

Проблема автора в литературном процессе 30-х годов XX в. и роман А. Малышкина «Люди из захолустья»

Проблема автора, его образа получила к середине 80-х годов XX в. фундаментальное теоретическое освещение как в литературоведении, так в трудах и концепциях лингвостилистического характера. Основные из них — концепции В. Виноградова, М. Бахтина и А. Чичерина.

В. Виноградов определяет образ автора как категорию, которая в целостном виде объединяет в себе стилевые качества всего художественного произведения, всего творчества писателя и целого направления. Структура «образа автора» у В. Виноградова, по определению Д. Лихачева, — «это соглашение компонентов целой конструкции» [10, с. 225]. В. Виноградов выдвинул дефиницию «лик автора», который в реалистическом произведении представляет «замаскированный образ автора» со своим стилем. Ученый напоминает, что «за художником всегда признавалось широкое право перевоплощения» [6, с. 53].

Другой аспект категории образа автора определяется В. Виноградовым как «голос автора» [8], т. е. точка зрения его и персонажей в их соотнесенности, когда авторский язык сливается со сферами речи и мысли персонажа.

К этим двум аспектам мы обратимся в связи с анализируемым материалом.

Подходя к проблеме автора с философских позиций, М. Бахтин определяет: «Автор становится близким герою лишь там, где чистоты ценностного самосознания нет, где оно одержимо сознанием другого (героя. — Е. С.), ценностно осознает себя в авторитетном другом (в любви, в интересах его) ... Событийно и значимо не отношение автора к материалу, а отношение автора к герою. Автор занимает ответственную позицию в событиях бытия» [2, с. 164].

А. Чичерин рассматривает концепцию образа автора у В. Виноградова, с одной стороны, и антиномичную у М. Бахтина, который утверждает: «Автор литературного произведения присутствует только в целом произведении, и его нет ни в одном выделенном моменте этого целого» [3, с. 203]. К этому суждению А. Чичерин относится скептически; мы к нему присоединяемся [16, с. 162].

Сам А. Чичерин выделяет следующие аспекты образа автора: «1) автор биографический, о котором мы знаем, когда он родился, где жил, каковы были его семейные обстоятельства и его нрав; 2) автор художественно-идеологический — постоянный предмет литературоведения...; 3) образ автора, подобный другим образам поэмы, драмы, романа, менее явный, но наиболее смыслообразующий, — предмет личного общения для каждого далеко проника-

ющего читателя... Образ автора так же создается, как и образы персонажей ... Не точное соответствие биографическому автору, а глубинная истинность разума и чувства» [16, с. 163]. Мы привели пространную цитату, ибо это суждение представляется наиболее дееспособным в анализе взятой проблемы*.

Рассмотрим, как решалась проблема автора в мировом литературном процессе 30-х годов XX в. Знаменательно, что уже в это время английский писатель и критик Форд Мэдокс Форд констатировал: «Исчезновение автора является наиболее впечатляющей особенностью современного романа», — и подчеркивал необходимость «сознательного», т. е. авторского усилия** [1, с. 60].

В советской литературе 30-х годов, особенно в формирующемся жанре «романа созидания», были свои сложности. Отмечая, что в лице М. Горького, М. Шолохова и др. советская классическая литература продолжала активизацию повествования за счет «обогащения народной речью» [4, с. 241], современный исследователь приводит и поддерживает мысль другого критика о том, что «...существовал поток массовой прозы, где уже на рубеже 20—30-х годов стало заметно наступающее господство «нейтрального» стиля... Тяготение к прямому и однозначному выражению авторской позиции привело к тому, что в литературе этих лет теряет актуальность не только чужая речь (героя. — Е. С.), но и чужая точка зрения» [4, с. 241]. От тяготения к народно-разговорной речи ряд писателей перешел к традиционно книжно-письменной, где автор говорил и за себя, и за героев.

Теоретически данная мысль была обоснована М. Бахтиным. По этому поводу А. Бочаров пишет: «Герой и его мир для Бахтина... не могут быть просто созданы творческой активностью автора... при котором происходит «потеря героя» ... активность автора без героя, направленная на материал, превращается в чисто техническую деятельность. Полноценный автор занимает авторитетную ценностную позицию вне мира героя и с этой позиции «вне-находимости» восполняет мир героя недоступным ему избытком видения и знания, составляющими привилегию автора ... и завершает его как художественный мир, как произведение искусства» [7, с. 269—270].

В этом плане ясно определяется заслуга А. Малышкина, который не только продолжил лучшие традиции активных стилевых поисков литературы 20-х гг., но и нашел то оптимальное художест-

* Современные исследователи часто обращаются по поводу образа автора к авторитету Л. Толстого, который выразил убеждение: «Читая сочинение, в особенности чисто литературное — главный интерес составляет характер автора, выражающийся в сочинении» (См.: *Толстой Л. Дневники. М., 1950. С. 182*).

** Советский литературовед Н. Анастасьев, прослеживая динамику решения этой проблемы в зарубежном романе XX в., считает утверждение Ф. Мэдокса Форда преувеличением, но относительно 80-х годов приходит к аналогичному выводу, что в результате стремления к позиции «высокой безучастности» «...как носитель нравственного начала, как субъект оценки (сколько угодно неявной) окружающей действительности, как ее историк, созидающий эпический, то есть незамкнутый образ мира, автор в модернистской литературе действительно исчез» [См.: *Вопр. лит. 1985. № 3. С. 70*].

венное решение, при котором сохранил гармоническое соотношение активности своего авторского голоса и психологически индивидуализированных голосов персонажей — все это в русле живого, исторически сложившегося народного разговорного языка, ибо через речь и только через ее стихию можно высветить и народное видение мира, и устоявшиеся многовековые нравственно-трудовые традиции.

Роман А. Малышкина «Люди из захолустья» (1938 г.) по наблюдениям критики 50—60 годов (В. Ермилов, Л. Хватов, Е. Ситникова) завершает трилогию о России и революции. В первой повести — «Падение Даира» (1922 г.) — «авторский лик» выражен романтически непосредственно. «Открытая субъективность писателя была связана, однако, не только с личным опытом участника боев и потому выражала себя не только в лиризме повести: изображение, казалось бы, объективированное, неизменно «прорезалось» обобщающей мыслью, уплотняющей смысл изображаемого» [4, с. 93].

Повесть «Севастополь» (1928 г.) выписана в лирико-экспрессивной стилевой интонации; «лик автора» здесь тяготеет к автору биографическому, но никак не замыкается в нем и выступает прежде всего как фактор смыслообразующий.

И здесь нельзя полностью согласиться с суждением критики 60-х годов о том, что «читатель остается с героем один на один — автор не стоит между ними как комментатор чужих поступков» [9, с. 141], потому что наличие образа автора здесь несомненно.

Хотя нет прямого «я», но нет и желания скрыться за объективированным повествованием, предоставляя читателю самому разбираться, что хорошо и что плохо. Сохраняется писатель как субъект, но сохраняется в «голосе автора», в его интонации (по принятому теперь термину) сопереживания, но с позиций уже постигнутой автором высшей революционной правды. Нет, автор не оставляет героя один на один с читателем. Мы чувствуем его присутствие и в той увлеченности, с которой автор неумоимо ведет героя — «маленького человека» * по пути обретения себя как личности в непосредственной сопряженности с судьбой народа, открывающего новую эпоху. Именно в вере, в окрыленности повествования выражена не только авторская позиция, но и его образ, проступающий в биографической (как свое вчерашнее «я») близости с героем, как нечто глубоко личное.

«Видеть вещи в их сущности и показывать свое последовательное и глубокое отношение к ним» — в этом, по мнению Л. Толстого, обнаруживается самое важное в искусстве — «лицо автора» [16, с. 164].

* В советской литературе 20-х годов А. Малышкин одним из первых по-новому решил проблему «маленького человека» и выразил твердую убежденность в возможности (хотя и трудно осуществляемой) и даже закономерности прихода «маленького человека» к революции и личностного становления в ней. [См.: Ситникова Е. Модификация типа «маленького человека» в советской прозе 20-х годов // Вопр. рус. лит. 1982. 40. С. 3].

Казалось бы можно говорить о родственности жизненного исторического материала (события Великой Октябрьской революции и борьба за нее) в первых двух повестях и этим объяснить близость и «голоса автора» и его «лика». Но роман «Люди из захолустья» появляется со всеми признаками нового жанра «романа созидания» 30-х годов со складывающимися традициями и неизбежными издержками и полемикой с последними. Как в конце 20-х годов А. Фадеев своим «Разгромом» подытожил литературные искания положительного героя в жанре военного романа и внес свое, новое и в образ автора, так А. Малышкин сделал это в «романе созидания» на исходе 30-х годов.

«Все сочинения, чтобы быть хорошими, — записывал в дневнике Л. Толстой, — должны «выпеться» из души сочинителя» [1, с. 484]. Вещи, созданные А. Малышкиным, никак нельзя даже отдаленно представить себе как написанные по долгу, «по заказу», что (особенно применительно к романам 30-х годов) беспрерывно инкриминируют нам советологи [5, с. 121]. Все три книги его, по словам самого автора, «вылились из-под самого сердца»; понадобилось восемь лет, чтобы потрясшие его жизненные наблюдения превратились в художественное произведение. Поэтому не удивительно, что в романе «Люди из захолустья» «все пропитано активным личным чувством автора» [9, с. 66]. Образ автора предстает здесь во всех трех «ликах», трех аспектах (по А. Чичерину), начиная со смыслообразующего, как художественно-идеологический и даже как биографический. Последнее нужно автору (глава «Счастье») как сюжетный ход для того, чтобы дать почувствовать коренной признак его присутствия — чувство социальной родственности (понимаемой в этой главе буквально).

Теперь читатель свободно различает истинный факт или авторский сюжетный ход. «Автор авторского образа» (М. Бахтин), автор-повествователь сообщает как достоверный факт страницу своей гимназической юности и даже намекает, что его фамилия имела «шипящий звук в середине и «ин» на конце», называет себя «гробовым мальчиком» [11, с. 60] (чего в жизни не было) и двоюродным братом того самого Ивана Журкина — гробовщика-краснодеревщика, который уже выступил в первой главе и будет в дальнейшем главным героем всего романа. Но вот автор доверительно обращается к читателю: «Мы были бедные, мы происходили из застенчивого курносого простонародья, и я был первым в нашем роду, которого отец дерзнул послать в гимназию на одну скамейку с господами» [11, с. 57], эта застенчивая сердечность — одна из основных интонаций авторского голоса, раскрывающая суть авторского образа в романе не только биографически, но как субъект повествования. Тенденция автора — раскрыть художественно точно характер героев в контексте эпохи. «Намерения художника простирались широко и касались почвенных начал народного бытия» [15, с. 170]. Поэтому, с одной стороны, голос автора почти сливается с голосами героев. Их роднит в совершенстве постигнутая автором стихия народно-разговорной речи, передающей тысячелетний опыт трудового народа. То выдвигаясь в качестве

повествователя, беседующего с читателем без всякой «маски», то, наоборот, не выдавая напрямую своего присутствия, за всем многоголосием стоит автор, и читатель ощущает это (по В. Виноградову) во всех компонентах романа и особенно в речевой, шире — в стилевой сфере. А. Малышкин отказывается от монологичности стиля. В романе буквально «бушует» словесная стихия деревенского уклада, и автор разворачивает ее необъятные возможности в самой речевой структуре повествователя и героев.

Автор, как отмечал М. Бахтин, смотрит на героя не со стороны — герой открыт перед ним, душа его, горести и радости, стремления и мечты — потому столь убедительны в романе характеры и особенно людей из народа. По выражению Л. Толстого, автор «вчувствовался» в мысли героев, их переживания, но не потерял при этом и своего голоса.

Подобно А. Блоку, А. Малышкин слышал и слушал «музыку революции» в огне боев в общенародном порыве к созиданию. Горизонты его видения все расширялись. Он приближал к себе будущее, он его просто с радостью ощущал. В связи с открытием Днепроостроя А. Малышкин писал: «Есть вещи на советской земле, к которым даже мы — социалисты — создатели этих вещей не можем подходить без учащенного биения сердца. И не только потому, что они невероятны, а потому, что чувствуем и видим дальше этих вещей то, что укрыто ... за ними, за далью не столь уж многих лет: наше будущее, которое будет осуществлено, так же реально, как осуществлен Днепроострой» [15, с. 172]. Это писалось в пору мирового военного предгрозя.

Романтическая увлеченность автора (остававшаяся в нем до конца дней) выражается прежде всего в гиперболизированном воображении, в восторге грандиозности происходящего. Картины строев — символ безграничных возможностей человека и народа*. А. Малышкин остается верен себе, своему отношению к героям и способу создания образа автора. «Выдавая» свое присутствие, он вживается в сознание темных «маленьких людей», их психику, душевное состояние, а, главное, в движение этого сознания. Для автора глобальность и историзм мышления — его отличительная черта как художника послереволюционной эпохи. Он способен «чувствовать и видеть дальше этих вещей», поэтому, выдвигая на первый план личную реакцию героев, выраженную в свойственной им крестьянско-разговорной манере, автор открыто подключается к этим переживаниям в форме раздумья, комментария, разъяснения, умозаключения, обращенных в основном к новому читателю, но при этом стремясь к видимому единогласию с героями, что соответствовало постановке проблемы автор — читатель на том историческом этапе.

«Зачиналось, передавалось от человека к человеку то героическое, честолюбивое волнение, которое доставило потом стройке

* Как ни различны «авторские голоса» — громовой В. Маяковского и нежно взволнованный А. Малышкина, — обоих увлекали «размаха шаги саженьи», отличала предельно искренняя душевная экспрессия, хотя поэтика их и несопоставима.

мировую славу, мировые рекорды в различных областях труда ... Уже татарская бригада землекопов вынула за смену какое-то чудовищное количество кубометров земли; бетонщики изо дня в день повышали друг перед другом кривую замесов, отличались монтажники, арматуристы, слесаря. Но про столяров еще не было слышно... Не слышал еще Журкин про столяров, и сердце его исподтишка жгуче, предвкушающе билось» [11, с. 338].

Голос автора, мыслящего обобщающими историческими категориями, совершенно естественно переходит в голос главного героя, мыслящего пока конкретными близко знакомыми фактами, и наконец, завершается его сугубо личной активной реакцией. Все это идет в форме несобственно-прямой речи и читается в стилевом единстве.

В голосе автора отсутствует догматическое должествование, деление героев по принципу белого и черного, но явственно чувствуются и его симпатии, и антипатии.

Образ автора, его голос выражен прежде всего лирически по отношению к социально-близким ему героям — гробовщику Журкину и нищему батрачонку Тишке, приехавшему на стройку из деревенских захолуствий со всей первозданной темнотой и мужицкой жадностью до заработков: «Тишка нырнул с головой под обнору, от нее тошно разило волком. Вспомнил про мамыньку, про свояка ... вспомнил про деньги, от которых уцелела одна десятка, да еще про долг, и скорчило всего от непоправимой беды ... Но вскоре окинул его сон, тихий и чистый. Может быть чуялась ему та же земля, лежавшая тут, за бараками, исхоженная его ногами, обмыканная всякими волнениями, но чуялась она во сне молодой и предпраздничной, какой и была на самом деле: ведь что бы ни случилось, а все же ему, Тишке, принадлежала она» [11, с. 193]. Лиризм авторского голоса прямо выражен в поэтической инверсии («окинул его сон, тихий и чистый»), отделяющей пока еще суровую обыденность от сновидения, в том грустном и радостном раздумье, которое охватывает самого автора при сопоставлении сегодня и завтра своих набедававшихся героев, которое он явно видел своим мысленным взором. Кроме того, в стиле повествования ощутима здесь ориентация автора не только на героя, но и на того нового читателя, к которому автор относится с душевной доверительностью, составляющую его стилевую доминанту. В развитии жанра «романа созидания» 30-х годов это была самая перспективная стилевая тенденция, но получила она свое продолжение весьма своеобразно лишь в начале 60-х годов, в основном, в «деревенской прозе».

1. Анастасьев Н. Свой голос // Вопр. лит. 1985. № 3. 2. Бахтин М. Эстетика словесного творчества. М., 1974. 3. Бахтин М. К методологии литературоведения. Контекст. М., 1975. 4. Белая Г. Закономерности стилевого развития советской прозы двадцатых годов. М., 1977. 5. Беляев А. Идеологическая борьба и литература. М., 1980. 6. Виноградов В. О языке художественной прозы // Избр. тр. М., 1980. 7. Бочаров А. Автор и герой в эстетической деятельности // Вопр. лит. 1978. № 12. 8. Иванчикова Е. Категория образа автора в научном творчестве В. Виноградова // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1985. № 2. 9. Крамов И. Александр Малышкин. М., 1965. 10. Лихачев Д. Послесловие // Виноградов В. В.

О теории художественной речи. М., 1971. 11. *Малышкин А.* Люди из захолустья. М., 1947. 12. *Соловьев С.* О некоторых особенностях стилистического мастерства Л. Толстого // В мире Толстого. М., 1978. 13. *Ситникова Е.* Модификации типа «маленького человека» в советской прозе 20-х годов // *Вопр рус. лит.* 1982. № 40. 14. *Толстой Л.* Дневники // Полн. собр. соч. В 90 т. М., 1950. 15. *Хватов Л.* От факта к художественному обобщению // *Лит. учеба.* 1981. № 6. 16. *Чичерин А.* Образ автора в «Войне и мире» Толстого. М., 1978.

Статья поступила в редколлегию 02. 02. 85

М. А. Назарок, доц.,
Черновицкий университет

Изображение народа в исторических романах С. Сергеева-Ценского периода Великой Отечественной войны

В годы Великой Отечественной войны советские писатели часто обращались к историческому жанру. Создавая произведения о прошлом нашей Родины, они укрепляли боевой дух советских людей, выдвигали образцы, достойные подражания. Особенно много внимания к историческому жанру проявил в военное время С. Сергеев-Ценский. Он написал тогда романы «Пушки выдвигают», «Пушки заговорили», «Бурная весна», «Горячее лето». Кроме этого, создал ряд рассказов и повестей о защитниках Севастополя во время Крымской войны. Эти произведения воспитывали в трудные военные годы высокие патриотические чувства, о чем свидетельствуют, в частности, письма солдат и офицеров Советской Армии.

Важнейшее место в исторических романах С. Сергеева-Ценского военных лет занимает изображение народа. Следует отметить, что проблема народа — центральная во всем творчестве писателя. Уже в первых рассказах, особенно в рассказе «Тундра» (1903 г.), писатель решительно выступил против социальной несправедливости, показал тяжелую жизнь человека-труженика в капиталистическом обществе.

Художественное решение проблемы народа в творчестве С. Сергеева-Ценского находится в прямой зависимости от его идейно-эстетического роста. До Великого Октября и в первые советские годы, когда путь писателя был сложным и противоречивым, изображение народа в его произведениях характеризовалось нечеткостью и непоследовательностью. В произведениях раннего периода («Сад», «Бабаев», «Лесная топь» и др.) С. Сергеев-Ценский рисует впечатляющие картины бесправной, невыносимо трудной жизни простых людей, выражает твердую веру в их будущее, в преображение жизни. Отразил он в определенной мере и нарастание протеста рабочих и крестьян против царизма, их социальную борьбу. И вместе с этим, обращаясь к деревне, писатель преувеличивал косность, темноту и пассивность крестьян. Деревня Татьяновка в повести «Сад» — «точно костер из сухой перегни-