

Васильева О.А.

## ЭТАПНАЯ РОЛЬ НОВЕЛЛЫ «ЗУРБАГАНСКИЙ СТРЕЛОК» НА НОВОМ ТВОРЧЕСКОМ НАПРАВЛЕНИИ А. ГРИНА

**Постановка проблемы.** Важной вехой на творческом пути Грина стала большая романтическая новелла “Зурбаганский стрелок” (1913). Значительность ее состоит прежде всего в том, что она предопределила в творческом воображении художника социальный облик того мира, той синтетической среды, в которой полужит постоянную прописку его новый герой.

Если до сих пор романтическая личность осуществляла свою деятельность в обстановке, близкой к экзотической, а непосредственные связи с людьми носили явно ослабленный характер (внутри самого художественного мира), то теперь наступило время заселения вновь открытой экзотической действительности людьми, а также выявления этико-социальных норм нового суверенного человеческого общежития. К этой необходимости Грин пришел благодаря образу Тушина («Таинственный лес»)

Сотворение “Гринландии” [3, с. 198] – процесс многотрудный и сложный, окончательное завершение которого вряд ли можно определить конкретной датой. Можно лишь с уверенностью утверждать, что для писателя облик Гринландии стал стереоскопически ясен только в период работы над романом, т. е. только после 1920 года.

Но впервые близким к своему структурному завершению гриновский мир предстает в новелле “Зурбаганский стрелок”. И в этом смысле она является программной.

Перед нами своеобразный синтез экзотической и общественно-социальной обстановки, нашедшей свое формальное выражение в образе условно существующего города. Зурбаган открывает подлинную географию Гринландии. Вслед за ним на ее территории будет воздвигнуто более 80 больших и малых населенных пунктов, соединенных между собой различными путями сообщения.

**Цель** статьи состоит в том, чтобы раскрыть этапную роль новеллы «Зурбаганский стрелок» в творческом становлении Грина как писателя-романтика.

Поставленная цель предполагает решение следующих **задач**: доказать, что «Зурбаганский стрелок» заметно прояснил структурный характер синтетической среды как среды обитания для романтического героя; осветить наметившееся генеральное направление в процессе духовного вызревания положительного героя.

**Предметом** исследования является новелла Грина «Зурбаганский стрелок» (1913).

Избрав в ранних романтических рассказах экзотику основным фоном, на котором происходят события, Грин уже тогда приходит к непреложному выводу, что общепринятые русские имена будут резко дисгармонировать с необычно красочной обстановкой, вызывать излишне локальные ассоциации, а, следовательно, не станут способствовать полноценному эстетическому восприятию изображаемого. Отказ от обиходных имен (неоимена первые подчеркнули оригинальность складывающейся художественной манеры писателя), отвлеченная экзотика наталкивают Грина на мысль о возможном художественно-романтическом моделировании действительности вообще. “Зурбаган” был первой крупной структурной клеткой создающейся модели. После него очертания географии новой страны постепенно проясняются, обнаруживая доподлинные приметы “нормальной” реальности: горы, моря, реки, озера, села, города и т. д.

В наличии оказались все атрибуты действительного мира. Более того, Гринландии нашлось место на земном шаре, и от нее потянулись нити в другие страны и континенты: Китай, Африку, Америку и т. д. Она становится вполне “суверенным” государством на карте мира.

Параллельно физическому рождению происходит и духовное становление новой державы. Оно строится все по тому же принципу – принципу правдоподобия, т. е. путем отталкивания от конкретно-исторических примет. Причем, если в первых романтических новеллах (тогда проблема героя затмевала другие вопросы) духовный облик художественного мира еще не встал настоятельно на повестку дня, и писатель ограничивался пафосом общего протеста, который, естественно, соотносился современниками с российской действительностью, то ко времени создания “Зурбаганского стрелка” потребовались более отчетливые социальные координаты нового мира. И они были открыты и уточнены. Прообразом социального облика Гринландии становится полукрепостническая, полукapиталистическая Россия. И это вполне закономерно. В этом нашла свое художественное выражение, прежде всего, богатая социальная практика Грина. Поэтому глубоко неправы те исследователи, которые утверждают, что “в творчестве Грин открывал мир заново” [4, с. 23]. Конечно, художественное познание немислимо без новооткрытий. Но оно отнюдь не отвергает субъективного опыта писателя.

Проследим, как же преломляется субъективный социальный опыт Грина в интересующей нас романтической новелле. Вот отрывок из произведения: “Странные вещи происходят в стране. Исчезло материнское отношение к жизни; развились скрытность, подозрительность, замкнутость, холодный сарказм, одинаковость во взглядах, симпатиях и мировоззрении, и в то же время усилилась, как следствие одиночества, – тоска. Герой времени – человек одинокий, бессильный, и гордый этим (...). Происходят все более и более утонченные, сложные и зверские преступления, достойные преисподней. Изобретательность самоубийц, или наоборот, неразборчивость их в средствах лишения себя жизни – два полюса одного настроения – указывают на решительность и обдуманность; число самоубийц огромно (...). Усилилось суеверие: появились колдуны, знахари, ясновидящие и гипнотизеры; любовь, проанализированная теоретически, стала делом и спортом” [2, т. 2, с.379]. Такую красноречивую характеристику дает своей родине Андрей Фильс, друг детства Валуэра – центрального персонажа новеллы. Фильс не скрывает, что и сам проникся полнейшим безучастием к окружающему и даже собственной жизни. Особенно выразительно отражена духовная трагедия времени в деятельности “Союза для никого и ничего”, возглавляемого Андреем.

Те жизненные явления, которые реалистически воссоздаются в “Воздушном корабле”, “Четвертом за всех”, “Приключениях Гинча” и ряде других произведений, предстают в “Зурбаганском стрелке” в неожиданной гротескно-заостренной форме. Уже одно название союза наполнено беспощадной авторской иронией. Когда же мы вплотную сталкиваемся с деятельностью людей, обладающих “оригинальными зонтиками”, то сразу же отмечаем знакомый нам облик общественного явления, типичного для России периода социальной и

“психологической” реакции.

Но в каком преображенном виде оно предстает! Краски сгущены, явление высветлено в своих самых не-привлекательных чертах, причем, абсурдность поступков “героев” доведена до предела.

Союз этот – не просто легко распознаваемая примета времени. Это гипертрофированная реалья, получившая “вторую жизнь” и, благодаря этому, обретшая облик убийственного гротеска. Самообличение, до которого поднимается жизненное явление, граничит здесь с самоуничтожением. Таким образом, общественное явление, романтически трансформированное в новелле, ознаменовало собой проникновение в творчество писателя предельно обнаженных и целенаправленных социальных мотивов. Почвой, на которой они произрастают, была отечественная действительность. Социальная атмосфера России как бы облучает Гринландию и определяет ее социальный климат. В этом представлении становится понятным и тот факт, почему романтический мир писателя не чуждается архаических аксессуаров. Своеобразный эклектизм гриновского мира продиктован самим его генезисом.

Итак, совместно с географическими контурами Гринландии в “Зурбаганском стрелке” происходит динамичное высветление ее социальных параметров. Именно отсюда происходит общая социальная структура гриновской модели действительности.

Наряду с успешным художественным освоением синтетической среды писатель исследует и другую, первостепенной важности творческую проблему – проблему романтического героя.

Валуэр ознаменовал собою не только открытие социального облика будущей Гринландии, но и включение романтического героя Грина в “ассоциативную систему” буржуазной действительности [7, с.172]. Если раньше приход к людям носил внешне абстрагированный характер и совершался только в сфере воображения читателя, то в “Зурбаганском стрелке” происходит действительное, реальное (насколько возможно применение этого понятия в пределах вымышленного гриновского мира) сближение с людьми. А само движение романтического героя в народонаселенном потоке обнаруживает удивительную реалистичность происходящих событий, непосредственно перекликающихся с характерным пульсом российской жизни.

Валуэр – это типичное детище своей эпохи. В его судьбу искусно вплетены многие автобиографические мотивы самого писателя. Они легко распознаются, а поэтому усиливают достоверность изображаемого.

Путешествие Валуэра в Китай и все тамошние события и впечатления введены в сюжет с двойной целью: во-первых, сообщить герою ореол необычности и привлекательности, во-вторых, воспользоваться мотивом возвращения, заключающего в себе свежесть восприятия. Но стержневая линия образа – вплоть до возвращения в Зурбаган – пресыщенность жизнью, скука и тоска роднят Валуэра с Андреем Фильсом и К°, как бы с иронией информируя: нигде он не был, никуда не ездил, – он наш, отечественный. Об этом свидетельствует весь подтекст образа.

А, с другой стороны, мотив путешествия необходим автору и для того, чтобы оправдать предстоящее возрождение. К такого рода качественным преобразованиям нужно иметь естественную склонность. И эта естественная склонность находит себе логическое оправдание, психологическую мотивированность во всей предыстории Валуэра и, в особенности, в лаконичных картинах заграничного периода, насыщенных мучительными раздумьями о смысле бытия.

Предыстория Валуэра, фигурально выражаясь, это зерно, способное к дальнейшему росту и развитию. Без нее образ не смог бы двигаться самоочевидно в своей необходимости, т. е. по законам своей внутренней целесообразности.

Итак, Валуэр до поединка с Фильбанком – это типичный представитель заскучавшего сословия России, потерявшего всякий вкус к жизни. Все в мире постигнуто, испробовано, потеряло интерес и привлекательность, вызывает скуку и разочарование. Равнодушие и меланхолия, хандра и тоска заглушили тонизирующие факторы жизни и обрекли на бездеятельность, которая в свою очередь, подталкивает к духовному разрушению. Не совсем атрофированное чувство врожденного любопытства (в данном случае оно явилось конкретной формой выявления зерна личности, о котором говорилось выше) сталкивает Валуэра с “Союзом для никого и ничего”, а также с Астаротом.

Импозантная внешность охотника, зримо воссозданная в его портретной характеристике, заинтриговала пресыщенного героя, все еще находящегося под неприятным впечатлением откровенного цинизма предыдущей встречи. Влекомый, как и в свое время Гинч, смутно томимой жаждой необычного, Валуэр пускается в бесперспективное (он так считает) предприятие, поддавшись “логике положения, власти вещей и нетерпеливому шагу лошади” [2, т.2, с. 389].

Возрождение вызревает исподволь. Уже промелькнувшая антипатия к “Союзу для никого и ничего” явилась первым поэтизирующим штрихом в художественной судьбе Валуэра.

Интимный способ изображения, т. е. повествование от первого лица, которым пользуется Грин в рассказе “Зурбаганский стрелок”, тотчас же включает нас в “стихию души” героя. Такая форма рассказа не является для Грина новой. С наибольшей полнотой ее преимущества испробованы в повести “Приключения Гинча”.

Способ интимного изображения – сквозь “призму” души героя – обладает магической способностью асимилации. Но, с другой стороны, он увеличивает дистанцию для додумывания. Настоящий художник слова высекает из этого необходимый художественный эффект, находящий свое выражение в том, что сопереживание герою отлагает в нашем восприятии потенциальное сочувствие к нему, определяя в значительной мере направленность нашей объективной оценки.

Искренность и откровенность, ироническая усмешка, с которыми рассказывает Валуэр о самом себе, вызывает расположение к нему. Мы видим, с каким трудом новое мироощущение овладевает Валуэром, и как вся духовная сущность его выказывает этому невольное сопротивление. Сознание его реагирует на несвойственные ему проявления привычным образом: толстая броня скепсиса легко отражает атаки нового, не приемля его как несовместимое. Речь идет о начальной реакции организма на первичные проблески назревающих душевных преобразований.

Валуэр с удивлением отмечает отдельные непривычные для себя детали: “Я видел, что отдыхаю в седле душою и телом, как отдыхают от мучительной зубной боли, бегая по комнате”; “я начинаю чувствовать го-

лод”; “спутники мои (...) стали (...) собирать дерево для костра, я принялся им помогать со всем возможным усердием”; Астарот заметил, “что я вопросительно смотрю на него”; “и беспокойство это, в силу его законности, передалось мне” [2, т.2, с.390-392].

Но очередной наплыв прежней настроенности приводит Валуэра (правда, только на мгновение) к обычному состоянию: “Устав думать о загадках ущелья, я махнул рукой” [2, т.2, с.393].

Необычная обстановка и вызванная ею повышенная психическая деятельность продолжают возбуждать притупленные и в значительной мере атрофированные естественные эмоции: “Я испытал неприятное, нервное ощущение...”; “...и я с изумлением увидел новое, совсем переродившееся лицо Астарота”. Лицо Астарота открыло Валуэру необычайную одухотворенность: “Он был ярко бледен, весел без улыбки и оживлен; веселье, поразившее глубину его зрачков, не было простым смехом глаз; в нем светилось столько безумной остроты, значительности и мысли...” [2, т.2, с.393].

Когда между охотником Бигом и Астаротом заходит разговор о складывающейся ситуации, Валуэр снова надевает на себя старую личину: “... мне нравилось безответное положение зрителя”. И все же она не совсем прежняя.

Подсознательные психологические импульсы уже совершали внутреннюю нравственную подготовку к решительному духовному перевороту. Его безразличие к ситуации становится кажущимся. А то доверие, которое оказывает ему Астарот, вносит последний штрих в прелюдию общего преображения героя:

“Предложение, интересное своей колоссальной дерзостью, заставило работать воображение с такой силой, что я встрепенулся.

– Хорошо, – сказал я, – мне нет причин отказываться, я с вами” [2, т.2, с.395].

После этого согласия Валуэр уже более естественно и просто относится к происходящим в себе переменам. Он как бы “санкционирует” их, не препятствуя им проявляться. И они вскоре обнаружат себя.

Целеустремленная физическая работа – сооружение баррикады в проходе Бита – вливает сильную дозу одухотворения в “анемичную” душу.

Если до этого Валуэр пытался не замечать своих элементарных чувств, то теперь: “С глубоким изумлением смотрел я на этого – воистину – загадочного человека” [2, т.2, с.398]. “Брожение” эмоций, особенно интенсивное в момент смертельной схватки с армией Фильбанка (“Я был в состоянии никогда мною не испытанного головокружительного увлечения” [2, т.2, с.399]), предreshило качественный перелом в душе Валуэра. Собственно, это и было высшей точкой напряжения всех духовных сил героя, хотя непосредственно ощутимые результаты наступят несколько позже, после сражения.

Как природа после сильной грозы переживает благостное обновление, так и Валуэр всем своим телом ощущает приток новых, свежих и здоровых сил. Теперь он уже без тени иронии воспринимает появление нового мироощущения: “Я освобождался от тяжести. Медленно, но безостановочно, как поднимаемый домкратом вагон, отпускала меня скучная тяжесть, и я, боясь ее возвращения, с трепетом следил за собой, ожидая внезапного тоскливого вихря, приступа смертельной тоски. Но происходило то, чему я не подберу имени (...). Это утро я называю началом подлинного, чудесного воскресения. Я подошел к жизни с самой грозной ее стороны (...), и она вернулась ко мне юная, как всегда” [2, т.2, с. 403].

На пути к подвигу Валуэр с неприязнью вспоминает союз самоубийц. Он невольно сравнивает этих ничемных людишек с Астаротом и Бигом, и это, в свою очередь, наполняет его неосознанной гордостью, вносит лепту в оздоровление больной души.

Но параллели Фильс – Астарот в самом повествовании отводится слишком незначительное место. Она как бы выносится за скобки, т. е. в воображение читателя. И когда наступает “дистанция для додумывания”, эта параллель всплывает между ничтожным прозябанием и героическим порывом к подвигу, пленительному не только в своей красоте, но и в своих реальных последствиях – освобождение от угрозы оккупации Зурбагана и очищение от тяжкого бремени разочарования конкретного человека, особенно отчетливо оттеняет главную мысль произведения: только общественно - полезная деятельность, необходимая великому коллективу людей, может принести человеку счастье, возрождение, вдохнуть в него любовь к жизни, природе, наполнить ощущение полноценного бытия.

Новелла состоит из 7 глав, но, как и многие другие, имеет и внутреннее, нерасчлененное на главы деление. Это деление позволяет подчеркнуть ее двухчастный характер. Первая часть, повествуя о неблагоприятии духовной атмосферы в стране, так сказать, повальном душевном заболевании, находящем свое конкретное проявление в деятельности “Союза для никого и ничего” и охватывающая собой первые три главы большой новеллы, носит реалистический характер.

Показателем “реалистичности” может служить та прозрачная соотнесенность художественного вымысла с реальной действительностью, которая позволяет вести разговор об узнавании, угадывании прообраза явления, легшего в основу отображения. Причем, писатель не прибегает в данном случае ни к аллегории, ни к иносказанию, ни к символу. Грин просто берет явление и незначительно деформирует его. Художественная асимметрия сообщает ему необычайную выразительность: оно чрезвычайно рельефно, обнажает всю свою уродливость и непривлекательность. Таким образом, пересоздание реального явления в той же конкретно-чувственной форме, но со слегка смещенными акцентами, обогатило его “второе звучание”, т. е. жизнь в искусстве, новым эстетическим содержанием, повышенной эмоциональностью.

Вторая часть, повествующая о подвиге Астарота и Валуэра, не находит своего прямого аналога в сущности. Она даже не вызывает хотя бы отдаленных ассоциаций, кроме весьма неконкретных литературных реминисценций. Эта плоскость повествования целиком и полностью из области “дерзновенной фантазии” (Гегель). Отыскать ее материальные эквиваленты в жизни или искусстве совершенно невозможно. К этому времени писатель уже закрепил за собой прочную славу выдумщика, а “как можно подражать выдумке? Ведь ее надо же выдумать?” [6, с.233].

Таким образом, вторая часть произведения носит ярко выраженный романтический характер. При этом не следует забывать, что новелла романтична в целом. Но в том двухчастном делении, которое мы производим, допустима и вторичная градация: романтическая тональность первой части более светлая, прозрачная, второй – более сгущенная. И это не случайно. Писатель, открывший свое призвание в сфере фантазии, подчиняет ее

своей творческой воле. Фантазия призвана, по убеждению Грина, служить добру. Философия добрых дел, ставшая философией творчества романтика, со всей определенностью зазвучала уже на первых страницах анализируемого рассказа: “Валу, делай себе это сколько угодно, но никогда, без причины, другим” [2, т.2, с.374]. Смысл подвига Валуэра и Астарота тоже состоит в проповеди и утверждении добра. Но в отличие от поисков духовного счастья в несколько экзотической обстановке и эпатажирующих поступках героев ранних романтических новелл, здесь происходит сближение романтического и реалистического миров, и само экзотическое происшествие, утратив феерический блеск неопределенности, происходит у стен “реального” Зурбагана и несет прямую смысловую нагрузку: противопоставить себя не только первому романтическому миру, который мы называем в рассказе “реалистическим”, но и настоящей реальной жизни, окружавшей писателя в ту пору. Противопоставление носит двоякий характер: оттенить и привлечь.

Резко разоблачая “героя” своего времени, “опошленную” духовную атмосферу тогдашней России, Грин противопоставляет им свой идеал, свои поэтические представления о жизни, человеке и его назначении. Эстетические идеи писателя заключали в себе прогрессивные тенденции времени, остро полемизировали с упадочнической идеологией искусства модернистского направления. Недаром уже в 1910 году позитивная литературная критика дает романтику высокую оценку, видя в нем не только “поэта напряженной жизни”, но и “наиболее жизнерадостного писателя эпохи” [1, с.145].

Отмечая своеобразие гриновского таланта, критик Е. А. Колтоновская двумя годами позже высказает очень характерные наблюдения: “Когда я читаю занимательные рассказы Грина или яркие коротенькие фельетоны Чуковского, я испытываю совершенно особенное, жуткое наслаждение – выше художественного и литературного, в котором гаснет всякая попытка трезвой рационалистической критики. Это подлинное ощущение современности, как бы трепета окружающей жизни” [5, с.190], т. е. уже современники увидели и правильно оценили художественные поиски романтика.

#### **Выводы.**

В идейно-эстетическом становлении Грина на новом направлении новелла “Зурбаганский стрелок” сыграл этапную роль. Он решил собой две наиболее насущные творческие задачи: окончательно прояснил структурный характер синтетической среды, в которой предстояло жить и действовать романтическому герою, и наметил генеральное направление в сложном процессе духовного вызревания своего положительного героя, нашедшего, наконец, свое законное место среди людей.

Сама же новелла, включившая героя в систему общественных отношений, зазвучала остро злободневно и обличительно, так как отношения эти обнаружили поразительную изоморфность реальному бытию. Этого и следовало ожидать, ибо всегда действительность есть фундамент сознания художника, служащий отправной опорой двигателя воображения.

#### **Источники и литература**

1. Горнфельд А. А. А. Грин. Рассказы // Русское богатство. – 1910. – № 3. – С. 145–147.
2. Грин А. С. Собр. соч. В 6 т. – М.: Правда, 1965. – Т. 1–6.
3. Зелинский К. Л. А. Грин // Красная новь. – 1934. – № 4. – С. 190–206.
4. Ковский В. Е. Преображение действительности. – Фрунзе: Илим, 1966. – 126 с.
5. Колтоновская Е. Критические этюды. – СПб.: Просвещение, 1912. – 271 с.
6. Олеша Ю. Ни дня без строчки. – М.: Советская Россия, 1965. – 304 с.
7. Шагинян М. А. А. Грин // Красная новь. – 1933. – № 5. – С. 171–173.

#### **Кириченко С.Н.**

#### **ГЕРОИЧЕСКОЕ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ А.А.ФЕТА О КРЫМСКОЙ ВОЙНЕ В КОНТЕКСТЕ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ПОЛЕМИКИ XIX ВЕКА**

Героическое в военной прозе и поэзии А.А.Фета о Крымской войне (1853–1855) представлено как тематика и как составляющая эстетической категории прекрасного. Обращение поэта «чистого искусства» к теме героического рассматривалось как реабилитирующее его в контексте литературной полемики XIX в.: якобы «второстепенный» поэт тоже был не чужд общественной тематике. Почти такое же представление о нём существовало в советском литературоведении. Современная наука как никогда ранее уделяет внимание вопросам биографии А. Фета (Кузьмин И.А.) [3], проблемам литературного наследия, исследуются его художественные методы: импрессионизм, эстетический реализм (В.Н. Аношкина) [1], эстетические принципы (Л. Розенблюм) [5], менее изучена военная тематика его произведений о Крымской войне, которая справедливо видится критикам не главной в его творчестве, а данью времени. В характере личности поэта отмечается двойственность: сочетание житейской практичности и утонченного эстетического вкуса. Попытаемся пересмотреть существование устоявшихся стереотипов в литературной критике относительно произведений А.Фета, его личной жизни и ответить на следующие вопросы: существовало ли в действительности противостояние «Некрасов–Фет», ставшее предметом полемических раздоров на страницах литературно-критических журналов («Современник», «Отечественные записки»); обосновано ли считать гражданскую (военную) тему в творчестве поэта обособленной от всего наследия или она органически вписывается в его эстетическую программу; правомерно ли говорить о сочетаемости несовместимых понятий в характере и поступках Фета–человека и художника или представлять его как цельную натуру–в быту и в литературном творчестве на протяжении всего жизненного пути.

В поэзии и прозе А.Фета о Крымской войне затрагивается как основная проблема героического, которая даёт повод поэту для размышлений о понятии героики как эстетической категории (что является предметом героического воспевания, каковы истоки героики и т.п.). Военная тематика была свойственна больше гражданскому направлению в поэтическом творчестве, чем в «искусстве для искусства», течения, к которому относили во второй половине XIX века произведения поэта. В эстетической мысли этого периода происходила полемика о путях развития, содержания и назначения поэзии, отмечалось существование двух основных на-