

СТИЛЕВОЙ РЕГРЕСС: О СТИЛЕВОЙ СИТУАЦИИ В ЛИТЕРАТУРЕ СОЦРЕАЛИЗМА.

Галина Белая

Подзаголовок настоящей статьи неслучаен: он подчеркивает нетождественность понятий «советская литература» и «литература соцреализма». «Советская литература» — условное обозначение культуры огромного, хотя всего лишь семидесятилетнего периода. Это понятие включает в себя творчество и тех писателей, у которых, как говорил А. Синявский, были «стилистические разногласия» с эпохой. И реакция Власти на их человеческое и творческое поведение всегда, как мы помним, начиналось с их критики как писателей-«формалистов», сознательно искажающих советскую реальность до полной неузнаваемости (так было с оценкой творчества И. Бабеля, М. Булгакова, Б. Пастернака, Ю. Олеси, М. Зощенко, Б. Пильняка, того же А. Синявского и др.). Так уж получилось в русской культуре — стилевая борьба всегда была борьбой содержательных смыслов, и даже холодная зона соцреализма скрывает в себе трагические токи бурь, потрясений и несбывшихся надежд.

I

Двадцатые годы — это время, когда искусство искало «новую формулу отношения к материалу, новый модус его использования»¹. Вектор этого периода литературного развития был задан исконной мифологической проблемой русской литературы — стремлением познать народ, его душу, как тогда говорили, его взгляд на мир. Остро ощущая стертость традиционных «литературных» слов, писатели стремились ввести в повествовательные формы «язык улицы».

Стремление к интенсификации художественного языка, осложненное и традицией, и отталкиванием от традиции, предстало в виде дилеммы, окрасившей все пореволюционное десятилетие, но особенно остро зазвучавшей в первые годы после революции: каким языком писать — «органическим, народным» или «книжным, литературным» (А. Толстой)². Существенным оказался и второй аспект этой дилеммы: «Кто кого ведет, — язык вас или вы насилуете язык?» И, наконец, самое характерное: в такой острой форме стилевую проблему ощущал даже Алексей Толстой — писатель, которого и его современники, и последующие читатели всегда воспринимали как писателя-традиционалиста. «Перед нами, — суммировали процесс развития стиля русской прозы первых лет революции критики 1920-х годов, — вторжение стихии русского языка, не нормированного литературной традицией. Это язык для литературы новый, но он не преобразовал ее целиком, а именно вторгся в старое и очень устойчивое наследие»³.

Эту новую стилевую ситуацию впоследствии точно воспроизвел М. Зощенко, рассказывая о своем посещении журнала «Современник» и встрече с одним из культурнейших людей эпохи «серебряного века»:

«—Ваши рассказы очень талантливы... — говорил Кузмин. — Но, согласитесь сами, — это немножко шарж.

— Это не шарж, — говорю я.

— Ну, взять хотя бы язык...

— Язык не шаржирован. Это синтаксис улицы... народа... Быть может, я немного утрировал, чтоб это было сатирично, чтоб это критиковало...

— Не будем спорить, — говорит он мягко. — Вы дайте нам обыкновенную вашу повесть или рассказ... И поверьте — мы очень ценим ваше творчество...

— Бог с ними, — думаю я. — Обойдусь без толстых журналов. Им нужно нечто «обыкновенное». Им нужно то, что похоже на классику. Это им импонирует»⁴.

Писателям, которые рассказывали о вздыбленной России, о том, как взорван ее вековечный быт, язык этого вздыбленного мира казался единственно адекватным предмету изображения. «Я хочу, — писал А. Веселый, — чтобы само слово говорило, чтобы оно пело, сверкало разными красками. Чтобы не было никакой книжности, а была бы живая речь»⁵. «Так замело полесье, — начинал Ник. Никитин повесть «Рвотный форт», — что и пусти роту кованых молодцов в чугунных сапогах, — и они не умнут, не протопчут дороги. В пышном снежном льне запух лес, а с неба солнце щедро кидает из богатых своих амбаров румяные снопы. От них еще прянее веют мороженым духом зыбкие осины и ели. Да сосновый ствол вдруг с мороза щелкнет по-разбойничьи, а в ответ ему откликнется бойкая красногрудка, поводя удивленно пегим носиком. Точно спеть она хочет: скоро-де пахать пар. Скоро-де копать черный жир.

Не знает глупая, что в свеяжеской заболоти не до жиру...»

Или — почти так же — в «Ватаге» Вяч. Шишкова: «Костры во дворе померкли. У глубоких нор, у землянок и зимников, где коротали морозное время партизаны, в лесном раскидистом кольце за займой пересвистывались дозорные, сипло взлаивали сторожевые псы. Зыков вскочил на коня — ему надо крепко обо всем подумать, побыть наедине с собой, среди сонного леса, среди смертоносных гор, — ударил коня нагайкой и поехал в бездорожную глухую мглу.

А в бездорожной безглазой мгле, выбравшись на знакомый большак, ехали обратные путники — усач и парнишка. Ехали в радости: сам Зыков идет им на подмогу».

Эстетическая иллюзия, возникающая у читателя при знакомстве с этими новыми стилевыми явлениями в литературе, призвана была создать впечатление подлинной достоверности рассказываемого: читатель должен был ощутить, что события изображены глазами человека, который «успел уже подняться несколько выше деревенского кругозора, но по своим интересам и характеру мышления сохранил еще с деревней крепкие связи»⁶.

Новое взаимодействие авторской речи и речи героя обнаруживало себя в литературе начала 1920-х годов в различных формах. Оно проявлялось и в такой законченной и чистой форме, как стилизованный сказ. Так было в «Записях некоторых эпизодов, сделанных в г. Гоголеве А. П. Ковякиным» Л. Леонова и сатирических рассказах М. Зощенко; связи между словом героя и словом автора могли быть и более свободны, как это действительно имело место в рассказах Горького 1920-х годов, в «Конармии» Бабеля. Они могли быть и вовсе утоплены в многослойной стилевой фактуре произведения, обнаруживая себя на глубине в виде подводного потока, устойчивого и заметно доминирующего в общем стиле произведения (характерны в этом смысле «Рвотный форт» Ник. Никитина, роман «Барсуки» Л. Леонова).

Ориентация на «чужую словесную манеру» была для революционного писателя крайне привлекательна: она порождалась стремлением воссоздать строй чувств и мыслей героя, приносящего с собой в повествование комплекс представлений и оценок своей среды. Речевая манера рассказчика — наличествующего или подразумеваемого — «строит» картину действительности, увиденную и раскрытую героем со своей точки зрения.

Тем самым в период революции «мнение народное» обнаружило свой стилесоб-

разующий характер. Это обусловило всплеск активности стилиевых форм, ориентированных на «чужую точку зрения», на «чужую речь», широко использовавших «социально-речевые стили изображаемой общественной среды в качестве ее *собственного речевого самоопределения*, связанного с ее бытом, культурой, ее историей», и «воспроизводящих социальные характеры с помощью *их собственных “голосов”* как в форме диалога, так и в форме чужой или не прямой речи в структуре повествования»⁷ (курсив мой. — Г. Б.).

Литература всегда включала в себя соотношение голосов автора и героя, но до революции 1917 г. этот тип соотношений не был «творческим фактором, художественно-намеренный выбор не был творческим центром литературно-языкового процесса». Творческое сознание раньше почти всегда «мыслило» себя в замкнутых чистых языках («хотя бы фактически и смешанных») — действительно, стиль Н. Лескова в литературе XIX века только оттеняет «чистоту» этого традиционного способа художественного мышления и еще резче подчеркивает тот факт, что внимание автора к «мнению народному», доверие к его, народа, оценке мира — все это явилось важнейшим художественным открытием русской литературы XIX века.

В 1920-е годы завязывался новый узел этой проблематики. Моделью этого художественного феномена может служить творчество Михаила Зощенко 1920-х годов.

Форма зощенковского сказа была той же маской, что и крошечные усики и тросточка в руках чаплинского героя: однако жалость и сострадание, которые сопутствовали когда-то открытому Гоголем типу «маленького человека» (и которые так близки оказались таланту Чаплина), пройдя через сложное чувство симпатии и отвращения у Достоевского, поразившегося тому, как много есть в униженных и оскорбленных страшного, превратились у пережившего революцию Зощенко в обостренную чуткость к мнимой инертности «маленького человека».

Зощенко с наивным утопизмом, присущим большей части дореволюционной интеллигенции, относился к Октябрьской революции. Так же относился он и к народу. Но его тревожило опошление революции. «Я был жертвой революции», — заявляет один из героев Зощенко (рассказ «Жертва революции»). Читатель ждет описания крупных, значительных, исторических событий. Но в рассказе Ефима Григорьевича, «бывшего мещанина города Кронштадта», все выглядит просто и буднично: история воспринимается через призму натертых полов и пропавших часиков, революция сужается до размеров ничем не примечательного, едва нарушившего ритм жизни события.

Зощенко мало было рассказать удивительный случай о том, как человек прошел через революцию с мыслью о потерянных графских часах; он углубляет тему, обозначив в ней два скрытых плана. Один — большой мир, революция, артиллерия, ружейные выстрелы, а другой — мир, где революция выступает ordinarily, как день, не выпадающий из других дней недели, где потерянные часы значат больше, чем революция. Ровным перечислением событий, взятых из разных по значению рядов, — «в понедельник я им полы натер, в субботу революция, а во вторник ко мне ихний швейцар бежит», — Зощенко наметил контуры мира, где не существует резких сдвигов и где революция не входит в сознание человека как решающий катаклизм времени.

Эти два мира не выдуманы автором — они действительно существовали в общественном сознании эпохи, характеризуя ее сложность и противоречивость. Наделавшая немало шума фраза Зощенко: «А мы потихоньку, а мы полегоньку, а мы вровень с русской действительностью» — выростала из ощущения возможного разрыва между этими двумя мирами, между «стремительностью фантазии» и реальной «русской действительностью».

Взятая на вооружение зощенковским героем революционная фразеология свидетельствовала о его готовности к мимикрии и о сложных отношениях с револю-

ционной идеологией: Зошенко казалось, что неразвитое сознание героя, чье мышление представляло собой причудливую комбинацию старых и новых взглядов, оказывало обратное давление на идею, уродуя ее. Только с большим трудом можно было узнать в бытовой вагонной сцене («Гримаса нэпа») ответ широкого общественного движения 1920-х годов за выполнение норм Кодекса труда. Наблюдая грубую эксплуатацию старухи, соседи-пассажиры видят: «нарушена норма в отношении совслужащего человека». «Это же форменная гримаса нэпа», — кричат они. Но когда выясняется, что осыпаемая оскорблениями старуха — «всегонавсего мамаша», ситуация меняется. Теперь обидчик становится обвинителем, ссылаясь все на тот же кодекс труда. Идея стала неузнаваема — «Кодекс труда» оказался приспособлен обывателем для грубого хамства и откровенного цинизма. Зошенко удалось расщепить пассивную устойчивость традиционного нравственного комплекса «маленького человека» и раскрыть отрицательные потенции его сознания. К мещанскому сознанию читатель оказался придвинут вплотную — форма сказа, где характер ставился в условия полного самораскрытия, воспроизводила точку зрения героя на мир. Языковой комизм скрывал в себе не только стихию смеха: воспроизводя способ мышления героя, он стал способом его саморазоблачения.

Культивируемая Зошенко форма сатирического сказа обнаружила тем самым неограниченные возможности этого жанрового-стилевого образования. «Игра словом», которую так ценили современники в произведениях Зошенко, была органически слита с «призмой», с тем героем (и шире — с тем типом сознания), во имя разоблачения которого писатель избирал именно эту, а не иную форму.

Какое-то время современникам казалось, что стилизации подчинилась вся литература. Между тем, обращение к народному мировосприятию, народному бытию таило в себе много разновеликих возможностей. Оно могло идти от стремления писателей воссоздать глубины народного духа и, захватывая основы художественного мышления, раздвигало его рамки и вносило новые краски и цвета в представления читателей о мире; оно могло в то же время захватывать художественное мышление писателей как бы по касательной, ограничиваясь вовлечением областных речений, необычной лексики, созданием «местного колорита» (что было подменой сказа и в конечном счете «работало» в 1930-е годы на псевдонародность).

Новое явление требовало своего теоретического осмысления. В основу первой статьи, теоретически обосновывающей возрождение сказовой традиции, — «Иллюзия сказа» (1917) Б. Эйхенбаума — легла мысль о «слуховом» начале литературы. Теория прозы сближалась с теорией поэзии. Генерализировалось «живое», разговорное слово. Элементом устной импровизации придавалось непомерно расширительное толкование. Общий вывод — «писатель часто мыслит себя сказителем и разными приемами старается придать письменной своей речи иллюзию сказа»⁹ — казался настолько универсальным, что поглощал творчество и Достоевского, и Толстого, и Тургенева, и всю новую советскую прозу. Борение книжности с живым словом объявлялось вечным и самым действенным импульсом развития прозы.

Позднее, в статье 1925 г. — «Лесков и современная проза» — Б. Эйхенбаум, по-прежнему отдавая предпочтение «живому слову», выдвигал уже в качестве основного формообразующего элемента степень приближения повествования к «устному рассказыванию»¹⁰. «Слуховая» теория исчезла из обихода.

Остро ощущая несовпадение новой пореволюционной прозы с каноном, критики-«формалисты» в своем исследовании не смогли выйти за границы имманентного анализа. Где-то уже носилось в воздухе, что увлечение стилизацией порождено «нашим сумасшедшим, но вместе с тем творческим временем»¹¹. Но все-таки сильнее было убеждение, что сказ расцвел оттого, что «старая форма не пружинит» (Шкловский)¹².

Правда, уже в то время ощущалось, что стилизованная проза неоднородна. Если Б. Эйхенбаум сближал «фольклорную» стилизацию Ремизова, «поэтическую прозу» Белого и «сказ» Лескова, то Шкловский, например, видел, что линии Белого, Ремизова и Лескова легко сближаются между собой, но тем не менее вызваны к жизни разными импульсами¹³. Эта дифференциация представляется неслучайной и многозначительной. Однако за нею стоят реальные жизненные процессы, которые критиками-«формалистами» не принимались во внимание, и потому причины, обусловившие в конце концов жизнестойкость лесковской традиции и быстрый спад влияния Ремизова и Белого, не были ими названы.

К концу 1920-х годов относится попытка принципиально иного подхода к сказу. М. Бахтин в работе «Проблемы творчества Достоевского» (1929) установил «резкую смысловую границу» между стилизацией и подражанием¹⁴. На первый план им была выдвинута конечная — смысловая — цель стилизации: «стилизатору важна совокупность прямой чужой речи... как выражение особой точки зрения. Он работает с чужой точкой зрения», — писал Бахтин¹⁵. В сказовой форме, согласно концепции Бахтина, главным оказывалась не установка на устную речь, а использование «чужой словесной манеры», за которой скрывается «чужое» видение — особая позиция, необходимая для ведения рассказа.

Так явление было переведено в иную плоскость: в качестве стилеобразующего центра справедливо выступала не «устная речь» вообще, но слово героя (рассказчика); «рассказчик же — человек не литературный и в большинстве случаев принадлежащий к низшим социальным слоям, к народу (что как раз и важно автору) и приносит с собою устную речь»¹⁶.

М. Бахтин не акцентировал общности сказа и стилизации, но неоднократно ссылался на аналогичные явления в их структуре. Именно на основании их внутреннего родства он употреблял понятия «стилизация» и «стилизованный сказ». Тем самым в сказе была подчеркнута его *условная* природа: он все равно оставался стилизацией.

В 1920-е годы ни писатели, ни критика, находившиеся во власти народнических иллюзий, не догадывались о том, что широкое распространение сказовых форм было проекцией революционной мифологии, ее мечтаний о приходе в жизнь нового, «естественного» человека, человека-«варвара» (А. Блок, Б. Пильняк и др.). Поворот литературы в сторону живого речевого материала породил иллюзию не только полной идентичности слова обыденно-разговорного и слова в художественной речи, но и тождественности «сказового» героя и человека улицы. Стилизованное слово постепенно стало отождествляться со словом практической речи, а герой сказа стал казаться прямым слепком человека из народа. Художественные типы, в которых было много узнаваемых черт, были впрямую переведены в плоскость «жизни». Писатели и критики были убеждены в том, что, стилизуя повествование под разговорную речь, литератор овладевает «многообразием голосов народного мира, а также многообразием народных точек зрения — всем жизненным опытом низов в революционную эпоху»¹⁷. Стилизация была принята за «правду жизни». Между тем, как мы знаем, историческая и социальная жизнь «низов» в революционную эпоху была совершенно иной. Формы сказового повествования вносили интонационную гибкость в литературную речь, но они были рассчитаны на художественный эффект, а не на социологическую характеристику времени.

Между тем, советское искусство стремительно обнаруживало свою квази-идеологическую основу. Все, написанное «по-народному», должно было свидетельствовать о народности новой литературы.

Пореволюционное государство нуждалось в самоутверждении. И поэтому критика торопила художников и нетерпеливо требовала стиля, в котором отчетливо просматривался бы «авторский вердикт» — недвусмысленная оценка того, что происходило в произведении (и, следовательно, в жизни). Поэтому в середине 1920-х

годов критика настойчиво заговорила об исчерпанности сказовых форм. «На перевале» — так определял А. Воронский новую фазу литературного развития и звал художников к тому, чтобы от «области» перейти «к центру», чтобы им «окрашивать свои произведения»¹⁸. Это означало: писатель должен изменить угол зрения, перенести акцент с воспроизведения социального сдвига на его осмысление.

Стилевые формы, сохраняющие в своей первоприроде относительное равновесие между авторской мыслью и материалом, и, в частности, стилизованная проза, обнаружили свой преходящий характер, свое несовпадение с потребностями времени. Заключенная в них «энергия познания», «энергия постижения мира» (А. В. Чичерин) стала казаться недостаточной не только критике, но и самим писателям.

«Сказ, говорят обычно, — писал Ю. Тынянов, — это призма, сквозь которую пропускается действие. Но призма дается в каждом стиле, каждый стиль меняет вещь, поворачивает ее, и призма импрессионистического стиля сильнее поворачивает, преломляет вещь, чем любой сказ. А “призма” же наделала бед. Она ввела в заблуждение одного критика, который заявил недавно, что сказ нужен писателю для того, чтобы лучше и удобнее скрывать свое лицо»¹⁹.

Отражая дух времени, А. Толстой уже в середине 1920-х годов писал: «Охваченность одной волевой идеей должна быть у художника. Он не беспристрастен. Он однокбок и кривоглаз. В нем воля борьбы с несовершенством. Он один знает секрет счастья. Он бичует, он прославляет, он показывает образцы совершенства.

Глаз художника, его наблюдательный луч — узок и остер, — он видит только то, что ему нужно видеть, и видит то, чего не видят другие. Он пристрастен»²⁰.

Острота исторического момента, выявившегося к середине 1920-х годов и связанного с самоопределением нового государства, придала вопросу о новых стилевых структурах небывалую дотоле напряженность. «Как выйти победителем из постоянной, изнуряющей борьбы художника с истолкователем?» — спрашивал К. Федин у М. Горького²¹, и это было не случайно.

Проблема была ясно осознана и сформулирована: живописный дар («просто образ жизни») и испытующая, истолковывающая художественная мысль предстали как новое, напряженное стилевое противоречие. Литература недвусмысленно двигалась к авторитетному стилю.

По существу, советская литература возвращалась к «литературности», но не в том статусе, какой она имела в дореволюционной культуре, а в значительно сниженном виде. Применительно к внутренней логике стилевого развития русской литературы это был регресс.

Стремление к авторитарности, завершенности, истине в последней инстанции ни в чем так полно не выразило себя, как в стилевых поисках М. Горького 1920-х годов.

Рассказы Горького 1920-х годов сознательно строились писателем так, чтобы в них было «нечто не от Горького». И действительно, в них преобладает структура повествования, ориентированная на героя — на его манеру говорить, думать, чувствовать («Рассказ о безответной любви», «Отшельник», «Карамора»; миниатюры из книги «Заметки из дневника. Воспоминания»). На первый взгляд, смысл уроков «чистописания», которые писатель давал сам себе, «готовясь к серьезной работе», состоял именно в том, чтобы «выучиться писать без лишних слов», т. е. чтобы свести героя к самовыражению, полностью освободив его от авторского присутствия. Не раз и не два в эти годы Горький писал о своем стремлении отдалиться от позиции «силы действующей» — во имя того, чтобы писать «холодно и просто, справедливым и точным языком свидетеля и судьи»²². Действительно, слово героя в эти годы как будто заново обнаружило для Горького свои возможности и стало в его произведениях 1920-х годов едва ли не основным средством строения образа. Живая разговорная речь; диалогическая структура повествования, обеспечивающая герою возможность выговориться; особый тип отношений его с рассказчи-

ком, как бы провоцирующим героя на беседу, и главное — «фигурность мысли и чувства» героя, которые служат автору важнейшим средством характеристики персонажа, — таков диапазон возможностей, щедро эксплуатируемых писателем. Характерологична, по мнению Горького, уже сама способность героя владеть словом, «нервным кружевом разговорной речи», и она действительно является для Горького критерием значительности (или незначительности) человека.

Слово героя кажется Горькому настолько убедительным своей сраченностью с миром чувств и мыслей человека, что даже в структуре повествования ощутимо желание писателя отбить героя от себя, показать, как он неожидан и непредвиден, этот герой, как ломает он привычные представления, априорные схемы («Расказ о безответной любви»). Но все усилия Горького «отбиться» от героя могут быть объяснены только одним — стремлением к «полуфантастической реальности» изображения, к самостоятельной силе художественного образа. Однако стилиевая структура повествовательной ткани его рассказов 1920-х годов свидетельствует о существовании не только центробежных, но и центростремительных тенденций в пределах художественного сознания автора.

Стилиевые конструкции, в которых представлена свобода самовыражения героя, не только не исчерпывают диапазона стилиевых приемов Горького, но являются всего лишь одним из полюсов художественного мира писателя, — на другом расположен источник излучения, идущий от автора. Он вносит в повествование такую определенность, что порою воспринимается как единственный и уж во всяком случае — всепоглощающий источник света, обнаруживающий смысл, до поры до времени хранившийся в последней смысловой инстанции, — точке зрения автора.

Внутреннее стремление к предельно живописной объективности, о тяге к которой в своих письмах и выступлениях говорил в те годы Горький, существовало в неразрывном сопряжении с потребностью раскрыть мир таким, каким он его видел; пластичность соседствовала с энергичным зарядом жизнеутверждения; чистое искусство оказывалось всего лишь одной из координат, существующих в неразрывном сопряжении с потребностью в истолковании мира. Поиски Горьким новой формулы отношения к материалу, нового модуса его художественного использования не могут быть поняты вне единства этих координат.

Насколько органична была жесткая и волевая формула стиля для Горького, ясно из анализа афористичности его художественной речи. В афоризме вообще и в пословице в частности Горький видел организованный словом, упорядоченный словом «жизненный, социально-исторический опыт трудового народа» и считал, что этот материал может научить писателя «сжимать слова, как пальцы в кулак».

Критика давно заметила, что афоризмами насыщена и речь автора, и речь героев. Так, в зарисовке «Чужие люди» афоризмом венчается речь писателя Д. Н. Мамина-Сибиряка: «Все неудачники — лгуны. Пессимизм — ложь потому, что пессимизм — философия неудачников...» Но и в речи саркастически описанного им люмпена-доктора мы встречаем: «Жить хорошо — значит жить полуслепым»; «Счастье — это когда человек хорошо выдумал себя и любит выдумку о себе»; «Человек должен любить только то, что он сам создал для себя» и т. д. Афористический склад речи характерен для самых разных героев Горького: «В грубых мыслях правды больше» («Карамора»); «Правда выше веры... Бог с человеком в дружбе — будет правда!» («Знахарка»); «Душа — птица капризная, куда летит — неведомо»; «Душа закона не знает, годов не считает» («Отшельник») и т. п.

Возникает ощущение противоречия: Горький, казалось бы, стремится к созданию суверенных характеров — и в это же время его волевая интенция оказывается сильнее, и его мысль жестко прорезает текст.

Несомненно, что в данном случае мы сталкиваемся с проявлением центрос-

тремительной стилевой тенденции. «Общность афористического языка *героев* есть общность, создаваемая *автором*, — как точно заметил Ю. Юзовский, — причем речь идет не только о большем или меньшем количестве афоризмов в собственном смысле этого слова, как об особо отобранных выражениях, но и об общем *афористическом складе* речи, об афористической *тенденции*, когда язык находится в *процессе своего превращения в афоризм*, и мы воочию наблюдаем, как *образуется афоризм, тяготение всей фразы к афоризму* как к движущей цели»²³. Исходят ли эти афоризмы от автора или изречены они героем — «во всех случаях голос автора звучит как авторская оценка, авторский приговор явлениям жизни. И хотя, как правило, “авторская” реплика (наблюдения Юзовского над афористичностью стиля Горького базируются на исследовании жизни слова в горьковской драматургии. — Г. Б.) мотивирована характером героя и предлагаемыми обстоятельствами, она выходит из русла текста, адресуясь зрителю либо косвенно, либо прямо. И в этом случае следовало бы говорить не о “подтексте” как о внутренней, скрытой, душевной жизни героя, что само собой существует, а в данный момент скорее о “надтексте” — как о непосредственном авторском волеизъявлении»²⁴. И, наконец, главное: «Формула обобщения выходит за пределы случая, который послужил ей непосредственным поводом, — она выделяется и выводится за скобки общего текста, претендуя на особое, принципиальное внимание. В самом языке героев мы находим отвлечение от реальностей, от конкретных наблюдений к философскому обобщению»²⁵.

Так мы выходим к выводу принципиального свойства: как бы «материально» ни соотносились слово героя и слово автора, как бы ни было стушевано слово автора и сознательно отодвинуто в тень, — в действительности доминирует стихия авторской речи, доминирует, так сказать, метафизически, идеально: она бросает свет на слово героя, втягивая его в орбиту действия своих структурных законов во имя целостности изображения действительности, целостности, органически включающей в себя единство факта и его толкования.

И, наконец, самое главное: автор, заметил Юзовский, следя за диалогами и спором своих героев, «тем более смело и безбоязненно “вмешивается” в их дела, что сам захвачен спором, исхода которого дожидался с волнением... “Гости” же непринужденно и не стесняясь говорят то, что хотел бы услышать от них автор, сам полный любопытства... “Гости” не могут пожаловаться, что говорят по указке, чего “хозяин”, как известно, опасался. Они самовольно высказываются по вопросу, затронутому хозяином, поскольку они сами кровно заинтересованы в том деле, о котором они говорят и из-за которого столкнулись за “столом” у “хозяина”»²⁶. Слово героя становится *имитацией* свободного самовыражения героя: на самом деле оно обособлено от него. Авторитарному стилю свободно говорящий персонаж не нужен, у него другая роль — разыгрывать партию «хозяина». В советское время монологичность стилевой структуры повествования в творчестве М. Горького объяснялась особым художественным складом его дарования. На самом деле — «склад дарования» идеально соответствовал «социальному заказу». Именно поэтому, когда в середине 1920-х годов критика потребовала от литературы большей идейной определенности, Горький оказался лучше других подготовленным к монологическому, авторитарному стилю.