дичится знатных и не тужит
Ни о почившей родне,
Ни о забытой старине.

В следующих подводящих итоги стихах ощутима попытка слить непринужденно-бытовой, разговорно-повествовательный и интерпретирующе-«авторский» стили повествования:

Итак, домой пришел Евгений,
Страхнул шинель, разделся, лег,
Но долго он заснуть не мог
В волнение разных размышлений.

Далее — с помощью риторического вопроса «О чем же думал он?» — происходит переход к широкому использованию форм несобственно прямой речи с очень разнообразной экспрессивной окраской и очень тонкими синтаксическими вариациями.

О чем же думал он? о том,
Что был он беден, что трудом

Он должен был себе доставить
И независимость и честь;
Что мог бы бог ему прибавить
Ума и денег.

Слова *независимость и честь* по своему отвлеченному, обобщенному значению, по своему социально-политическому, как бы официальному достоинству и смыслу выделяются среди своего лексического окружения. Последняя же фраза

Что мог бы бог ему прибавить
Ума и денег

может выражать (сверх субъективного горестного сознания) и авторское сочувствие, сострадание и вместе с тем легкую авторскую иронию, особенно в таком ассоциативно-присоединительном сцеплении: *прибавить ума и денег*.

В связи с этим становится вполне мотивированной пауза (обозначенная точкой) и неожиданная — хотя и с помощью того же повторенного союза *что* и усилительной частицы *ведь* — прицепка нового эмоционального фразового единства:

Что ведь есть
Такие праздные счастливыцы,
Ума недалёного ленивцы,
Которым жизнь куда легка!

Не может быть сомнений в том, что в думах героя здесь слышатся оценки и отчасти и формулы самого автора («праздные счастливыцы», «ума недалёного ленивцы»). Однако вслед за этим происходит как бы полный возврат к внутренней, несобственно-прямой речи Евгения, поддержанный повторением авторских слов о второй, самой насущной и тревожной теме дум героя («Он также думал»)

Что служит он всего два года;
Он также думал, что погода
Не унималась; что река
Все прибывала; что едва ли
С Невы мостов уже не сняли
И что с Парашей будет он
Дня на два, на три разлучен

После этого в качестве своеобразной авторской ремарки вставлены два стиха, из них один явно отзывается ироническим тоном:

Евгений тут вздохнул сердечно
И размечтался как поэт.

Поэтические мечты Евгения изложены в форме его внутреннего монолога, прямой разговорно-бытовой речи, ритм, синтаксис, непосредственная экспрессивная живость которой с необыкновенной легкостью укладывается в новые рамки ямбического стиха.

Жениться? Мне? Зачем же нет?
Оно и тяжело, конечно;
Но что ж, я молод и здоров,
Трудиться день и ночь готов;
Уж кое-как себе устрою
Приют смиренный и простой
И в нем Парашу успокою.
Пройдет, быть может, год, другой —
Местечко получу, Параше
Препоручу семейство наше
И воспитание ребят...
И станем жить, и так до гроба
Рука с рукой дойдем мы оба,
И внуки нас похоронят..

Тут поразительно не только превращение разнообразных по интонации и по экспрессивным свойствам конструкций и выражений непринужденно-простой разговорно-бытовой речи в выразительные стихи, в поэтические строки

Оно и тяжело, конечно;
Но что ж, я молод и здоров...
Пройдет быть может, год, другой —
Местечко получу, Параше
Препоручу семейство наше...

но и растворение в этой разговорно-обиходной мелко-чиновничьей речевой стихии поэтических выражений и оборотов («приют смиренный и простой»; «и так до гроба рука с рукой дойдем мы оба» и т. д.). Вместе с тем поражает разнообразие форм и типов, стилевых вариантов разговорной, книжной и литературно-художественной речи, объединяемых Пушкиным в новой поэтической композиции. Это стройное, но полное неожиданных контрастов и слияний, движение стиха регулируется измененными повторами, отмечающими сложные композиционные единства в их внутренних соотношениях и связях. Напр.:

Так он мечтал. И грустно было
Ему в ту ночь, и он желал,
Чтоб ветер *выл не так уныло*
И чтобы *дождь в окно стучал*
Не так сердито...
Сонны очи
Он наконец закрыл.

Эти стихи, характеризующие внутреннее состояние, тревогу и грусть героя, которыми сопровождались его мечты, перекликаются с прежде нарисованной самим автором картиной природы и погоды, вводящей в печальный рассказ:

Уж было поздно и темно;
Сердито бился дождь в окно
И ветер дул, печально воя.

Параллели: *сердито бился дождь в окно — дождь в окно стучал... сердито; ветер дул, печально воя — ветер выл... уныло.*

Вместе с тем, движение поэмы посредством присоединительных связей и конструкций неожиданно как бы вздымается волнами на вершины образно-патетического стиля с его широко развернутыми или раскрытыми фразовыми единствами.

И вот
Редает мгла ненастной ночи,
И бледный день, уж настает...
Ужасный день!

Нева всю ночь
Рвалась к морю против бури,
Не одолев их буйный дурн...
И спорить стало ей невмочь

Кого — их? Конечно, волн. Ср.:

Вражду и плен старинный свой
Пусть волны финские забудут
И тщетной злобою не будут
Тревожить вечный сон Петра!

Движение стиля отраженно воспроизводит нарастающее порывистое, бурное движение Невы. Сначала — вид со стороны, первое заинтересованно-удивленное впечатление народа, пробужденное бурной Невой.

Поутру над ее берегами
Теснился кучами народ,
Любуясь брызгами, горами
И пеной разъяренный вод.

А далее — все ярче и страшнее нарастающая картина остервенелого нападения Невы на город, ее приступа, победы водной стихии, динамическая картина, нарисованная посредством сложного и тонкого творческого синтеза самых разнообразных и в допушкинскую эпоху не объединяемых в одно целое речевых средств. Ср.:

Но силой ветров от залива
Перегражденная Нева
Обратно шла, гневна, бурлива...
Погода пуще свирепела...
Нева *вздывалась и ревела,*
Котлом клокоча и клубясь.
И вдруг как зверь остервенясь,
На город кинулась ...

Неожиданно и остро присоединяется образно-мифологическое обобщение с заменой Петрограда Петрополем:

И всплыл Петрополь, как Тритон,
По пояс в воду погружен.

При остро эмоциональном изображении осады, приступа Пушкин применяет революционно преобразованный им прием присоединительного перечисления, основанного на неожиданном сцеплении семантически разнотипных предметных звеньев, которые оформлены различными стилистическими средствами и сначала кажутся случайно или произвольно вырванными из сложного, неисчерпаемого контекста, но которые в совокупности и внутреннем единстве составляют целостную картину с глубокой смысловой перспективой.

Осада! приступ! Злые волны,
Как воры, лезут в окна. Челны
С разбега стекла бьют кормой.
Лотки под мокрой пеленой,
Обломки хижин, брезны, кровли,
Товар запасливой торговли,
Пожитки бледной нищеты,
Грозой снесенные мосты,
Гроба с размытого кладбища
Плывут по улицам.

С торжественной внезапностью далее звучит летописно-книжное церковнославянское обобщение страшного события в оценке его народом:

Народ
Зрит божий гнев и казни ждет.

Но тут же (через авторское «увы!») осуществляется стремительный переход к интимно-бытовой народной «внутренней речи» как разновидности речи несобственно-прямой.

Увы! все гибнет: кров и пища!
Где будет взять?

После этого в соответствии с темой народа — повествование, принимающее риторический и парадно-официальный облик, переходит к государственному освещению трагического общественного бедствия. Стиль нередко приобретает литературно-книжный, иногда официально-патетический, торжественный оттенок:

В тот грозный год
Покойный царь еще Россией
Со славой правил. На балкон
Печален, смутен вышел он
И молвил: „С божией стихией
Царям не совладать”. Он сел
И в думе скорбными очами
На злое бедствие глядел.
Стояли стогны озерами,
И в них широкими реками
Вливались улицы. Дворец
Казался островом печальным.

Трудно найти более волнующие экспрессивные краски и острые словесные образы для представления того переворота, который был произведен взбунтовавшейся Невой. Стогны (т. е. площади) — стали озерами, улицы превратились в широкие реки, которые вливались в эти озера, дворец казался островом печальным. Повторяется книжно-фольклорная формула:

Царь молвил...

Борьбе с божией стихией как вывод из царской речи противопоставляются меры борьбы за спасение тонущего народа:

Царь молвил — из конца в конец,
По ближним улицам и дальним
В опасный путь средь бурных вод
Его пустились генералы
Спасать и страхом обуялый
И дома тонущий народ.

И вот тогда воздвигается новая картина из жизни Евгения, как трагическая иллюстрация к быту страхом обуялого и дома тонущего народа. Она сначала рисуется красками высокого одического книжно-поэтического стиля, но с экспрессивной примесью элегической и обиходно-бытовой речи, в которую повествование частично и переходит, вбирая в себя эмоциональные осколки внутренней речи героя и образуя сложные и смешанные формы несобственно прямой речи.

Тогда на площади Петровой,
Где дом в углу *вознесся* новый,
Где над *возвышенным* крыльцом,
С *подъятой* лапой, как живые,
Стоят два льва сторожевые,
На звере мраморном верхом,
Без шляпы, руки сжав крестом,
Сидел недвижный, страшно бледный
Евгений. Он страшился, бедный
Не за себя. Он не слышал,
Как подымался жадный вал,
Ему подошвы подмывая,
Как дождь ему в лицо хлестал,
Как ветер, буйно завывая,
С него и шляпу вдруг сорвал.
Его отчаянные взоры
На край один наведены
Недвижны были.

Так постепенно — от торжественного эпического зачина с его славяно-книжными образами и выражениями, стиль склоняется к эмоционально-тревожной, разговорно-бытовой речи, полной глубокого авторского сочувствия («Без шляпы, руки сжав крестом...; он страшился, бедный не за себя. Он не слышал... как дождь ему в лицо хлестал, как ветер... с него и шляпу вдруг сорвал»). Конечно, и здесь есть экспрессивно-поэтические вкрапления: «Сидел недвижный, страшно бледный»... «Как подымался жадный вал, ему подошвы подмывая» — здесь бросается в глаза поэтическое звуковое подобие (*подымался — подмывая*). Лишь последние стихи об «отчаянных взорах» и недвижном взгляде, наведенном на край один, вплотную подводят к трагической развязке. Эти стихи пересекаются изображением картины бедствия в том одном крае.

Словно горы
Из возмущенной глубины
Вставали волны *там* и злились,
Там буря выла, *там* носились
Обломки...

Тут происходит новый излом и слом повествовательного стиля, который с напряженным эмоциональным подъемом — после паузы — превращается в несобственно-прямую речь несчастного, близкую к внутреннему монологу.

Боже, боже! там —
Увы! близехонько к волнам
Почти у самого залива —
Забор некрашенный да ива
И ветхий домик: там оне,

Вдова и дочь, его Параша,
Его мечта!.. Или во сне
Он это видит? иль вся наша
И жизнь, ничто как сон пустой,
Насмешка неба над землей.

Эти последние стихи, представляющие собою как бы синтез дум героя и авторского осмысления его судьбы, а также всего Петрограда, находят развитие и отражение в следующих патетических строках:

И он, как будто околдован,
Как будто к мрамору прикован,
Сойти не может! Вкруг него
Вода и больше ничего.

Как острый символический контраст, звучит неожиданно присоединенный торжественный рефрен, который затем будет возвращаться:

*И обращен к нему спиною
В неколебимой вышине
Над возмущенную Невою
Стоит с простертою рукою
Кумир на бронзовом коне.*

Ср. во второй части:

Он очутился над столбами
Большого дома. На крыльце
С поднятой лапой, как живые
Стояли львы сторожевые,
И прямо в темной вышине
Над огражденною скалою
*Кумир с простертою рукою
Сидел на бронзовом коне.*

И ещё:

И, озарен луною бледной,
Простерши руку в вышине,
За ним несется Всадник Медный
На звонко-скачущем коне...

То же причудливо-сложное сплетение, взаимодействие, смещение и чередование разных стилей, форм речи и языковых средств, буйных образов, наблюдается и в части второй «Медного всадника». Вот отрывочные переплетающиеся образы, противоречивые и острые образы обратного движения утомленной наглым буйством и все-таки своим возмущением любующейся Невы. Все это напоминает неожиданный грабеж разбойничьей шайки:

В село ворвавшись, ломит, режет,
Крушит и грабит. Вопли, скрежет,
Насилье, *брань*, тревога, вой.

И вот, насытая разрушением
И наглым буйством утомаясь,
Нева обратно повлеклась,
Своим любясь возмущеньем
И покидая с небреженьем
Свою добычу. Так злодей
С свирепой шайкою своей
В село ворвавшись, ломит, режет,
Крушит и грабит; вопли, скрежет,
Насилье, *брань*, тревога, вой!...
И грабежом отягощенны,
Боясь погони, утомленны
Спешат разбойники домой,
Добычу на пути роняя.
Вода сбыла и мостовая
Открылась...

А вот психологически насыщенное, богатое подробностями изображение сумасшествия бедняка:

Несчастный
Знакомой улицей бежит
В места знакомые. Глядит,
Узнать не может. Вид ужасный!
Все перед ним завалено;
Что сброшено, что снесено;
Скривились домики, другие
Совсем обрушились, иные
Волнами сдвинуты; кругом,
Как будто в поле боевом,
Тела валяются. Евгений
Стремглав, не помня ничего,
Изнемогая от мучений,
Бежит туда, где ждет его
Судьба с невсedomым известьем
Как с запечатанным письмом.
И вот бежит уж он предместьем,
И вот залив, и близок дом...
Что же это?... Он остановился.
Пошел назад и воротился.
Глядит... идет... еще глядит.
Вот место, где их дом стоит;
Вот ива. Были здесь ворота —
Снесло их, видно. Где же дом?
И, полон сумрачной заботы,
Все ходит, ходит он кругом,
Толкует громко сам с собою —
И вдруг, удара в лоб рукою,
Захохотал.

Вникнем в этот текст. Сначала здесь точно и тонко воспроизведена картина всех видов «разрушения», общий хаос («завалено», «сброшено», «снесено»), поврежденные домики («скривились домики, другие совсем разрушились, иные волнами сдвинуты»); кругом

Как будто в поле боевом
Тела валяются.

Евгений, стремглав, не помня ничего, но «изнемогая от мучений»,

Бежит туда, где ждет его
Судьба с неведомым известьем
Как с запечатанным письмом.

С необыкновенной синтаксической стремительностью и изобразительностью воспроизводится бег его к дому и блуждание вокруг опустелого места — в поисках дома.

Что ж это? ... Он остановился
Пошел назад и воротился
Глядит... идет... еще глядит
Вот место...

Поразительны следующие слова и глагол *стоит* в форме настоящего времени. Трагичны беспокойные поиски дома:

Вот ива. Были здесь ворота.
Снесло их, видно. Где же дом?

Смена синтаксических форм, движение речи, воспроизводящее поток мыслей несчастливца, обрывается стихами, объективно передающими состояние и спутанные действия изнемогающего страдальца:

И полон сумрачной заботы,
Все ходит, ходит он кругом
Толкует громко сам с собою.

И внезапный хохот безумца:

И вдруг, ударя в лоб рукою,
Захохотал.

Тут самые экспрессивные, внутренне обостренные образы, в которых выражено страшное прояснение мыслей у погибающего несчастливца и смятение самого автора. Особенно многозначителен образ города, волей роковой под морем основанного.

Он узнал
И место, где потоп играл...

Того, чьей волей роковой
Под морем город основался...
Ужасен он в окрестной мгле!
Какая дума на челе!
Какая сила в нем сокрыта!

И, наконец, апофеоз «мощного властелина судьбы», вздыбившего уздой железной над самой бездной всю Россию.

О мощный властелин судьбы!
Не так ли ты над самой бездной
На высоте, уздой железной
Россию поднял на дыбы?

А. А. Дельвиг писал (в статье «Борис Годунов», 1831 г.) о стиле «Полтавы»: «Уже в «Полтаве» мыслящих читателей поразила эта важная простота, принадлежность зрелого таланта, чуждая безотчетных увлечений и блестящих эффектов, но богатая поэзией истины. В прежних поэмах Пушкина план и характеры едва были начертаны и служили ему постоянными средствами, разнообразившими длинный монолог, в коем он изливал свою душу. В «Полтаве» поэт уже редко выходит на сцену и не говорит из-за кулис вместо действующих лиц; нет, герои поэмы его живут своею незаимствованною жизнью. И с историей в руке никто не уличит их в самозванстве! Одна завистливая посредственность бранила сие произведение, как, вероятно, будет бранить и «Бориса Годунова». Но не для нее поэт пишет, не ее слушают образованные читатели. Единственный недостаток поэмы «Полтава», по нашему мнению, заключается в лирической форме. Предмет сей следовало бы вставить в драматическую раму»¹.

Эффектная драматическая рама эффектно окружает все действие «Медного всадника».

Сложны, многообразны и ухищренны изменения в структуре образа автора в «Медном всаднике». Они определяются и обуславливаются, с одной стороны, торжественным, эмоционально-приподнятым строем эпической поэмы, восторженным отношением автора к образу Петра, к его символическим превращениям; а с другой стороны, с экспрессивно-смысловыми колебаниями образа автора связаны тонкие нюансы в стилистическом изображении трагической судьбы бедного человека — жертвы Петровского грандиозного строительства города под морем.

¹ Русские писатели XIX в. о Пушкине. Редакция текста и предисловие А. С. Долинина. «Художественная литература», Л., 1938, стр. 58—59.

В. Г. Белинский писал в статье «Русская литература в 1843 году»: «Слог — это сам талант, сама мысль. Слог — это рельефность, осязаемость мысли: в слоге весь человек; слог всегда оригинален как личность, как характер. Поэтому у всякого великого писателя свой слог: слога нельзя разделить на три рода — высокий, средний и низкий: слог делится на столько родов, сколько есть на свете великих или по крайней мере сильно даровитых писателей...»¹. У Пушкина же в одном произведении активно сменяют друг друга разные слог, бывшие и будущие, разные лики «образов автора».

9

Образ автора может быть скрыт в глубинах композиции и стиля. Об этом так писал Ги де Мопассан в статье о Гюставе Флобер: «Флобер — прежде всего художник; это значит писатель объективный. Я мог бы предложить кому угодно, прочитав все его произведения, отгадать, что он собой представляет в частной жизни, о чем он думает и о чем говорит в домашней обстановке. Известно, что мог думать Диккенс, что мог думать Бальзак. Они постоянно присутствуют в своих книгах; но можете ли вы себе представить, каким был Лабрюйер, что мог сказать великий Сервантес? Флобер ни разу не написал слов «я», «меня». В своих книгах он никогда не беседует с читателем, не прощается с ним в конце романа, подобно актеру на сцене и никогда не пишет предисловий. Он показывает людей-марионеток, за которых ему приходится говорить, однако он никогда не позволял себе думать за них и, тщательно скрывая двигающие их нити, старается, чтобы публика не узнала его голоса».

...«Гюстав Флобер был пламеннейшим апостолом безличного искусства. Он считал недопустимым, чтобы читатель мог хотя бы смутно догадываться о том, что думает автор, по его убеждению, ни на одной странице, ни в одной строке, ни в одном слове не должно быть ни крупицы взглядов самого автора, ни намек на какие-либо его намерения. Писателю надлежит быть зеркалом явлений действительности, и таким зеркалом, которое, воспроизводя их, придает им тот невыразимый, почти божественный отблеск, в каком и заключается сущность искусства.

¹ В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. VIII. стр. 79.

Говоря об этом непогрешимом художнике, следовало бы говорить не о безличности, а о бесстрастности.

Он придавал чрезвычайно важное значение наблюдению и синтезу, но еще большее — композиции и стилю. По его мнению, произведение становится бессмертным прежде всего благодаря композиции и стилю. Под композицией он понимал напряженную работу, заключающуюся, во-первых, в том, что писатель показывает лишь самую суть событий, следующих в жизни одно за другим, а во-вторых, в том, что писатель выбирает одни только характерные черты и сочетает, сопоставляет их так, чтобы наилучшим образом содействовать искомому эффекту, отнюдь не преследуя цели какого либо поучения¹.

Любопытны такие строки в письме Ги де Мопассана к Морису Вокеру (17-го июля 1885 г.):

...«чтобы творить, не надо слишком много рассуждать. Но нужно много наблюдать и раздумывать над тем, что видел. Все дело в том, чтобы видеть, и видеть правильно. Под выражением — видеть правильно я разумею — видеть собственными глазами, а не глазами учителей. Оригинальность художника сказывается сначала в малом, а не в великом. Материалом для шедевров служили самые незначительные мелочи и самые обычные предметы. Нужно находить в вещах такое значение, которое не было еще открыто, и попытаться выразить его по-своему...

Искусство математично: великие эффекты достигаются простыми и хорошо скомбинированными средствами»².

Для понимания типологических своеобразий структуры или структур образа автора как органического элемента стиля и композиции литературно-художественного произведения очень важны такие мысли из письма Г. Флобера к Луизе Коле (датированного июлем 1852 г.):

«Да, странная это вещь — с одной стороны, перо, а с другой — индивидуальность: Кто любит больше моего античный мир, кто мечтает о нем, как я, кто, наконец, сделал все, что только возможно, дабы узнать его? А на самом деле я (в своих книгах) менее, чем кто-либо, «античен». С виду можно подумать, что я должен быть занят эпическим, драмой, звериной стороной вещей, а между тем я

¹ Ги де Мопассан. Полн. собр. соч. в двенадцати томах. Т. 11. «Правда», М., 1958. стр. 8, 206.

² Там же, т. 12, стр. 198.

больше всего люблю сюжеты аналитические, если можно так выразиться. В сущности, я — человек туманов и только благодаря терпению и труду освободился от бледного слоя жира, обволакивавшего мои мышцы. Я из честолюбия поставил себе целью написать такие книги, для создания которых в моем распоряжении меньше всего средств. В этом смысле «Бовари» — невероятный фокус, осознать который могу лишь я один: сюжет, персонажи, действие — все выходит за пределы моего «я». Вот почему это будет большим шагом вперед. Создавая эту книгу, я подобен человеку, который играет на рояле, имея на каждом суставе по свинцовому ядру. Но когда я буду хорошо знать, как ставить пальцы, то есть мне попадет под руку вещь по вкусу, я смогу играть ее, засучив рукава, и возможно, что это окажется хорошо. Впрочем, я думаю, что в этом отношении ничем не выделяюсь. Создаешь вещь не для себя, а для других. Искусство незначит смешивать с художником. Тем хуже, если он не любит красное, зеленое, желтое; все цвета хороши, все дело в умении рисовать»¹.

В реалистическом искусстве автор, прикрываясь или закрываясь приемами мнимого фотографического бесстрастия и объективной созерцательности, иногда предоставлял читателю самому оценивать изображаемую им «действительность» и как бы удалялся с поля возможных рассуждений и оценок. Так бывало у А. Ф. Писемского. А. Н. Островский в рецензии на его повесть «Тюфяк» писал: «В этом произведении вы не увидите ни любимых автором идеалов, не увидите его личных воззрений на жизнь, не увидите его привычек и капризов, о которых считают долгом довести до сведения публики. Все это только путает художественность и хорошо только тогда, когда личность автора сама становится художественностью»². Таким образом, здесь выдвигается проблема затушеванности или нивелировки образа автора в связи с стремлением автора к созданию иллюзии полной адекватности словесно-художественного воспроизведения действительности ей самой.

А. Ф. Писемский писал Ф. И. Буслаеву в 1877 г. (4 ноября):

«...Вы от романа, совершенно справедливо считаемого вами за самого распространенного и прочного представи-

¹ Гюстав Флобер. Собр. соч. в десяти томах, т. VII. Письма 1830—1854. ГИХЛ. М., 1937, стр. 393.

² А. Н. Островский. Тюфяк. Повесть А. Ф. Писемского, Полн. собр. соч., т. 13, М., 1952, стр. 157.

теля современной художественной литературы, требует дидактики, наущения, так как он может популяризовать всю необъятную массу сведений и многовековых опытов. Действительно, не связанный ни трудною формою чисто лирических произведений, ни строгою верностью событиям исторических повествований, ни тесными рамками драмы, роман свободней на ходу своем и может многое захватить и многое раскрыть, но достигает ли он этого на практике, как только автор задал себе подобную задачу? Почти безошибочно можно ответить, что нет! Некоторые романисты нашего века: французские, немецкие и английские пытались явно поучать публику: в романе у Евг. Сю «Семь смертных грехов» показано, как наказываются на земле смертные грехи; у немцев есть, что какой-нибудь юный лавочник высказывает столько возвышенных мыслей и благородных чувствований, что читатель хочет — не хочет, а должен по-видимому слушаться сего юноши. У нас Чернышевский в романе своем «Что делать?» назначил даже современному человечеству, какую оно должно иметь квартиру, и как та должна быть разделена... всем сим поучительным произведениям, полагаю, угрожает скорое и вечное забвение...

... У нас ни Пушкин, создавший нам «Евгения Онегина» и «Капитанскую дочку», ни Лермонтов, нарисовавший «Героя нашего времени» неотразимо крупными чертами, нисколько, кажется, не помышляли о поучении и касательно читателя держали себя так: «на-мол, клади в мешок, а дома разберешь, что тебе пригодится и что нет!».

У Гоголя, при всей его высоте комического полета, к сожалению в конце его же деятельности мы видим совершенно противоположное явление: сбитый с толку разными своими советчиками, лишенными эстетического разума и решительно не понимавшими его характера, ни пределов дарования великого писателя, он еще в «Мертвых душах» пытался поучать русских людей посредством лирических отступлений и возгласов: «Ах, тройка, птица тройка» и в своем поползновении явить образец женщины в особе бессмысленной Улиньки (после Пушкинской Татьяны!) в конце концов в переписке с друзьями дошел, наконец, до чертиков. Признаюсь, писем с подобными претензиями и в то же время фразистых и пошлых я не читывал ни у одного самого глупого и бездарного писателя. Но перехожу опять к роману, в отношении которого мое такое убеждение, что он, как всякое художественное произведение, должен быть

рожден,¹ а не придуман, что бывши плодом материального и духовного организма автора, в то же время должен представлять концентрированную действительность: будь то внешняя открытая действительность или потаенная психическая»¹.

И тут же:

«В половине 40 годов стали появляться писатели, стремящиеся описывать тонкие ощущения и возвышенные чувства выводимых ими лиц. Бедняжки, они при этом становились на цыпочки, вытягивали, сколько могли свои мозговые руки, чтобы дотянуться до своих не очень высоких героев»...² Это — протест против отождествления образа автора как художественной структуры с прямой и публицистической историко-бытовой личностью писателя.

Знаменитая чешская писательница Мария Майерова в своей книге «Эхо и звук»³, посвященной проблемам литературного мастерства, писала: «В любом литературном произведении звучит хотя и отдаленно, но вполне явственно эхо душевного настроения автора... Боретесь вы или просто существуете — это мгновенно обнаружится не поверхностному взгляду, а умеющему читать между строк. Обычно или даже очень часто произведения представляют собой интересное несоответствие с образом жизни и характером писателя. Так, например, большинство романов у автора — фантастические, а сам он почти всю жизнь провел на диване. Это — Жюль-Верн. Писатель уводит нас в дебри эротики, произведения его — сама страсть, а в обыденной жизни он забитый скромник, при виде женщины опускающий очи долу. Произведения автора полны благородства, он захлебывается патокой воспитанности и вежливости, а сам — гроза окружающих, комок злых нервов, интриган и хулигатель основ нравственности»⁴.

Та же Мария Майерова учила: «Автор обязан четко отделять свои, мелкие переживания, от художественных. И в то же время быть им верен. Но можно ли освободиться от своего, личного? Нет, освободиться нельзя, но пережитое необходимо переплавить, сделать общечеловеческим,

¹ Полн. собр. соч. А. Ф. Писемского. 1895, т. 1, стр. CCXL VIII — CCL.

² Там же, стр. CCL — CCLI.

³ М. Майерова. Эхо и звук. Изд-во «Чехословацкий писатель», 1960, Прага.

⁴ См.: Писатели Чехословакии о литературном труде. «Вопросы литературы», 1963, № 10, стр. 154.

реальным и вновь достаточно отвлеченным. Писатель должен обладать свойствами солнца, которое впитывает влагу, чтобы вновь выдать земле дистиллированную, без запаха и привкусов, воду»¹.

10

В композиции художественного произведения динамически развертывающееся изображение мира раскрывается в смене и чередовании разных форм и типов речи, разных стилей, синтезируемых в «образе автора» и его создающих. Именно в своеобразии речевой структуры образа автора глубже и ярче всего выражается стилистическое единство сложного композиционного художественного речевого целого. Об этом с необыкновенной простотой и ясностью писал Л. Толстой в Предисловии к сочинениям Ги де Мопасана: «Люди, мало чуткие к искусству, думают часто, что художественное произведение составляет одно целое, потому что в нем действуют одни и те же лица, потому что все построено на одной завязке, или описывается жизнь одного человека. Это несправедливо. Это только так кажется поверхностному наблюдателю: цемент, который связывает всякое художественное произведение в одно целое и оттого производит иллюзию отражения жизни, есть не единство лиц и положений, а единство самобытного нравственного отношения автора к предмету. В сущности, когда мы читаем или созерцаем художественное произведение нового автора, основной вопрос, возникающий в нашей душе, всегда такой: «Ну-ка, что ты за человек? И чем отличаешься от всех людей, которых я знаю, и что можешь мне сказать нового о том, как надо смотреть на нашу жизнь?» Что бы ни изображал художник: святых, разбойников, царей, лакеев, — мы ищем и видим только душу самого художника»². В «образе автора», в его речевой структуре объединяются все качества и особенности стиля художественного произведения: распределение света и тени при помощи выразительных речевых средств, переходы от одного стиля изложения к другому, переливы и сочетания словесных красок, характер оценок, выражаемых посредством подбора и смены слов и фраз, своеобразия синтаксического движения.

¹ См.: Писатели Чехословакии о литературном труде. «Вопросы литературы», 1963, № 10, стр. 154.

² Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч. (юбилейное издание), т. 30, ГИХЛ, М., 1951, стр. 18—19.

Так открывается самый глубокий пласт в стилистическом исследовании художественной литературы.

24 октября 1859 года Толстой писал в своем дневнике: «Читая сочинение, в особенности чисто литературное — главный интерес составляет характер автора, выражающийся в сочинении»¹. Обдумывая в 1856 году «Ярмарку тщеславия», «Мертвые души» и «Вертера», Толстой следует за каждым из авторов в его творении и пишет: «Хорошо, когда автор только чуть-чуть стоит вне предмета, так что беспрестанно сомневаешься, субъективно или объективно»². Итак, одинаково важно, чтобы автор имел свой твердый характер, свое ясное и последовательное понимание всего, о чем он говорит и чтобы в то же время он не заслонял, не заменял собой «предмета», чтобы тот выступал отчетливо перед читателем³.

Но образцов исчерпывающего историко-стилистического анализа литературных произведений разных жанров у нас все еще очень мало. Ведь каждое крупное художественное произведение занимает свое место в контексте современной ему художественной литературы и находится в связи и соотношении не только с другими произведениями того же автора, но и с чужими произведениями того же жанра и даже смежных жанров. От него тянутся нити аналогий, соответствий, контрастов, родственных связей по всем направлениям, даже в глубь литературного прошлого. Таким образом, анализ стиля литературного произведения должен опираться на широкое историческое понимание стилистики художественной литературы во всем многообразии ее жанров и на понимание закономерностей развития стилистических особенностей того жанра, к какому относится или примыкает данное произведение, от этого зависит глубокое проникновение в образ его автора.

В формуле Л. Толстого есть кое-что слишком индивидуальное вроде указаний на типичное для Л. Толстого последнего периода этическое «правственное отношение к предмету». Но эту формулу можно заменить более общими и широкими формулами: единство авторской оценки и осмысления «действительности», «единство образа автора», внутренняя слитность и спаянность структурных основ авторского замысла и композиции. Конечно, структура всего

¹ Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч., т. 46. М.—Л., Гослитиздат, 1934, стр. 182.

² Л. Н. Толстой. Там же, т. 47, стр. 191.

³ А. В. Чичерин. Идеи и стиль, 2-ое изд., стр. 230.

этого изменяется и развивается вместе со всем творчеством автора.

«В романах Тургенева Толстой не признавал самого главного — автора. Прочитав «Дворянское гнездо» и «Накануне», он настаивал на том, что «таким людям, которым грустно и которые не знают хорошенько, чего они хотят от жизни», бесполезно браться за перо и что «одержимый хандрой и диспепсией Тургенев» вообще не может быть романистом (60, 324, 325); и в июне 1867 года, по поводу «Дыма» та же настойчивая мысль: «неприятный, слабый характер поэта претит». Когда, особенно после смерти Тургенева, Толстой хотел сказать о нем что-то хорошее, он говорил о «Записках Охотника», об очерке «Довольно», как будто «Довольно» значительнее чем «Отцы и дети», чем «Рудин». И выражения «слабый», «не очень глубокий», полный «сомнения во всем» (63, 149, 150), сохраняются для обозначения того, что было неприемлемо Толстому в Тургеневе как романисте»¹.

М. С. Сухотин в «Дневнике» (под 23 марта 1909 года) рассказывает о своем разговоре с Л. Н. Толстым (при обсуждении статьи газеты «Новое время» от 20 марта 1909 г.: «Среди газет и журналов», в которой Толстой осуждался за то, что он сказал приехавшему к нему поляку: «Я не русский», и в которой подчеркивалось, что в «Войне и мире» Толстой — русский с головы до ног). Лев Николаевич заволновался. «И далась им эта «Война и мир», заговорил он. — Какая узость понимания! Это все равно, что бывало во время масленицы паяцы выскакивали на балкон и зазывали публику разными кривляниями итти в балаган. Может быть, бывали такие зрители, которые не хотели итти внутрь, говоря, что и без того паяцев видели. Нечто подобное делают те, которые уперлись на «Войне и мире». Толстой в «Войне и мире» показал весьма немного сравнительно с тем, что показал потом. Вся суть Толстого в том, что он писал после «Войны и мира». Как интерес паяцев не в том, что они изображали на балкончике, а в том, что они представляли в балагане». — «Но все забыли ту разницу — заметил я, — что паяц, зазывая своими шуточками в балаган, знал, что самая суть будет в балагане и в чем будет эта суть, а Толстой, когда писал «Войну и мир», думал, что вся его суть в «Войне и мире», и совсем не предвидел, что из него потом выйдет».

¹ А. В. Чичерин. Идеи и стиль, стр. 230.

— «Конечно, конечно, — сказал Лев Николаевич, — в этом есть разница, но все-таки для тех людей, которые захотели понять сущность Толстого, «Война и мир» сослужила роль приманки, без которой они, может быть, с Толстым и не ознакомились. Ну, а те, которые остановились на «Войне и мире», никакого понятия о Толстом не имеют». Итак, «образ автора» в творчестве одного и того же писателя может подвергаться существенным изменениям в связи с изменениями поэтики этого писателя.

«Образ автора» имеет в истории литературы разное содержание, разные лики, разные формы своего воплощения. Структура этого образа органически связана с развитием систем стилей литературных течений и индивидуальных их вариаций. Л. Н. Толстой часто повторял свою излюбленную формулу: «Ценность художественного произведения заключается не в единстве замысла, не в обработке действующих лиц и т. п., а в ясности и определенности того отношения самого автора к жизни, которое пронизывает все произведение»¹.

11

Для Чехова проблема «образа автора» или, как он выражался, «субъективности» стиля имела основное организационное значение в структуре произведения. В сочинениях Чехова обычно осуществляется тонкое разграничение экспрессивных форм и наслоений речи автора, повествователя и персонажа, при господстве плана персонажа. С этой точки зрения очень характерно письмо А. П. Чехова к Суворину от 1 апреля 1890 г. по поводу стиля рассказа «Воры»: «Вы браните меня за объективность, называя ее равнодушием к доброму и злу, отсутствием идеалов и идей и проч. Вы хотите, чтобы я, изображая конокрадов, говорил бы: кража лошадей есть зло. Но ведь это и без меня давно уже известно. Пусть судят их присяжные заседатели, а мое дело показать только, какие они есть. Я пишу: вы имеете дело с конокрадами, так знайте же, что это не нищие, а сытые люди, что это люди культа и что конокрадство есть не просто кража, а страсть. Конечно, было бы приятным сочетать искусство с проповедью, но для меня, лично, это чрезвычайно трудно и почти невозможно по условиям техники. Ведь, чтобы изобразить конокрадов в 700,

¹ Слова Л. Толстого записаны В. Г. Чертковым («Лит. наследство», № 37—38, стр. 525). Ср. сб. «Лев Толстой об искусстве и литературе», т. I, «Сов. писатель», М., 1958, стр. 233.

строках, я все время должен говорить и думать в их тоне и чувствовать в их духе, иначе, если я подбавлю субъективности, образы расплывутся, и рассказ не будет так компактен, как надлежит быть всем коротеньким рассказам. Когда я пишу, я вполне рассчитываю на читателя, полагая, что недостающие в рассказе субъективные элементы он подбавит сам»¹.

Что конокрады — не простые воры, а люди культа, большой воли и страсти, это выражается формами повествования и речи Мерики, а также фельдшера Ергунова, который увлечен отвагой и дерзостью Мерики. Он мечтает: «Есть же ведь вольные птицы, вольные звери, вольный Мерик, и никого они не боятся и никто им не нужен. . .» И как бы в параллель с этим настроением фельдшера звучат голоса природы: «А ветер-то, ветер! Голые березки и вишни, не вынося его грубых ласк, низкогнулись к земле и плакали. — Боже, за какой грех ты прикрепил нас к земле и не пускаешь на волю?»

В конце рассказа близкие ноты и экспрессивные оттенки, те же образы, что и раньше во внутреннем монологе фельдшера, звучат в литературном повествовании, переходящем в несобственно прямую речь того же фельдшера.

«Вышел он в поле. Там пахнуло весной и дул ласковый ветерок. Тихая звездная ночь глядела с неба на землю. Боже мой, как глубоко небо, как неизмеримо широко раскинулось оно над миром. Хорошо создан мир, только зачем и с какой стати, думал фельдшер, люди делят друг друга на трезвых и пьяных, служащих и уволенных и проч.? Почему трезвый и сытый покойно спит у себя дома, а пьяный и голодный должен быть голоден, раздет, не обут? Кто это выдумал? Почему же птицы и лесные звери не служат и не получают жалованья, а живут в свое удовольствие?».

Н. К. Пиксанов в работе «Романтический герой в творчестве Чехова (Образ конокрада Мерики)» заявил, что он считает эти тирады «принадлежащими не только персонажу, но и самому автору — Чехову, который, выдерживая в рассказе зрелый, строгий, бытовой язык, здесь начинает вдруг говорить за грубого, опустившегося деревенского фельдшера тем языком, который — был бы подстать только культурному человеку. Например — «тихая, звездная

¹ А. П. Чехов. Собр. соч. в двенадцати томах, т. II, М., ГИХЛ, 1963, стр. 413—414.

ночь глядела с неба на землю. Боже мой, как глубоко небо и как неизмеримо широко раскинулось оно над миром». Н. К. Пиксанов усматривает в этих чертах стиля Чехова выход его из своего обычного настроения — унылого скептицизма — в романтизм, и находит здесь нечто близкое Максиму Горькому. Этот вывод противоречит высказываниям самого Чехова об объективности его стиля и функциях образа в системе его творчества¹.

Именно в специфических особенностях и качествах структуры «образа автора» в творчестве Чехова заключаются, в основном, те черты его стиля, которые многим читателям его сочинений конца XIX—начала XX века казались необычными и даже странными. Можно в этой связи упомянуть и о репортерской заметке в газете «Русь». (1904, 15 июля, № 3212, А. Зенгер), воспроизводящей суждение Л. Толстого о «языке» Чехова: «Когда я его в первый раз начал читать, он мне показался каким-то странным, «нескладным», но как только я вчитался, так этот язык захватил меня. Да, именно благодаря этой «нескладности» или, не знаю, как это назвать, он захватывает необычайно... И далее характеризуя Чехова как «несравненного художника жизни», Толстой заявляет: «И достоинство его творчества в том, что оно понятно и сродно не только всякому русскому, но и всякому человеку вообще».

С образом автора органически связаны индивидуальные черты словесно-художественного стиля. Очень тонки и характерны высказывания Л. Толстого об искусстве художественного письма Чехова, который как будто и небрежно бросает слова, а рисунок получается необычайным. «Он кидает как будто беспорядочно слова и как художник-импрессионист достигает своими мазками удивительных результатов»². П. Сергеенко вспоминал и такой близкий по содержанию отзыв Л. Толстого о чеховском стиле: «у Чехова своя особая форма... Смотришь, человек без всякого разбора мажет красками, какие попадают ему под руку и никакого, как будто, отношения эти мазки между собою не имеют. Но отойдешь, посмотришь — и в общем получается удивительное впечатление»³.

¹ Чеховский сборник. М., 1929, стр. 187—189.

² Запись А. Б. Гольденвейзера в его дневнике под 5 июля 1905 г. См.: А. Б. Гольденвейзер. Вблизи Толстого. ГИХЛ, 1959, стр. 58—59.

³ П. Сергеенко. О Чехове. Сб. «О Чехове». М., 1910, стр. 198.

Самое важное в произведении искусства — чтобы оно имело нечто вроде фокуса, то есть чего-то такого, к чему сходятся все лучи или от чего исходят. И этот фокус должен быть недоступен полному объяснению словами. Тем и важно хорошее произведение искусства, что основное его содержание во всей полноте может быть выражено только им»¹.

«У Чехова и вообще у многих теперешних писателей развилась необыкновенная техника реализма. У Чехова все правдиво до иллюзии, его вещи производят впечатление какого-то стереоскопа»².

Проф. Г. А. Бялый утверждает, что в 80-е и 90-е годы В. Г. Короленко ищет новые формы закономерного сочетания в искусстве категорий действительного и возможного, реального и ожидаемого, наблюдений и догадок. Короленко начинает борьбу с традиционной поэтикой и стилистикой реализма. «Отсюда берет начало его идея соединения реализма с романтикой и утверждение героического начала в искусстве. Реализм, — думал Короленко, — лишен героического элемента, старый романтизм знает только героизм сильной личности, между тем как героизм масс — это необходимое условие для проявления «высших творчески существенных мотивов личности». «Открыть значение личности на почве значения масс — вот задача нового искусства». «Мы признаем и героизм, — писал он, — и тогда из синтеза реализма с романтизмом возникнет новое направление художественной литературы»³. Утверждение героического начала в творчестве Короленко сказывается в возбуждении чувства «бодрости, веры, призыва, в борьбе с настроениями общественной пассивности», в защите «противоборства», «гневной чести», свободолюбия («Сказание о Флоре»). Короленко стремился отразить пробуждение народной энергии («Река играет»). Отсюда растет и развивается романтический колорит во многих произведениях Короленко, а некоторые его образы приобретают символический характер. «Романтико-символическая струя у Короленко перестраивала старую реалистическую систему, наполнив ее предчувствием будущего и обогатив эстетиче-

¹ А. Б. Гольдштейн. Вблизи Толстого, стр. 68.

² Там же, стр. 68—69.

³ В. Г. Короленко. Дневник. Т. 1: Укргиз, 1925, стр. 95—99.

ский кодекс писателя категорией «возможной реальности»¹. Новые пути к обновлению реализма в те же годы (начиная с 80-х годов), что у В. Г. Короленко, обнаружились в творчестве Чехова. «В отличие от Короленко, Чехов целиком оставался на почве будничной жизни, в ее бытовых проявлениях... Он сумел увидеть ненормальность общего строя человеческих отношений в самых мелких фактах, почти незаметных и на первый взгляд случайных... для Чехова достаточно того, что «мелочи отравили источник самых простых человеческих радостей, сделали жизнь скучной, непорядочной и *неизящной*...»

Преследуя социальное зло не только в его кричащих формах, но и в микроскопических его симптомах, Чехов, естественно, не делал различия между «большими» и «малыми» фактами жизненной неурядицы. «Он провозгласил (практически) художественную равнозначность жизненных явлений, разрушив, таким образом, привычную иерархию тем и сюжетов, он говорил поэтому одинаковым тоном о таких, казалось бы, несоизмеримых величинах, как социальная несправедливость и бытовая непорядочность. Однажды, рассуждая о требованиях воспитанности, Чехов заметил, что настоящие люди «болеют душой и от того, чего не увидишь простым глазом». Эта формула включает в себе коренной принцип не только этики, но и эстетики Чехова».

Это был, в сущности, новый художественный метод анализа социальных отношений. Применяв этот метод к «путанице всех мелочей, из которых складываются человеческие отношения», Чехов показал эту «путаницу», как нечто нереальное, непереносимое для человека, как «недоразумение», «грубую ошибку», «логическую несообразность» (см. «По делам службы»). «Чехов утончил реалистический метод до такой степени, что любое изображение жизни, какой она не должна быть, приводило к ощущению необходимости и неизбежности коренных перемен в жизни России и всего человечества... Норма жизни конструируется в произведениях Чехова от образного, как «такой строй отношений, при котором человек, не знающий преград к осуществлению своих интеллектуальных и нравственных возможностей, «живет и мыслит изящно» («Три сестры») среди преображенной его творческим трудом природы. При этом в качестве «нормы» душевного самочувствия выздоровевшего человека мыслит-

¹ Проф. Г. А. Бялый. Чехов и Короленко. Научный бюллетень ЛГУ, № 2, Л., 1945, стр. 34—35.

ся «ощущение бесконечного счастья и жизненной радости, какую, вероятно, чувствовал — первый человек, когда был создан и впервые увидел мир» («Тиф») ¹.

Образ автора находит выражение и отражение в самых различных формах стиля, в отношении к очень разнотипным категориям предметов или объектов художественного изображения, например, в структуре портрета, в описании пейзажей, в выборе и размещении цветов и красок и т. п. Так, для стиля В. Гаршина характерен аналитический способ изображения, который иногда может производить впечатление стабильности, фрагментарности или не вполне гармонического соответствия между точно обозначаемыми деталями и общим синтетическим образом действительности (ср., например, «Никита» как постоянное название денщика в рассказе «Денщик и офицер», в записках рядового Иванова, фамилия *Стебельков* как неизменное обозначение молодого офицера, дебютанта в военной службе и т. п.). Указывались сходные или параллельные приемы в музыке Мусоргского и в изобразительном искусстве Репина.

12

Проблема «автора», «субъекта» неотрывна от всякого языкового выражения². В художественном произведении образ автора — форма словесного построения, композиционные типы которой очень многочисленны, исторически изменчивы и еще не вполне ясны. Как и всякая словесная форма, он структурен, т. е. является единством формальных «сочленений», которые обусловлены многообразием речевой экспрессии³. Структура образа автора различна в разных видах художественной прозы и стиха. Так, рассказ, как форма литературно-художественного повествования, реали-

¹ Проф. Г. А. Бялый. Чехов и Короленко, стр. 35—36.

² Проблема «субъективности» речи разрабатывается в трудах лингвистов Женевской школы, особенно Bally (см. его «Traité de stylistique française» и «Le langage et la vie». Payot. Paris, 1926. Ср. также книгу Marguerite Lips «Le Style indirect libre», 1926, и в ином плане в школе Фосслера (особенно E. Lorck и L. Spitzer ср. его «Stilstudien». В. I и II, 1928). Ср. также «Die erlebte Rede», Osk. Walzel. Подробно литература вопроса приведена в книге М. Lips.

³ Ср. Г. Г. Шпет. Эстетические фрагменты. II—III вып. Его же: Внутренняя форма слова. Ср. мою статью «К построению теории поэтического языка». Поэтика, III и в книге «О художественной прозе» (1930) главу «Язык литературно-художественного произведения».

зуется рассказчиком-посредником между автором и миром литературной действительности. Образ рассказчика накладывает отпечаток и на формы изображения персонажей: герои уже не «самораскрываются» в речи, а их речь передается по вкусу рассказчика — в соответствии с его стилем в принципах его монологического воспроизведения. Иначе говоря, конструкция диалога здесь опирается на иллюзию его вторичной, повествовательной передачи, которая предполагает сквозящий в ней строй непосредственного, «сценического» его течения. Напр., у Ремизова в сказке «Ефим плотник» (из серии «Одушевленные предметы») речь плотника деформируется синтаксически и «интонационно» разнообразными приемами передачи ее повествователем (ср. употребление вводной частицы — *дескать*; пересечение реплик вводными фразами сказителя — *говорят, просят*; удвоение императива, которым подчеркивается обобщенное воспроизведение повторяющейся, неотвязной просьбы): — «Жил-был один беднящий плотник, но и в беде и нужде большое сердце имел к несчастным — бедакам-горемыкам: что выработает, все раздаст. «Нате, дескать, а я уж как-нибудь». Так и жил Ефим плотник, добрый человек» (А. Ремизов, «Шумы города»).

У Зоценки в рассказе «Последний барин» старичок в таком виде воспроизводит диалог между княжной Мухиной и помещиком Зубовым, решившим жениться на хроменькой и некрасивой дочке ее, княжне Олимпиаде.

«Осмотрел ее Гаврила Васильевич и говорит:

— *«Ну, что ж делать? Мне с лица ее не воду пить. От слов своих не отрекаюсь, что сказал, то и свято. Приданным я интересуюсь мало — что дадите, то и ладно. Род мой старинный и знаменитый, и мне не купчиха нужна, а кровь хорошая. Объявляю ее своей невестой.* Была княжна Мухина, хоть и небогатая, но претензий и апломбу у ней было много».

— «Так-то так — говорит, — но вы с ней весьма мало знакомы, только раз и виделись. Ни любви, ни романа, ни ревности — это даже странно и не по этикету»...

Происходит включение разных языковых сфер в план речи рассказчика. Формы этого включения многообразны: от полного поглощения речевых своеобразий персонажей языковой экспрессией рассказчика — до сохранения в литературной «транскрипции» всех индивидуальных особенностей устного диалога. В последнем случае рассказчик как бы разыгрывает сцены бесед между героями своего повест-

вования. Впрочем, необходимо помнить, что все эти характеристики основаны на аналогиях из других искусств (прежде всего — из театрального) и, следовательно, метафоричны. Рассказчик — речевое порождение писателя, и образ рассказчика (который выдает себя за «автора») — это форма литературного «актерства» писателя. Субъективная слоистость — существенный признак литературного сказа, замещающего так или иначе авторское повествование.

Рассказчик в ткани речи получает свою «социологическую» характеристику. Конечно, для писателя при социально-стилистической дифференциации персонажей обязательно следовать социально-экспрессивным расслоениям бытовой, прагматической речи. Тут остро выступает вопрос о зависимости художника от литературных традиций, от структурных своеобразий языка литературы. Анатолий Франс говорил, по свидетельству Жан-Жака Бруссона: «— Мне ставят в упрек эрудицию моих персонажей. Мне говорят: «В каком бы веке они ни жили и к какому бы сословию ни принадлежали, будь то Таис или Кренкебиль, все они говорят одним языком, языком Ренана, Вольтера, вашим». Я отвечаю: «Такова классическая традиция. То же у Корнеля, у Расина. Федра говорит, как Иоас, Перрен-Данэн и Пти-Жан. Вспомните погонщиков мулов в Жиль Блазе, цитирующих Тацита»¹. Но вообще, чем меньше в литературном рассказе «социально-экспрессивных» ограничений, чем слабее его «диалектная» замкнутость, т. е. чем сильнее тяготение его к формам общего литературного языка, тем острее выступает в нем момент «писательства». А чем теснее сближение образа рассказчика с образом писателя, тем разностороннее могут быть формы диалога, тем более возможностей для экспрессивной дифференциации речей разных персонажей. Ведь «рассказчик», поставленный на далекое речевое расстояние от автора, объективируя себя, тем самым накладывает печать своей субъективности на речь персонажей, нивелируя ее. Образ рассказчика, к которому прикрепляется литературное повествование, колеблется, иногда расширяясь до пределов образа автора. Вместе с тем соотношение между образом рассказчика и образом автора динамично даже в пределах одной литературной композиции. Динамика форм этого соотношения непрерывно меняет функции основных словесных сфер рассказа, делает их колеблющимися, семантически многоплановыми.

¹ Жан-Жак Бруссон. Анатолий Франс в халате. «Время», 1925, стр. 127.

Лики рассказчика и автора, покрывая (вернее: перекрывая) и сменяя один другого, вступая в разные отношения с образами персонажей, оказываются основными формами организации сюжета, придают его структуре прерывистую асимметричную «слоистость» и в то же время складываются в единство сказового «субъекта».

И. С. Тургенев счел необходимым «Отрывкам из воспоминаний своих и чужих» предпослать «небольшое объяснение»: «Я избрал форму рассказа от собственного лица для большего удобства — и потому прошу читателя не принимать «я» рассказчика сплошь за личное «я» самого автора. На это намекает и самое заглавие отрывков: «Из воспоминаний *своих* и — *чужих*»¹. Во внешней форме это разграничение композиционно-структурных форм «я» выражено тем, что в первом отрывке «Старых портретов» «я» рассказчика не отделяется от «я» писательского лица, но противопоставляется портрету и образу речи воображаемого Телегина: «Доподлинно я никогда не знал, какие были его политические мнения — если можно применить к нему такое новейшее выражение»².

«Я не раз пытался расспрашивать Алексея Сергеевича о тех давних временах, о людях, окружающих императрицу... Но он большей частью уклонялся» (333).

«И говорил Алексей Сергеевич славным русским языком, несколько старомодным, но вкусным и чистым, как ключевая вода, то и дело пересыпая речь любимыми словцами: «по чести», «помилуй бог», «как никак», «сударь» да «сударик» (338).

Во втором очерке «Отчаянный» рассказчиком выступает некий П. — «уже старый, седоволосый человек, родившийся около двадцатых годов нашего столетия» (349). И хотя некоторые черты его стиля очень близки к стилевой структуре повествования в первом очерке, но рассказ старика П. от своего лица характеризуется и некоторыми дифференциальными приметами. Например: «Не буду, господа, я распространяться о моем изумлении при виде такой перемены. И в самом деле, как мог этот смирный и скромный мальчик превратиться вдруг в пьяного шалопа? Неужто же это все в нем таилось с детства и тотчас выступило наружу, как только соскочил с него гнет родительской власти? А что пыль пошла от него по Москве, как он выражался, — в этом уже

¹ И. С. Тургенев. Собр. сочинений в двенадцати томах, т. 8, М., 1956, стр. 326.

² Там же, т. 8, стр. 331.

точно не было никакого сомнения. Видал я кутил на своем веку; но тут проявлялось нечто неистовое, какое-то бешенство самоистребления, какое-то отчаяние» (354).

Рассказчик П. принимает самое разнообразное энергичное участие в судьбе своего героя — Мити. Этим обстоятельством объясняются резкие перемены и колебания в экспрессивном тоне его повествования.

Очень показательны и заключительные аккорды повествовательных структур двух очерков. Первого — «Старые портреты»: «Да, поневоле — хоть и в ином словечке — повторишь с Алексеем Сергеевичем: «Хороша старина... Ну, да и бог с ней!» (348).

Эпилог к очерку «Отчаянный»: «Так вот чем разрешились Митины скитания по мытарствам, — завершил старик П. свой рассказ. — Вы, господа, конечно, согласитесь со мною, что я имел право назвать его отчаянным, но, вероятно, согласитесь также и в том, что он не походил на нынешних отчаянных, хотя, полагать надо, иной философ и нашел бы родственные черты между ними и им. И там и тут жажда самоистребления, тоска, неудовлетворенность... А с чего это все берется, предоставляю судить именно философу» (370).

13

Особенно трудным и противоречивым является вопрос о типах и видах образа автора в лице «я».

Г. И. Успенский в письме к В. В. Тимофеевой-Починковской¹ замечал о стиле очерков Салтыкова-Щедрина: «Салтыков пишет от своего «я», но обратите внимание, заслоняет ли он этим «я» то, что описывает. Нет... Это «я» постороннее, это посторонний наблюдатель, и той средой, в которой это «я» живет, никоим образом самого Салтыкова объяснить нельзя».

В творчестве Салтыкова-Щедрина в кругу определенных жанров и циклов, таких, например, как «Помпадуры и помпадурши», «Дневник провинциала в Петербурге», «Убежище Монрепо», под одной номенклатурой «я» обнаруживается и непосредственно автор-писатель и объективированный герой-рассказчик. В структуре «я» открыто объединены поллярные начала. В «я» воплощен автор как носитель общественных идеалов, но устами «я» говорит и разоблачаемая с

¹ Г. И. Успенский. Полн. собр. соч., т. 14, изд. АН СССР, стр. 302, 304.

высот сатирика-публициста среда. Необыкновенно широк и многообразен диапазон перевоплощений повествователя в рамках одного и того же литературного произведения. «Я» обнимает всю экспрессивную атмосферу, все иронические оттенки разоблачительных наставлений и все подводное течение подспудных, скрытых общественных идеалов. Контрастная структура повествующего «я» обнаруживается в экспрессивно-смысловых противоречиях и несоответствиях сатирического стиля, в частых и «немотивированных» сменах разноокрашенных голосов и в свободных всплесках и вторжениях полноценной речи автора. Лики рассказчика-героя и персонажа и лики автора-наставника перекрывают один другого, вступая в разные экспрессивно-оценочные отношения к изображаемым явлениям¹. Сложный облик рассказчика, включающего в себя и «высшую точку зрения автора и осмеиваемое жизнеотношение героя, свободные переходы из одного плана в другой — все это требует осторожных решений в вопросе о соотнесенности «голосов» в щедринских повествованиях»².

Художественное произведение, отражая действительность — объект, выражает и отношение к нему автора и его (автора) существеннейшие особенности. Салтыков-Щедрин в своей «Уличной философии» писал: «Каждое произведение беллетристики, не хуже любого ученого трактата, выдает своего автора со всем его внутренним миром»³.

Образ автора в сатирическом произведении ярко выступает в приемах собственного пародического отношения, своей иронической оценки действительности с помощью «чужого слова», чужой точки зрения. С другой стороны, иногда своеобразная картина смыслового многоголосия как бы вставлена в единую оправу авторизованной литературной речи.

Разные лики художественного «я» вводятся в точные идеологические рамки лишь актом именования, дифференциацией названий. Андрей Белый в книге «На рубеже двух столетий» тонко изображает процесс диалектического расщепления в своем художественном «я»: «...не мог просто бросить свой миф; предстояло: связать оба мифа. И я сочинил биографию: в молодости «он» («я» — второе) вел жизнь

¹ См. В. А. Мысляков. Искусство сатирического повествования. Автореферат канд. диссерт. Саратов, 1966, стр. 11.

² Там же, стр. 12.

³ Полное собр. соч. Н. Щедрина (М. Е. Салтыкова). М.—Л., Гослитиздат. 1933—1941, т. VIII, 117.

траппера в американских лесах; а, вернувшись в Россию, «он» стал служить в армии (ко времени войны); ряд успехов поставил его во главе войск... да, но — история? Тут-то начинается пересочинение истории, чтобы она соответствовала игре... Скоро понадобились сведения о России для пересочинения истории на мой лад... Игра длилась до времени серьезного изучения Шопенгауэра, Милля и символистов; попутно, ознакомляясь с героями истории, я их обирал, перелагая на свой лад; «он», выросший из Кожаного Чулка плюс Скобелева, скоро включил и Суворова... узнавши о подвигах Юлия Цезаря и речах сенатора Цицерона, я обо-брал и Цезаря и Цицерона; но римский сенат изменился: не Сенат, а парламент возник; «он» вырвал его у правительства; надо же было объяснить себе ежедневное посещение гимназии: «он» ежедневно ходит в Сенат и не урок отвечает с парты, а речь произносит; с 1895 года «он» быстро левеет; продлись игра несколько лет, «он» выступил бы в роли возглавителя революции, но «он» угас раньше: в эпоху моего интереса к буддизму, Индии и Шопенгауэру; последние «его» действия: перепресыщенный внешними лаврами, «он» удаляется от мира, покупает земли в Белуджистане и заводит сношения с ламами, индусами, чтобы разить английский империализм; на этом-то пути «он» и заинтересовывается Ведантою и шопенгауэровской ее транскрипцией; последние следы «его» теряются в слухах о нем, что он с головой ушел в авторство, пишет стихи, замышляет невиданные произведения, долженствующие удивить мир. Далее — краткий перерыв: «его» нет.

И тотчас же: рождается «Андрей Белый», — то же мое «второе я»¹.

До какой степени натуралистического примитивизма и стилистического безразличия может дойти современное понимание образа рассказчика и образа автора в структуре литературно-художественного произведения, показывают такие рассуждения В. И. Левина в статье «Поэма Александра Блока «Двенадцать» глазами советского и американского исследователя». «Г. Ременик (в работе «Поэмы Александра Блока». М., 1959. — В. В.) остается в стороне от других исследователей, так как проблемы, волнующие их, его не занимают. Ключ к пониманию поэмы он видит в анализе якобы существующего в поэме образа рассказчика, про-

¹ Андрей Белый. На рубеже двух столетий. М.—Л., «Земля и фабрика», 1930, стр. 222—224.

исходящего из народных низов (разрядка наша — В. В.). По мнению Г. Ременика, Блок считал этот образ центральным в поэме.

Л. Тимофеев... (в статье «Поэма Блока «Двенадцать» и ее толкователи», «Вопросы литературы», 1960, № 7 — В. В.), не отрицая, правда, существования в этой поэме образа рассказчика, справедливо критикует Г. Ременика за игнорирование в своем анализе образов красногвардейцев, так как в центре поэмы все равно находится не субъект, а объект рассказа. Что касается образа Христа в поэме, то этот образ, — пишет Г. Ременик, — «как высшее оправдание революции, по мнению Блока, соответствовал уровню идейно-психологического сознания главного героя поэмы — рассказчика»¹. По мнению В. И. Левина, слова Блока «чем больше я вглядывался, тем явственнее видел Христа» — начисто опровергают трактовку Г. Ременика.

В. Орлов в своей книге «Поэма Александра Блока «Двенадцать» (Страницы из истории советской литературы. ГИХЛ. 1962) не разделяет идею Г. Ременика о существовании в поэме «Двенадцать» образа рассказчика, однако, он считает, что повествование в поэме ведется от лица коллективного рассказчика — от лица двенадцати. Это они, мол, переиначивают на новый лад и бодро поют песню «Не слышно шуму городского», это они грубовато-иронически рассказывают в первой главе поэмы об учредительном собрании, о старушке, о попе, о витии и о барыне в каракуле. «И единственный только раз, — пишет В. Орлов, — в самом конце в заключительном куплете об Иисусе Христе — прямо и открыто выступает сам автор, как субъект высокой лирической речи»².

Д. Д. Благой необоснованно и неоднократно выступал против искусственного понятия «лирический герой», бытующего в трудах многих наших литературоведов, против подмены им образа поэта и против злоупотребления литературоведами образом рассказчика.

В данном случае — в поэме «Двенадцать» рассказчиком, безусловно, по мнению Д. Д. Благого, является сам поэт. Это он, а не красногвардейцы переиначивают «Не слышно шуму городского» (красногвардейцы вряд ли могли даже

¹ Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка, т. XXII, в. 5, 1963, стр. 395.

² В. Орлов. Поэма Александра Блока «Двенадцать». Страницы из истории советской литературы. ГИХЛ, 1962, стр. 131.

знать этот старинный салонный романс). Это, конечно, от лица самого поэта ведется рассказ в первой главе поэмы (двенадцать появляются в поэме, когда опустела улица,— лишь во второй главе). Это сам поэт вышел в эти дни на улицу и слился с народными массами, заговорил их языком, увидел старый мир их глазами. Это сам поэт обращается к народным массам, в том числе и к двенадцати красногвардейцам с предостерегающими словами «товарищ, гляди в оба!». Да, в эти грозные и прекрасные революционные дни Блок завоевал себе право называть любого из тех, кто штурмовал Зимний дворец, словом «товарищ»¹.

Вопрос об образе автора в поэме Ал. Блока «Двенадцать» до сих пор не имеет ясного и окончательного решения.

Поэма Блока «Двенадцать» написана в большей своей части сказом, как бы в маске чужого для автора стиля с сильным участием устной интонации. Чужие, не авторские голоса, так смело и решительно введенные в структуру поэмы, по-новому раскрывают возможности сказа.

И Петруха замедляет
Торопливые шаги...
Он головку вскидывает,
Он опять повеселел.

А. М. Ремизов, пораженный новизной блоковского языка в «Двенадцати», отозвался о нем так: «Когда я прочитал «Двенадцать», меня поразила словесная материя — музыка уличных слов и выражений — подскреб слов, неожиданных у Блока... В «Двенадцати» всего несколько книжных слов! Вот она такая музыка, подумал я. Какая выпала Блоку удача: по другому передать улицу я не представляю возможным»².

Очень любопытны указания А. М. Горького редакции журнала «Литературная учеба» на то, какие требования нужно предъявлять к статьям, поступившим в журнал: «Основной упор журнала должен быть направлен не на автора, а именно на тему»³. Отношение автора к теме и характер разработки ее — вот главное, на что следует обращать внимание». «Отмечая его (автора) формальные языковые, рече-

¹ В. И. Левин. Поэма Александра Блока «Двенадцать» глазами советского и американского исследователя. Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка. Т. XXII, в. 5, 1963, стр. 394—395.

² Н. Кодрянская. Алексей Ремизов. Париж. 1959, стр. 103.

³ «Вопросы литературы», 1964, № 12, стр. 107.

вые, т. е. диалогически-изобразительные достоинства и недостатки, мы, главным образом, должны обращать внимание на его отношение к теме. Насколько правильно разработал он ее? Чего не договорил? Где загрузил ее лишними деталями? Тема, это — факт, социальное явление, — насколько глубоко исчерпан и обнажен автором смысл факта? В чем, где и как выражено — если оно выражено — его социалистическое отношение к теме?...

Личность автора должна быть раскрыта, развернута и объяснена ему самому именно так — из его отношения к теме. Этим приемом всего легче показать, чего ему не хватает и от чего он должен отказаться как от лишнего, даже — иногда — вредного социально.

Не нужно забывать, что часто наша молодежь пишет не то, что надо, и не так, как надо, только по недостатку языкового материала — по бедности лексикона.

Поэтому я предложил бы: подбирать ряд рассказов на одну и ту же тему — их у нас немного — и говорить о пяти, о семи авторах, как об одном. Это, на мой взгляд, вполне совпадает с намерением редколлегии «ввести обзоры творчества начинающих писателей»¹.

«Отношение автора к теме» — так Горький на языке литературной педагогики называет то, что соответствует термину «образ автора». Однако, «образ автора» шире, глубже и разностороннее, чем простое отношение автора к теме. Понятие «образ автора» охватывает и всю систему стилистических своеобразий, присущих литературно-художественному произведению, со всеми экспрессивными нюансами. В области лирики с ним соотносительны термины лирическое «я», «лирический герой».

А. Л. Михайлов, в статье «Поэзия нравственного возвышения» писал: «Лирический герой... прежде чем перейти к некоторым замечаниям о его нравственном облике в советской поэзии последних лет, надо сперва защитить от нападок само это понятие, ибо, как известно, совсем недавно на страницах «Литературной газеты» по этому поводу снова произошла энергичная и довольно веселая перепалка.

Первым бросил камень в озерную гладь Б. Томашевский. Он сказал о лирическом герое, что это «призрак в литературоведении», поймав некоторых критиков на терминологической путанице. «Образ, а не призрак», возразил ему З. Паперный, вежливо разъясняя, что нельзя смешивать реальное

¹ «Вопросы литературы», 1964 № 12, стр. 107—108.

лицо с художественно обобщенным образом. На-З. Паперного азартно накинулся В. Назаренко, со всей категоричностью утверждая, что лирический герой — «литературный пережиток». Ни Б. Томашевский, ни В. Назаренко не определяют точно, что же такое «я» в лирике. Извращая точку зрения оппонента, В. Назаренко, например, пишет: «Термин «лирический герой» предполагает, что стихи — речь вовсе не самого поэта, а всего лишь некоего, искусственно созданного поэтом существа. Во-первых, спор идет не о термине (оппоненты не настаивают на нем, хотя я лично не вижу основательных причин и для его замены), а о понятии, которое этим термином обозначается. Но В. Назаренко отвергает не только термин, а и «стоящие за ним представления об искусственности, «созданности» образа поэта»...

Из контекста высказываний Б. Томашевского и В. Назаренко видно, что для них «я» в лирике — это сам поэт. Но что значит сам? Живой человек в мире условных образов? С непреобразованной речью, «натуральными» страстями? Со всем балластом незначительного, нехарактерного, сугубо личного? А как же типизация? Как образность? Или это не относится к «я»?...

В художественной прозе тоже живет образ автора. В. В. Виноградов в своих работах на богатейшем историко-литературном материале показал, как разны лики образа автора, как разны формы его воплощения в различных идейно-эстетических аспектах.

М. М. Пришвин не без основания считал «общепризнанной» сущность творческого процесса, как изживание своего «я» в «мы». Он пишет по этому поводу: «...когда говоря «я», то конечно, это «Я» уже сотворенное, это «мы»...

Лирический герой... это художественный образ в системе других образов, сочетающий индивидуальное и типическое, характерное и общее, это образ поэта в лирике, родственный, но не тождественный ему, как не могут быть тождественны художественный образ в искусстве и его прототип в жизни»¹.

С. Залыгин в статье «О художественном языке и художественном образе» пишет:

«Собственное отношение писателя к факту сказывается повсюду — и в самом замысле произведения, и в его языке как в средстве исполнения замысла. И тут мне, лично, на-

¹ Журнал «Знамя», 1963, № 12, стр. 176—177.

пример, приходится как бы ощущать еще и влияние художественного образа на меня. Степан Чаузов в повести «На Иртыше», и Ефрем Мещеряков в романе «Соленая Падь», и профессор Вершинин из другого романа — «Тропы Алтая» буквально заставляли меня писать о них тем языком, который они считали приемлемым для себя.

Не говоря уже о том, что их прямая речь, весь ее строй, вся ее лексика диктовались ими мне даже в тексте «от автора», и всюду, где я говорил о них «сам», я должен был говорить уже языком не совсем своим, языком, повторяю еще раз, вполне приемлемым не столько для себя и даже не столько для читателя, сколько для них.

Конечно, этот язык оставался в то же время и моим, он лежал в пределах моих собственных возможностей, но эти собственные возможности как раз они-то и расширяли. Одно время я думал, что язык Мещерякова должен быть более сибирским, в большей степени «кондовым», чем язык Чаузова. И тот и другой — сибирские крестьяне, но Чаузов действует через двенадцать лет после Мещерякова, а за эти годы — с 1919 по 1931 — сибирская деревня стала грамотнее, у нее в большей степени упрочились связи с городом и городской язык стал проникать в деревню, появилось, скажем, такое понятие, как индустриализация, а вслед за ним и многие другие слова и понятия, появились коммуны, которые внесли в крестьянский обиход и словарь очень много нового.

Однако затем я столкнулся вот с каким затруднением: как только я придавал «кондовый» словарь Чаузова Мещерякову, этот последний становился косноязычным, не мог выразить ни себя, ни событий, в которых он участвовал как главком партизанской армии. Оказалось, что Мещеряков должен обладать значительно более богатым и современным языком, чем Чаузов, хотя он и действовал в более ранние годы.

Тут дело уже не в хронологии, а в индивидуальном развитии героя, в общественном и идейном его развитии. И теперь мне удивительно, как это я не сразу понял, в чем дело, и как сами герои мое недопонимание мне объяснили.

И если придется создавать новые, еще незнакомые мне художественные образы, эти образы безусловно заставят меня вырабатывать опять-таки свой и тоже новый для меня язык — какой именно — это от меня не будет зависеть, это будет зависеть от них.

В этом будет сказываться уже не столько мое отношение к художественному образу, сколько образа ко мне.

Ведь отношения только тогда отношения, когда они и взаимны и взаимодейственны»¹.

В воспоминаниях Леонида Борисова «Родители, наставники, поэты (Книга о моей жизни)» сообщаются очень интересные сведения об образе автора в понимании А. И. Куприна и о процессах его формирования.

...«Начитанность — всегда большая опора таланту. Жизнь — жизнью, какая же без нее литература? Никакой! Но и самую литературу вот как надобно знать! А то жизнь, скажем, знаешь, а начнешь дело делать — машинку, которая утром будит, изобретешь! Будильник же давно изобретен. Не нужна, значит, машинка».

...«Стихи в молодом возрасте вроде кори: надо пройти, переболеть непременно. А настоящая поэзия — это дело поэта, божьего избранника. Непонятно? ... Не всякая мысль свой смысл раскрывает ... Мозги постоянно должны в тряске быть»².

В. Э. Мейерхольд говорил: «В действующих лицах пьес Маяковского всегда частичка самого Маяковского, как и во всех героях Шекспира — частичка Шекспира. Если мы хотим представить себе легендарную личность Шекспира, нам нужно не в старых церковных записях рыться, не в родословных, а изучать его персонажей. Я даже голос его могу представить, как всегда слышу голос Маяковского в действующих лицах его комедии»³.

Роман Грэхема Грина «Комедианты» начинается письмом, обращенным к бывшему руководителю крупного издательства А. С. Фриру, ближайшему другу автора. В этом письме остро ставится проблема «образа автора» в связи с новым романом:

«Два слова о персонажах «Комедиантов». Я вряд ли вздумаю затевать дело о клевете против самого себя, но все же мне хочется сказать со всей определенностью, что хотя фамилия рассказчика этой истории Браун, он не Грин. Многие читатели полагают — в чем я убедился на собственном опыте, что «я» это всегда автор. Так, в свое время меня считали убийцей друга, ревнивым любовником жены одного государственного служащего и игроком, которого за-

¹ «Вопросы литературы», 1969, № 6, стр. 120—121.

² «Звезда», 1966, № 12, стр. 146—147.

³ А. Гладков. Мейерхольд говорит. «Новый мир», 1961, № 8, стр. 224.

тянула рулетка. Мне бы не хотелось добавлять к своей хамельонской натуре черты, присущие человеку, который наставил рога южно-американскому дипломату, был, по всей вероятности, незаконнорожденным и воспитывался в иезуитском колледже. Скажут: «Ага! Браун — католик, так же как и сам Грин». Часто забывают, что даже в том случае, когда действие романа происходит в Англии, он теряет достоверность если из выведенного в нем десятка или более персонажей хотя бы один не был католиком. Пренебрежение статистическими данными иногда придает английскому роману некоторую провинциальность.

«Я» — не единственный выдуманный герой в романе «Комедианты». Никто из них, начиная с эпизодической фигуры британского поверенного в делах и кончая основными персонажами, не существовал в действительности. Какая-нибудь внешняя, где-то подмеченная черточка, манера говорить, услышанный анекдот — все это варится в котле подсознательного и в большинстве случаев выходит оттуда неузнаваемым для самого повара»¹.

Американский писатель Уокер Перси в статье «Размышления медика, поздно ставшего писателем» пишет:

«В современной литературе под сомнение поставлен сам человек, и дело писателя его защищать. Нужно заново раскрыть его сущность, его характер — и все это выразить новым языком современной поэзии, прозы и драмы»². Меняется не только образ автора, но изменяются и традиционные понятия «сюжет» и «образы». Роман превращается в «экспериментальную разведку» «теории, нам хорошо известной, но нами неизведанной. Поэтому мы не замечаем, что она скрыта от наших глаз и кажется нам такой же знакомой, как амазонские джунгли. Грэхем Грин скромно называет свои романы «развлекательными». Мне хотелось бы считать мои лучшие вещи предварительной рекогносцировкой, прокладкой отдельных тропинок в девственном лесу. Такое стремление не чуждо и книге Хейдеггера «Лесные тропы», в которой автор с помощью поэтического описания троп, прокладываемых дровосеком, выражает свои собственные философские искания.

Мои романы похожи на черновые наброски карты, такой же искаженной и неточной, какими были безыскусные

¹ См. журнал «Иностранная литература», 1966, № 9, стр. 7—8.

² Журнал «Америка», май 1967, № 127, стр. 37.

карты Нового Света, созданные первыми поселенцами. Главное достоинство этих карт заключается в осведомленности о том, что где-то имеется еще не исследованная территория»¹.

Таким образом, образ автора как бы повертывается в сторону ученого исследователя и отчасти даже сливается с ним. В этом сближении скрыта основа поисков новых стилей и новых методов художественного изображения. «Когда ученый сделает открытие, каким незначительным оно бы ни было, он знает твердо одно: больше он уже не станет открывать то же самое или даже что-то тому подобное. Ученому это уже неинтересно. Что же он делает? Он продолжает свои искания, если он, конечно, не гений вроде Эйнштейна. Он рыщет в окружающем его лесу, стараясь на что-нибудь натолкнуться. И порой на что-то натывается»².

Необходимо отметить еще один совершенно оригинальный тип организации образа автора, вырастающий из отрицания литературности и из борьбы с литературностью. Правда, такой образ у нас в русской литературе сложился не в системе обычных словесно-художественных жанров — романа, повести, рассказа, стихотворной лирики, и даже не в эпиграмме или в сатире и т. п., а в кругу своеобразной афористической критики и философской публицистики антиобщественного характера. Впрочем, очень трудно даже более или менее приблизительно определить и обозначить, к какому роду литературных сочинений относятся книги В. В. Розанова — реакционного публициста начала XX века — «Уединенное» и «Опавшие листья» (2 тома, I. СПб., 1912 и II СПб., 1915). Циническое отрицание идеологии и мировоззрения, общественная беспринципность, культ непритязательной домашне-бытовой речи и наряду с этим ее острая образность, стремление к литературному «юрродству», стремление к унижению и свержению печати и «литературности» и т. п. — все это вошло у В. В. Розанова с иронической издевкой и бесцеремонностью в образ автора. Были и другие лики и личины в публицистических статьях и религиозно-философских трудах у этого литератора.

¹ Журнал «Америка», май 1967, № 127, стр. 37.

² Там же, стр. 37.

В заключение необходимо хотя бы очень бегло и поверхностно остановиться на сближениях, соответствиях и расхождениях, различиях между образом автора в словесно-художественных произведениях и образами творцов-авторов в сферах других искусств. Это будут случайно собранные и неполные материалы.

Можно найти точки и линии соответствия между образом автора и «образом исполнителя» в разных искусствах, в разных сферах артистической деятельности. Известный композитор и музыкальный критик А. Н. Серов оставил нам исключительные по ценности и блеску анализы исполнительского искусства М. И. Глинки. По словам А. Н. Серова, «великая тайна великих исполнителей в том, что они исполняемое силою своего таланта освещают изнутри, просят, влагают туда целый новый мир ощущений из своей собственной души, оставаясь, между тем, в высшей степени объективными, и даже чем сильнее эта объективность, тем больше и новизны является каждый раз в осуществлении данной роли, данной музыки...».

«К сожалению — на горе искусству, на свете еще не придумано средства «фиксировать» все оттенки игры автора или исполнения музыкального». «Можно несколько ближе подойти к этой таинственной силе, с другой стороны, именно путем не анализа, а синтеза, стараясь уловить общность, всецельность результатного впечатления от игры автора, пения или игры виртуоза, стараясь передать эту общность в немногих метко-схваченных чертах, но тогда исчезают от взгляда подробности — опять является абстрактность, да и самая эта «квинтэссенция» всех впечатлений — для уловления и передачи эстетической, требует, в свою очередь, особого, необыкновенного художественного таланта в том, кто взялся за подробный отчет. Дело трудное»¹.

После исполнения Глинкой романса на слова пушкинского стихотворения «В крови горит огонь желанья», Серов, «пораженный новизной такого эффекта декламации музыкальной», высказал свои впечатления великому композитору, Глинка отвечал: «Дело, барин, очень простое са-

¹ А. Н. Серов. Воспоминания о Михаиле Ивановиче Глинке. В кн. М. И. Глинка. Записки. «Academia», 1930, Приложения, стр. 522—529.

мо по себе: в музыке, особенно вокальной, ресурсы выразительности бесконечны. Одно и то же слово можно произнести на тысячу ладов, не переменяя даже интонации, ноты в голосе, а переменяя только акцент; придавая устам то улыбку, то серьезное, строгое выражение. Учителя пения обыкновенно не обращают на это никакого внимания, но истинные певцы, довольно редкие, всегда хорошо знают все эти ресурсы»¹. «Идеалом его (Глинки — В. В.) была драматическая правда в музыке, верность идеи, которая служит задачей каждого отдельного произведения»², — заключает Серов.

«В Глинке счастливейшим образом сочетались дары природы, которые необходимы в своей совокупности для истинно-изящного пения, но обыкновенно распределяются поодиночке между совсем разными людьми и делают оттого идеал истинного певца величайшею редкостью, а именно: дар хорошего (по крайней мере довольно красивого, довольно сильного и гибкого) голоса; талант к управлению голосом, умение технически им распоряжаться, — умение, развитое обдуманностью и наукою, и наконец, в третьих, высшее, художественное понимание музыки, ее духа, средств и цели, до самой их глубины, недоступной для организаций менее артистических, и, наконец, — высшее совершенство декламации и музыкального исполнения вообще»³.

Дальнейшим развитием, а отчасти и трансформацией взглядов М. И. Глинки на образ артиста — музыкального исполнителя и на его структурные особенности является творчество великого русского певца Ф. И. Шаляпина.

И. Л. Андроников в статье «Полное собрание исполнений»⁴ правильно заметил: «Шаляпин «даже не может быть назван в обычном смысле исполнителем вокальной партии потому, что каждый раз в большей или меньшей степени — был сотворцом композитора». — «Сам Шаляпин был глубоко убежден, что вся сила его пения заключена в точности интонации, в верной окраске слова и фразы». Об этом он много раз говорит в воспоминаниях и высказываниях об исполнительском искусстве: «Интонация одной фразы, правильно взятая, превратила ехидную змею...

¹ А. Н. Серов. Воспоминания о Михаиле Ивановиче Глинке. В кн. М. И. Глинка. Записки. «Academia», 1930, Приложения, стр. 529—530.

² Там же, стр. 537.

³ Там же, стр. 537.

⁴ «Неделя», 29 января — 4 февр. 1967 г. Иллюстр. обзор. № 6. (Воскресное приложение к «Известиям»), стр. 8.

в свирепого тигра», — вспоминал он о случае, когда С. Мамонтов на репетиции «Псковитянки» подсказал, чего недостает ему в вокальном исполнении характера Грозного. «Холодно и протокольно звучит самая эффектная ария», — заключает Шаляпин далее, — если в ней не разработана интонация фразы, если звук не окрашен необходимыми оттенками переживаний»¹.

С этим была связана глубина и тонкость внутреннего ритма. «Источники шаляпинского ритма, — писал композитор Б. В. Асафьев, — как и его глубоко реалистического интонационного пения, коренятся в ритмике и образности русской народной песни, которой он владел в совершенстве». Искусство Шаляпина — это синтез «голосового дара», интонации, ритма, слова, сценической пластики. Следовало бы прибавить: «неисчерпаемой силы национально-русского драматического творчества». И еще можно отметить проникновение Шаляпина в строй русского языка, шаляпинское произношение, чувство слова, присущее ему органически, «глубокое понимание русского стиха», экспрессивно-смысловых красок его составных звеньев.

Так же, как и Пушкин, Шаляпин умел воплотить «слияние музыки с пластикой слова не только на русском, но и на других языках. Исполняя в Милане партию Мефистофеля в опере Бойто по-итальянски, он поразил миланскую публику не только пением, не только игрой, но и своим итальянским произношением, которое великий певец Анджело Мазини назвал произношением «дантовским»². Те же восторги с оценкой шаляпинского исполнения оперных и вокально-камерных партий на французском языке были и во Франции. Певческий голос с необыкновенным богатством его мелодических и характеристических интонаций, тончайшая пластическая игра, музыкальный ритм со всем многообразием его индивидуально-творческих вариаций и осмыслений составляли основу образа автора-исполнителя в системе музыкального искусства Шаляпина.

Горький называл Шаляпина лицом символическим. И, действительно, его образ, образ певца-исполнителя вобрал в себя все то, что зрело в русском вокальном искусстве и дробилось на отдельные несобранные части после Глинки, и объединил их в новую художественную национально-историческую структуру певца-поэта и артиста.

¹ А. Н. Серов. Воспоминания о Михаиле Ивановиче Глинке, стр. 538—539.

² Там же, стр. 9.

Необходимо указать еще на одну сферу соотношения, а иногда и взаимодействия образа автора (или авторов) в двух разных искусствах: художник слова, писатель и его иллюстратор, художник пера и кисти.

Н. В. Кузьмин в своей замечательной книге «Штрих и слово» (1967) приводит яркие свидетельства крупнейших писателей об отрицательном или скептическом отношении к иллюстрированию их словесно-художественных произведений. Вот — строки из писем Флобера: «Я терпеть не могу иллюстраций, особенно когда дело касается моих произведений, и пока я жив, их не будет». Точно так же противником иллюстраций к своим сочинениям был и Ромен Роллан: «Я считал почти невозможным, чтобы художник мог повторить мысли писателя, и я предпочитал сохранить читателю свободу воссоздавать, следуя своему воображению, облики, творимые рассказом».

Н. В. Кузьмин напоминает и о суровой отповеди Гоголя на предложение иллюстрировать его «Мертвые души»: «Товар должен продаваться лицом, и нечего его подслащивать этим кондитерством».

Так остро ставится вопрос о соотношении автора-писателя и иллюстратора его произведений. Иллюстрация может образовать барьер между автором, его замыслом и читательским восприятием. Ведь образы, нарисованные иллюстратором с конкретной определенностью и с субъективной индивидуализацией, могут вступить в противоречие и с авторским отношением к ним и с читательскими ассоциациями. «Случается, — пишет Н. В. Кузьмин, — что зрительный образ своей назойливой конкретностью только мешает «кристаллизации» читательской мысли»¹ — «Только при наличии особенного избирательного сродства между писателем и иллюстратором случается чудо слияния зрительного и литературного образа в нерасторжимое единство, и тогда иллюстрация остается в сознании читателя постоянным спутником книги» (22).

Таким образом, для достижения гармонии между писателем-автором и его иллюстратором должно быть внутреннее (или типологическое) единство их стиля. «Каждый автор имеет свою «меру натуры», и, разумеется, строгая «гра-

¹ Н. В. Кузьмин. Штрих и слово «Художник РСФСР», Л., 1967, стр. 21.

фическая» проза Пушкина потребует совсем иных изобразительных средств, чем проза писателей русской «натуральной школы» (23). «В нашей литературе «Медный всадник» непременно приведет на память рисунки Александра Бенуа, а «Демон» — иллюстрации Врубеля; «Воскресенье» предстанет в сопровождении сюиты Пастернака, а «Хаджи Мурат» вспомнится великолепным томом издания Голике с рисунками Лансере» (22).

Иллюстратору необходимо глубокое знание и понимание стиля того автора, который и персонажи которого он стремится изобразить. «Ремесло иллюстратора иногда сравнивают с профессией актера: и тот и другой должны обладать способностью перевоплощаться по воле автора» (47). Необходимо, чтобы образ автора словесно-художественного произведения и образ его иллюстратора вступили в гармонические связи и соотношения и почти слились. «От чтения «вдоль и поперек», — пишет Н. В. Кузьмин. — в произведении обнаруживаются черты, бывшие дотоле скрытыми, вы получаете доступ в творческую лабораторию писателя, становитесь, можно сказать, «участником в деле» (49).

Очень интересны и стилистически убедительны такие соображения Н. В. Кузьмина о выбранной им манере иллюстрирования «Евгения Онегина»: «Я, вопреки традиции, выбирал для иллюстрирования такие места, как «Нет презренней клеветы, на чердаке вралем рожденной и светской чернью ободренной» или даже черновые варианты, драгоценные авторскими признаниями, как «Уже раздался звон обеден; среди разбросанных колод дремал усталый банкомет, а я, все так же бодр и бледен, надежды полн, закрыв глаза, гнул угол третьего туза». Меня увлекла новизна этого активного подхода к иллюстрированию, и я, может быть нарочно, объезжал стороной иные традиционные темы: Татьяна и няня, Татьяна за письмом, Онегин танцует с Ольгой, а Ленский ревнует. . .

Имел ли я на это право? Я полагал, что имел: лирические отступления занимают в романе не меньше трети строф и судьба героя то и дело перекрещивается с биографией самого поэта» (57—58).

Ю. Н. Тынянов («Архаисты и новаторы») тоже развивал ту мысль, что конкретность произведения словесного искусства не соответствует его конкретности в плане живописи.

Любопытна иллюстрация из художественной практики самого Н. В. Кузьмина — при работе его над «Левшой»

Лескова. Происходит такой разговор с сыном Лескова — Андреем Николаевичем:

«— Как, по вашему, запяжены кони в коляску Платова — тройкой или цугом?

— Разумеется, тройкой.

— А как же в тексте: «и ямщик и форе́йтор на месте»? Какие же на тройке форе́йторы?

— Черт возьми, верно! форе́йтор! Ну это, знаете, у самого внимательного автора случается обмолвка! Вот смотрите — издание «Левши» с рисунками Н. Н. Каразина, оно вышло при жизни Н. С. Лескова, — Платов на тройке.

С благословления Андрея Николаевича и я изобразил тройку, а то «форе́йтор» в тексте стоял мне поперек дороги и как-то связывал руки» (70).

Однако, нужно вспомнить, что рассказчик «Левши» — это сложная литературная композиция, и «автор» не может перед историком быта и перед иллюстратором наивно отвечать за все те «несообразности», которые они в поисках исторической истины найдут без рассуждения.

Акад. Б. В. Асафьев (Игорь Глебов) в своей книге «Русская живопись. Мысли и думы» (1966) подчеркнул «повествовательно-стилизационный метод Добужинского, превращавший все предметы быта в живописное единство при полном сохранении их реально зримых качеств»¹. «Добужинский в декорациях к тургеневским пьесам в Московском Художественном театре нашел и колорит, и рисунок, и, можно сказать, декоративный ритм, адекватные тонкому плетению и вместе с тем ясности и связности тургеневского словесного диалога: мельчайшие детали костюмов, вещей (то есть обстановки) и декорации обнаруживали при внимательном их рассмотрении взаимосцепление и переключение одного элемента в другой при строгом стилистическом единстве, как это и делает сам Тургенев, подобно Мюссе» (102).

В. А. Фаворский — один из крупнейших мастеров советского изобразительного искусства в своих статьях и заметках «О художнике, о творчестве, о книге»² высказывает много интересных эстетических и стилистических суждений по вопросам соотношения автора-писателя и художника-иллю-

¹ Б. В. Асафьев. Русская живопись. Мысли и думы. М., 1966, стр. 103.

² См. В. Фаворский. О художнике, о творчестве, о книге. «Молодая гвардия», 1966.

стратора. Прежде всего следует отметить общие принципы, которых В. А. Фаворский придерживался в своем творчестве. «Несомненно, искусство передает чувства, темы, характер и т. п. То, что обычно называют содержанием. Но ни в коем случае нельзя представлять себе, что и чувства, и темы и характеры уже выяснены и готовенькие лежат для того, чтобы их изобразили. Только поняв тему и характер при помощи искусства, ты создаешь художественное произведение, и тогда это чувство становится не переданным через искусство, а созданным искусством и проникающим в художественное произведение всецело» (15).

В. А. Фаворский подчеркивает важность воспроизведения внутреннего единства композиции и функциональной связи изображаемых «предметов» (в широком смысле слова). Только при такой системе изображения «художник откроет ритм, ритмическое отношение вещей друг к другу, причем вещи будут сами еще и меняться в зависимости от того, какую с какой мы будем соотносить» (19). Иначе получается «ползание по натуре».

По мнению В. А. Фаворского, изобразительное искусство близко и к литературе и к музыке. «Есть слух вообще, а есть слух музыкальный; есть зрение вообще, а есть зрение художественное. И зрение может быть объектом искусства» (23). И от всего этого далеко до «субъективизма».

Задачи иллюстратора словесно-художественного произведения В. А. Фаворский объясняет так: «Должен ли художник, собираясь иллюстрировать литературное произведение, ограничивать свою задачу только передачей сюжета? Его задача значительно шире и глубже. Он должен передать стиль книги». . . (73) «Оформить книгу, раскрыть средствами изобразительного искусства мир, созданный писателем, это не только ответить на сюжет, но и на стиль литературного произведения. На мой взгляд, эти два момента неразделимы» (74—75).

Очень тонки и современны обобщения В. А. Фаворского, относящиеся к проблемам соотношения вещи-предмета и слова: «. . . искусство обладает особым качеством. Встречаясь в жизни с предметами, обращаясь с ними, знаешь, как они называются, и эти названия сами по себе в какой-то момент были образами. Но в нашей жизни мы с ними обходимся как со знаками, помогающими понять. Эти знаки часто заслоняют от нас вещи. Мы знаем их как знаки, а не как вещи. Вот искусство как бы снимает эти маски.

Оно вновь раскрывает, что это такое, и тогда вещи открывают совсем незнакомые стороны» (29). С этой точки зрения стиль писателя (а вследствие этого и стиль иллюстратора его творчества) создает и воспроизводит индивидуально-выразительные качества и соотношения вещей-образов, типические для творческой системы именно этого художника. Семиотика превращается в поэтическую сематику.

* *
* *

В этих двух главах о художественной речи возбужден очень ограниченный круг вопросов, относящихся к теории художественной речи (вопрос об основных единицах художественной речи, вопрос о существовании художественной речи, вопрос о различии поэзии и стихотворства, вопрос о методах анализа художественного целого, о «грамматике поэзии», о ритме и образе и т. п.).

Первая глава подводит к одной из центральных проблем изучения структуры литературно-художественного произведения — к проблеме «образа автора». В образе автора, как в фокусе, сходятся все структурные качества словесно-художественного целого. В настоящей книге сделана попытка дифференциации некоторых типов образа автора и их демонстрации. Так проложен широкий путь к детальному исследованию самой структуры литературно-художественного произведения. Эта тема — «Структура литературно-художественного произведения» явится предметом следующего моего исследования.

Перед нами одна из книг В. В. Виноградова, написанных им на тему, которой он придавал принципиально важное значение,— на тему о языке художественной литературы. Тема эта занимала В. В. Виноградова в течение всего его научного пути и поэтому данная книга требует некоторых пояснений и сопоставлений с его прежними работами,— особенно теми, в которых также затрагивалась проблема «образа автора».

В самом деле, в центральной для В. В. Виноградова теме языка художественной литературы проблема «образа автора» в свою очередь являлась центральной же и наиболее важной.

Исследованию образа автора В. В. Виноградов придавал очень большое значение. Образ автора как предмет изучения и в еще большей мере как особая сфера, в которой лежит объяснение единства различных стилистических пластов языка художественной литературы, был особенно существен для той новой науки о языке художественной литературы, идею которой В. В. Виноградов заботливо вынашивал в течение всей своей научной деятельности и возникновение которой плодотворно подготовлял.

Именно этой науке посвятил он и свой доклад на IV Международном конгрессе славистов в Москве в 1958 г. Несомненно, проблемы языка художественной литературы Виноградов не только ставил в центр своих интересов, но и считал наиболее важными.

В. В. Виноградов начал свой доклад с утверждения, что «изучение языка художественной литературы еще не оформилось в самостоятельную филологическую дисциплину»¹. Далее он отмечал, что эта новая дисциплина находится на стыке литературоведения и лингвистики. Изучение языка художественной литературы в современной науке «с одной стороны, вливается в литературоведение и здесь — то растворяется в истории отдельных национальных литератур, то становится базой теории «поэтического языка» или художественной речи, а отчасти стилистики и эстетики слова. Однако и в том и в другом случае изучение языка художественной литературы отделяется или отстраняется от множества проблем, которые чужды классической, а тем более структуралистической лингвистике и которые обходит или до которых еще не дошло современное литературоведение. Поэтому при современном состоянии языкознания и литературоведения эта важная область науч-

¹ В. В. Виноградов. Наука о языке художественной литературы и ее задачи (на материале русской литературы).— Сб. «Исследования по славянскому литературоведению и стилистике». Доклады советских ученых на IV Международном съезде славистов. М., 1960, стр. 5.

ного исследования образует нейтральную или, смешанную переходную зону, в которой, как выражался Л. Шпитцер, разрешается охотиться как языковеду, так и литературоведу. Однако от такого «комбинирования» разных подходов глубина и полнота познания «языка» художественной литературы выигрывает очень мало»¹.

Дело, вместе с тем, заключается, по мысли В. В. Виноградова, не только в том, что никто (ни лингвист, ни литературовед) не остается в выигрыше и тема механически дробится между разными дисциплинами: целые области такой «охоты» ускользают от внимания, остаются неизученными, лишенными объединяющего центра. Чтобы сменить непланомерную «охоту» планомерным изучением, необходимо, по мысли В. В. Виноградова, выделить область языка художественной литературы из лингвистики и из литературоведения в самостоятельную дисциплину, стоящую вне этих наук, но, разумеется, использующую их данные. Хотя мысль эта встретила многочисленные возражения (в связи с обсуждением книги В. В. Виноградова «О языке художественной литературы» М., 1959 г.) уже в настоящей, лежащей сейчас перед читателем книге, автор новой филологической дисциплины мог с удовлетворением констатировать: «Изучение языка (или «стиля») художественной литературы как специфическая задача филологии и эстетики в нашей отечественной науке распространяется все шире и шире». Собственно, это первая фраза, с которой начинается данная книга.

Почему В. В. Виноградов так настойчиво добивался выделения в отдельную филологическую дисциплину науки о языке художественной литературы?

Он неоднократно указывал, что язык писателя или язык художественного произведения — индивидуален. Поскольку он индивидуален, он и является стилем писателя или стилем произведения.

Язык художественной литературы, — будь то язык писателя или язык художественного произведения, — язык индивидуальный, в котором прежде всего следует изучать его индивидуальные черты. Поэтому изучение языка художественной литературы по существу равняется для В. В. Виноградова изучению индивидуальных стилей в литературе.

«Понятие стиля, — писал В. В. Виноградов, — является везде и проникает всюду, где складывается представление об индивидуальной или индивидуализированной системе средств выражения и изображения, выразительности и изобразительности, сопоставленной или противопоставленной другим однородным системам»².

Придавая огромное значение индивидуальным стилям литературы, В. В. Виноградов в своей книге «О языке художественной литературы» решительно выступал против смешения истории русского литературного языка с изучением языка отдельных писателей.

Смешение этих задач В. В. Виноградов отметил и в своей книге «Очерки по истории русского литературного языка» (изд. 2-е, М., 1938), и в книге А. И. Ефимова «История русского литературного языка» (М., 1954).

Отмечая недостатки изучения языка тех или иных писателей, В. В. Виноградов, как главное и общее, указывает на недостаточно дифференциальный подход, на то, что в языке писателя не различаются отдельные пласты и аспекты. «Работа писателя — мастера художествен-

¹ В. В. Виноградов. Наука о языке художественной литературы и ее задачи, стр. 5.

² В. В. Виноградов. Проблема авторства и теория стилей. М., 1961, стр. 8.

ного слова — над языком обычно рассматривается или как составная часть общего движения литературной речи, или как ее движущая сила, или как цель экспериментально-художественных творческих изысканий, определяющих направление этого движения в тех или иных отношениях»¹.

В. В. Виноградов говорит о том, что проблема индивидуального стиля писателя не может быть решена в свете тех же общелитературных и лингвистических понятий, с какими имеет дело история литературного языка. В общие закономерности развития литературного языка не укладывается ни художественно-идеологическая, ни эстетическая, лингвистико-стилистическая сущность индивидуального стиля писателя. Соссюрианское противопоставление или сопоставление «языка» и «речи» также не может дать ничего полезного для выяснения вопроса об отношении индивидуально-художественного стиля писателя к общей системе литературного языка².

Указывая затем на сложность проблемы и на сложность входящих в понятие языка художественной литературы различных аспектов и сфер, В. В. Виноградов так резюмирует свои рассуждения: «...язык словесного искусства — это своеобразная система словесно-художественных форм (разной структуры и разного порядка), их значений и функций и отражающихся в них категорий»³.

Далее В. В. Виноградов говорит о стиле писателя: «Едва ли не чаще всего стиль писателя приходится рассматривать как единство многообразия, как своеобразную «систему систем», обычно при наличии единого или организационного центра»⁴.

В. В. Виноградов настойчиво и упорно напоминает об этом единстве стиля писателя и о том, что проблема такого единства не может быть разрешена средствами лингвистики⁵.

Что же представляет собою тот «организационный центр», который объединяет и языковые, и идеологические, и эстетические моменты в индивидуальном стиле писателя? Ответ В. В. Виноградова указывает на «образ автора». «В «образе автора», в его речевой структуре объединяются все качества и особенности стиля художественного произведения: распределение света и тени при помощи выразительных речевых средств, переходы от одного стиля изложения к другому, перемены и сочетания словесных красок, характер оценок, выражаемых посредством подбора и смены слов и фраз, своеобразия синтаксического движения»⁶.

В языке автора и художественного произведения встречаются разные виды монологической и диалогической речи, смешиваются элементы письменной и разговорной речи (в ее самых разнообразных проявлениях), элементы ораторской речи, повествовательно-книжные стили, сказовые и т. д. Все эти отдельные элементы взаимно действуют и соединяются в языке писателя и художественного произведения. Их соединение в некоторое художественное единство определяется и

¹ В. В. Виноградов. Наука о языке художественной литературы и ее задачи, стр. 7.

² См.: там же, стр. 8.

³ Там же, стр. 9.

⁴ Там же, стр. 11.

⁵ Там же, стр. 12.

⁶ Там же, стр. 23.

оправдывается литературной личностью автора¹. «Стили речи в художественной литературе, своеобразно сочетаясь и объединяясь, отражаются и выражаются в стиле автора, в стиле «образа повествователя», в стиле персонажей литературного произведения»².

В. В. Виноградов неоднократно возвращался к тому, что такое образ автора и из чего он складывается. В данной книге применительно к образу творца-поэта он пишет: «Образ автора — это образ, складывающийся или созданный из основных черт творчества поэта. Он воплощает в себя и отражает в себе также и элементы художественно-преобразованной его биографии. Потебня справедливо указывал, что поэт-лирик «пишет историю своей души (и косвенно историю своего времени)». Лирическое я — это не только образ автора, это — вместе с тем представитель большого человеческого общества» (см. стр. 113). Образ автора диктует собой принципы отбора и синтеза речевых средств, находимых писателем в языковом арсенале той или иной эпохи. «В образе автора, как в фокусе; сходятся все структурные качества словесно-художественного целого». Ср. его высказывание более раннего времени: «Индивидуальный стиль писателя, его качественные своеобразия в значительной мере определяются формами воплощения «образа автора» в произведениях этого писателя»³.

В. В. Виноградов не считает возможным ограничивать изучение образа автора только проблемами языка и стиля. Поэтому исследование образа автора шире задач изучения языка художественной литературы как особой филологической дисциплины. В. В. Виноградов отмечает, что образ автора может изучаться одновременно и наукой о языке художественной литературы и литературоведением, но оба эти подхода должны быть строго координированы. Принадлежа двум наукам, проблема образа автора по существу неделима: «...проблема образа автора, являющаяся организационным центром или стержнем композиции художественного произведения, играющая огромную роль в системе как индивидуального стиля, так и стиля целых литературных направлений, может изучаться и освещаться в плане литературоведения и эстетики, с одной стороны, и в плане науки о языке художественной литературы, с другой. Естественно, что оба эти разных подхода, разных метода исследований одной и той же проблемы, одного и того же предмета будут обогащать и углублять друг друга»⁴.

В. В. Виноградов настойчиво повторяет эту мысль: «...проблема образа автора по-разному, разными методами и с разных точек зрения, с разных позиций исследуется литературоведом и историком языка художественной литературы»⁵.

В. В. Виноградов показывает, что можно изучать стиль того или иного автора в связи с его идейными позициями, но можно рассматривать стили художественной литературы в их общем развитии в связи

¹ Об этом В. В. Виноградов писал еще в статье «К построению теории поэтического языка. Учение о системах речи литературных произведений». — Сб. «Поэтика», вып. III, Л., 1927, стр. 5—24; в дальнейшем это положение было развито им в книге «О языке художественной литературы». М., 1957, стр. 32 и след.

² В. В. Виноградов. О языке художественной литературы, стр. 71.

³ В. В. Виноградов. Наука о языке художественной литературы и ее задачи, стр. 25.

⁴ Там же, стр. 35.

⁵ Там же, стр. 45.

с развитием литературного языка. Различие существенное: первые аспекты проблемы будут ближе литературоведению, вторые — лингвистике. «Структура образа автора,— пишет В. В. Виноградов,— для историка литературы связана с общественной идеологией и психологией, с типичными для того или иного общественного уклада образами деятелей, особенно тех, которые подвизаются на поприще публичной словесности»¹. Ср. в другой книге: «в отличие от литературоведа, который может идти от замыслов или от идеологии к стилю, языковед должен найти или увидеть замысел посредством тщательного анализа самой словесной ткани литературного произведения»².

Образ автора возникает отнюдь не спонтанно. Это продукт сознательного эстетического, художественного творчества. Отрицая появившееся в 20-х годах определение образа автора как «маски», В. В. Виноградов прибегает, однако, к другому достаточно сильному и выразительному сравнению «среднего» автора эпохи с актером: «Независимо от различий содержания и назначения, в образе автора известной эпохи могут отстояться некоторые общие свойства литературного «актерства». Это особые экспрессивные формы, как бы «поза» и «жест» литератора — в характере его произведений, его словесных выступлений. Эта специфическая «литературность» имеет аналогии в сценическом искусстве. И здесь устанавливается традицией штампованный облик актера с застывшими формами выражений. «Литературное актерство» или «поэтерство» меняет свои формы в истории литературы. Тут сказываются классовые и социально-групповые литературные вкусы. От них зависят типические черты литературно-стилистических поз в образе автора. Каждая литературная школа в своих манифестах и в своей писательской практике обычно объединяется вокруг нового понимания структуры образа автора в произведении. При этом в разных литературных направлениях и в разные эпохи выдвигаются, как основные, разные, несовпадающие признаки авторской личности»³.

В новой своей книге В. В. Виноградов утверждает, что «исследование образа автора в творчестве какого-нибудь художника слова обязывает к широкому и последовательному раскрытию его вариантов или вариаций в разных жанрах у этого писателя». Но дело, конечно, не ограничивается жанром. Образ автора в жанре может колебаться в пределах одного жанра в разных произведениях и даже в пределах одного произведения в разных его частях (ср., напр. в «Евгении Онегине», где образ автора первых глав и последних далеко не однороден).

Принципиально важны и совершенно новы были соображения В. В. Виноградова о роли имени автора в восприятии читателем его произведений.

«...с категорией индивидуального стиля, формирующейся в русском литературно-художественном творчестве в XVII—XVIII веках, и затем в сентиментально-романтическом искусстве слова осложняющейся новыми существенными признаками, подвергающейся в поэтике и стилистике русского реализма с 20—40-х годов XIX века и особенно в пос-

¹ В. В. Виноградов. Наука о языке художественной литературы и ее задачи, стр. 27.

² В. В. Виноградов. О языке художественной литературы, стр. 90.

³ В. В. Виноградов. Наука о языке художественной литературы, стр. 27. Ср. об этом же в книге В. В. Виноградова «О языке художественной литературы», стр. 132.

ледние десятилетия XIX и первые десятилетия XX века коренному преобразованию, связаны специфические задачи и принципы отношения к авторству и определения, фиксации имени автора-творца индивидуального словесно-художественного произведения.

В эпоху развития индивидуальных стилей (с начала XIX в.) особенное значение приобретает имя (или псевдоним) автора. Подписи инициальными или другими буквами, а также звездочками пока можно оставить в стороне. Самая фамилия писателя теперь оценивается с точки зрения ее творческих возможностей и перспектив¹.

* * *

Многообразие образа автора и его функций не исчерпывается различиями «по горизонтали» — различиями самих творцов, их индивидуальных особенностей, различиями произведений и жанров, к которым они принадлежат. Наряду со статическими различиями существуют и различия исторические — различия «по вертикали». Исторические различия определяются общим развитием литературы, сменами литературных направлений, общественно-идеологическими переменами. Образ автора все время развивается в зависимости от изменения эстетических и идеологических идей эпохи.

В своих работах В. В. Виноградов показывает изменение представлений об авторской индивидуальности в древней русской литературе, в классицизме, в сентиментализме, романтизме, натурализме и реализме (в последнем — на разных этапах). Развивается в литературе не только образ автора, но и само личностное начало в целом.

В. В. Виноградов отмечает, что в числе историко-литературных проблем «особенно важное место занимают вопросы о стилистической структуре образа автора и образов героев, связанные с историческими изменяющимися принципами отбора и синтеза речевых средств»².

При этом В. В. Виноградов считает, что образ автора вовсе не изначала присущ словесному искусству, а появляется сравнительно поздно. Его нет в фольклоре и нет в литературе древней Руси до XVII века.

В. В. Виноградов пишет: «...в аспекте теории и истории художественной речи — применительно к истории литературы выступает в качестве центральной проблемы проблема стиля и автора (или объединения авторов как школы).

Если язык в своих структурных качествах и исторических потенциях соотносителен с категорией народа как его творца и носителя (в интернациональном плане: язык и человечество), то стиль в аспекте художественной литературы нового периода обычно соотносен с автором как его создателем и выразителем...

Стиль, по выражению Г. Зайдлера, — «это все то, что делает из языкового произведения вообще произведение языкового (словесного) искусства»³. Средства таких художественных метаморфоз различны в разные эпохи и у разных писателей.

Тут сразу же возникают вопросы: всегда ли понятие стиля соотносено с понятием индивидуального автора? Что такое понятие авто-

¹ В. В. Виноградов. Проблема авторства и теория стилей, стр. 70.

² В. В. Виноградов. О языке художественной литературы, стр. 130—131.

³ Herbert Seidler. Allgemeine Stilistik. Göttingen, 1953, S. 61 (примечание В. В. Виноградова).

ра — по отношению к древнейшим периодам развития литературы? Как понимать функции автора в области народно-поэтического творчества? Как согласовать, например, понятия автора и системы жанровых норм классицизма, независимых от индивидуальных своеобразий авторского творчества? Были ли какие-нибудь качественные исторические изменения в понимании личности автора — применительно к общему развитию литературного процесса в разные периоды истории народа и его искусства? Как понимать и оценивать место анонимных или псевдонимных произведений в истории той или иной национальной литературы? И т. д.

♦ Совершенно очевидно, что понятия стиля и соотносительные с ним понятия автора и литературного произведения не являются стабильными для разных эпох истории народной культуры и литературы. Они исторически менялись, наполняясь разным содержанием. Но именно с этой исторической точки зрения они еще совсем не подвергались необходимому исследованию»¹.

Вслед за И. С. Некрасовым² В. В. Виноградов считает, что индивидуальный авторский стиль не был представлен в древней Руси³. Впрочем, В. В. Виноградов, сочувственно и много цитируя И. С. Некрасова, однако, полностью к нему не присоединяется и не высказывает своей окончательной точки зрения на вопрос об индивидуальном авторском стиле в древней Руси. Признавая обобщения проф. И. С. Некрасова устаревшими, он подчеркивает, что «самая постановка вопроса о том, как формировался и развивался тип «древнерусского литератора», для того времени была смелой и интересной.

В настоящее время накоплен материал для иной постановки и иного решения проблемы автора соотносительно с понятиями стиля и структуры литературного произведения»⁴.

Дальше В. В. Виноградов обращает внимание на жизнь текста древнерусских литературных произведений: на постоянные переработки, которым подвергался текст произведения при включении в различные своды, компиляции, при составлении новых редакций и извод. Он приводит по этому поводу свидетельства А. С. Орлова, И. Н. Жданова, Д. С. Лихачева и др. В. В. Виноградов приводит также мнение исследователей о «коллективности» литературного творчества в древней Руси, о скудости биографических сведений о писателях, об отсутствии автографов писателей и пр., и пр. Вывод В. В. Виноградова сводится к следующему: в древнерусской литературе «категория индивидуально-го стиля не выступает как фактор литературной дифференциации и оценки произведений словесного творчества почти до самого конца XVII в. Даже в XVII веке индивидуальные черты писательского слога выступают лишь как видоизменения, некоторые вариации в системе общего жанрового стиля». «Понятие индивидуального авторского стиля также неприменимо к древнерусской литературе, по крайней мере до XVII века. И, наконец, сама структура литературного произведения (так же, как и его литературная история) подчинена иным закономер-

¹ В. В. Виноградов. Проблема авторства и теория стилей, стр. 27.

² И. С. Некрасов. Древнерусский литератор. — «Беседы в Обществе любителей российской словесности при имп. Московском университете». М., 1867, вып. 1.

³ В. В. Виноградов. Проблема авторства и теория стилей, стр. 37—38.

⁴ Там же, стр. 38.

ностям»¹. И далее В. В. Виноградов осторожно заключает: «Разумеется, здесь все эти вопросы лишь намечены, поставлены, и при том в самой общей форме. Они требуют отдельного конкретно-исторического исследования»².

Переходя к XVIII в., В. В. Виноградов отмечает, что «индивидуальная свобода художественного творчества и поэтического изображения отрицалась не только литературными канонами нашего средневековья, но и поэтикой классицизма XVIII в.»³. Подкрепление своей мысли В. В. Виноградов находит в высказываниях Н. А. Добролюбова, А. О. Круглого, Г. А. Гуковского, Б. Ф. Егорова и др.

Вместе с тем В. В. Виноградов спорит с Г. А. Гуковским, утверждавшим, что «творчество Державина разрушило поэтику классицизма и систему «классификационного» литературно-эстетического мышления середины XVIII века». В. В. Виноградов говорит по этому поводу: «Это, конечно, антиисторическое заявление, отразившееся и в понимании внезапности «вторжения» Державина в русскую литературу. По Гуковскому выходит, что Державин первым заговорил в стихах о себе, о своем авторском и историческом «я». «На самом же деле здесь наблюдается закономерный процесс исторического развития литературного искусства, связанный с изменениями понятий, вкладываемых в такие категории, как стиль, автор, структура литературного произведения. Этот процесс начал развиваться еще со второй половины XVII века»⁴.

Последнее утверждение В. В. Виноградова принципиально важно. Пишущему эти строки постоянно приходилось убеждаться в постепенности и «историчности» роста личностного начала во всех сферах литературного творчества. Конец XVII века также не представляет в этом отношении первой ступенью. Личностное начало связано с постепенным ростом не только индивидуального стиля автора, оно выражается в росте профессионализма писательской работы, в появлении литературного героя, эмансипированного от своего общественного положения, в росте автобиографического начала, в появлении чувства авторской собственности и проч. и проч. При этом рост личностного начала идет неравномерно в отдельных жанрах — в одних быстрее, в других медленнее. Процесс связан с эмансипацией личности в общественной жизни, с ростом ценности человеческой личности самой по себе, независимо от ее положения на ступенях феодальной иерархии, и т. д. Рост личностного начала прослеживается на всем протяжении историко-литературного процесса. И если Г. А. Гуковскому казалось, что в классицизме личностное начало полностью отсутствует, то такая аберрация могла получиться только потому, что Г. А. Гуковский смотрел на XVIII в. глазами представителя XIX и XX веков. Если бы он взглянул на классицизм, учитывая всю сумму явлений средневековой литературы, где личностное начало в целом было выражено еще слабее, то он пришел бы к выводу, что классицизм представляет собой значительный шаг вперед в развитии личностного начала и, в частности, индивидуального стиля автора⁵.

¹ В. В. Виноградов. Проблема авторства и теория стилей, стр. 45, 55, 56.

² Там же. стр. 56.

³ Там же, стр. 56.

⁴ Там же, стр. 62.

⁵ О развитии личностного начала в литературе см. мою статью «Будущее литературы как предмет изучения». — «Новый мир», 1969, № 9, стр. 172—173.

Резкий перелом в развитии индивидуального авторского стиля наблюдается, по В. В. Виноградову, в поэтике сентиментализма, романтизма и реализма. «В русской литературе нового времени, приблизительно в последней четверти XVIII века, проблема единства и внутренней целостности литературного произведения ложится в основу понимания и исторической оценки роли этого произведения в развитии литературного искусства. Творческая история литературного произведения ограничивается рамками литературной биографии его автора. Главной задачей творческой истории сочинения является воспроизведение процесса формирования и закрепления окончательного или так называемого канонического его текста. Изучение влияния соответствующего произведения на последующее развитие литературы опирается на так или иначе фиксированный авторский текст.

Индивидуальный стиль автора, его характерные черты и его место, функции в системе литературы того времени, его отношения и соотношения с другими стилями современности, его влияние на ход историко-литературного процесса — все это определяется составом, корпусом всех сочинений соответствующего автора, увидевших свет»¹.

В сентиментализме, и в частности у Карамзина, впервые возникает сильный, пронизывающий все произведение индивидуальный образ автора, определяющий индивидуальный стиль писателя. Однако этот образ автора — утонченного и благовоспитанного — подавляет индивидуальности героев. Его голос и стиль монологичен и однообразен. Только постепенно литература избавляется от этого однообразия.

Разнообразие стилей в пределах объединяющего все эти стили образа автора впервые становится отчетливой в творчестве Пушкина. В. В. Виноградов писал: «Структура субъекта в пушкинском произведении — ключ к пониманию реформы литературного стиля, произведенной Пушкиным. Сочетание различных социально-языковых контекстов как принцип построения новой системы повествовательного стиля, многообразие экспрессии — все это уже само по себе предполагало новые формы организации «образа автора». Безличный, но эlegantный стиль повествования, который в карамзинской традиции нивелировал различия в языке автора и персонажей, облекая всю речь экспрессией светской дворянской галантности и остроумия дамского угодника, не мог выйти за пределы «салона»².

Несколько ниже, характеризуя ту же карамзинскую традицию в образе автора, В. В. Виноградов отмечал: «Образ автора должен был воплотить идеальные представления о чувствительном, добродетельном и эlegantном человеке. И этот образ накладывал неизгладимую печать своего миропонимания на все образы персонажей — независимо от их социального положения в сюжете произведения. Образ автора ассимилировал себе и поглощал их. Все произведение становилось прямым отражением идеализированного «творца»³.

На фоне этой карамзинской традиции образа автора становится понятной сущность стилистической реформы Пушкина: «Пушкина возмущало это плоское отношение к вопросу о языковой структуре образа автора и образов персонажей»...

Построение сложного реалистического образа художественного «я», образа автора — и поиски новых соотношений этого образа с образа-

¹ В. В. Виноградов. Проблема авторства и теория стилей, стр. 64.

² В. В. Виноградов. Стиль Пушкина, М., 1941, стр. 532

³ Там же, стр. 533.

ми героев — стали центральной проблемой пушкинского стиля еще с «романа в стихах» — с «Евгения Онегина»¹.

В. В. Виноградов воссоздает сложную картину взаимоотношений между «образом автора», с одной стороны, изображаемой действительностью и «героями», с другой, раскрывает механизм этого взаимодействия в стиле Пушкина.

Пушкин разрушает субъективную ограниченность повествовательного и лирического монолога, которая характеризовала стиль XVIII и начала XIX века. У Пушкина граница — между автором и героем подвижна. Она меняется в структуре повествования. «Автор» в стиле Пушкина (даже тогда, когда он не назван) имманентен изображаемому миру, реалистически рисует этот мир в свете его социально-языкового самоопределения и тем сближается со своими «героями». Но он не сливается с ними и не растворяет их в себе, так как не нарушает полной объективации и реалистической характерности ни одного образа. Он как бы колеблется между разными сознаниями образов героев и в то же время идеологически отрешен от них всех, становясь к ним в противоречивые отношения, меняя в движении сюжета их оценку. Субъект повествования у Пушкина становится формой внутреннего раскрытия и идейного осмысления исторической действительности. Он так же многозначен, противоречив и изменчив, как она. Создается необыкновенное богатство экспрессивных форм. Структура повествования делается субъективно многослойной. Получается иллюзия «многоголосой» субъективности или, вернее, характеристической объективности повествования, называющего вещи их бытовыми именами, пользующегося всем разнообразием присущих изображаемой среде и его героям характеристик и определений. Возникает внутренняя «драматизация», внутренняя борьба, движение и столкновение смыслов в пределах одного повествовательного контекста. Субъективно-экспрессивная многозначность пушкинского слова создается своеобразными формами соотношений образа автора и героя в стиле Пушкина².

В. В. Виноградов подчеркивает необычайно емкую точку зрения Пушкина, определяющуюся созданным им образом автора. «Действительность, реалистически воспроизводимая Пушкиным, делится на два круга явлений: на мир лиц, национальных характеров и типов — и на мир событий и предметов, составляющих культурно-бытовой уклад жизни. Внутреннее единство этих двух миров, образующее стиль эпохи, создается точкой зрения автора»³.

Пушкинскую многопланность в образе автора, — по мысли В. В. Виноградова, — развивает Лермонтов; это дальнейший шаг в развитии образа автора: «Проблема «образа автора» и повествовательного стиля играет основную роль в композиции «Героя нашего времени». С этой проблемой органически связан вопрос о построении характера, об образе героя. В разрешении этих художественных задач Лермонтов опирается на пушкинский принцип субъективной многопланности повествования, но используется им совершенно оригинально...

«Повести Белкина» не были, по существу своему, повестями о Белкине. Белкин — только собиратель устных новелл и их литературный «обработчик» (сказали бы мы теперь). Образ Белкина лишь как бы вытает над повестями и в стиле повестей. Он литературно-идеологический стержень и средство их внешней циклизации. Лермонтов пошел

¹ В. В. Виноградов. Стиль Пушкина, стр. 534—535.

² См.: там же, стр. 534—535, 94.

³ Там же, стр. 532.

по другому пути, по пути внутренней группировки повестей около образа основного героя, около типического образа «современного человека»¹.

Для В. В. Виноградова чрезвычайно существен образ Максима Максимыча именно с точки зрения разработки в реалистической художественной практике взаимодействия и соотношения «образа автора» и персонажа. «Авторское «я» и Максим Максимыч располагаются в одной плоскости внешнего наблюдения. Уже этим обстоятельством в корне нарушались старые законы романтической перспективы. Там образ автора был вечным спутником романтического героя, его двойником. Там стиль авторского повествования и стиль монологов самого героя не разнились заметно. В них отражались два лика одного существа. В стиле Лермонтова авторское «я» ставится в параллель с образом «низкого», т. е. бытового, персонажа»².

В. В. Виноградов придает принципиальное значение тому факту, что «сказ Максима Максимыча отражает реплики и речи Печорина, которые остро выделяются своим стилистическим строем, своей афористичностью и своим метафизическим психологизмом из общего потока речи штабс-капитана»³. Он видит в таком соединении стиля рассказчика со стилем другого персонажа, гораздо более близкого самому автору, не недостаток, а принципиально важный сдвиг.

По мысли В. В. Виноградова, именно этим Лермонтов «открыл новые пути художественного развития сказа, привлекая внимание и Тургенева, и Л. Толстого, и Достоевского, и Салтыкова-Щедрина»⁴.

Больше всего В. В. Виноградов писал, пожалуй, об образах авторов и повествователей-посредников у Гоголя и Достоевского. Сказовые формы у этих двух писателей достигают наибольшей сложности и многослойности, а образы авторов, стоящие за образами повествователей,—наибольшей скрытости и стилистической сдвинутости. Мы не имеем сейчас возможности останавливаться на всем многообразии данной темы, пересказывая результаты анализа В. В. Виноградова. Стоит, впрочем, указать, что наиболее подробно В. В. Виноградов изучал эту проблему в ранних произведениях обоих авторов, где она выступает в наибольшей обнаженности.

Далеко нелегко раскрыть «образ автора» или «образ рассказчика» в произведениях Л. Толстого. В. В. Виноградов показывает, что образ автора часто подменяется у Толстого «позой автора» и общим строем его идей. В. В. Виноградов пишет: «Л. Толстой становится в позу моралиста, совлекающего с предвзятых исторических «идей», с отвлеченных понятий, поступков и предметов фальшивые имена»⁵.

Здесь «поза» оказывается отрицанием всяких поз и, в сущности, сводится В. В. Виноградовым к одному основному приему, обусловленному не «позой», а скорее идейной позицией писателя, стремящегося к снятию всяких условных покровов. «Этот прием совлечения условного имени с предмета и, вместе с тем, прием выведения предметов из того функционального ряда, к которому они были прикреплены силой об-

¹ В. В. Виноградов. Стиль прозы Лермонтова.— «Литературное наследство», 43—44, М. Ю. Лермонтов. I. М., 1941, стр. 564—565.

² Там же, стр. 565.

³ Там же, стр. 578.

⁴ Там же, стр. 578.

⁵ В. В. Виноградов. О языке Толстого (50—60-е годы). — «Литературное наследство», 35—36. Л. Н. Толстой, I. М., 1939, стр. 165.

шественного «предрассудка», властью «культурной» традиции,— этот прием требует оправданной, «прямой» связи между словом и предметом-понятием. Конечно, оправдание этой связи обусловлено общей позицией писателя. В творчестве Л. Толстого публицистические предпосылки выступают открыто, без всякой стилистической маскировки. Смена идеологических вех для Толстого — вместе с тем всегда и смена языка, смена стилистической системы»¹.

«Толстовская «философия слова» видит в языке слов искусственный налет культурной традиции, отпечаток цивилизации. Поэтому слова, по Толстому, не отражают непосредственно жизни индивидуально-го сознания. Они фальсифицируют мысль, чувство и желание, облекая их выражение в условные и лживые формы. Голые слова не в силах выразить индивидуальные нюансы мысли и чувства. В них слишком мало свободы для субъективного, индивидуального»².

Несмотря на такую характеристику образа автора у Л. Толстого, В. В. Виноградов считает, что Л. Толстой продолжил пушкинскую линию «многоголосости» стиля. По-видимому, дело состоит в том, что ораторская и морализирующая поза Л. Толстого в его произведениях проступает только изредка. В целом же Л. Толстой умел самоустраиваться из своего повествования и предоставлял свободу своим персонажам говорить своим языком, высказывать свои мысли собственными им словами.

В том же исследовании «О языке Толстого» В. В. Виноградов намечает целостную концепцию развития образа автора в русской реалистической литературе в связи с развитием стилистического строя литературных произведений: «Л. Толстой развивает и углубляет принцип многопланности повествования, привитый русской литературе Пушкиным. Язык автора, беспрестанно меняясь в своей экспрессивной окраске, как бы просвечивая приемами мысли, восприятия и выражения описываемых героев, становится семантически многокрасочным и, вместе с тем,— при синтаксической выдержанности единой стилистической системы — приобретает необыкновенную глубину и сложность смысловой перспективы. В нем открывается «бездна пространства».

Этот принцип повествовательного изложения, культивировавшийся Пушкиным, был решительно видоизменен Гоголем, который вовлек в систему литературного языка самые разнородные социально-языковые, сословные и профессиональные модификации речи. Прием включения «чужой» речи в ткань повествования (нередко при посредстве сдвига к сказу) служил в поэтике Гоголя средством сатирического показа социальной среды «изнутри». Авторские комментарии, лирические отступления и другие части словесной композиции обычно оформлялись в иных стилях, чем комическое восприятие бытового жанра. Поэтому такие произведения Гоголя, как «Шинель» или «Мертвые души», представляют собой сложную систему разных стилистических «планов речи», соответствующих разным ликам или разным личинам образа автора.

Ф. М. Достоевский перенес эти приемы «многоголосости», «полифонического построения» в жанр идеологического романа. Он старался сочетать гоголевские принципы социально-речевой типизации с пушкинским методом индивидуализации повествовательного стиля. Но этот метод изображения подвергся существенным изменениям в поэтике Достоевского на основе новой художественной системы идеалистиче-

¹ В. В. Виноградов. О языке Толстого, стр. 169.

² Там же, стр. 205.

ского реализма. «В «полифоническом» романе Достоевского был сознательно замаскирован и скрыт образ автора. Образы и символические маски персонажей, идеологически насыщенные и идеалистически освещенные, как бы вытесняли иерархически организованную систему гоголевских ликов и личин автора. Образ автора нередко негативно отражался в экспрессивных оттенках и оценках, в стилистических модификациях образа подставного рассказчика (например, в «Бесах», в «Братьях Карамазовых»). Получалась иллюзия, что авторский голос завуалирован, что образ автора как бы растворился в образах героев. А между тем, «каждому герою мир дан в особом аспекте, соответственно которому и конструируется его изображение»¹.

В стороне от этих своеобразных стилистических течений, разбивавшихся на множество ручьев и потоков, оставалось творчество таких художников, как Тургенев, Гончаров, Писемский и др. Между тем Л. Толстой, исходя преимущественно из пушкинского принципа сближения авторской речи с индивидуальным сознанием персонажа, в то же время сочетает этот принцип в «Войне и мире» с приемом эпических и морально-философских, научно-публицистических отступлений. В них образ автора «возносится» над сферами сознания персонажей и над миром изображаемой действительности. Автор выступает здесь в качестве проповедника, искателя и «потустороннего» созерцателя подлинной, простой, неприкрашенной истины. Толстой совершенно оригинально синтезирует и перерабатывает наметившиеся в предшествующей литературе стилистические тенденции с литературными традициями XVIII в.»².

Я привел эту довольно большую цитату из исследования В. В. Виноградова «О языке Толстого», чтобы показать, что В. В. Виноградов был накануне создания целостной историко-литературной концепции исторического развития образа автора в русской литературе. Если бы эта картина развития образа автора была им полностью завершена, она бы имела огромное значение для построения подлинной научной истории русской литературы, истории ее развития и совершенствования методов художественного обобщения. Но и в том виде, в котором оставил нам свои мысли и наблюдения В. В. Виноградов, они имеют чрезвычайно большое значение, поражая нас обилием и глубиной наблюдений, колоссальностью привлеченного материала и тонкостью теоретических дифференциаций, различений и отвлечений.



В лежащей перед нами новой книге В. В. Виноградова представлены различные образы авторов. Перед нами как бы экспозиция, в которой участвуют диаметрально противоположные объекты изучения: Пушкин и Писемский, Карамзин и Карабчевский, Зощенко и Флобер. Принципиально важны, хотя не только не исчерпывают темы, но едва с ней соприкасаются, те примеры образов актера, певца, иллюстратора-художника, которые дает В. В. Виноградов в конце своей книги, подчеркивая, что проблема образа автора выходит за пределы лите-

¹ См. статью: Энгельгардт Б. М. Идеологический роман Достоевского.— «Достоевский. Статьи и материалы», под ред. А. С. Долинина, сб. II. (примечание В. В. Виноградова).

² В. В. Виноградов. О языке Толстого, стр. 170—171.

ратуры и фольклора и составляет лишь часть более широкой проблемы образа творца-художника в его произведениях.

Новая книга В. В. Виноградова развивает и дополняет его прежние теоретические положения об образе автора.

В частности, глубоко интересно все то, что говорит здесь В. В. Виноградов о различиях образа «рассказчика», создающего сказ, и образа автора, стоящего над рассказчиком и объединяющем иногда нескольких рассказчиков. Это очень важно, так как в историко-литературных работах образ повествователя и образ автора часто бессознательно смешивались и объединялись.

В. В. Виноградов в своей новой книге обобщает и то, что он писал на эту тему раньше, и то, к чему он приходит на основании новых материалов. Проблема сказа крайне важна для поэтики реализма, в частности.

Писатель, по словам В. В. Виноградова, создает «новые миры при посредстве чужого, внелитературного словесного материала. Не только новые формы словесных комбинаций, ощутимые остро на фоне ломки привычных семантических соотношений, но и новые методы художественного преобразования мира строятся на основе сказовых форм» (выше стр. 127). Сказовые формы создают ту стилистическую многослойность литературного произведения, в которой он видел один из характерных признаков реалистической, «послепушкинской» литературы.

То, что говорит дальше В. В. Виноградов об образах рассказчиков у М. Зощенко, отлично поясняет его мысль и объясняет сущность взаимоотношения образа автора с образами рассказчиков: «Так Зощенко ... создает вереницу рассказчиков-«авторов», шеренгу «мещанских поэтов», которых отделяет разными способами от своей писательской личности, от образа автора в собственном смысле этого термина. Авторское «я» всех их, так сказать, «держит в лоне своем», но над ними иронически возвышается» (см. стр. 125).

Ту же мысль В. В. Виноградов демонстрирует и в книге «О языке художественной литературы», на примере «Левши» Лескова: «На «Левше» Лескова удобно продемонстрировать одну (и притом не очень сложную) категорию сказовых соотношений образов рассказчика, автора и персонажей. Сказ «Левши» — анонимен. Рассказчик является заданной формой «народно-эпического» повествования (цеховой «легенды»). На нем тем самым ставится знак автора. Сказ воссоздается как литературная обработка. Образ автора делается ее конструктивной формой. В «Левше» поэтому есть два ряда словесных форм: одни возводятся к рассказчику, соотносены с его образом и этот образ создают; другие — идут от автора, связаны с разными ликами его литературного перевоплощения. Две эти словесно-стилистические цепи переплетаются. Их сплетение и движение определяют сюжетную композицию «Левши»¹.

В. В. Виноградов обращает внимание на то, что образ автора часто смешивается в литературоведении с образом рассказчика и неправильно привлекается для решения задач сказа.

Вопрос о сказе, по выражению В. В. Виноградова, «издерган блужданиями по темным дорогам». Со свойственной ему аналитической тонкостью и методической четкостью В. В. Виноградов настаивает на необходимости различать автора и рассказчика в художест-

¹ В. В. Виноградов. О языке художественной литературы, стр. 123.

венной ткани произведения. Образ автора — это высшее объединение всех речевых структур произведения, это идейно-стилистическое средоточие, объединяющее и порожденных автором образов рассказчиков. Рассказчик — это посредник между автором и литературной действительностью. Различие это одно из принципиально важных и впервые с такой четкостью проведено в данной книге В. В. Виноградова. Не могу не привести несколько строк, на которые читатель сам уже, несомненно, обратил особое внимание: «Рассказчик — речевое порождение автора, и образ рассказчика в сказе — это форма литературного артистизма автора. Образ автора усматривается в нем как образ актера в творимом им сценическом образе. Соотношение между образом рассказчика и образом автора динамично в пределах сказовой композиции, это величина переменная» (стр. 118)¹.

С этим образом автора-актера связаны и все дальнейшие мысли В. В. Виноградова об актерской игре автора с «образом читателя», о двуплановости и двусмысленности форм диалектной речи в повествовательной прозе и многое другое, о чем с интересом прочтет читатель в данной книге. «Писатель раздваивает, растранивает и т. д. свой авторский лик в игре личин, «масок» или влечет за собой цепь чужих языковых сознаний, ряд рассказчиков, которые комбинируют новые системы сказа из книжных, архаических элементов» (стр. 127).

Однако В. В. Виноградов допускает и такой сказ, который идет от авторского «я». Сказ в этом случае не маскирует собой образа авторского «я», а как бы его раскрывает. Сказ от лица автора возможен, когда автор заявляет себя читателю не пишущим, а говорящим, диктующим свое произведение, но одновременно не скрывающимся под личиной какого-то «полуписьменного» персонажа, — персонажа говорящего, но не умеющего писать, — литературно, во всяком случае. По поводу этого сказа, сливающегося с образом авторского «я», В. В. Виноградов делает следующее замечание, вскрывающее различие сказа, ведущегося от чужого имени, и сказа от своего лица: «Писательское «я» — уже не образ-имя, а образ-местоимение. Следовательно, под ним можно скрыть противоречивые формы, диалектика его колебаний очень сложна» (см. стр. 128). И далее В. В. Виноградов вскрывает эту диалектику.

Одна из привлекательных и увлекательных новинки данной книги состоит в том, что в ней привлечен огромный и редко останавливавшийся на себе внимание литературоведов материал судебного красноречия. Между тем блестящее русское судебное красноречие второй половины XIX и начала XX вв. не только постоянно использовалось в той или иной мере классиками русской литературы (Достоевский, Толстой), но и принципиально важно в теоретическом отношении для демонстрации сходств и различий в образе автора и образе оратора, в стилистических позициях писателя и ратора.

В своих работах В. В. Виноградов многократно указывал на важность изучения приемов ораторской прозы для науки о языке художественной литературы. «Тесная связь поэтики с риторикой заставляет исследователя литературы зорко следить за историческими взаимоотношениями образов писателя и оратора и их взаимодействиями»².

¹ Ср. сходные мысли в книге В. В. Виноградова «О языке художественной литературы», стр. 122.

² В. В. Виноградов. Наука о языке художественной литературы, стр. 29.

Несмотря на принципиальное различие в отношении к художественности оратора и писателя, В. В. Виноградов утверждал: «Проблема ораторской характеристики не безразлична для теории литературы. Ведь литература часто транспортирует в свою сферу те субъективные категории, которые возникли и сложились в других областях словесного творчества. Образ автора соотносителен с другими субъективными категориями словесного выражения. Так, в эпоху Ломоносова писатель-прозаик был лишь частной разновидностью риторика»¹.

На необходимость изучения стилистики судебного красноречия В. В. Виноградов указывал также в своей книге «Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика». «Вопросы судебного красноречия, судебной речи, так живо интересовавшие русское общество с 60-х годов XIX в. и заглушенные, было, в 30—40-х годах нашего столетия, сейчас возрождаются с новой силой и с новым их осмыслением. Так, любопытно, что основой некрасовского стиля многие критики считали ораторскую, проповедническую стихию»². Приведя высказывания на этот счет С. А. Андреевского, Н. Н. Страхова и даже Достоевского, В. В. Виноградов пишет далее: «Естественно, что анализ ораторской струи в художественном стиле Некрасова станет глубже, объективнее, свободнее от пристрастных личных оценок, если он будет опираться на широкие сопоставления с стилистическими нормами ораторской или общественно-публицистической речи того времени»³.

Не будем повторять выводы и наблюдения книги. Наша задача уже: напомнить читателю о том, что писал В. В. Виноградов раньше на ту же тему и что важно для понимания его теперешней книги.

Закljučая свою книгу «Стиль Пушкина», В. В. Виноградов писал: «...в этой книге о стиле Пушкина больше материала и анализа, чем выводов и синтеза»⁴. Это меткое самонаблюдение не означает, что у В. В. Виноградова мало выводов и мало синтеза, но наиболее сильную и значительную сторону его работ действительно всегда составлял острый и тонкий анализ на основе удивительно богатого и удачно выбранного материала. В. В. Виноградов ввел в сферу внимания литературоведов и языковедов необычайное обилие авторов — ученых и писателей — во всем блеске и богатстве их суждений и стилистического разнообразия. Он умел обращать внимание на многообразие, на многоплановость, многотемность и разносторонность. Он анализировал, разделял, различал, дифференцировал, вскрывал несходства, противоречия, невыдержанность художественной системы, разнотемность литературных стилей или незавершенность суждений исследователей. Его наиболее сильной стороной был всегда научный анализ. Это в полной мере сказывается и в данной книге.



Несколько слов о стиле работ самого В. В. Виноградова. В нем также сказывается стремление к анализу, расчленению проблем, углублению и дифференциации вопросов. Это стиль затрудненной науч-

¹ В. В. Виноградов. Наука о языке художественной литературы, стр. 28.

² В. В. Виноградов. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. М., 1963, стр. 15.

³ Там же, стр. 16.

⁴ В. В. Виноградов. Стиль Пушкина, стр. 619.

ной прозы, принуждающий читателя думать, сопоставлять, различать и вникать в оттенки мысли. Необходимость все время ограничивать и уточнять свою мысль заставляет В. В. Виноградова прибегать к придаточным предложениям, вводным словам, усложненной терминологии. Он стремился к ограничительным суждениям и к отграничиванию своей мысли от мысли цитируемых им ученых.

Лингвист сказывается в его стиле в постоянной игре словами. Он любит сопоставлять и противопоставлять однокоренные слова различные или слегка различные по значению: «изображение и выражение», «объективный и объектный», «индивидуальный и индивидуализированный», и т. д. и т. п. Игра словами, каламбуры, ирония составляют не только изданий лингвистический и литературоведческий интерес В. В. Виноградова, но и особенность его научного стиля. И сквозь этот стиль сознательно или бессознательно явственно проступает образ авторского «я» самого В. В. Виноградова.

Согласно концепции В. В. Виноградова, ироническая маска «рассказчика» часто прикрывает образ подлинного авторского «я». За иронией В. В. Виноградов нередко скрывал свое внимание к чужому мнению и чужому наблюдению. Уже одно то, как часто В. В. Виноградов привлекает внимание читателей к мнению своих современников-ученых, как часто извлекает он на свет редкие и забытые статьи литературоведов и лингвистов, какой обильный материал он приводит из книг и из журнальных материалов давно забытых литераторов и исследователей, показывает его научную внимательность, его осторожность и осмотрительность в выводах и обобщениях.

Аналитический характер ума В. В. Виноградова помогал ему строить проверенные концепции, структурной особенностью которых является четкое членение проблемы, уточнение вопросов и решительный отказ от всяческих упрощений и прямолинейных обострений. Благодаря этому концепции В. В. Виноградова не завершали исследования, а открывали для них широкие пути, отличаются долговечностью и фундаментальностью.

В одних случаях В. В. Виноградов предлагает отчетливо дифференцировать качественно различные синтаксические категории словосочетания и предложения и этим открывает новые перспективы в изучении синтаксиса. В других случаях он предлагает ясно разграничивать типы лексических значений слова и этим указывает новые пути развития семантической характеристики слов. Различая литературный язык и язык литературы, язык произведения и язык писателя, язык писателя и язык создаваемого писателем образа рассказчика, В. В. Виноградов сделал возможным новые пути в изучении разных слоев художественной речи.

Примеры этих четких различий и разграничений, способствовавших созданию крупных и стимулирующих исследования концепций, можно было бы легко умножить.

Научная осторожность и даже некоторый скептицизм В. В. Виноградова не лишали его прочных привязанностей, сопровождавших и воодушевлявших его в течение всей его жизни. Такой прочной привязанностью и крепкой любовью его был для В. В. Виноградова главный и неизменный объект его исследований — русский язык. Русский язык В. В. Виноградов исследовал в разных аспектах. Он занимался исторической фонетикой и диалектологией, морфологией, словообразованием, синтаксисом, современной и исторической лексикологией, лексикографией, фразеологией, семаснологией, историей литературного языка, языком художественной литературы, взаимодействием русско-

го языка с другими славянскими языками и т. д. Во всех этих областях изучения русского языка В. В. Виноградов открывал новые перспективы и намечал новые проблемы для изучения.

Вопросы истории русского языка не были для него оторваны от проблем истории русской литературы. Он изучал и язык и литературу комплексно, в единстве и всесторонне. Одной из крупнейших заслуг В. В. Виноградова в области изучения русского реализма было установление связи формирования реализма с различными новыми течениями в русском языке и в языке литературы: с образованием национального языка, с началом использования в литературе диалектизмов, с появлением индивидуализированной речи литературных персонажей, индивидуальных образов рассказчиков (с индивидуальной же речью), с проникновением в литературу языка и стиля фольклора и т. д. Проблема реализма впервые была связана в работах В. В. Виноградова с проблемой языка литературы.

Если в области языкознания любимым героем исследований В. В. Виноградова был русский язык во всех его проявлениях и аспектах, то в области изучения литературы, ее языка любимыми героями ученого явились Пушкин, Гоголь и Достоевский. Им он посвятил наибольшее число своих исследований, и эти исследования при всей их конкретности и детальности отнюдь не отмечены печатью мелочеведения и фактографии. Напротив, они исследуют наиболее ответственные вопросы стиля в самом широком аспекте и вводят читателя в самый центр познания художественных основ творчества каждого из писателей. В. В. Виноградов много занимался также языком и стилем Лермонтова, Толстого, Крылова, Салтыкова-Щедрина, Ломоносова и др.

Синтетические построения В. В. Виноградова основывались на конкретном анализе; обобщению предшествовало расчленение и критика существующих концепций.



Несколько слов о внешних фактах биографии В. В. Виноградова. В. В. Виноградов родился 12 января 1895 года в Зарайске Рязанской области. Здесь окончил он в 1914 году духовную семинарию и, переехав в Петроград, поступил в Историко-филологический институт Петроградского университета. В следующем, 1915 году, В. В. Виноградов поступает в Петроградский Археологический институт и в 1918 году заканчивает оба института. По окончании высшего образования В. В. Виноградов был оставлен при Петроградском университете для подготовки к профессорскому званию. Его непосредственным руководителем был академик А. А. Шахматов, его старшим другом и учителем был Л. В. Щерба, возглавлявший Лингвистическое общество при Петроградском университете. Метод А. А. Шахматова, научные интересы и научная осторожность Л. В. Щербы наложили сильнейший отпечаток на всю исследовательскую деятельность В. В. Виноградова.

В 1919 г. в «Известиях» Отделения русского языка и словесности Академии Наук была опубликована магистерская диссертация В. В. Виноградова «Исследования в области фонетики севернорусского наречия». С 1920 года В. В. Виноградов — доцент Петроградского университета, а с 1922 года — профессор Петроградского Археологического института. В 1923 году, оставаясь доцентом университета и профессором Петроградского Археологического института, он становится старшим научным сотрудником Института сравнительно-исторического изучения язы-

ков и литератур Запада и Востока при Петроградском университете. С 1929 года В. В. Виноградов избирается действительным членом Государственного Института истории искусств и в этом ведущем литературоведческом центре страны заведует сектором художественной речи. Стоит подчеркнуть, что все исследовательские и учебные учреждения, в которых работает В. В. Виноградов в 20-е годы, находились в пору своего расцвета и объединяли замечательную плеяду литературоведов и лингвистов, составивших гордость советской филологической науки.

В 20-е годы В. В. Виноградов читает курсы современного русского языка, стилистики, истории русского литературного языка. Именно к этому времени относится первоначальное формирование его взглядов на историю стилей художественной литературы и языка писателей. В эти же годы появились и известные литературоведческие книги В. В. Виноградова: «Гоголь и натуральная школа» (1925), «О поэзии Анны Ахматовой» (1925), «Этюды о стиле Гоголя» (1926), «Эволюция русского натурализма» (1929), «О художественной прозе» (1930), а перед тем — его замечательное исследование языка и стиля Аввакума — «О задачах стилистики. Наблюдения над стилем Жития протопопа Аввакума» (1923).

С 1930 года научная деятельность В. В. Виноградова связана по преимуществу с научными учреждениями Москвы. Здесь он вначале профессор Второго Московского университета, а с 1932 года — профессор Московского государственного института иностранных языков. Он член редакции «Толкового словаря русского языка», вышедшего под руководством Д. Н. Ушакова. С 1938 года и до самой войны — он профессор Московского педагогического института им. В. И. Ленина. В тридцатые и сороковые годы В. В. Виноградов создает работы, доставившие ему мировую славу: «Очерки по истории русского литературного языка XVII—XIX вв.» (первое издание — 1934 г., второе переизданное — 1938 г.), «Язык Пушкина» (1935), «Стиль Пушкина» (1941), «Русский язык. Грамматическое учение о слове» (1947), отмеченная Государственной и Ломоносовской премиями.

В годы войны В. В. Виноградов работает в Тобольске заведующим кафедрой русского языка Омского педагогического института, переведенного в этот город. С 1943 года он снова в Москве и с 1945 года до самой своей смерти, в течение четверти века, возглавляет кафедру русского языка Московского университета. В 1946 г. единогласно избирается академиком.

С момента избрания академиком разворачивается обширная научно-организационная деятельность В. В. Виноградова. Он член многих международных научных организаций; особенно активно работает, как член Международного комитета славистов и одно время его председатель. По инициативе В. В. Виноградова создается Институт русского языка АН СССР, директором которого он был почти 10 лет. В течение тринадцати лет (с 1950 по 1963 годы) он стоит во главе Отделения литературы и языка Академии Наук СССР. До самой смерти В. В. Виноградов возглавляет Советский комитет славистов, созданной по его инициативе, журнал «Вопросы языкознания», состоит председателем и членом многих научных советов, комиссий и обществ.

Еще активнее и шире становится его научная деятельность. В 50-е и 60-е годы он выпускает такие обширные всемирно известные исследования, как «О языке художественной литературы» (1959), «Проблема авторства и теория стилей» (1961), «Сюжет и стиль» (1963), «Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика» (1963).

Он был членом восьми иностранных академий (Болгарии, Венгрии, ГДР, Дании, Польши, Румынии, Франции, Югославии), почетным доктором Парижского (Сорбонны) и Карлова университетов, президентом Международной ассоциации преподавателей русского языка и литературы (МАПРЯЛ).

Умер В. В. Виноградов 4 октября 1969 г., работая с неослабевающей энергией и внутренним жаром.

Если говорить о самой замечательной черте характера В. В. Виноградова, то этой чертой следует признать поразительное трудолюбие и трудоспособность. Он работал постоянно. Читая, беседуя, слушая радио, следя за выступлениями на заседаниях, все время делал наблюдения над языком, размышлял. Он держал в уме программу своих исследований на много лет вперед.

Бесполезно привести некоторые выдержки из планов занятий Виктора Владимировича, которые он себе составил за год-полтора до смерти. Поступая в 1968 г. в Институт русской литературы Академии Наук СССР, он писал в своем заявлении о приеме: «План моих занятий в Институте русской литературы: отношение творчества Гоголя к Пушкинскому, романы Ф. М. Достоевского, общие проблемы теории русской литературы и исторической поэтики, история стилей русской художественной литературы с конца XVII по XX век».

В другом плане своих работ В. В. Виноградов писал о главной теме будущих занятий, о теме данной книги. Не бесполезно воспроизвести полностью выдержку из этого плана: «Главной темой моих исследований будет в 1968—1970 гг.: «Образ автора в русской художественной литературе с конца XVIII в. до 50—60-х гг. XIX в.».

В моем понимании «образ автора» — это центр, фокус, в котором скрещиваются и объединяются, синтезируются все стилистические приемы словесного искусства. «Образ автора» — это словесно-речевая структура, пронизывающая весь строй художественного произведения и определяющая взаимосвязь и взаимодействие всех его элементов. «Образ автора» как новая своеобразная категория художественной литературы в ее индивидуальных формах выступает на смену обобщенным авторским жанрово-типическим схемам в истории русской литературы лишь в последние десятилетия XVIII в. В известной степени проблема «образа автора» связана с формированием понятия о «личности» в истории общественных мировоззрений.

Общий очерк формирования «образа автора» в истории русской художественной литературы опирается на анализ специфических стилей Г. Державина, А. Радищева и Карамзина. Это большая вводная глава ко всей монографии.

Далее я предполагаю подробно исследовать разные способы экспрессивно-стилистического воплощения «образа автора» в творчестве Пушкина (в его лирике, в романтической поэме, «романе в стихах» — «Евгении Онегине», в «Полтаве», «Домике в Коломне», «Графе Нулине», «Медном всаднике»).

В этом исследовании больше всего места займет вопрос о формах и типах речевой структуры «образа автора» в его соотношении с образами персонажей в «Евгении Онегине».

Следующие темы своего исследования предполагаю посвятить анализу прозы Пушкина и Гоголя с точки зрения структуры в них «образа автора».

Из этого плана исследований В. В. Виноградова видно, как много он успел осуществить за оставшиеся ему жить полтора года.

Он оставался неутомим до конца.

Десятки книг, каждая из которых была событием в советской филологии, сотни статей, многие из которых равны книгам, — таков поражающий чисто количественный итог его неустанной работы.

После его смерти осталось несколько законченных трудов, в том числе и работы, относящиеся к проблеме художественной речи. Одна из них сейчас в руках у читателя, другая — «К диалектике развития словесно-художественных форм («Евгений Онегин» Пушкина и «Мертвые души» Гоголя)» — ждет еще своего издания.

Д. С. Лихачев

**ТРУДЫ АКАДЕМИКА В. В. ВИНОГРАДОВА
ПО ПРОБЛЕМАТИКЕ ДАННОЙ КНИГИ**

О символике А. Ахматовой. (Отрывки из работы по символике поэтической речи). В кн.: «Литературная мысль». Альманах. Вып. 1, Пг., 1921, стр. 91—138.

Сюжет и композиция повести Гоголя «Нос». «Начала», 1921, № 1, стр. 82—105.

Стиль петербургской поэмы (Ф. М. Достоевского) «Двойник». (Опыт лингвистического анализа). В кн.: «Ф. М. Достоевский. Статьи и материалы». Пг., 1922, стр. 211—254.

О задачах стилистики. Наблюдения над стилем «Жития протопопа Аввакума». В кн.: «Русская речь». Сб. статей под ред. Л. В. Щербы. Вып. 1. Пг., 1923, стр. 195—293.

Сюжет и архитектоника романа Достоевского «Бедные люди» в связи с вопросом о поэтике натуральной школы. В кн.: «Творческий путь Достоевского». Сб. статей под ред. Н. Л. Бродского. Л., 1924, стр. 49—103.

Гоголь и натуральная школа. Л., 1925.

О поэзии Анны Ахматовой. (Стилистические наброски). Л., 1925.

Этюды о стиле Гоголя. Л., 1926.

Проблема сказа в стилистике. В кн.: «Поэтика». Сб. статей. Л., 1926, стр. 24—40.

О построении теории поэтического языка. Учение о системах речи литературных произведений. В кн.: «Поэтика». Сб. статей. Л., 1927, стр. 5—25.

Эволюция русского натурализма. Гоголь и Достоевский. Л., 1929.

О художественной прозе. М.—Л., 1930.

О стиле Пушкина. «Литературное наследство». Т. 16—18. М., 1934, стр. 135—214.

Язык Пушкина. Пушкин и история русского литературного языка. М.—Л., 1935.

Стиль «Пиковой дамы». В кн.: «Пушкин. Временник Пушкинской комиссии». Вып. 2. М.—Л., 1936, стр. 74—147.

Язык Гоголя. В кн.: «Н. В. Гоголь. Материалы и исследования». Под ред. В. В. Гиппиуса. Вып. 2. М.—Л., 1936, стр. 286—376.

Пушкин и русский язык. «Вестник АН СССР». 1937, № 2—3, стр. 88—108.

Язык Лермонтова. «Русский язык в школе», 1938, № 3, стр. 35—63.

О языке Толстого (50—60-е годы). «Литературное наследство». Т. 35—36. Л. Н. Толстой. I. М., 1939, стр. 116—220.

Стиль Пушкина. М., 1941.

Пушкин и русский литературный язык XIX века. В кн.: «Пушкин — родоначальник новой русской литературы». Сб. научно-исследовательских работ. М.—Л., 1941, стр. 543—605.

Стиль прозы Лермонтова. «Литературное наследство». Т. 43—44. М. Ю. Лермонтов. I. М., 1941, стр. 517—628.

Язык и стиль басен Крылова. «Изв. АН СССР. ОЛЯ», 1945, т. 4, вып. 1, стр. 24—52.

Из наблюдений над языком и стилем И. И. Дмитриева. В кн.: «Материалы и исследования по истории русского литературного языка». Т. 1. М.—Л., 1949, стр. 161—278.

К изучению языка и стиля пушкинской прозы. (Работа Пушкина над повестью «Станционный смотритель»). «Русский язык в школе», 1949, № 3, стр. 18—32.

Рец.: Орлов А. С. Язык русских писателей. Научно-популярная серия. М.—Л.; Изд-во АН СССР, 1948, стр. 190. «Советская книга», 1949, № 2, стр. 100—104.

О языке ранней прозы Гоголя. В кн.: «Материалы и исследования по истории русского литературного языка». Т. 2. М.—Л., 1951, стр. 94—138.

Язык Гоголя и его значение в развитии русского литературного языка. «Изв. АН СССР. ОЛЯ», серия ист. и философ., 1952, т. 9, вып. 2, стр. 207—209.

Язык художественной литературы. «Огонек», 1952, № 25, стр. 6.

Язык Гоголя и его значение в истории русского языка. В кн.: «Материалы и исследования по истории русского литературного языка». Т. 3. М.—Л., 1953, стр. 4—44.

Язык художественного произведения. «Вопросы языкознания», 1954, № 5, стр. 3—26.

Заметки о языке художественных произведений. В кн.: «Вопросы культуры речи». Сб. статей. М., 1955, стр. 52—66.

Итоги обсуждения вопросов стилистики. «Вопросы языкознания», 1955, № 1, стр. 60—87.

Проблема исторического взаимодействия литературного языка и языка художественной литературы. «Вопросы языкознания», 1955, № 4, стр. 3—34.

Общие проблемы и задачи изучения языка русской художественной литературы. «Изв. АН СССР. ОЛЯ», 1957, т. 16, вып. 5, стр. 407—429.

Реализм и развитие русского литературного языка. «Вопросы литературы», 1957, № 9, стр. 16—63.

Общие проблемы изучения языка художественной литературы в советскую эпоху. В кн.: «Славянская филология». Сб. статей. Вып. 2. М., 1958, стр. 5—57.

Наука о языке художественной литературы и ее задачи. (На материале русской литературы). М., 1958.

Из истории стилей русского исторического романа. (Пушкин и Гоголь). «Вопросы литературы», 1958, № 12, стр. 120—149.

История одной литературной подделки. «Русская литература», 1958, № 3, стр. 102—129.

К изучению стиля протопопа Аввакума, принципов его словоупотребления. «Труды Отдела древнерусской литературы Ин-та русской литературы АН СССР (Пушкинский дом)», 1958, т. 14, стр. 371—379.

Лингвистические основы научной критики текста. «Вопросы языкознания», 1958, № 2, стр. 3—24; № 3, стр. 3—23.

О стиле книги К. С. Станиславского «Моя жизнь в искусстве». В кн.: «Omăgiu lui cu prilejul împlinirii a 70 de ani». București, 1958, p. 895—899.

О языке художественной литературы. М., 1959.

Тургенев и школа молодого Достоевского (конец 40-х годов XIX века). «Русская литература», 1959, № 2, стр. 45—71.

В. И. Ленин и развитие советской филологии. В кн.: «Ленин и наука». М., 1960, стр. 283—294.

Наука о языке художественной литературы и ее задачи (на материале русской литературы). В кн.: «Исследования по славянскому литературоведению и стилистике». М., 1960, стр. 5—45.

Об авторстве двух статей «Литературной газеты» в 1830—1831 гг. на украинские темы. (Сомов, Пушкин или Гоголь).

«Annali sezione slava». Napoli, 1960, 3, p. 1—33.

Роль художественной литературы в процессе формирования и нормирования русского национального литературного языка до конца 30-х годов XIX в. «Вопросы языкознания», 1960, № 6, стр. 59—62.

Проблема авторства и теория стилей. М., 1961.

Неизвестный очерк-фельетон Ф. М. Достоевского. «Вопросы литературы», 1961, № 1, стр. 89—107.

Поэтика, стилистика и лингвистика. В кн.: «Тезисы докладов межвузовской конференции по стилистике художественной литературы». М., 1961, стр. 20—24.

Стилистические методы определения авторства и воспроизведения авторского текста в советском пушкиноведении. «Изв. АН СССР. ОЛЯ», 1961, т. 20, вып. 1, стр. 3—26.

О теории поэтической речи. «Вопросы языкознания», 1962, № 2, стр. 3—17.

Поэтика и ее отношение к лингвистике и теории литературы. «Вопросы языкознания», 1962, № 5, стр. 3—23.

Проблемы стилистики русского языка в трудах М. В. Ломоносова. «Изв. АН СССР. ОЛЯ», 1962, т. 21, вып. 2, стр. 167—175.

Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. М., Изд-во АН СССР, 1963.

Сюжет и стиль. Сравнительно-историческое исследование. М., Изд-во АН СССР, 1963.

И. С. Генслер и Ф. М. Достоевский — редактор «Гаванских сцен». «Русская литература», 1964, № 2, стр. 71—91.

По поводу книги «Сюжет и стиль». «Вопросы литературы», 1965, № 2, стр. 194—199.

О стиле Карамзина и его развитии. (Исправление текста повестей). В кн.: «Процессы формирования лексики русского литературного языка (от Кантемира до Карамзина)». М.—Л., 1966, стр. 237—258.

Об одной мнимо-пушкинской эпиграмме на Москву. «Русская литература», 1966, № 3, стр. 103—108.

Проблемы стилистики перевода в поэтике Карамзина. В кн.: «Русско-европейские литературные связи». Сб. статей к 70-летию со дня рождения акад. М. П. Алексеева. М.—Л., 1966, стр. 404—414.

Стиль и композиция первой главы «Евгения Онегина». «Русский язык в школе», 1966, № 4, стр. 3—21.

О трудах Ю. Н. Тынянова по истории русской литературы первой половины XIX века. «Русская литература», 1967, № 2, стр. 81—95.

О художественной речи Пушкина. «Русский язык в школе», 1967, № 3, стр. 25—30.

Об авторе сатиры на А. А. Краевского и его газету «Голос» (об авторстве Ф. М. Достоевского). «Русская литература», 1969, № 3, стр. 79—88.

Стиль В. И. Ленина и задачи текстологии. «Вопросы языкознания», 1970, № 2, стр. 3—5.

- Аввакум 66
 Аверченко А. Т. 129
 Аксаков С. Т. 59, 60
 Алигер М. 22, 23
 Альбов М. Н. 70, 118, 119
 Андреев Л. Н. 32, 33, 79, 80, 130
 Андреева М. Ф. 79
 Андреевский С. А. 135
 Андрич Иво 26
 Андроников И. Л. 205
 Анненков П. В. 156
 Анненский И. Ф. 41
 Асафьев Б. В. (Игорь Глебов)
 206, 209
 Ахматова А. А. 23, 33, 48, 66, 121

 Бабель И. Э. 61, 127
 Бальзак О. 176
 Бальи Ш. 67, 68, 121, 122, 189
 Бальмонт К. Д. 46
 Батюшков К. Н. 155, 160, 162
 Бахтин М. М. 5, 103, 126
 Белецкий А. И. 5, 103
 Белинский В. Г. 84, 154, 155, 176
 Белый Андрей 27, 41, 129, 194, 195
 Бенедиктов В. Г. 71
 Бенуа А. 207
 Бестужев-Марлинский А. А. 71,
 152
 Бетховен Л. 58
 Благой Д. Д. 196
 Блок А. А. 22, 40, 41, 45, 46, 49,
 195—197
 Бойто А. 206
 Бонди С. М. 103
 Борисов Л. 201
 Брик О. М. 3, 42
 Бруссон Ж. Ж. 191
 Брюсов В. Я. 44, 48
 Бунин И. А. 83
 Буслаев Ф. И. 178
 Бялый Г. А. 187, 189

 Вандриес Ж. 130
 Вейнберг П. И. 35, 36
 Вересаев В. В. 143
 Веселовский А. Н. 3, 29, 30
 Виноградов В. В. 28, 199
 Виноградов Иван 42
 Винокур Г. О. 5, 10, 48, 103, 104
 Вознесенский Андрей 20
 Вольтер Ф. М. 153, 191
 Врубель М. А. 85, 208

 Гаршин В. М. 70
 Гегель Г. В. Ф. 84
 Гершензон М. О. 160
 Гете И. В. 56, 83, 84
 Гиляров-Платонов 60
 Гладков А. 36, 56, 201
 Гладков Ф. В. 39, 40, 67
 Гливенко И. И. 85, 88
 Глинка М. И. 204, 206
 Глинский Б. 150
 Гоголь Н. В. 5, 30, 34, 53, 59, 61,
 63, 65, 72, 78, 121, 123—125, 129,
 148, 157, 158, 179, 207
 Гольденвейзер А. Б. 186, 187
 Гольцев В. А. 40
 Гомер 58
 Гончаров А. И. 71
 Горалек К. 28
 Горький М. 32, 33, 39, 40, 65, 67,
 79, 80, 124, 186, 197, 198
 Григорович Д. В. 35, 116, 123
 Григорьев А. А. 84
 Григорьев В. П. 27, 28
 Грин Грэхем 201, 202
 Гриц Т. С. 36, 156
 Гроссман Л. П. 65, 72
 Груздев И. А. 40
 Гусев В. Л. 25
 Гуцин А. С. 84

 Данте А. 85

Дельвиг А. А. 175
Державин Г. Р. 34, 154
Диккенс Ч. 176
Добужинский М. А. 209
Долежел Л. 72
Долинин А. С. 85, 175
Долматовский Е. 59
Достоевский Ф. М. 5, 8, 13—17,
50, 52, 57, 61, 65, 70, 72, 77, 78,
82, 84—89, 91, 123, 124, 126, 130
Дрозда М. 32
Дурылин С. Н. 59

Есенин С. А. 43

Жирмунский В. М. 42, 103
Жовтис А. Л. 43, 44
Жуковский В. А. 25
Жуковский В. И. 149

Заболоцкий Н. 43
Залыгин С. 199
Зарецкий В. А. 42
Зенгер А. 186
Зощенко М. 61, 123, 125, 126, 129,
190

Иванов Вс. Вяч. 61
Иванов Вяч. Ив. 84, 85
Иванов Вяч. Вс. 7, 8, 42, 47, 53,
54
Исаковский М. 18—23

Ииша Ян (Iiša Jan) 56

Каверин В. А. 57, 80—82, 117
Казин В. В. 43
Кайзер В. 11
Капнист В. В. 154
Карабчевский Н. П. 144, 145
Каразин Н. Н. 209
Карамзин Н. М. 34, 35, 152—154
Катаев В. Б. 113
Киреевский И. В. 84
Коган Г. Ф. 89
Кодрянская Н. 197
Кожевникова Квета 73, 116
Кожин В. В. 103
Колмогоров А. Н. 42, 53—55
Кони А. Ф. 143
Корвин-Круковская А. В. 82
Корнель П. 191
Короленко В. Г. 40, 55, 187—189
Крылов И. А. 35

Кузьмин Н. В. 207, 208
Куприн А. И. 201

Лабрюйер Ж. 176
Лавров В. 118, 119
Ламанский В. И. 66
Ламартин А. 36, 37
Лансере Е. Е. 208
Лапшин И. И. 156
Ларин Б. А. 48
Левин 195, 196
Леонов Л. М. 30, 31, 61, 65, 72,
122, 127, 129
Леонтьев К. 84
Лермонтов М. Ю. 30, 34, 45, 46,
65, 72, 179
Лесков А. Н. 58, 71, 208
Лесков Н. С. 58, 61, 69, 71, 72, 126,
127, 129, 208, 209
Лихачев Д. С. 12—17, 103
Лобачевский Н. И. 53
Ломоносов М. В. 30, 34
Луцкий К. Л. 149
Ляховецкий Л. Д. 149

Мазини А. 206
Майер Т. 5
Майерова М. 180
Маклаков В. А. 131
Мандельштам О. М. 157
Маркович В. М. 114, 115
Маяковский В. В. 36, 43, 201
Межиров Ал. 53, 54
Мейерхольд В. Э. 36, 56, 69, 150,
151, 201
Мейлах Б. С. 109, 110
Михайлов А. Л. 198
Мопассан Ги 176, 177, 181
Мозм С. 39
Мразек Р. 73
Мукаржовский Я. 32
Мусоргский М. П. 189
Мысляков В. А. 194

Назаренко В. 198, 199
Найденев С. А. 113
Наровчатов С. 23
Некрасов Н. А. 22, 34, 116, 123
Немирович-Данченко В. И. 113

Огарев Н. П. 113
Огнев Н. 127
Озеров В. 31
Олеша Ю. К. 11
Опульская Л. Д. 89

- Орлов В. Н. 196
Островский А. Н. 65, 66, 178
Островский П. Н. 80
- Палиевский П. В. 31
Панаев И. И. 116
Паперный З. С. 197
Пастернак Б. Л. 27, 32, 46, 47
Пастернак Л. О. 208
Пешковский А. М. 48
Пильняк 129
Пиксанов Н. К. 74, 76, 112, 185, 186
Писемский А. Ф. 178
Плевако Ф. Н. 138, 141—143
Плетнев П. А. 110
Подгаецкая М. И. 58
Поспелов Н. С. 42, 48
Потебня А. А. 3—10, 84, 113
Пришвин М. М. 199
Прутков Козьма 57
Пушкин А. С. 5, 25, 30, 34, 42, 43, 47, 49, 53, 57, 61, 65, 72, 75, 76, 78, 108—111, 113—115, 155, 159, 160, 162, 167, 175, 176, 179, 205—207
- Радищев А. Н. 154
Расин Ж. 191
Ременник Г. 195
Ремизов А. М. 129, 190, 197
Репин И. Е. 189
Розанов В. В. 203
Ройзензон Л. И. 58
Роллан Ромен 58, 207
Роскин А. 113
Руднев Т. П. 18
Руссо Ж. Ж. 151
Ручьев Б. 21, 22
- Сакулин П. Н. 74
Салтыков-Щедрин М. Е. 78, 79, 116, 130, 193, 194
Светлова М. 25
Свободин П. М. 119
Сервантес М. 176
Сергеенко П. 186
Серман И. З. 87
Серов А. Н. 204, 205
Сидяков Л. С. 110, 111
Скаличка В. 73
Скиталец (Петров С. Г.) 33
Скрябин А. Н. 27, 42
Слонимский А. А. 158, 159
Случкий Б. 23
- Смирнова Л. Н. 39
Соболевский С. А. 25
Соколов А. Н. 17, 107—109, 111, 112
Сомов О. М. 76
Соссюр Ф. 47
Спасович В. Д. 134
Суворин А. С. 119, 184
Сухотин М. С. 183
Сю Е. 179
- Тарановский К. 45, 46
Тацит К. 191
Тимофеев Л. И. 103, 196
Тимофеева-Починковская В. В. 78
Толстой А. Н. 30, 72
Толстой Л. Н. 5, 31, 36, 37, 47, 50, 51, 55, 57, 58, 65, 67, 71, 72, 84, 130, 181—184, 186, 187
Томашевский Б. В. 109, 198, 199
Топоров В. Н. 42
Тургенев И. С. 30, 35, 50, 53, 61, 65, 70, 72, 80, 84, 116, 123, 124, 183, 192, 209
Тренев К. А. 83
Тынянов Ю. Н. 33, 41, 57, 58, 71, 103, 208
Тютчев Ф. И. 45
- Уоркер Перси 202
Урусов А. И. 133, 134
Успенский Г. И. 67, 78, 193
Успенский Н. В. 35, 122
- Фаворский В. 209, 210
Фадеев А. А. 83
Федин К. А. 72
Феокрит 58
Фет А. А. 45
Флобер Г. 176—178, 207
Фонвизин Д. И. 154
Франс Анатолий 191
Фосслер К. 68
- Хлебников В. В. 3, 27
Хмелев Н. П. 55
- Чернышев В. И. 65, 66
Чернышевский Н. Г. 53, 68, 69, 113, 179
Чертков В. Г. 184
Чехов А. П. 30, 36, 39, 50, 51, 65, 72, 80, 83, 113, 118, 119, 150, 151, 184—189
Чехов М. А. 37

Чехов М. П. 119, 120
Чичерин А. В. 4, 5, 11, 42, 48,
50—52, 72, 103, 104, 182, 183

Шаликов П. И. 35
Шаляпин Ф. И. 205, 206
Шевырев С. П. 25
Шекспир В. 153, 201
Шеллер (Михайлов) А. К. 71
Шервинский С. В. 42
Шершеневич В. Г. 57
Шкловский В. Б. 32, 113
Шмелев И. С. 79, 83
Шолохов М. А. 30, 65, 72
Шопен Ф. 27
Шпет Г. Г. 120, 189

Шпильгаген Ф. 156

Щепкин М. С. 35, 36, 156
Щерба Л. В. 48, 147

Эйзенштейн С. 159, 160
Эйнштейн А. 203
Эйхенбаум Б. М. 71; 103
Энгельгардт Б. М. 5, 71, 103
Эренбург И. Г. 106
Эртель А. И. 47, 48

Яacobсон Р. О. 3, 4, 27, 28, 48—50
Якубинский Л. П. 3, 66
Ясинский И. И. 70

ОГЛАВЛЕНИЕ

Стр.

| | |
|---|------------|
| Развитие учения о художественной речи в Советскую эпоху | 3 |
| Проблема образа автора в художественной литературе | 105 |
| <i>Д. С. Лихачев. О теме данной книги</i> | <i>212</i> |
| Труды академика В. В. Виноградова по проблематике книги «О теории художественной речи» | 233 |
| Указатель имен | 236 |



Виктор Владимирович Виноградов

О теории художественной речи

Издательский редактор *И. А. Краснова*. Художник *А. Р. Косолапов*

Художественный редактор *Э. А. Марков*

Технический редактор *А. К. Нестерова*. Корректоры *Е. С. Поздниккина*,
З. Ф. Юрескул

| | | |
|-------------------------------|-----------------------------------|---------------------------|
| А-07524 | Сдано в набор 29/VII—70 г. | Подп. к печати 5/IV—71 г. |
| Формат 84×108 ^{1/32} | Объем 7,5 печ. л. 12,6 усл. п. л. | Уч.-изд. л 14,12 |
| Изд. № А-350 | Тираж 26 000 экз. | Зак. 1318 Цена 74 коп. |

План выпуска литературы вузов и техникумов издательства «Высшая школа»
на 1971 год. Позиция № 108

Москва, К-51, Неглинная ул., д. 29/14, Издательство «Высшая школа»

Московская типография № 4 Главполиграфпрома
Комитета по печати при Совете Министров СССР
Б. Переяславская, 46



76-1011



В.В. ВИНЮГРАДОВ
О ТЕОРИИ
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ
РЕЧИ