

УДК 82.08

ТОЛСТОВСКИЙ КОМПОНЕНТ В РОМАНАХ 1940 — 1950-х ГОДОВ

Н.Л.Вершинина

Псковский государственный педагогический университет, nati_85@inbox.ru

Пересматривается распространенная точка зрения относительно того, что в прозе соцреализма специфика стиля определяется исключительно характером идеологических установок. Обращение к романам В.Пановой «Кружилиха», Вс.Кочетова «Братья Ершовы», Г.Николаевой «Битва в пути» показывает значимость толстовского компонента и возможности его функционирования в литературных стилях 1940 — 1950-х годов, подлежащих филологическому анализу и качественной дифференциации.

Ключевые слова: социалистический реализм, роман, толстовские традиции, сюжеты, персонажи

The article revises the accepted opinion that the character of the ideological principles in the prose of socialist realism is totally responsible for the peculiarities of the genre. The address to the novels «Kruzhilikha» by V.Panova, «The Yershov Brothers» («Bratya Yershovy») by V.Kochetov, «Bitva v puti» by G.Nikolayeva reflects the significance of the Tolstoyan component and its functioning in the literary styles of the 1940s -1950s, subject to philological analysis and qualitative differentiation.

Keywords: socialist realism, novel, Tolstoyan traditions, plots, characters

Избранный нами для изучения период большинство исследователей определяет как малоперспективный — с точки зрения признания за ним самостоятельного художественного значения и эстетического статуса. В обобщающих оценках данного периода слышна категоричность: «...авторитарный стиль, — пишет, например, М.М.Голубков, — вытеснил из советской литературы альтернативные стилевые тенденции и безраздельно господствовал в течение всех 40-50-х годов» [1].

Между тем специфику творческой практики этого времени правомерно соотносить с «исторической сменой парадигмы художественности» в XX в.: установка на «воздействие» сменяет «самовыражение» и «сопереживание», основополагающие для классиче-

ских эпох [2]. «Сфокусированность» на «адресате», опосредованно отражающая характер новых социально-исторических задач, означает и известную «авторитарность», и массовость, и учет «нормативности» и, как ее производное, «нейтральный стиль».

С точки зрения идеологии, снижение качества художественности в 40-50-е годы, очевидно, определяется не только исключительной ролью официоза, но и обострившейся в определенный момент потребностью в перераспределении исходных сущностей литературы и жизни, в побуждении осмысливать литературу как жизнь, как возможную форму бытования наличной данности. Закономерность, о которой писал Я.Мукаржовский, подразумевающая «перемену», совершающуюся во времени «с предметным отноше-

нием произведения-знака»: «художественное произведение... как знак вступает в не прямое (образное) отношение с реальным фактом, жизненно важным для воспринимающего» [3], — преломилась в эстетике соцреализма в виде единения «предмета» и «знака» на почве современности. Импульсы классической словесности не породили здесь, в терминологии Я.Мукар-жовского, «универсума как комплекса ценностей», способных претворить действительность конкретного произведения во «множество действительностей» [4], рожденных индивидуальным восприятием. Но при этом именно в 40-50-е годы возникают не санкционированные официозом интенции, выводящие стереотипы соцреализма на уровень «знака».

Контакт писателя-классика с эпохой социализма налаживается посредством коммуникативных связей, поддерживаемых не *общностью* «переживания», а *сходством* ситуаций и переживаний, сопутствующих этим ситуациям. Переусвоение осуществляется за счет актуализации в классических текстах их буквальных и самых широких смыслов, путем выделения тех черт источника, которые близки эмоционально или ассоциативно; через деталь или интонацию, чем-то затронувшие автора-соцреалиста, который в этом смысле выступает как типичный беллетрист.

Степень «автоматизма» в привлечении классики является показателем большего или меньшего воплощения авторской индивидуальности в аспекте стиля. Однако «намерения», по слову В.Розанова [5], обычно опережают стиль, который остается преимущественно «нейтральным» (исключение составляют произведения периода «оттепели», давно отмеченные в литературоведении как представляющие художественный интерес).

Необходима дифференциация, поскольку органика соположения неклассического текста с классикой на указанных условиях подразумевает различные качественные уровни. Но и самая отдаленная степень «слияния» литературы данного времени с текстом-источником должна быть, по нашему представлению, расценена как положительный фактор, сигнализирующий об иллюзорности распространенного суждения относительно одномерности «нейтрального» — «без малейших изгибов» [6] — стиля, который, при пристальном внимании к его составу, оказывается продуктивным если и не в воплощении, то в «намерениях».

Сказанное относится, в частности, к толстовскому компоненту в прозе 40-50-х годов — компоненту, заявившему о себе в первую очередь структурой стиля. Как отмечает Г.Белая, со второй половины 40-х годов «живую игру слова, отражающую живую игру ума и чувства персонажей, замещает логическая упорядоченность фразы, ее нейтральная, фольклорно-грамматическая стройность» [7]. Подобная тенденция прослеживается в установках критики 50-х годов, в противопоставлении «архитектурно простой» и «стройной» пушкинской (равно как и лермонтовской, чеховской) фразы «тяжелой громоздкой фразе» Л.Толстого, которая «не принадлежит к очевидным его достоинствам» [8].

Конструктивно сложная фраза Л.Толстого не дается, к примеру, Вс.Кочетову, для которого толстовский компонент по-своему актуален, не локализуясь в стилевом образовании как таковом. Но черты толстовского стиля узнаваемы в прозе В.Пановой.

В «предметном» плане нет ничего общего между женой директора большого станкостроительного завода Клавдией в романе В.Пановой «Кружилиха» (1947) и княгиней Лизой в «Войне и мире» Л.Толстого. Однако видение автора (и ожидания читателя) реализуется в буквальном сращении словесных форм выражения, необходимых для воссоздания ситуации, объединяющей судьбы той и другой героинь. Главная роль принадлежит толстовской интонации, удостоверяющей принадлежность Клавдии к разряду *покинутых* (слово, получившее публицистический смысл в лексиконе второй половины 50-х годов). Из-за забот ли государственной важности, не позволяющих Листопаду любить семейный уют и тщетно налаживающую его «доверчивую, щедрую, по-бабьи жалостливую жену» [9], или по причинам несравнимо более сложным, представленным в романе Толстого, — но героини испытывают то, что квалифицируется Пановой как безнадежность отчаяния, бессилие что-либо изменить.

Автором «Кружилихи» акцентируется не причина, а следствие, контраст видимого внешнего благополучия и глубоко скрытого внутри. В романе заметно стремление громко высказать непроговоренные у Л.Толстого прямым текстом идеалы правильного и должного. Панова наделяет Клавдию правом голоса — слабого и робкого, однако внятно звучащего, в последний раз — из-за гробовой черты. Читателю предоставлена возможность прочесть дневник Клавдии, при этом толстовский подтекст, рассчитанный на читателя «идеального» [10], сменяется текстом, доступным без исключения всем, кого не может не трогать женская судьба. Близость Толстого наделяет эту как будто заурядную судьбу, рассказанную столь же непритязательно и просто, высокой значимостью. Читатель проникается не только сходством момента: смерть Клавдии и «маленькой княгини» связана с родами. Сиюминутное и вечное в их судьбах нераздельно сплетены. Сиюминутное («счастливая» Клавдия на фотографии) получает статус вечного. Напротив, вечное становится укором сиюминутному, облекаясь приметами толстовского стиля: «Никто в этом не виноват, — говорило мертвое лицо, полное знания, печали и достоинства, — я никого не упрекаю, прощайте, желаю вам счастья!» (312). Сравним в «Войне и мире»: «Я вас всех любила и никому дурного не делала, и что вы со мной сделали?» [11].

Другая героиня Пановой, загадочная Нонна — в отличие от «простушки» Клавдии конструктор завода, — также стремится к любви и столь же мучительно ощущает недостаток ее: «Этот ничем не поступит ради любви. Не потеснится...» (432). В данном выводе (как и в оценке авторской) звучит не только сожаление, но и восхищение тем, как беззаветно «верует» Листопад «в свою цель» (435). Вместе с тем Нонна способна вообразить себя той, которая *всем* пожертвует ради любви. В этом контексте всплывает и толстовский сюжет: «...Анна Каренина бросилась под поезд...

<...> Тысячелетия назад — как сегодня, и сегодня — как тысячелетия назад...» (364).

Для Листопада отсутствует понятие «вины», столь существенное в исканиях героев Толстого. Но оно появляется в романе Вс. Кочетова «Братья Ершовы» (1956-57), где вибрирует «каренинский» сюжет самоубийства. Здесь понятие «вины» связано с войной, но оно ложится и на персонажей в как будто не мотивированных напрямую трагедией войны сугубо личных ситуациях. Неприкаянность, сковавшая душу Клавдии, настигает и Лелю Величкину, и даже центрального героя романа Дмитрия Ершова. Причем это состояние сосуществует с твердой убежденностью в победе коммунизма. Физическое уродство, мешающее героям не только возбуждать к себе любовь, но и любить друг друга, осмыслено как непреодолимое, фатальное препятствие на пути к личному счастью, и идеология не в силах ничего изменить.

Идея детерминированности поведения человека, принадлежащая кодексу соцреализма, в «Братьях Ершовых» явственно расшатывается (возможно, чтобы спасти ее от окончательной девальвации, все более заметной в современной жизни). От лица Капы, жены молодого металлурга Андрея Ершова, произносится речь в защиту нерегламентированных поступков и чувств, беззащитно «спрямляемых» авторами «фальшивок»: «И не важно — бросил муж жену, бросила жена мужа, кто-то кого-то полюбил, кто-то разлюбил — все мелочь, все чепуха, главное — нет эксплуатации человека человеком» [12]. «Счастливая», любящая и любимая Капа допускает, что если Андрей когда-нибудь покинет ее ради «новой любви», она не сможет жить: «...я не пойду к коллективу, я уплыву в море и утону» (253).

Море не случайно вспоминается Капе как возможный способ ухода из жизни — море находится рядом, в той реальности, которая окружает и ее (несущую свет и красоту), и Лелю (воплощение уродства, оставшегося после телесных и душевных ран войны). В пьяном забвении Леля уносится по морским волнам к единственному близкому ей человеку — Дмитрию. Однако материализация самоубийства у Кочетова происходит и в формах, где наряду с «предметом» проступает «знак»: символика «Анны Карениной» «рассыпана» по всему тексту романа.

Как таковая идея самоубийства в «Братьях Ершовых» отсутствует. Но фон, создаваемый «отблесками» классического источника, объективно существует: он соткан из деталей, которые, не складываясь в целое, обретают в романе самостоятельную жизнь. Цепочка символических образов, выстроенная К.Н. Леонтьевым: «раздавленный рабочий на железной дороге... мужик, работающий над железом... и опять рабочий перед самою смертью Анны на рельсах...» [13], — в «Братьях Ершовых» разорвана на звенья, продолжающие бытование в ином контексте: «мужик, работающий над железом» превращается в «железного» советского рабочего Дмитрия (152); сквозным становится образ металла, который плавится в заводских доменных печах; деталь из сна Анны: «красный огонь ослепил глаза» [14] словно дробится на искры, означая, с одной стороны, материальную данность «производственных

отношений», с другой, — тревожно высвечивая и «сжигая» «семейные отношения».

Контаминацию смыслов содержит знаменательная итоговая фраза, относящаяся к самоубийству юной девушки, бросившейся в расплавленный металл: «...люди думали, что же делать с чугуном в ковше, — ведь в нем человеческая жизнь, в нем сплавился металл с мечтами, с надеждами, с крушениями надежд, со слезами и горем. Из такого сплава нельзя делать ни рельсы, ни станины к станкам, ни машины, ни приборы. Это хотя и металл, но все же и человек...» (321) (курсив мой. — Н.В.).

Толстовская символика проходит пунктирной линией: «чугун», «рельсы», «паровоз», «железо», «крушение», «паровой жар», «красный свет», аналоги описания психического состояния Анны накануне самоубийства: «Боже мой, куда мне?» [15]. Дмитрий и Леля впервые встречаются в вагоне, тема несостоявшегося самоубийства Лели открывается репликой деда Мокеича: «Будто пойдешь сейчас, да и под паровоз кинешься» (319). В духе толстовской образности «тьмы» и «света» видятся Мокеичу и Леле жизнь и смерть девушки, в глазах которой «не было ничего, кроме отчаяния»: «только фукнуло из ковша, парок легкий взметнулся», «она вспыхнула еще в воздухе, еще не долетев до ковша... И еще мгновение над ковшом висел белый дымок» (320-321) (сравним с «черным облаком», наполнившим вагон в сновидении Анны [16], с метафорой «более яркого, чем когда-нибудь, света», в последний раз «вспыхнувшего» для нее «во мраке» [17]). Невозможно определить, нечаянно или осознанно Кочетов дает имя Искра той, которая завладела чувствами Дмитрия и, не ведая того, обрекла родственную ему душу на страдания и «смертельную тоску» самоубийства: «Куда она пойдешь, куда денется?..» (323). Не случайно в финале образ вдруг исчезнувшей Лели является Дмитрию в ореоле «огненных искр» (452).

Тема самоубийства, явно «укрупнявшаяся», по слову Кочетова, характеры современности, в сходном варианте появляется и у Г. Николаевой в романе «Битва в пути» (1957). Покинутая Бахиревым Тина, думая о смерти, также ощущает за собой «тысячелетия». Самоубийство представляется ей по Толстому и по Блоку: «Ей вспомнилась Анна Каренина. И вдруг стало ясно, что все это уже было».

Женщина, звавшаяся Тиной, ласкавшая Дмитрия и лгавшая мужу, уже умерла, и все уже позади: и неумолимый грохот колес, и предсмертный жаркий порыв к жизни... и мертвое, ко всему безразличное тело, бесстыдно отданное на погладение... Все это уже было с нею.

Женская жизнь ее отжита, кончена, раздавлена колесами. Что в ней осталось жить? Что, какая сила несет ее не под колеса поезда, а в поезд, в путь, в новую дальнюю дорогу?» [18].

Тину спасает мысль о том, что «лучшие бойцы всегда под огнем». Однако присутствует и толстовская мотивировка: «начинается жизнь, очищенная от лжи» [19].

Толстовский компонент, таким образом, возникает в романах соцреализма с очевидным посто-

яньством, причем не только в связи с «масштабностью мышления» [20], соотносимой обычно с эпичностью романа «Война и мир». В рассматриваемый период стиль романских жанров остается монологическим, но, по-видимому, именно это обстоятельство способствует сохранению им в неизменности «чужого» слова, закреплению его не столько в культурной памяти, сколько в живом процессе текущей современности. Герметичность романной структуры в прозе послевоенных лет нарушается случайным или намеренным внесением классического компонента, в том числе и толстовского, объективно указывающего на кризисное состояние литературы: проблему самоутверждения она решает не только применяясь к директивным установкам, но и обогащаясь изнутри.

Исследование осуществлено в рамках программы «Развитие научного потенциала высшей школы (2009-2010 гг.)». Мероприятие 2 «Проведение фундаментальных исследований в области естественных, технических и гуманитарных наук. Научно-методическое обеспечение развития инфраструктуры вузовской науки». Регистрационный номер 2.1.3/4109. Проект «Забытое и второстепенное в жанре романа XVIII — XX вв.».

1. Голубков М.М. Утраченные альтернативы. Формирование монистической концепции советской литературы. 20-30-е годы. М.: Наследие, 1992. С.132.
2. Тюпа В. Альтернативный реализм // Избавление от миражей. Соцреализм сегодня / Сост. Е.А.Добренко. М.: Сов. пис., 1990. С.35.

3. Мукаржовский Я. Эстетическая функция, норма и ценность как социальные факты // Мукаржовский Я. Исследования по эстетике и теории искусства. М.: Искусство, 1994. С.102.
4. Там же.
5. По мысли В.Розанова, Л.Толстой превзошел предшественников не «как писатель», а «как человек» — в устремленности к «великим идеалам», иначе говоря, в «намерениях». См.: Розанов В.В. О Пушкине. Эссе и фрагменты. М.: Изд-во гуманит. лит., 2000. С.315.
6. Голубков М.М. Указ. соч. С.10.
7. Белая Г.А. Рождение новых стилевых форм как процесс преодоления «нейтрального стиля» // Многообразие стилей советской литературы. Вопросы типологии. М.: Наука, 1978. С.468.
8. Тарасенков Ан. За богатство и чистоту русского литературного языка // Новый мир. 1951. №2. С.216-217.
9. Панова В.Ф. Кружилиха // Панова В.Ф. Собр. соч.: В 5 т. Л.: Худ. лит., 1987. Т.1. С.305. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте в круглых скобках.
10. Л.Н.Толстой о литературе. Статьи. Письма. Дневники. М.: ГИХЛ, 1955. С.13.
11. Толстой Л.Н. Война и мир // Толстой Л.Н. Собр. соч.: В 22 т. Т.5. М.: Худ. лит., 1980. С.45.
12. Кочетов В.А. Братья Ершовы // Кочетов В.А. Собр. соч.: В 6 т. М.: Худ. лит., 1988. Т.4. С.250. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте.
13. Леонтьев К.Н. Анализ, стиль и веяние. О романах гр. Л.Н.Толстого. Критический этюд // Вопросы литературы. 1989. №1. С.206.
14. Толстой Л.Н. Анна Каренина // Толстой Л.Н. Собр. соч.: В 22 т. Т.8. М.: Худ. лит., 1981. С.115.
15. Толстой Л.Н. Анна Каренина // Толстой Л.Н. Собр. соч.: В 22 т. Т.9. М.: Худ. лит., 1982. С.363.
16. Толстой Л.Н. Анна Каренина. Т.8. С.115.
17. Толстой Л.Н. Анна Каренина. Т.9. С.364.
18. Николаева Г.Е. Битва в пути // Николаева Г.Е. Собр. соч.: В 3 т. М.: Худ. лит., 1987. Т.2. С.646.
19. Там же. С.647.
20. Сартаков С. Он всегда современен // Яснополянский сб. 1978. Тула, 1978. С.28.