

К Р И Т И К А

Т. Наполова

СТИЛЬ. МАНЕРА. ОРИГИНАЛЬНОСТЬ

Вопрос о стиле сейчас особенно актуален. Борьба стилей, их полемика в современном искусстве отражает борьбу различных идеологий. В стиле писателя находят отражение либо передовые идеи эпохи, либо мировоззрение отживающих классов и сословий. Изучение стиля подтверждает истину о классовом характере искусства в современном обществе.

Однако буржуазному искусствоведению невыгодно признавать эту истину. Поэтому оно закрывает глаза на борьбу творческих методов, связанных с классовой позицией художника, с его мировоззрением, выдвигая на первый план вопрос о стилистических исканиях. Главное в искусстве — утверждает буржуазное искусствоведение — это не жизненное содержание книги или картины художника, а формально-стилистическое начало, «комбинации цветов и линий».

Подобные утверждения имеют совершенно определенные цели — прикрыть ущербность современного искусства модернистов, выдвинуть его на аванпост мирового искусства под флагом борьбы за стилистическое многообразие в творчестве современных художников, повести наступление на художественный метод литературы социалистического реализма. В конечном итоге буржуазным эстетикам важно добиться одного — ослабить реальные возможности человека к борьбе, сделать его политически индифферентным.

Одним из «козырей» буржуазных искусствоведов в борьбе против искусства социалистического реализма является выдвинутое ими положение о независимости стиля от творческого метода как основы художественного единства, о независимости эстетических законов — а значит, и законов стиля — от содержания произведения, от общественной действительности.

Приходится признать, что наше искусствоведение еще мало сделало для изучения вопроса о зависимости стиля от содержания творчества и общественной действительности. Советским эстетикам и критикам предстоит еще большая работа по

изучению многообразия стилей в искусстве и связи индивидуального стиля с единым художественным методом.

Слово «стиль» употребляется в нескольких значениях. Иногда под стилем разумеют тон и манеру рассказа, а также своеобразие его художественных приемов. Но это не стиль в его широком понимании. Это стилевая манера, т. е. понятие более узкое, чем понятие стиля. Так, оригинальной художественной манерой Шолохова является стремление смягчать юмором самую напряженную драматическую ситуацию. Это придает его изображениям большую жизненную убедительность. У О'Генри стилевой манерой является своеобразная, всегда неожиданная развязка в его новеллах.

Но эта стилевая манера названных писателей создает самое приблизительное, хотя и характерное представление о их стиле, ибо стилевая манера связана, по существу, лишь с частными особенностями формы и выражает только отдельные стороны содержания.

Иногда под стилем разумеют также поэтический почерк писателя, строй его авторской речи, форму или, так сказать, внешнюю одежду его поэтической мысли. Иными словами, под стилем иногда понимают слог писателя.

У каждого истинного писателя свои принципы в построении фразы, своя грамматика, которая, разумеется, покоится на соблюдении законов родного языка, хотя нередко и допускает известные «вольности» и отклонения от этих законов. Истинный художник заботится прежде всего не о том, чтобы грамматически правильно выразить мысль — это само собой разумеется, — но о том, чтобы наиболее правдиво и впечатляюще ее выразить. Для писательского языка, не имеющего никаких достоинств, кроме грамматической правильности, у Белинского было одно определение — паркет. Книжки, написанные таким «паркетным» языком, не имеют своего слуга, они похожи одна на другую, как тени. Но зато мы всегда узнаем по своеобраз-

ному поэтическому почерку, какому писателю принадлежит та или иная страница. Так, слугу Л. Толстого присуща характерная сложная конструкция фразы. Мы узнаем Гоголя по богатой мозаике поэтических образов.

✓ Стиль в широком понимании слова — это не только слог и стилиевая манера. Стиль — это единство основных идейно-художественных особенностей творчества писателя. Не только большие, сложные образы в произведении, но и незначительные на первый взгляд детали, каждое слово — все это несет на себе отпечаток единого стиля писателя. Стиль невозможно отделить от содержания и формы произведения. Попробуйте пересказать своими словами его содержание — и тот особый поэтический мир идей и образов писателя, который так чарует нас при чтении и выражением которого является стиль писателя, исчезнет.

Стиль книги создается единством изображенной в нем жизни и творческого своеобразия художника.

Своеобразие жизни и своеобразии писателя, отраженные в стиле произведения, находятся в единстве. Это значит, что творческое своеобразие автора выступает в его книге как своеобразие изображенной им жизни. Та или иная особенность таланта писателя имеет цену не сама по себе, но лишь в общем плане отражения писателем тех или иных общественных закономерностей. Так, в природе шолоховского таланта лежит юмор. Содержание этого юмора, жизненное и эстетическое, определяется особенностями «материала», взятого писателем из той действительности, где он мог наблюдать соседство комического и трагического, особенный характер этого «содества».

Это не значит, разумеется, что удел таланта — лишь пассивно отражать жизнь. Истинные таланты — всегда активные участники жизни. Способность автора жить народными интересами или, наоборот, равнодушно бытописание — все это находит отражение в стиле книги. Стиль писателя — явление сложное, но, однако, имеющее свои границы.

В прошедшей на страницах «Литературной газеты» полемике по вопросу стиля была сделана попытка бесконечно расширить понятие стиля и, по существу, отождествить своеобразие стиля писателя со своеобразии эпохи, в которую создается то или иное произведение. Была даже выдвинута теория «современного стиля», по которой художественность должна пониматься как «новый стиль».

Однако понятие об этом так называемом «современном стиле» у его теоретиков самое смутное. «Современный стиль — это наш современник», — утверждает Ф. Светов («Литературная газета» от 6 августа 1960 г.). «Стиль — это и человек и время», — с этого афоризма начинается статья Г. Гулиа («Литературная газета» от 30 июля 1960 г.), который считает, что «в век реактивных двигателей, неудержимо по-

рыва в космос должен выкристаллизоваться и особый стиль прозы и поэзии». В выступлении А. Аникста мы встречаемся с попыткой определить характерную черту «современного стиля» одним понятием: «Бывают эпохи одноголосые, бывают многоголосые» («Литературная газета» от 27 августа 1960 г.). В нашу «многоголосую» эпоху, мол, стиль писателей — «многоголосый». Ничего себе, конкретное определение — попадает прямо в цель! Но не лучше попадали в цель и те критики, которые стремились более конкретно определить черты «современного стиля». Краткость, сжатость, динамичность фразы и другие черты стиля, известные нам по произведениям многих классиков прошлых эпох, объявлялись этими критиками исключительной принадлежностью «современного стиля».

Надо думать, что эти наивные и безуспешные попытки отыскать в произведениях художников социалистического реализма какой-то особый «современный стиль» явились своего рода оппозицией буржуазным эстетикам, утверждавшим, что стиль советских художников несомненен, т. к. они отстают-де от века. Единству «западного» искусства, провозгласившего своим девизом современность, которым они, как ширмой, прикрывали ущербность и убожество содержания произведений этого искусства, некоторые наши критики, очевидно, хотели противопоставить действительное единство творческой платформы советских художников. Однако при этом они невольно подменили понятие художественного метода, каким у нас является социалистический реализм, понятие стиля. Но стиль не может быть единым даже у писателей, которые руководствуются единым художественным методом. Стиль по природе своей индивидуален. Ни одна черта или особенность стиля не может быть обязательной для всех писателей-современников.

Несомненно, своеобразие эпохи, своеобразие самой жизни находят свое выражение в стиле писателя. Можно указать на целый ряд фактов, когда между некоторыми писателями-современниками существовала известная стилистическая близость. Художники-современники живут в общей атмосфере творческих помыслов и устремлений. Между ними много общего в раздумьях и эмоциях, иногда и в стилиевом манере. Вот почему картину Джорджо Вронья «Спящая Венера» мог дописать Тициан, а оперу Бородина «Князь Игорь» мог завершить Римский-Корсаков.

Если говорить о советской литературе последнего времени, то нельзя не обратить внимания на стремление к форме «исповеди» в книгах многих советских писателей. Достаточно хотя бы назвать такие произведения минувшего года, как «Дневные звезды» О. Берггольц, «Дороги, которые мы выбираем» А. Чаковского, «Капля росы» В. Солоухина и другие. И характерно, что и в шолоховских книгах, которым свойственна устойчивость форма

классического романа, значительное внимание уделяется исповеди героев. Печатью некоторой стилистической близости отмечены самые непохожие произведения. Это имеет свои причины.

Наше время — время великих свершений и огромных переломов в нравственной и психической природе человека. У советских людей свое, глубоко личное, есть в то же время и всеобщее, а общее, народное, становится глубоко личным. В форме исповеди, которую избирают наши писатели, выражается сознание духовной мощи и духовного роста нашего народа и одновременно раскрываются еще не изведенные глубины человеческой психики, новые стороны человеческого духа. Но можно ли из этого выводить какие-то общие стилистические правила, обязательные для каждого советского писателя?

Вудучи стилем своей эпохи, стиль каждого писателя в то же время исключительно индивидуален. «Гайна» этой индивидуальности — как в своеобразии тех сторон жизни, которых касается писатель, так и в своеобразной природе его таланта, особенностях его мирозерцания. Изучать стиль писателя можно лишь рассматривая все эти стороны в единстве.

В настоящее время всеми осознается необходимость кропотливого изучения стилового многообразия нашей литературы. Но прежде необходимо выяснить некоторые спорные вопросы теории стиля.

В статье Я. Эльсберга «За изучение, против фразы» («Литературная газета» от 10 сентября 1960 г.) есть хорошая и правильная попытка наметить пути изучения стилового многообразия советской литературы. Критик выдвигает положение о том, что стили наших современных прозаиков, восходя к классикам, опираются на горьковское изображение русских людей. Однако есть в его статье и спорные высказывания. «Многообразие стилей может принимать различные формы, — пишет Эльсберг. — Оно может выражаться и в индивидуальных, и в национальных стилях, и в стиле целого направления, тон которому способен задать большой писатель. Эти разновидности стилей никак не исключают друг друга».

В этом высказывании обращает на себя внимание разграничение индивидуальных и национальных стилей. Разве национальные стили не являются в то же время индивидуальными стилями? Национальные стили истинных художников, начиная с Пушкина и кончая нашими лучшими писателями-современниками, — индивидуальные стили.

Но, к сожалению, далеко не все индивидуальные стили связаны с национальными традициями искусства. Говорим «к сожалению», потому что индивидуальный стиль, лишенный национального своеобразия, не может быть подлинно творческим стилем. Искусство может развиваться лишь на основе исторически сложившихся национальных традиций.

Истинным творцом может быть лишь

писатель, связанный с народом, говорящий от лица народа. В искусстве немаловажна индивидуальность, которая сама себе служит, сама себя выражает. В своем творчестве писатель говорит от имени народа и о народе даже тогда, когда он рассказывает о себе лично, о своей жизни.

Возьмем, к примеру, «Дневные звезды» О. Берггольца. Это талантливое произведение замечательно органическим единством национальных традиций родного искусства и творческой индивидуальности самой писательницы. Стиль «Дневных звезд», книги о величии и красоте души советского человека, восходит к стилю «Былого и дум» Герцена, этого гениального романа о человеческом духе. Обе эти книги роднит естественное слияние интимного повествования писателя о самом себе с картинами общественной жизни народа. О. Бергголец на новой идейной основе продолжает и углубляет герценовскую традицию в литературе. В стиле ее книги нашли отражение своеобразие национальной жизни народа и поэтическое мироощущение советского человека, одаренного богатыми духовными силами.

Неповторимо своеобразное ощущение оригинального стиля «Дневных звезд» создается повышенной активностью авторского «я», если можно так сказать. В писателе видишь не очевидца событий, но участника их, стоящего близко к сердцевине жизни народа. В книге слышится голос патриота, человека с поэтическим мироощущением, чуткого ко всему высокому и прекрасному. Сердце писательницы бьется в один такт с сердцем народа — вот что создает в ее книге особую, поэтическую атмосферу и наполняет страницы произведения трепетной жизнью. Стиль «Дневных звезд» отличается оригинальностью, богатством и разнообразием поэтических интонаций, своеобразной ритмикой. Для слога книги характерно органическое единство патетики и простоты. В обычном, казалось бы, явлении автор умеет видеть возвышенное.

Однако искусство говорить от лица народа — это не только «божий дар», но и дело, как говорится, наживное, итог нередко долгого, сложного и противоречивого пути писателя. Произведение, в котором нет прямого следования национальным традициям искусства, может принадлежать перу талантливого писателя. Понять поэтическую идею, лежащую в основании его произведения, изучить язык его образов — первейшая задача критики. Судить о произведении можно лишь на основании того, что в состоянии выразить талант писателя, то есть исходя из его художественных и поэтических возможностей и, наконец, исходя из требования идейно-стилистического единства его произведения.

Последнее условие особенно часто нарушается некоторыми нашими критиками. У нас еще немало статей и рецензий, в которых критики подходят к оценке произведения писателя с заранее заготовленными мерками, в основе которых лежат

литературные шаблоны. К примеру, в романе Ф. Абрамова «Братья и сестры» нет «главного» героя и композиция не совсем обычная — явное «нарушение» литературной традиции. Не поняв идейно-стилистического своеобразия романа, некоторые критики готовы были признать это недостатком.

Основной пафос книги Ф. Абрамова составляет идея братства, живущая в русском народе и получившая в советской действительности новые качества и новый смысл. И только поняв эту любимую идею писателя, которая, подобно лучу света, дала жизнь его изображениям, можно было правильно разобратся, почему в романе «Братья и сестры» нет главного героя и почему сюжет его подобен движущейся панораме картин, на первый взгляд, мало связанных между собой.

В основании любого талантливого произведения лежит любимая, задушевная мысль писателя. Не поняв ее, нельзя понять ни сюжета, ни логики характеров, ни стиля. С этой идеей связан весь идейно-стилистический строй произведения. Так, пафос романа А. Андреева «Грачи прилетели» составляет идея встревоженной совести человека. Герой романа, совершив малодушный поступок, осознает позже весь стыд и позор этого поступка и начинает жить для людей, для общего дела. И чувствуется, что автору дорог этот человек с чуткой совестью.

В романе есть эпизод: председатель колхоза выслеживает расхитителей колхозного добра. Эпизод имеет большое значение в общем идейно-стилистическом плане произведения, где так остро поставлен вопрос о чувстве личной ответственности за зло, совершаемое другими, о чувстве личной совести каждого человека.

Однако рецензент подошел к разбору этого произведения с точки зрения формальных его признаков. Он нашел, что сюжет романа стандартен, что эпизод с поимкой расхитителей колхозного добра неправдоподобен: зачем-де председателю самому было сидеть ночь в засаде, на это есть общественность, милиция. Все это говорится рецензентом во имя отвлеченных представлений о том, как должно быть, а не как оно есть *на самом деле*. Поэтому он не замечает, что «стандартный» сюжет в романе «Грачи прилетели» наполнен богатым содержанием, что поведение героя мотивировано всем идейно-стилистическим строем произведения.

В критике наших дней нередко также случаи, когда стиль произведения рассматривается с узко-эстетской точки зрения. Рецензент романа А. Чаковского «Дороги, которые мы выбираем» Л. Фоменко утверждает, например, что «сфера» А. Чаковского — это не поэтическая образность, а некая другая, где творческая фантазия стоит на втором месте и где главную роль играет элемент, так сказать, чисто мыслительный. Свой вывод рецензент основывает на том, что в романе «Дороги, кото-

рые мы выбираем» преобладает рационалистическая манера письма.

При чтении романа «Дороги, которые мы выбираем» бросается в глаза обилие философских раздумий и рассуждений героя о нашей жизни, наших планах. Ставя большие и проблемные вопросы времени, связанные с решениями XX съезда партии, писатель хочет понять, о чем думают советские люди. Его книга подкупает искренней попыткой осмыслить серьезные жизненные процессы, грандиозные события в жизни страны. Устами своего героя автор утверждает: «Одно из великих знамений времени, в которое мы живем, — бесстрашие мысли». От его героев можно часто услышать: «Думать надо!» А. Чаковский стремится передать сам процесс осмысления героем тех или иных событий, диалектику человеческих мыслей и чувств. «Рационалистическая» манера письма в романе появляется там, где весь строй мыслей героя, в силу характера осмысляемых им событий, выражается в публицистической форме. Голос героя напоминает порою голос диктора, возвещающего о замечательных деяниях своего народа.

Однако этот «рационалистический» тон в романе прекрасно «уживается» с поэтической образностью рисуемых писателем картин. И здесь нельзя согласиться с Л. Фоменко, утверждавшей, что поэтическая образность — не «сфера» таланта А. Чаковского. Поэтическая образность целого ряда эпизодов и картин составляет сильную сторону романа «Дороги, которые мы выбираем», эти картины имеют свой колорит, свой стиль. Все это нуждается в правильном понимании и объяснении, исходя из внутреннего идейно-стилистического единства произведения.

Самые яркие образы в романе — это люди беспокойной, ищущей мысли. Замечательна сцена в романе, когда к Арефьеву приходит ответственный работник «Центропроекта» Кукоцкий. Еще недавно отвергнувший рационализаторское предложение инженера Арефьева, он специально пришел к нему, чтобы сказать, что в его предложении есть смысл. Арефьев потрясен. Но вместо того, чтобы, как говорится, приступить к существу вопроса, он хочет понять, что у Кукоцкого в душе, что заставило его переменить отношение к проекту. Для него важен не только благополучный исход дела, он хочет «все понять до конца».

Но есть в романе и неудачные страницы, когда размышления героя принимают не свойственный его характеру излишне рассудочный тон, когда поэзия уступает место риторике, не согретой чувством. В одном месте герой говорит, что он не любит произносить «всеу» высокие слова, не любит разглагольствовать. А между тем, писатель иногда заставляет своего героя разглагольствовать. «А я, неопытный начинающий инженер, одиноко стоял здесь... А сейчас? Неужели мы сами, своими руками пробили эту гору, проложили

ли дороги, построили эти дома? Сами!» и т. д.

Уважение к таланту, умение оценить поэтико-стилистическое богатство произведения не означают, однако, полной абсолютизации, полного одобрения всей творческой деятельности писателя в каждом отдельном случае. Задача критики — отметить в работе писателя то, что составляет по-настоящему творческое индивидуальное, что является чуткой и правильной реакцией на общеинтересное в нашей жизни, от его субъективистских, нередко глубоко личных устремлений, которые выявляются либо в предвзятом изображении писателем отдельных явлений или личностей, либо в склонности писателя работать одной стилистической манере. Критика не должна проходить мимо такого рода фактов в литературе, тем более, что эти факты обычно резко выступают наружу.

Недавно вышла талантливо, интересно написанная книга Ю. Германа «Один год». Перечитывая все написанное Ю. Германом прежде, можно убедиться, что писатель шел к своей творческой удаче, преодолевая субъективистские тенденции в своем творчестве.

Талант Ю. Германа оригинален, как и всякий талант. Оригинальность любого художника выражается в своеобразии его поэтических устремлений, в его избирательном внимании к тем, а не иным явлениям жизни, в характерном художественном воплощении его общественного и эстетического идеала.

Ю. Германа с первых шагов в литературе отличал исключительный интерес к людям с неустроенными судьбами и нередко ущербными характерами. К примеру повесть «Подполковник медицинской службы» вызвала даже серьезные нарекания критики за то, что писатель изобразил в качестве положительного героя человека раздражительного, нетерпимого к другим, грубого в обращении и т. д. А между тем, чувствовалось, что образ доктора Левина был его идеалом, его поэзией. И речь шла не просто о частной неудаче писателя. Поэтический кругозор писателя ограничился, по существу, изображением различного рода неудачников как частных явлений нашей жизни, не связанных с большими проблемными вопросами нашего времени.

В характере своего героя писатель должен выделить какой-то господствующий элемент, который принадлежит не только лично ему, скажем, доктору Левину, а целому поколению. Иначе его герой будет интересен читателю, а художественные приемы, посредством которых создается образ, будут отличаться однообразием.

В романе «Один год» идейный и поэтический горизонт писателя несравненно шире. Стиль романа — это итог серьезных издумий Ю. Германа о сложных и трудных судьбах человеческих, итог глубоких мыслений писателем нравственных и эстетических явлений нашей действительности. Писателю в этом романе нет нуж-

ды прибегать к стиливой имитации мыслей и чувств героя, столь характерной для повести «Подполковник медицинской службы». Он достигает наглядной конкретности образа глубоким проникновением во внутренний мир человека.

Нельзя не заметить, что в романе «Один год» Ю. Герман остался верен своей писательской теме, своей творческой индивидуальности. И здесь его внимание привлекают трудные характеры, и так же, как в большинстве его прежних книг, движение сюжета определяется не отдельными моментами духовной и нравственной эволюции героя, а самим процессом этой эволюции, переходами героя от одного нравственного состояния к другому. Сюжет и композиция для Ю. Германа служат средством выявления особенностей нравственного состояния героя, его духовного становления, как и для большинства писателей. Свое, «германовское», у него выражается в исключительном внимании к резким, характерным переходам героя от одного психологического состояния к другому. Это находит свое объяснение в творчестве писателя, весь интерес которого сосредоточен на изображении людей с трудной судьбой.

В романе «Один год» изображение личных судеб героев связано с философскими раздумьями писателя о человеке и его значении в жизни, с постановкой и разрешением серьезных этических проблем. Писателя заботит одна дума, одна мысль — как сделать человека счастливым, как добиться того, чтобы каждый стал полезным членом общества.

Один из героев романа — бывший вор Жмакин — человек с надломленной психикой. Характер его противоречив: мужество, прямота, презрение к мелким, ничтожным людям и одновременно — болезненная мнительность, недоверие к себе и людям, способность быть грубым и жестоким. Все это понятно в человеке, пережившем серьезную нравственную травму: Жмакин был несправедливо обвинен в покушении на убийство.

Напряженной эмоциональной жизнью живут герои романа. Сложную, тяжелую борьбу за Жмакина выдерживает его жена Клавдия и старый чекист школы Дзержинского Лапшин, человек с «горячим сердцем», «чистыми руками» и «холодным разумом», хлопочет за Жмакина, пытается помочь ему найти свое место в жизни, Катя Балашова, славный, чуткий человек, но тоже с неустроенной судьбой.

Уже в самом начале романа появляется этот мотив борьбы за человека, за Жмакина, которого чиновники типа Митрохина, не утруждая себя доказательствами, готовы осудить как врага Советской власти. Но тон в нашей жизни задают не Митрохины, а Лапшины. Лапшин принадлежит к числу тех светлых личностей, которые, казалось, созданы для счастья других.

Стилю романа свойственна реалистическая полнота изображения, точность и

определенность рисунка. Реалистический стиль романа позволяет писателю точно воспроизвести и ход мыслей героя, и его манеру мыслить, и его жесты. «Ему на мгновение стало душно, он распахнул форточку и подышал морозным воздухом Дворцовой площади. И странно: не радость от того, что дело, по существу, распутано, не ощущение окончательной победы, не облегчение испытывал он сейчас, а горечь. Горечь от того, что в том мире, который он столько лет и с таким трудом создавал, существуют, и не только существуют, но и живут припеваючи братья Невзоровы». Или: он «еще не раз искренне и с неудовольствием подивился на красоту Митрохина — дана же человеку эдакая вывеска». Читатель без труда узнает в этих отрывках Лапшина, со свойственным именно ему ходом мыслей и манерой воспринимать окружающее.

Однако в романе «Один год» сохранились следы прежней стилиевой манеры, когда чувства и переживания героя имитировались автором. Лапшин задает братьям Невзоровым вопрос: «Чей это нож?» Ответ: «Нет, они не знали. И не желают, чтобы им „шили“ чужое дело. Не такие они дураки, гражданин начальник. Они в тюрьме тоже кое-чему научились... Да, они виноваты в смерти Самойленко. Но они, в сущности, даже не помнят, как его бросили. Конечно, это безобразие с их стороны, и они готовы понести заслуженное наказание. Но надо учесть, что с „фактором“ смерти они столкнулись впервые...» Здесь писатель воспроизводит приблизительный, примерный ход рассуждений своих героев. Эта описательность не имеет ничего общего со свойствами таланта Ю. Германа, владеющего искусством точной реалистической детали.

Еще Гегель говорил, что художник не должен всецело отдаваться одной стилиевой манере. В истории литературы не было ни одного сколько-нибудь значительного писателя, который предпочел бы всему многообразию способов художественного изображения жизни один-единственный и работал бы в одной стилиевой манере. У настоящего поэта много песен. Зачем ему петь их на один голос?

Склонность к той или иной манере изображения жизни имела место в творчестве многих художников, но эта склонность никогда не становилась у них господствующей и являлась не чем иным, как одним из приемов художественной передачи поэтической мысли, как, например, своеобразная манера Шолохова смягчать юмором самую напряженную драматическую ситуацию.

Но порой стилиевая манера, которая выдвигается писателем на первый план и которая играет в его творчестве господствующую роль, становится помехой для точной передачи нового содержания, ограничивает поэтические возможности писателя. Наконец, стилиевая манера, бесконечно «эксплуатируемая» писателем, утрачивает свою оригинальность.

Разумеется, поиски новых путей художественного изображения жизни совершаются писателем не сами по себе, они идут одновременно с открытием в его творчестве новых сторон человеческой жизни, с глубоким исследованием явлений бытотекучей действительности.

В упомянутой выше полемике на страницах «Литературной газеты» односторонне, на наш взгляд, рассматривался вопрос о новаторстве формы. Многие участвовавшие в полемике критики трактовали новаторство в области формы как своего рода самоцель. Так, Г. Гулиа утверждал, что «образ того или иного героя не столь уж значителен сам по себе, сколь значителен талант писателя, его позиция в жизни, страстность, партийность». Но разве талант писателя, его партийность находят свое выражение не в образе героя? И разве «сам по себе» выбор героя, а также то содержание, какое писатель вкладывает в его образ, не определяют партийной направленности произведения?

Эта недооценка значения образа героя в статье Г. Гулиа носит не случайный характер. Образ в искусстве — это краеугольный камень единства содержания и формы. Теоретики же «современного» стиля признают это единство лишь на словах. По их мнению, творческие успехи художников определяются исключительно новаторством в области формы. «В угоду „воспитательному“ значению того или иного произведения мы не должны потрафлять любителям проторенных дорожек в литературе», — пишет Г. Гулиа. Но если произведение имеет воспитательное значение, значит, «проторенные» дорожки, по которым шел его автор, оказались удобными для него. Разве не так? И разве главным для нас является не воспитательное значение произведения, а вопрос о том, проторенными или непроторенными дорожками шел писатель, создавая его?

Эти и подобные им положения идут вразрез с известными высказываниями великих русских писателей и критиков революционной демократии о том, что творческие искания художника — это прежде всего его искания в области мысли, содержания. Работа писателя над формой и стилем — это не что иное, как способ найти наиболее точное и эмоционально-образное выражение мысли. «Если Гоголь несколько лет обдумывал свои „Мертвые души“, то это не было раздумье, как выразиться; „Лучезарное светило сияло“ или „Блестящее светило озаряло“. И если Гоголь два-три раза, а Руссо раз девять-десять перемарывали свои рукописи, то поправки их состояли вовсе не в исправлении языка и слога, а в замене одних мыслей другими», — писал Чернышевский.

«Нерв искусства» — это прежде всего страстная любовь художника к жизни и людям. Для художника важно полюбить какие-то стороны жизни людей и с помощью этой любви увидеть нечто новое, до него никем не открытое. Главное — увидеть это новое. Тогда будет найдена и фор-

да, которая выразит то, что писатель находит важным для людей. Забота о новаторстве формы — это прежде всего забота о ее совершенстве. Если у писателя есть любимая задушевная мысль, если он сумел сделать какие-то существенные открытия в области содержания, то он все силы положит на то, чтобы как можно лучше выразить это содержание. А это естественно приводит писателя к поискам новых форм в искусстве.

Однако при этом не следует забывать, что формы в искусстве отличаются значительной устойчивостью. Источником идей и образов в творчестве писателя является жизнь. Но пути художественного постижения действительности он прокладывает, пользуясь теми тропинками, которые были протоптаны до него прежними мастерами. Замечательные традиции литературы прошлого особенно дороги нам драгоценным опытом классиков в познании жизни и ее закономерностей, в познании глубин человеческого сердца и ума. Истинное новаторство невозможно без творческого развития классических традиций. И мы никак не можем согласиться с критиками, которые, подобно Аниксту, утверждают: «Классиками становятся не те, кто подражает классикам. Классиками становятся только новаторы». Можно привести немало примеров из опыта советской литературы, когда творческое следование классикам позволяло писателю создать яркое, талантливое произведение. Работая над «Разгромом», Фадеев учился у Толстого не только искусству создания образа героя, он следовал за своим учителем даже в самой конструкции фразы, в создании тех или иных речевых оборотов. Изучение прозы Достоевского было большой школой для Л. Леонова. Ю. Крымов признавался, что он подражал Чехову даже в самом построении фразы. А не будь на свете «Былого и дум» Герцена, не было бы и «Дневных звезд» О. Берггольц, то есть было бы произведение, очень близкое по форме и содержанию этой замечательной книге, и все-таки это были бы не «Дневные звезды». В свое время Достоевский говорил: «Все мы вышли из „Шинели“ Гоголя». Советские писатели могли бы сказать о себе: «Все мы вышли из книг наших замечательных классиков, начиная с Пушкина и кончая Максимом Горьким».

Классическое наследие — это золотой неисчерпаемый фонд творческих стилей, сюжетов для всех литератур настоящего и будущего. И следует решительно возражать против пренебрежительного отношения к нему. Г. Березко пишет: «Он существует, этот „литературный фонд“, составленный из ходовых сюжетных схем, примелькавших образов, стертых от частого употребления речевых оборотов. Но стоит только при их посредстве прикоснуться к живой действительности, как она надежно увядает» («Литературная газета» от 20 августа 1960 г.).

Возможно, у Г. Березко есть некоторые основания так утверждать на основании

собственного опыта, ибо любой опыт не всегда и не сразу бывает удачным. Но целый опыт мировой литературы утверждает обратное: многие мастера искусства на протяжении всего своего творческого пути «прикасались» к живой действительности посредством именно «ходовых сюжетных схем» и «примелькавших образов». Известно, как мастерски использовал Шекспир в своих трагедиях сюжеты новелл Маттео Банделло, Чинтио и др. А Пушкин, создавая свои «маленькие трагедии», воспользовался не только «ходовыми сюжетами», но и такими «примелькавшими образами», как образы Дон-Жуана, Каменного гостя, Скупого и других. Рабле в своей книге о Гаргантюа и Пантарюэле использовал диалоги из книги Плутарха «Жизнь Пирра». Эти примеры можно было бы бесконечно продолжать и, разъясняя эти примеры, учить молодых авторов искусству проходить творческую школу у классиков. Подражание классикам вредно лишь тогда, когда оно бывает рабским, а не творческим. Но гораздо вреднее мнимое новаторство, самоцельные поиски новых форм. Чрезмерная забота об оригинальном слове, о новаторстве форм, в конечном итоге приводит к прямым литературным заимствованиям — в ущерб оригинальности своего таланта. Писатель, который больше думает о том, как сказать, чем о том, что сказать, склонен к литературным подражаниям далеко не творческого характера: он заимствует не только форму, но и мысли.

В романе Тендрякова «За бегущим днем» есть сюжетные ситуации, разработанные писателем под влиянием книги Ремарка «Возвращение». В некоторых заимствованиях из Ремарка в романе Тендрякова есть творческое начало. Но, к сожалению, в романе «За бегущим днем» есть и прямые идейно-стилистические заимствования из Ремарка.

В истории литературы есть немало примеров использования писателями некоторых стилистических элементов творчества их предшественников. Так, Пушкиным были использованы отдельные стилистические элементы шекспировской трагедии, Твардовский испытывал непосредственное стилистическое влияние некрасовской поэзии. Известная стилистическая близость существует между «Детством» и «Вольницей» Ф. Гладкова и автобиографической трилогией Горького, между ранними рассказами Хемингуэя и повестями В. Пановой, и т. д. Но во всех этих случаях стилистические заимствования, как правило, совершались на иной идейно-творческой основе.

В романе «За бегущим днем» мы встречаемся с фактом прямой идейно-стилистической зависимости от другого произведения. Речь идет о буквальном совпадении в настроениях и чувствах героев различных книг. Так, например, приехав в деревню учительствовать, герой Ремарка и герой Тендрякова испытывают совершенно одинаковое чувство отчаяния.

Ремарк: «Внезапно чувствую приступ душевной слабости. Вот завтра мы пройдем местоимения, думаю я, а на следующей неделе напишем диктовку; через год вы будете знать пятьдесят вопросов из катехизиса...» (и дальше — рассуждения о бесполезности таких уроков).

Тендряков: «А меня снова охватывает чувство беспомощности... Снова долбит то, что долбил двадцать минут назад, вчера, позавчера, третьего дня...»

Ремарк: «И это жизнь? Вот эта монотонная смена дней и часов? Неужели я всегда буду сидеть здесь, и незаметно навлечется старость, а там и смерть?»

Тендряков: «Я стал уставать от уроков... Каждый прожитый день мне казался потерей. Неужели я только для того родился на свет, чтобы терпеливо, скучно прожить огромное количество дней, прожить и... свалиться в могилу?» И дальше совсем, как у Ремарка, герой тоскует оттого, что дни идут однообразно и размеренно.

Но в переживаниях героя Ремарка есть правда. Он работал и жил в то время, когда немецкие правящие круги готовили фашистский переворот в стране, когда школьные программы были рассчитаны на подготовку будущей военной силы. В переживаниях же героя Тендрякова этой правды нет.

В романе «За бегущим днем» много таких неправд. Так, например, читатели в свое время отмечали риторику и неправду в следующих размышлениях героя: «Сельский учитель!.. Не всем же иметь необыкновенную судьбу, какой щедро награждаются герои романов... Стоит ли печалиться из-за того, что после смерти на тебя не наденут венца славы, что поэты не воспоют твоё имя?» Но и это тоже заимствовано из Ремарка: «Мне многого не надо. Не всем быть пионерами, нужны и более слабые руки, нужны и малые силы».

Отмечена была также читателем искусственность, надуманность в любовных переживаниях героя романа «За бегущим днем». Но и здесь мы должны отметить, что Тендрякова «подвела» стилистическая близость к Ремарку. У героя Ремарка любимая девушка — это «существо недоступное, жизнь в себе», в которую нельзя проникнуть. Любимая героя Тендрякова — это тоже «далекая, недоступная, миф для меня, нереальность».

У стиля — свои законы, которые художник не может безнаказанно нарушать. В основе этих законов лежит диалектическое единство содержания и формы художественного произведения. Стилистические элементы, заимствованные Тендряковым из Ремарка, не выразили своеобразия содержания нашей жизни. В романе «За бегущим днем» они остались чужеродным телом,

В работах крупнейших теоретиков мировой эстетической мысли можно найти неоспоримое положение: истинная оригинальность в искусстве невозможна без соблюдения художником законов стиля. Белинский развил дальше это положение, указав на связь стилистического богатства произведения с национальными основами родной литературы. Однако соблюдение писателем законов стиля возможно лишь при условии, если он сумеет проникнуть в глубь изображаемых явлений, если его подход к жизненным явлениям будет отличаться не узостью и тенденциозной предвзятостью, а подлинной партийностью. В искусстве не может быть места ни верхоглядству, ни субъективному произволу. «Оригинальность» творчества, когда писатель исходит лишь из собственной субъективности, не считаясь ни с национальными традициями искусства, ни с требованиями народной жизни, — это манерничанье в искусстве, поза, а не оригинальность. Еще Гегель писал о том, что не следует «смешивать оригинальности с художественным произволом, ибо обычно понимают под оригинальностью создание чего-то причудливого, чего-то такого, что характеризует творчество как раз лишь данного художника и не пришло бы на ум никому другому. Но это лишь дурная частная черта».

Хорошо сказано! Все то, что на вид как будто оригинально, неповторимо, что принадлежит исключительно лишь самому писателю, а не вытекает из требований народной жизни, из требований содержания произведения, — все это лишь «дурная частная черта».

Но еще точнее и определеннее об этом сказано Марксом и Энгельсом: гений говорит «языком самого предмета», выражает «своеобразие его сущности». Говорить «языком самого предмета» — вот в чем выражается истинная оригинальность стиля. Забывая о своих личных, индивидуальных качествах, художник должен «выделить самый предмет». А так как «один и тот же предмет различно преломляется в различных индивидах», то и оригинальность художественного произведения определяется как своеобразием изображаемого предмета, так и своеобразием его преломления в творческой фантазии художника. Там же, где нет этого диалектического единства объективной правды изображения и субъективно-творческого начала (в личности писателя), — там появляются произведения бесстильные, написанные «языком образованности, лишенным акцента и диалекта» (К. Маркс).

Умение художника овладеть «языком самого предмета» требует от него большого искусства. И сила этого искусства — не только в таланте и мастерстве писателя, но и в его чувстве кровной связи с народом, в партийном подходе к освещению жизненных явлений.