

II

Дальнейшая история стилевых исканий художников, располагавшихся в поле революционной культуры, напрямую связана с динамикой отношений между сказом и авторитарным стилем, как они обозначились уже в 1920-е годы.

Судьба многих типов повествования, активно разрабатывавшихся в 1930-е годы, оказалась тесно связанной именно с местом «чужой точки зрения» в структуре повествования. «Тяготение к прямому и однозначному выражению авторской позиции», писала Н. А. Кожевникова, привело к тому, что «в литературе этих лет теряет актуальность не только прямая речь, но и чужая точка зрения»²⁷. Меняется тип повествования — на смену тяготению к устно-разговорному слову приходит традиционная книжно-письменная речь.

Так возник феномен, который условно может быть обозначен как стилиевой регресс. Все, что входило в систему стилиевого формотворчества соцреализма, оказалось им поглощено.

Спектр возможных отступлений от стилиевого канона соцреализма был невелик. Так, авторы ряда статей о творчестве А. Платонова, исследуя внутреннее строение его стиля, приходят к выводу, что его своеобразие вырастает из сложной авторской позиции, занимаемой им по отношению к герою и читателю. Автор является как бы посредником между своим главным героем и своим читателем, причем и с героем и с читателем его связывает чувство внутреннего родства²⁸. Платоновская фраза в подпочве своей имеет именно эту «внутреннюю связь со своим предметом»²⁹.

Однако если в начале творчества стилиевые устремления писателя были ориентированы почти на тождественную форму выражения чувств и мыслей своего героя (отсюда, из поисков средств изображения самосознания героя, как верно заметил С. Бочаров, возникло «косноязычное выражение платоновских людей»³⁰), то уже во второй половине 1920-х годов Платонов «находит свой собственный слог, который всегда является *авторской речью*, однако неоднородной внутри себя, включающей разные до противоположности тенденции, выходящие из одного и того же выражаемого платоновской прозой сознания»³¹. При обостренной чуткости к «чужим» голосам, Платонов создает *гармонический* стиль, ибо все голоса в его прозе перекрыты внутренне единым пластичным платоновским сознанием. Фраза Платонова, где «сходятся вместе слова, которые словно тянут в разные стороны» («Они встречаются странно, понятия разного плана, контекста, масштаба, как будто разной фактуры, и на внутренних перебоях в местах их встречи в платоновской фразе и зацепляется наше внимание»³²), в основе своей прочно организована, все включения переплавлены в тигле авторской речи, вошли в ее тонко инструментальный, искусно организованный состав. «Неправильности» платоновского стиля не есть неправильности «сырого» продукта — живой речи изображаемой среды, обыденной речи, его времени. Это всегда новый сплав, созданный волей автора.

С. Бочаров, сравнивая стилиевую эволюцию Платонова с аналогичным процессом в творчестве Зощенко, заметил основное внутреннее противоречие Зощенко, выражающееся в том, что не только в изображении героев, но и в авторской речи автор «не порывает совсем с интонациями своего обывательского сказа. Он всякую речь свою *помечает* с определенным надрывом "ихними" красками и словечками. Тем самым с чисто художественной честностью он отмечает свою писательскую причастность и ограниченность, не отрекаясь от *внутренней* связи с излюбленным, разработанным им, хотя и *чужим* материалом... Нет у автора настоящего сердечного спокойствия и свободного дыхания»³³.

К такому же выводу пришла и М. Чудакова в книге «Поэтика Михаила Зощенко». Она еще более остро поставила вопрос о полном драматизма процессе стилиевых исканий Зощенко. Раннее творчество писателя, считает автор, проходило под знаком его стремления использовать ненормативную речь новых слоев как новую точку зрения на действительность. На этой основе должна была быть создана и своя стилиевая позиция. Характерная речь героев, почти впрямую отражающая словоупотребление изображаемой среды, используется Зощенко «как элемент, дезорганизующий непосредственно авторское повествование»³⁴. За этим словом стоит

«одно лишь право — право, основанное на фактическом широком его бытовании в живой речи эпохи. Повести Зощенко (имеются в виду «Сентиментальные повести». — Г. Б.) утверждают литературную неизбежность этого подчинения, как бы гротескно ни выглядело оно на первых порах»³⁵. Не все разделяли эту точку зрения. Были писатели, которые не учитывали «новых явлений речевой жизни общества»³⁶ и широко использовали «при обработке сегодняшней тематики традиционные беллетристические композиционно-стилевые приемы»³⁷. Эта ситуация отчасти аналогична современной литературной ситуации, во всяком случае, она может быть принята и рассмотрена и как некая модель стилевой ситуации, и как поучительный опыт ее возможного разрешения.

Зощенко острее других чувствовал падение прежних авторитетных форм стиля. Более того, он чрезвычайно широко понимал границы этой «авторитетности», всецело включив в нее «интеллигентскую» речь вообще.

М. Чудакова внимательно анализирует путь Зощенко от той его точки, когда ориентация на живую речь была абсолютизирована и выявилась «трагическая невозможность звучания подлинного голоса автора»³⁸, до той ситуации, когда (во второй половине 1930-х годов) «возник уже некий довольно прочный и в высшей степени необычный стиль, к которому писатель относился как к должному и во всяком случае — с ощущением полной невозможности выразиться иначе»³⁹. Структура этого стиля была отмечена не только подчинением авторской речи широко бытующим словам и выражениям обыденной речи, но и ступенчатостью границ между позицией «философствующего» героя и философствующего автора. Проблема выражения авторской позиции, как заметил М. Бахтин, в процессе сближения разговорного языка с книжным обостряется, она приобрела трагическое звучание: читатель перестал ощущать «авторский избыток» (Бахтин). «Трагический эффект этого повествовательного языка, — справедливо оценивает его Чудакова, — состоит в том, что авторский голос как бы всегда заключен в скорлупу чужих или получужих слов. Мы постоянно ожидаем его и никогда не слышим»⁴⁰.