

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ КОМИТЕТ РСФСР ПО ДЕЛАМ
НАУКИ И ВЫСШЕЙ ШКОЛЫ

КАЛИНИНГРАДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

АВТОР. ЖАНР. СЮЖЕТ

Калининград
1991

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ КОМИТЕТ РСФСР ПО ДЕЛАМ
НАУКИ И ВЫСШЕЙ ШКОЛЫ

КАЛИНИНГРАДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

АВТОР. ЖАНР. СЮЖЕТ

Межвузовский тематический сборник научных трудов

Калининград
1991

На материале русской, советской и зарубежной литературы исследуются проблемы соотношения категорий автора, жанра, сюжета в лирических, эпических и драматических произведениях. Взаимообусловленность указанных категорий рассматривается в историческом аспекте, в их отношении к литературной эпохе.

В сборнике представлены статьи ученых из Польской Республики, университетов и других высших учебных заведений Советского Союза.

Адресован литературоведам, работникам вузов и школ, аспирантам и студентам-филологам.

Редакционная коллегия:

Канд. филол. наук В. И. Грешных (отв. редактор); д-р филол. наук А. С. Дмитриев; канд. филол. наук С. А. Михеева; канд. филол. наук В. Б. Соколов; д-р филол. наук М. В. Теплинский

Рецензенты: кафедра литературы Измайловского государственного педагогического института; канд. филол. наук Т. В. Анищук.

Автор. Жанр. Сюжет

Редактор А. М. Соколова. Технический редактор Л. Б. Карпеко.
Корректор А. П. Александрова.
Св. тем. план 1990, № 2058.

Сдано в набор 12.12.90. Подписано в печать 20.06.91. Формат 60×90¹/₁₆.
Бумага тип. Гарнитура литературная. Печать высокая. Усл. печ. л. 7,75.
Уч.-изд. л. 7,8. Тираж 500 экз. Заказ 1353. Цена 1 р. 50 к.

Калининградский государственный университет,
236041, Калининград обл., ул. А. Невского, 14.
Типография издательства «Калининградская правда»,
236000, Калининград обл., ул. К. Маркса, 18.

ISBN 5—230—08766—8

© Калининградский государственный университет, 1991

ПРОБЛЕМА АВТОРА И ЖАНРОВО-СЮЖЕТНЫХ ОТНОШЕНИЙ В ЛИРИКЕ

Б. П. ИВАНЮК

К проблеме теоретической истории жанра

Сложившаяся в античности жанровая система выразила переход, по суждению С. Аверинцева, от «дорефлективного традиционализма»¹, когда «жанр определялся из внелитературной ситуации, обеспечивающей ему бытовую и культурную уместность»², «к рефлективному традиционализму»³, когда жанр получает характеристику своей сущности из собственных литературных норм, кодифицируемых поэтикой или риторикой»⁴. В этот период и возникает связь жанра и темы. Ранее закрепленный рефлекс словесно-ритуального поведения на ту или иную «внелитературную ситуацию» (С. Аверинцев) трансформируется в жанр, а сама жизненная ситуация — в тематический мотив. Эта приобретенная связь темы и жанра, установившаяся в то время, когда «литература впервые осознала себя самое и тем самым впервые констатировала себя самое именно как литературу, то есть автономную реальность особого рода, отличную от всякой иной реальности, прежде всего от реальности быта и культа»⁵, прослеживается на протяжении долгой эволюции поэзии. «Характерно, что столь существенное для литературы понятие о поэтических жанрах», — писал В. Жирмунский, — связано в поэзии с тематическими определениями»⁶.

Тема как «идеальный предмет» произведения, полученный в результате сублимации художественным сознанием жизненного явления, осуществляется в соответствующей ей жанровой форме, выражающей как избирательное приятие этого явления, так и его осознание и оценку. В этом смысле можно говорить о соотносительности темы и жанра как о соотносительности содержания и формы, правда, с важной оговоркой, что их единство воспринимается органическим лишь в системе классицистической поэтики, доведшей закрепленность темы за жанром до нормативной обязательности. Будучи реализованной в произведении, обра-

¹ Аверинцев С. С. Древнегреческая поэтика и мировая литература // Поэтика древнегреческой литературы. М.: Наука, 1981. С. 3.

² Там же. С. 4.

³ Там же. С. 3.

⁴ Там же. С. 4.

⁵ Аверинцев С. С. Историческая подвижность категории жанра: опыт перниодизации // Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения. М.: Наука, 1986. С. 110.

⁶ Жирмунский В. М. Предисловие // Вальцель О. Проблема формы в поэзии. Петербург: Academia, 1923. С. 19.

щаемом в сфере его общественного потребления, связь темы с жанром неоднократно демонстрируется, что способствует выработке в сознании коллективного реципиента устойчивой модели жанра. Эта оглядка сочинителя (равно как и читателя) на жанр, являющийся своего рода общественным мнением о правилах творческого поведения поэта (и читателя), доминантой которого выступает традиция, приводит к тому опосредованному мышлению, суть которого сформулирована Г. Гачевым: «личность принимала точку зрения общества на себя, смотрела на себя со стороны»⁷. В этом, конечно же, сказывается мировоззренческое самочувствие человека эпохи классицизма.

Кроме того, классицизм устанавливает жесткую субординацию жанров, соответствующую тематической иерархии, в основу которой положен признак общественной значимости той или иной темы. «В европейской предромантической литературе,— пишет Г. Маркевич,— группы произведений, составляющие литературные жанры, были четко разграничены между собой, иерархически упорядочены (по принципу тематики, соответствующего ей стилю и размерам...) и представляли собой воплощение обязательных жанровых норм. Литературное произведение, независимо от того, «послушно» ли оно реализовало существующие нормы или нарушало их, создавалось автором и воспринималось публикой как воплощение или трансформация некоего жанрового понятия»⁸. Причем категорическое соответствие тематического и жанрового рядов, т. е. введение в жанровый ассортимент рационалистического порядка, объясняется не догматизмом классицистической поэтики, а исторической необходимостью, что еще больше способствовало укреплению связи между темой и жанром. Русские писатели XVIII века «средствами поэзии действительно вмешивались в жизнь, формировали и ее, и граждан, ее строителей»⁹. Сообразуется с этой прагматической задачей и жанр. Жанровое акцентирование коллективного внимания на тех или иных жизненных ситуациях, выражающее авторское отношение к ним, приводит, во-первых, к тому, что эти ситуации поднимаются в своем значении, и тем самым востребуется ритуальная роль жанра — быть уместной формой выражения общественно значимых ситуаций, а во-вторых, к упорядочиванию этих ситуаций с точки зрения их общественной полезности. Все это приводит к тому, что и автор, и реципиент в равной мере оказывались общественными носителями жанра, что обеспечивало принципиальную возможность общения между ними.

Но классицистический тип единства темы и жанра истори-

⁷ Гачев Г. Д. Жизнь художественного сознания: Очерки по истории образа. М.: Искусство, 1972. Ч. 1. С. 134.

⁸ Маркевич Г. Основные проблемы науки о литературе. М.: Прогресс, 1980. С. 183.

⁹ Гачев Г. Д. Образ в русской культуре. М.: Искусство, 1981. С. 33.

чески относителен. Их связь и основанная на ней жанровая система создают двойственное положение темы. С одной стороны, она обязана своим происхождением внелитературной реальности, с которой сохраняет генетическую связь, являясь метонимическим выражением «жизни в литературе» (Г. Гачев), и в этом смысле она относится к «внелитературному критерию» (С. Аверинцев) жанра, а с другой стороны, являясь предметной основой произведения, оказывается ферментом жанра как «формы целого» (М. Бахтин) и, следовательно, его литературным критерием. Поэтому изменения в содержании действительности обуславливают изменения в тематическом репертуаре литературы, а значит, и в ее жанровой системе.

Изменения в содержании действительности связаны с романтизмом. Романтизм, дерзнувший преобразить (а порой и преобразовать) действительность в соответствии с идеалом свободной личности, тем самым придает последней значение субъекта деятельности, включающей в себя как критическое осмысление действительности, так и преобразование ее в свете этого идеала. Усиление роли личности означало введение в систему общественного мышления принципа относительности: все происходящее в действительности оценивается личностью как носительницей общественно значимого идеала.

В художественном творчестве эта ситуация проявляет себя, прежде всего, в субъективизации отражения действительности по сравнению с подражанием ей, крайним выражением которого является классицистическое правдоподобие. Цель и пафос этой субъективизации заключаются в том, чтобы реальная действительность предстала как «недолжная», противоположная «должной» действительности, проблема осуществления которой связана с действенной (преобразовательной) функцией искусства, обусловленной романтическим идеалом. Вследствие этого наметилась такая тенденция в развитии художественного мышления, которую можно определить как переакцентовку с отражательной функции искусства на действенную, с мимесиса на катарсис. Как писал А. Шлегель, «мы не отрицаем, что искусству действительно присущ определенный элемент подражательности, но это еще не делает его прекрасным искусством. Скорее всего это заключается как раз в преобразовании того, чему подражают, в соответствии с законами нашего духа, в творчестве фантазии, независимой от внешнего образца для подражания»¹⁰.

В результате этого процесса происходит изменение в общественном значении художественной формы. Основным ее «представителем» в поэтике классицизма был жанр, но перед лицом новых задач, стоящих перед романтизмом как типом исторической деятельности, он в своем традиционном качестве оказыва-

¹⁰ Шлегель А. В. Из «Берлинского курса»//Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М.: Изд-во МГУ, 1980. С. 125.

ется пригодным лишь для инспектирования содержания действительности¹¹, но взять на себя право активного преобразования ее способен связанный с мировоззрением писателя, а значит, и с его ядром — романтическим идеалом — и потому обладающий огромным энергийным потенциалом стиль.

Доминирование стиля обуславливает новые взаимоотношения между ним и жанром. Если в период классицизма жанр был фактором стиля, то в период романтизма происходит обратное — стиль становится фактором жанра. Категоричней говоря, в доромантическую эпоху жанр выполнял стилеобразующую функцию, в романтическую — стиль начинает выполнять жанрообразующую функцию. Это определяет те изменения, которые происходят в жанре как таковом, в отдельных жанрах и в жанровой системе в целом.

Во-первых, модернизируются старые жанры, вынужденные приспособляться к новым условиям, в чем, собственно, проявляется структурная мобильность жанра. Эти «сломы жанров происходят для того, чтобы в сдвиге форм выразить новые жизнеотношения»¹². Сущность же модернизации жанров, при которой «понятие жанра не меняется, изменяется представление о роли тех или иных элементов структуры»¹³, заключается в том, что обязательные жанровые признаки начинают восприниматься как факультативные, и наоборот. Иначе говоря, происходит передислокация в иерархии жанровых признаков. Например, тема перестает быть атрибутом жанра и, переходя в разряд его второстепенных признаков, ослабляет тем самым инерцию жанрового ожидания. Подобное происходит оттого, что жанр сочетается с новой, нетрадиционной, с точки зрения классицистической поэтики, темой. Так, тема пушкинской «Вольности» явно оппозиционна по отношению к традиционной теме классицистической оды. И лишь прямое указание автора на жанр, вынесенное в подзаголовок, дает право принадлежности этого стихотворения к оде. Называя этим жанром «Вольность», Пушкин придает ее теме одическое значение.

Во-вторых, выдвигаются и становятся показательными для новой литературной эпохи такие жанры, которые в предшествующей жанровой системе были второстепенными, что приводит к перегруппировке в составе последней. Так, ознаменовавшая романтизм «апофеоза личности» (И. Тургенев) актуализирует в начале XIX в. жанр элегии, вступившей в борьбу с основным лирическим жанром классицизма — одой.

¹¹ В. Шкловский: «Постоянно установленные обычаи — этикетки порядка осмотра мира (как мне кажется) — называются жанрами». — См.: Шкловский В. Л. Н. Толстой//Шкловский В. Избранное: В 2-х т. М.: Худож. лит. 1983. Т. 1. С. 492.

¹² Шкловский В. Л. Н. Толстой//Шкловский В. С. 492.

¹³ Поляков М. Цена пророчества и бунта (О поэзии XIX века): Проблемы поэтики и истории литературы. М.: Сов. писатель, 1975. С. 161.

В-третьих, появляются новые жанры, вводящие в литературный оборот нетрадиционные темы. Например, романтическая поэма или баллада, возникшие от скрещения эпоса и лирики, приводят сюжетные доказательства исключительных, личностных, не предусмотренных государственным жанром оды судеб лирических героев, которые, по мнению романтиков, и являются современниками.

Все эти изменения продемонстрировали историческую относительность содержательного объема жанра как такового, в котором «сочетается устойчивое и изменчивое»¹⁴, отдельных жанров и, следовательно, жанровой системы в целом, что приводит, прежде всего, к распаду старой коммуникативной модели общения между автором и реципиентом. Если в период классицизма содержательный объем жанра отличался стабильностью, что обуславливало полное жанровое согласие между ними, то в период мутации жанра и реформации всей жанровой системы такое согласие уже становится проблематичным, поскольку снимается автоматизм жанрового мышления реципиента, что ведет к частичному разрушению представления о жанре, о его основе и границах. Это создает предпосылки для восприятия тех произведений, которые традиционно относились к разряду «жанрово незавершенных» (Н. Степанов), как таких, которые обладают жанровой предсказуемостью и, следовательно, вызывают жанровое суждение о себе (например, фрагмент, стихотворение-троп).

Факт модификации жанра воспринимается как таковой именно на фоне классицистического представления о нем, жанровой системы в целом и потому является исторически ближайшим следствием введения принципа относительности.

Вторым следствием введения романтиками этого принципа является активизация интерпретационной содержательности жанра, также производящей изменения в жанровой матрице.

Всякий жанр помимо коммуникативной содержательности, обеспечивающей связь произведения с действительностью, как говорят, «на выходе» произведения, обладает, также как и первая, априорной содержательностью и на «входе» произведения, и заключается она в том, что жанр выражает определенное отношение к тому или иному явлению. Даже сам факт преднамеренного выбора жанром какого-либо явления в качестве темы свидетельствует о придании этому явлению определенного значения. Так, жанр дружеского послания, столь популярный в начале XIX в., знаменует поворот к частным отношениям между людьми, к отношениям, находящимся вне прямой соотносительности с государством, официальные ценности которого девальви-

¹⁴ Копыстьянская Н. Ф. Понятие «жанр» в его устойчивости и изменчивости // Контекст-1986: Литературно-теоретические исследования. М.: Наука, 1987. С. 182.

руются в глазах современников. В этом выборе и жанровом осмыслении явлений проявляется общественное самочувствие автора, его позиция в современной ему действительности. И всякое изменение в содержании отношений между последней и поэтом как носителем органичной национальной жизни вызывает в конечном счете интерпретационную переориентацию жанра, в чем и заключается его приспособительная реакция, его структурная мобильность.

Но интерпретационная содержательность жанра может выразить себя только через его коммуникативную содержательность, выполняющую роль критерия жанра, критерия, находящегося в «жанровой памяти» читателя-современника. Однако в той или иной степени под воздействием второй происходила деструкция коммуникативной основы, и чаще всего это достигалось путем изменения в тематической доминанте жанра.

В классицистической поэтике коммуникативная и интерпретационная содержательности фактически не различались, поскольку авторское отношение к теме, обусловленное жестким характером связи между темой и жанром, было устойчиво априорным. Романтизм, прерывая эту связь, способствует тем самым освобождению жанра от обязанности быть уместной формой выражения определенной жизненной ситуации. Это приводит к тому, что отныне теоретически любая ситуация в зависимости от субъективного намерения автора может быть подвергнута любой жанровой интерпретации и приобрести, таким образом, любое жанровое значение. Иными словами, если в классицистической поэтике жизненная ситуация диктовала выбор жанра, то в романтической намечается обратное — жанр «навязывает» ситуации свое родовое содержание и ассимилирует ее. Происходит это за счет мобилизации интерпретационных возможностей жанра, которые тем самым, помимо своего прямого назначения выражать авторское отношение к жизненной ситуации, постепенно начинают выполнять роль коммуникативной доминанты жанра.

Третьим, но имеющим уже перспективное значение, следствием разрушения жанрового стереотипа, импульсом которого был романтический «мятеж против рассудочно-традиционалистской «правильности» и эмансипация принципа субъективности»¹⁵, является то, что автор постепенно подымается в своем значении демиурга произведения и, следовательно, жанр перестает регулировать меру его творческой свободы, которая структурализуется в имманентную художественную целостность произведения, в его стиль. И если последний ранее воспринимался как индивидуальное исполнение жанрового канона¹⁶, то теперь жанр

¹⁵ Аверинцев С. С. Древнегреческая поэтика и мировая литература// Поэтика древнегреческой литературы. М.: Наука, 1981. С. 7.

¹⁶ «Поэт-классицист не присутствует в своих произведениях как личность» и «его стихотворения соотнесены не с его индивидуальностью, а с

уступает стилю роль порождающего художественную целостность произведения фактора и отныне стиль, выражающий авторскую ответственность за эту целостность, становится критерием достоинства произведения, отобрав это право у жанра. Происходит разрушение жанровой матрицы изнутри, и это сопровождается тем, что жанр все более вытесняется на периферию художественной целостности произведения, в конце концов — в его ассоциативное поле, и можно говорить о своеобразном жанровом ореоле произведения, воспринимаемом читателем и обусловленном уже не жанровым подражанием автора, а его жанровой памятью¹⁷.

Общим результатом вытеснения жанра стилем является то, что роль жанра как промежуточного звена между родовыми свойствами лирического произведения (общее) и его стилистическими качествами (особенное) ослабевает, и уже не жанр, а род воспринимается как парадигма стихотворения, как его потенциальная, а стиль — как его актуальная художественная целостность. Однако было бы напрасным и несправедливым не учитывать жанровую специфику литературного произведения, поскольку долгое время «категория жанра остается куда более существенной, весомой, реальной, нежели категория авторства; жанр как бы имеет свою собственную волю, и авторская воля не смеет с ней спорить»¹⁸. Но несмотря на это, происходит, как подтверждает поэтическая практика, хотя и медленная, но настойчивая ассимиляция жанра стилем. Такова объективная тенденция.

Четвертым, также имеющим перспективное значение, следствием введения романтизмом принципа относительности является актуализация мировоззренческой содержательности жанра¹⁹.

В период классицизма художественное освоение действитель-

идей жанра» (Гуковский Г. А. Пушкин и русские романтики. М.: Худож. лит., 1965. С. 135), поэтому назвать классицистический стиль стилем в современном понимании этого термина невозможно, так как «стиль, как справедливо считает Ю. Боров, выявляет онтологическую суть произведения, тип его целостности». См.: Боров Ю. Искусство интерпретации и оценки: Опыт прочтения «Медного всадника». М.: Сов. писатель, 1981. С. 95.

¹⁷ «Память жанра» — это тот художественный закон, который обязывает писателя при создании произведения вводить свой опыт, свой замысел, свою идею в связь с «целой жизнью» и структурно закреплять эту связь в своем, новом жанре» (Лейдерман Н. Движение времени и законы жанра: Жанровые закономерности развития советской прозы в 60—70-е годы. Свердловск: Средне-Уральское кн. изд-во, 1982. С. 18).

¹⁸ Аверинцев С. С. Древнегреческая поэтика и мировая литература// Поэтика древнегреческой литературы. М.: Наука, 1981. С. 5.

¹⁹ По сути интерпретационная содержательность жанра была косвенным отражением мировоззренческой ориентации автора, его индивидуального миропонимания. Но в данном случае речь идет о собственной мировоззренческой содержательности жанра как такового, как формы художественного мышления.

ности шло экстенсивным путем — через расширение жанрового диапазона, стремящегося в своей тенденции к тотальному, если можно так выразиться, ожанриванию этого содержания, и функциональность отдельных жанров упорядочивалась и узаконивалась жанровой классификацией. Романтизм, отвергая последнюю, стремится воспроизвести не отдельные, обособленные друг от друга, жизненные ситуации, а жизнь как единую ситуацию²⁰. Эта установка на предельное обобщение, осуществить которую жанровая система не может, обуславливает интенсификацию миметических возможностей жанра как такового, уже по сути являющихся носителем его мировоззренческой содержательности. Намечается исторически осуществленная реабилитация изначального, определившегося еще в процессе расподобления первородного мифа, назначения жанра — быть «образом мира», быть репрезентативной формой выражения «всеобщих связей». Происходит, следовательно, типологизация жанра, что ведет к изменению представления о нем. Отныне любое художественное целое может считаться жанровым, если его структура оказывается метонимическим носителем «всеобщих связей», т. е. характеризуется мировоззренческой содержательностью. Иначе говоря, жанр начинает выполнять роль формы художественного метода как способа воспроизведения «всеобщих связей» явлений, поэтому возникают такие художественные образования, как романтическая поэма, реалистический роман, символистская драма.

Эти актуализированные романтизмом интерпретационная и мировоззренческая функции жанра становятся в дальнейшем преимущественными коммуникативными признаками последнего, позволяющими ему сохранить за собой право быть представителем художественной завершенности произведения в рецептивной сфере его существования.

А. З. ДМИТРОВСКИЙ

Пастиш как литературный жанр

Среди различных способов, приемов и форм выражения авторской мысли особое место занимают литературные жанры, таящие в себе природу художественной условности. Это трагедия, мениппея, пародия. К ним, безусловно, относится и такой замечательный жанр, как пастиш. Из наших справочных изданий только в «Словаре литературоведческих терминов» ему уде-

²⁰ Мир в соответствии с принципом относительности мыслится романтиками только применительно к объявленной самодостаточной и равновеликой этому миру личности. Именно последняя придает миру через интерпретационное представление о нем системную завершенность, требующую далеко-отстраненного осознания мира.

лено пятнадцать строк. Но и здесь определение неполное. Трактованный как «художественное произведение, составленное из отрывков других произведений одного или многих авторов», пастиш выступает всего лишь подобием музыкального попури, а его литературная функция сводится только к задаче пародирования¹. Скучность существующих представлений о пастише сказывается и в том, что «Словарь» не называет ни одного конкретного произведения этого жанра.

Расширить представление о пастише можно по некоторым иностранным источникам. Так, немецкий литературоведческий словарь толкует: «Пастиш,.. педантически точная имитация стиля автора, как в отношении употребления форм, так и в отношении лексических особенностей. Термин «пастиш» первоначально служил для обозначения авторов без ярко выраженного индивидуального стиля; в настоящее время он употребляется прежде всего для обозначения форм сознательной стилистической карикатуры или пародии»². Как видим, здесь дается история термина, а современный пастиш трактуется как сатирическая стилизация³. Но этой характеристики жанра также недостаточно.

Жанровое понятие пастиша (от итал. *pasticcio* — паштет, смесь, через франц. (*pastiche* — подделка), вероятно, впервые в русском обиходе употребил Пушкин, что и зафиксировал в своем дневнике А. И. Тургенев — в записи от 9 января 1837 года читаем: «Я зашел к Пушкину: он читал мне свои *pastiche* на Вольтера и на потомка *Jeanne d'Arcs*»⁴. Однако этот термин не имел у нас распространения вплоть до 1916 года, когда П. Е. Щеголев впервые опубликовал соответствующее извлечение из дневника А. И. Тургенева. Но и позднее жанровое обозначение пастиша использовалось фактически только для характеристики произведения Пушкина «Последний из свойственников Иоанны д'Арк»⁵. Все другие произведения этой жанровой формы по сей день укладываются в общее нерасчлененное русло пародийной литературы.

Не приходится сомневаться в собственной жанровой харак-

¹ Словарь литературоведческих терминов. М., 1974. С. 263.

² Wörterbuch der Literaturwissenschaft. Hrsg. von Claus Träger. Leipzig, 1986. S. 389.

³ Опыты других определений пастиша можно встретить в следующих иностранных справочных изданиях: Gero Wilpert. Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart, 1969. S. 558; Henri Benac. Nouveau vocabulaire de la dissertation et des études littéraires. Paris, 1982. P. 147; Dictionnaire des littératures. Paris, 1968. P. 95; Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English. Volume II, Oxford University Press, 1982. P. 109.

⁴ Щеголев П. Е. Дуэль и смерть Пушкина. М., 1987. С. 243.

⁵ См.: Червинская О. В. Смысл последней пушкинской мистификации//Вопросы русской литературы. Львов, 1983. Вып. 2 (42); Фомичев С. А. Последнее произведение Пушкина//Русская литература. 1987. № 3.

терности пастиша. Среди его наиболее устойчивых свойств следует назвать особую авторскую установку на мистификацию, а также на травестирование или пародирование каких-то источников при многокомпонентности внутреннего состава (внутрижанровая смесь) и, как условие и результат, сатирический пафос произведения в приглушенных, скрытых или, наоборот, — в гротесковых формах⁶. Причем пастиш — особый жанр; если считать, что пародия и травестия — это жанры второго ряда, поскольку они невозможны без предшествующих источников, которые они переосмысливают, то пастиш, вбирающий в себя различные пародийные и травестийные формы, следует рассматривать как жанр третьего ряда. К очевидным явлениям этого жанра, кроме названного произведения Пушкина, следует отнести «Историю государства Российского от Гостомысла до Тимашева» А. К. Толстого, «Историю одного города» Салтыкова-Щедрина, некоторые ранние произведения Чехова. Весьма богато в этом жанре творчество Демьяна Бедного — это крупные произведения: «Новый завет без изъяна евангелиста Демьяна», «Вандервельде в Москве» и мелкие стихотворения «Суд», «Ум», «Заем», «Кооператоры», «Всем сестрам по серьгам», «Как они голодным помогают». В одном развернутом жанровом образовании пастиша выступает коллективное творчество А. К. Толстого и братьев Жемчужниковых, объединенное мистифицированным писательским именем Козьмы Пруtkова.

В пастише прослеживаются две разновидности ролевой мистификации. В одном случае создается эффект ее полной достоверности, в другом она имеет игровой характер. Так, Пушкин в упомянутом произведении настолько глубоко законспирировал свое авторство, что раскрытие его потребовало специальных исследований⁷. Так же, хотя и в шутку по внешним обстоятельствам, но художнически всерьез создавалась мистификация Козьмы Пруtkова. И не случайно братья Жемчужниковы, уже после смерти А. К. Толстого, публично разъяняли их общее авторство этого коллективного пастиша⁸. В отличие от этого Салтыков-Щедрин создает откровенно театрализованную маску летописца-архивариуса из «Истории одного города». Не менее открыто разыгрывает свое авторство А. К. Толстой в «Истории государства Российского...» и Д. Бедный в своих многочисленных пастишах. Игровой характер авторской маски подчеркивается еще и тем, что мистифицированный образ начинает как бы дробиться, варьироваться, и более того — ролевая форма легко переходит в автопсихологическую.

⁶ Различая пародию и травестию, считаем, что первая высмеивает первоисточник, а вторая его «перелицовывает», не ставя под сомнение правомерность прообраза.

⁷ См.: Лернер Н. О. Рассказы о Пушкине. Л., 1929. С. 190—198; Комментарий Н. К. Козьмина//Сочинения Пушкина. Л., 1929. Т. 9. С. 982.

⁸ См.: Соч. Козьмы Пруtkова. М., 1959. С. 347—362.

Г. И. Стафеев обратил внимание на то, что А. К. Толстой начинает «Историю государства Российского...» «как незамысловатый рассказ многознающего деда», а заканчивает «последоватием смиренного инока-летописца, беспристрастно рассказавшего об исторических событиях и лицах родной страны»⁹. Действительно, в толстовском пастише наблюдается движение речевых форм мистифицированного автора-рассказчика от балагурства балаганного деда, которым он сам именуется, до возвышенного запечатления своего биографического имени посредством старославянской атрибутики¹⁰. Одновременно осуществляется третья речевая позиция, где поэт выступает в автопсихологической форме. Эта шуточная саморефлексия как бы вбирает в себя обе ролевые маски:

Лиризм, на все способный,
Знать у меня в крови¹¹.

Салтыков-Щедрин и Д. Бедный в своих пастишах также легко переходят от ролевых к автопсихологическим маскам, и наоборот. Так, в «Истории одного города» присутствуют два авторских персонажа: издатель и архивариус-летописец. Обе ипостаси ролевые, но первого автор именуется обоими своими фамилиями, а второго оставляет безымянным. А в стихотворном цикле Д. Бедного «Заем», состоящем из пяти стихотворений, мистифицированное авторство обозначается подписями «Демьян Бедный», «Мужик Вредный», «Яким Нагой», «Иван Заводской», «Солдат Сашка», которые совмещают прямое обозначение собственного авторства с прозрачным намеком на него. В «Новом завете без изъяна...», создавая авторскую маску евангелиста, Д. Бедный также переходит к автопсихологической форме, включая в 38 главу как бы в порядке самокритики свое давнее наивное стихотворение. Но особенно богат авторскими вариациями козьма-прутковский пастиш. Здесь, помимо главной ролевой маски, присутствует еще около десяти вторичных — предков, потомков, племянников воображаемого автора.

Как уже отмечено, пастиш внутренне многожанров, причем, внутренние разновидности могут выступать в неодинаковой комической характерности — травестийной или пародийной¹². В пушкинском «Последнем из свойственников...» присутствует два речевых жанра: письмо и рассказ издателя. В «Истории одного города» Салтыкова-Щедрина не менее девяти жанровых образований: обращение к читателю, историческая справка, опись, биография, сказание, прошение, закон, устав, трактат. Их пародийный характер самоочевиден.

⁹ Стафеев Г. И. Сердце полно вдохновенья. Тула, 1973. С. 156.

¹⁰ О персонаже балаганного деда в русской смеховой культуре см.: Лихачев Д. С., Панченко Р. М., Понырко Н. В. Смех в Древней Руси. Л., 1984. С. 21.

¹¹ Толстой А. К. Собр. соч.: В 4-х т. М., 1968. Т. 1. С. 399.

¹² Жуков Д. А. Козьма Прутков и его друзья. М., 1983. С. 61.

В отличие от приема внутрижанровой контаминации, у Салтыкова-Щедрина «История государства Российского...» представляет собой органическое слияние жанров, имеющих к тому же конкретные источники — это «Повесть временных лет» летописца Нестора и «История государства Российского» Карамзина. Первый источник поэт непосредственно заявляет в эпиграфе и варьирует его в 21-й строфе, к Нестору адресуется также прямое авторское обращение в 76-й строфе. Второй источник отражен в заглавии пастиша и в его композиции в виде сменяющихся царствований.

А. К. Толстой полностью выдерживает трагическое отношение к жанрам и самим произведениям, являющимся источниками его пастиша. Иначе поступает Салтыков. Правда, в главе «О корени происхождения глуповцев» также ощущается скрытое трагестирование «Повести временных лет». Но жанры государственно-бюрократического творчества, равно как и наивно-возвышенные писания провинциальных архивариусов-летописцев, явно пародируются.

Козьма-прутковский пастиш особенно богат пародией и трагестией в адрес жанровых форм и стиля отдельных поэтов. Д. А. Жуков отрицает у Козьмы Пруткова свойство пародийности. «Прутков,— пишет он,— никогда не пародировал, он шел в русле целых поэтических направлений и лишь некоторые выражения отдельных поэтов перерабатывал в свойственном только ему прутковском духе»¹³. Но в чем же тогда смысл козьмапрутковского феномена? Ведь А. К. Толстой и Жемчужниковы писали в русле господствовавших направлений и без обращения к средствам мистификации и жанрового иносказания. Отрицая пародийность стихов Козьмы Пруткова, Д. А. Жуков ссылается на самооценку мистифицированного автора. Но эта самооценка сама по себе пародийна.

Известно, что Пушкин положил начало испанской теме в русской лирике и он же обнаружил критическое отношение к ней. Два стихотворения поэта — «Ночной зефир струит эфир» и «Я здесь Инезилья» — проникнуты не только истинно испанским духом, но и тончайшим юмором по поводу его литературного использования. Однако стихи Пушкина чужды пародийности. Пародией на более поздние увлечения испанским антуражем стали прутковские стихи «Желание быть испанцем» и «Осада Памбы». Их создатели продолжают линию Пушкина, но скрытый юмор трансформируется здесь в саркастическую иронию, которая сказывается и в названии первого стихотворения, и в нагнетании испанских названий с их комическими русскими ассоциациями:

Тихо над Альгамброй.
Дремлет вся натура,

¹³ Толстой А. К. Собр. соч.: В 4-х т. М., 1963. Т. 1. С. 454.

Среди общего пародийного творчества, обозначаемого именем Козьмы Пруткова, некоторые стихотворения имеют конкретные адреса, обозначаемые словами посвящений поэтам Бенедиктову, Полонскому, Щербине, Аполлону Григорьеву. Но у козьма-прутковского пастиша есть и травестийные произведения. Они тоже имеют подзаголовки, но другого характера: «Как будто из Гейне» (два стихотворения), просто «С древнегреческого», «С персидского, из Ибн-Фета» (юмор налицо!), «Подражание Кутуллу». В этих случаях действительно происходит подключение коллективного автора к определенной литературной традиции и созданные произведения не ставят под сомнение художественные ценности первоисточников.

Поэт Аполлон Капелькин, который своим дарованием обещал «поглотить свою современную поэзию», ныне забыт, хотя он был младшим братом по перу самого директора пробирной палатки!.. Под этим именем с редакторским ироническим предупреждением был опубликован оригинальный пастиш Н. А. Добролюбова — в пятом номере «Свистка», сатирического приложения к журналу «Современник» за 1860 год. В нем травестирована структура «Новой жизни» Данте, где стихи сопровождаются биографической прозой, и пародирована лирическая беллетристика, произраставшая в эпоху подготовки крестьянской реформы,— с более или менее определенными адресатами пародий в шести стихотворениях, взаимоисключающих по стилю и иронически выстроенных в порядковой последовательности годов с 1853-го по 1858-й.

Монтажность как особое свойство композиции пастиша обнаруживается иногда в виде жанровых напластований, различных по времени. Причем эта внутренняя разновременность пастиша может быть как литературным приемом, так и действительной. В «Последнем из свойственников...» Пушкина и «Истории одного города» Салтыкова — первый случай, а в «Новом завете...» Д. Бедного представлено монтирование реально разновременных образований. Козьма Прутков естественно разновременен. Но пастиш Добролюбова «Юное дарование...» совмещает оба свойства, поскольку в очередном 6-м выпуске «Свистка» появилось еще одно, седьмое стихотворение Аполлона Капелькина «Мои желания», примыкающее к основному корпусу «Юного дарования...», но отделенное от него семью месяцами 1860 года.

Пушкину было суждено окончить творческий путь открытием пастиша как жанра, а молодой Чехов обратился к этому жанру в самом начале пути. Вот его пастиши, созданные в пер-

¹⁴ Фомичев А. С. Указ. соч. С. 83.

вые три года писательской работы: «Каникулярные работы институтки Наденьки» (1880), «Контора объявлений Антоши Ч...» (1881), «И то, и се» (1881), «Комические рекламы и объявления» (1882), «Календарь «Будильника» на 1882 год» (1882), «Философские определения жизни» (1883). Пафос этих пастишей юмористический, их мотивы по преимуществу бытовые, композиция обнаруживает малый объем и калейдоскопичность состава.

В советской поэзии некоторые элементы пастиша можно заметить в поэме Блока «Двенадцать». Но, вероятно, первое целостное явление этого жанра составил упомянутый «Новый завет без изъяна евангелиста Демьяна» Д. Бедного, хотя приходится отметить не только первооткрывательство поэта, но и уязвимые стороны его подхода к историческим источникам, составившим основу его пастиша. Он создавал политический антиклерикальный памфлет. Но односторонняя установка на остроу и злободневность привела к тому, что произведение оказалось хлестким и бескомпромиссным, но не отличающимся нравственно-философской прозорливостью, а следовательно, и глубиной проблематики.

Пастиш Д. Бедного строился как перевод религиозно-мифологических евангельских образов в плоскость обыденного сознания, лишь подкрепляемого некоторыми научно-популярными примерами, вроде ссылки на книгу Брема «Жизнь животных». Но при этом поэт прошел мимо философского и нравственно-психологического содержания и значения мифа. Такой подход, лишенный историзма и художнического чувства меры, оказался вульгарно-социологическим. Это заметно сказалось также в трактовке приводимого целиком стихотворения Тютчева «Эти бедные селенья» как произведения поэта «с дворянской подкладкой» и в характеристике Чехова там же как буржуазного писателя.

Согласно теории Г. Н. Поспелова, произведения сатирического пафоса принадлежат к этологической жанровой группе. С этой точки зрения пастиш — типично этологическая структура. Однако налицо внутренние разновидности этого жанра. «Последний из свойственников Иоанны д'Арк» — это романизированный пастиш с четко прорисованными характерами, конфликтом и сюжетным развитием. Исследователь пишет с полным основанием, что при всем пушкинском лаконизме здесь мы имеем дело с романной формой литературы.

Названия пастишей А. К. Толстого «История государства Российского от Гостомысла до Тимашева» и Салтыкова-Щедрина «История одного города» говорят сами за себя, и их общность не случайна. Это национально-исторические этологии сатирического пафоса. «Новый завет без изъяна...» Д. Бедного — это собственно этологический пастиш, ставящий своей задачей сатирическую переоценку традиционного мировоззрения. Что же

касается новейшей литературы, то здесь замечательным образом пастиша следует признать 16-ю страницу «Литературной газеты», разделы сатиры и юмора в других периодических изданиях, а также разнообразные капустники, анализ которых требует специального разговора.

В. Б. СОКОЛОВ

Тип авторского сознания в поэмах Н. А. Некрасова 70-х годов

Интерес к авторству как художественной системе в произведениях литературы наиболее заметно проявляется в определении мировоззренческих аспектов личности автора, особенности его идейно-эстетической позиции. Более того, В. В. Виноградов рассматривает писателя как проявление непосредственной глубокой творческой силы народа и его поэзии. Для него автор является представителем своей эпохи, своего общества, своей социальной среды¹.

Как отмечает М. М. Бахтин, автор является носителем напряженно-активного единства завершеного целого, героя и произведения. Каждое действие, каждый герой произведения может оцениваться автором уже с учетом первоначальной реакции автора на него. Автор как бы сам интонирует каждую черту своего героя, каждый его поступок, его мысли и чувства. Всем этим определяется художественное произведение не как объект, лишенный объективной значимости, а как живое художественное событие. Этим определяется и позиция автора как «носителя акта художественного видения и творчества в событии бытия, где только и может быть какое бы то ни было творчество, серьезно, значительно и ответственно»².

Как известно, образ автора имеет в истории литературы разное содержание, разные формы своего воплощения. Структура этого образа органически связана с развитием различных мировоззренческих систем литературных течений, художественных стилей. Явно заметна авторская позиция в поэтике и стилистике романтизма, когда образ автора как субъективная норма или идея писателя наполняет весь изображаемый мир, в том числе и мир отдельных героев.

И, конечно, в реалистическом творчестве, когда образ автора стремится быть как можно ближе к теме произведения, к действующим лицам произведения, когда стиль реалистического произведения изменяется в зависимости от того, что изображает писатель, и часто не только в зависимости от объек-

¹ См.: Виноградов В. В. Проблема авторства и теория стилей. М., 1961. С. 192—217.

² См.: Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 165.

тивной действительности, но и в зависимости от авторского отношения к окружающему.

Но романтизм как особый тип художественного мышления проявляется и в эпоху утверждения реализма, то есть во второй половине XIX века. Только в это время, как отмечает А. С. Бушмин, «преобладающая реалистическая форма модифицирует все особенности романтизма по законам своего функционирования, придает ей свой покров и окраску»³.

Увидеть романтические тенденции в реалистическом произведении — задача порой довольно сложная. И тем не менее последние десятилетия отмечены активным стремлением литературоведов все же найти эти соотношения романтизма и реализма. В том числе и в произведениях Н. А. Некрасова. Так, М. Г. Богаткина отмечает, что «поэт не остался в стороне от антропологического осмысления своего идеала, активизирующего романтическую направленность его метода»⁴. И причина этой активизации авторского начала у Некрасова в определенном видении мира под непосредственным воздействием общественного (в том числе и крестьянского) сознания России второй половины XIX века. И особенно в эпоху активного революционного народничества 1870-х годов, эпоху героического «хождения в народ».

При самом недолгом взгляде на поэзию Некрасова удивляет та особая романтическая насыщенность авторского сознания, характерная для лирических и эпических произведений «семи-десятих» годов, при сравнении с более ранними периодами его творчества. И, видимо, при рассмотрении художественной авторской позиции следует обращать внимание на более глубокую взаимосвязь двух аспектов исследования творчества поэта: «Некрасов и романтизм» и «Некрасов и народничество». Первый аспект только начинает утверждаться в современном некрасоведении, второй получил уже довольно полное освещение в работах Н. В. Осьмакова, А. М. Гаркави, М. М. Гина, Н. И. Соколова и др.

Известно, что возрождение и усиление романтических тенденций в литературе падало в основном на кризисные эпохи, на периоды обострения социального сознания, активного поиска нравственного идеала. Такой была эпоха революционного народничества 1870-х годов — новое явление в русской общественной жизни. Великий демократ Некрасов не мог не испытывать на себе влияние социальной утопии народников, так как она являлась «спутником и симптомом великого, массового демократического подъема крестьянских масс»⁵.

³ Бушмин А. С. Наука о литературе. М., 1980. С. 159.

⁴ Богаткина М. Г. Действие принципа «обратной связи» в романтическом переосмыслении реалистических образов в поэзии Н. А. Некрасова // Романтизм в системе реалистического произведения. Казань: Изд-во КГУ, 1985. С. 71.

⁵ Ленин В. И. Полн. собр. соч. 5-е изд. Т. 22. С. 119.

Не мог он и не поддерживать разночинную молодежь в ее самоотверженной борьбе с царизмом. У Некрасова (особенно в поэмах «Дедушка», «Русские женщины», «Кому на Руси жить хорошо») и тема народа, и тема свободолюбивого героизма, и положительные образы борцов-протестантов очень часто своеобразно изменялись в духе «семидесятников», которые впервые начали в различных формах массовое «хождение в народ». Они стремились соединить идеалы «критически мыслящих личностей» (революционной интеллигенции, по П. Л. Лаврову) и крестьянские идеалы свободного владения землей, самоуправления, единства крестьянского «мира» — воплотить в жизнь все то, что называется народническим или крестьянским утопическим социализмом.

Некрасов не принадлежал к народникам-революционерам, у нас нет никаких свидетельств того, что поэт полностью разделял и поддерживал идеологию народников, их утопические общинные упования и надежды. И вместе с тем, он был ярчайшим выразителем их настроений, их «высоких» представлений о назначении героя — крестьянина и героя — интеллигента-народника.

До конца постичь тип и функцию авторского сознания при создании в 1870-х годах поэм «Дедушка», «Русские женщины» и особенно поэмы «Кому на Руси жить хорошо» (жанр, структурные особенности, система образов, принципы построения характеров и пр.) можно только с учетом основной тенденции этого времени, которая состояла, по мнению М. М. Гина, в «поэтизации и идеализации крестьянства как революционного класса»⁶.

Романтические черты появляются в реалистическом произведении чаще всего там, где происходит непосредственное восприятие идеального начала. В частности, русские критические реалисты, исторически правдиво создающие положительные образы людей своего времени, часто начинают мыслить романтически, когда касаются будущего устройства жизни России, в том числе и крестьянской России у Некрасова. Возникают утопические картины, меняются принципы художественного изображения, историческая конкретность находится во взаимосвязи с романтической условностью и символикой.

Так и в поэме Некрасова «Кому на Руси жить хорошо» за конкретными фактами, явлениями и лицами все яснее и яснее проступают характерные признаки движения крестьянской массы, реально существовавшие или созданные отчасти под влиянием социально-утопических идеалов преобразования мира. Масса идет к утверждению тех идеалов, в основе которых лежало развивающееся чувство классового сознания крестьянского коллектива, понимание значительности объединенных действий, достоинства крестьянина-земледелца.

⁶ Гин М. М. Литература и время. Петрозаводск: Кн. изд-во, 1969. С. 119.

Тип авторского сознания, присущего Некрасовскому творчеству 1870-х годов, заметно проявился при создании образов положительных крестьянских героев в поэме «Кому на Руси жить хорошо». При общей реалистической картине Некрасов все же стремится выделить основную черту каждого из героев и на этой основе создать общую концепцию идеальной крестьянской героической личности. Здесь и высокое ораторское искусство Якова Нагого, и обостренное чувство социальной справедливости, совестливость Ермилы Гирина, и, конечно, незаурядные герои «Крестьянки» (третья часть поэмы).

Народническая мечта о бунтарских свойствах крестьянского характера определила во многом авторскую позицию: Некрасов завершает третью часть в 1873 году, накануне «хождения в народ». Герои «Крестьянки» — Матрена Тимофеевна и особенно Савелий, богатырь святорусский — символы не сломленного веками рабства характера крестьянина. Они выступают уже как «естественные революционеры из русского крестьянского мира»⁷. В связи с идеями народнического утопического социализма Некрасов в «Крестьянке» создает картины вольной Корежины, говоря о прошлом своего героя, а в поэме «Дедушка» — картины будущего, которое ожидает освобожденный народ. Такой рассказ старого декабриста о счастливой жизни, которую создала «горсточка русских» — ссыльных в деревне Тарбагатай. В этом описании основной упор делается на изображение благополучия деревни (сказочно-утопического по своему существу) как результат освобожденного крестьянского труда.

При этом необходимо сказать о некотором различии типов утопии, как о свидетельстве эволюции авторского сознания в произведениях, опубликованных в разные периоды 70-х годов: «Дедушка» (1870, «Отечественные записки», № 9) и «Крестьянка», из третьей части поэмы «Кому на Руси жить хорошо» (1874, «Отечественные записки», № 1). Первое — в период зарождающегося народничества, второе — в период активного «хождения в народ».

В «Крестьянке» Некрасов усиливает эмоциональное воздействие, вновь обращаясь к описанию идеальных, с точки зрения крестьянства, условий жизни, связанных с отдаленностью края, трудностей его закрепощения:

Кругом леса дремучие,
Кругом болота топкие,
Ни конному проехать к нам,
Ни пешему пройти!⁸

Вспомним подобное же упоминание об отдаленности селения

⁷ Бакунин М. А. Прибавление «А» к книге «Государственность и анархия»//Революционное народничество семидесятых годов XIX века. М., 1964. Т. 1. С. 54.

⁸ Некрасов Н. А. Полн. собр. соч. и писем в 15-ти томах. Л., 1982. Т. 5. С. 144. В тексте ссылки на это издание с указанием тома и страницы.

Тарбагатай в поэме «Дедушка»: «Страшная глушь, за Байкалом...».

Условия свободного существования крестьян примерно равные, но выполняют они различную смысловую функцию, во многом раскрывают иные идейно-творческие цели, уже связанные во втором произведении с героико-эпическим осмыслением судьбы народа. В поэме «Дедушка» только отдаленность от центра, а потому и от представителей власти дает возможность роста «огромного посада», где все «принялось, раздобрело». По иному расценивают эти обстоятельства своей жизни суровые корежские крестьяне. Они утверждают независимость как основу существования, у них развивается сознание своего права владения землей, на которой они трудятся, понимание враждебности всех посягательств на их собственность. Об этом Савелий говорит:

С ножищем да с рогатиной
Я сам страшной сохатого,
По заповедным тропочкам
Иду: «Мой лес!» — кричу (V, 144).

Основное внимание в главе «Савелий, богатырь святорусский» уже сосредоточено на изображении самого хода борьбы за «волю и землю». Если жители Тарбагатая

Трезво и честно живут,
Подати платят до срока (IV, 115),

то для корежских крестьян особые условия жизни — это еще и наилучшая возможность вообще освободиться от власти угнетателей. По словам Савелия:

Не правили мы барщины,
Оброков не платили мы,
А так, когда рассудится,
В три года раз пошлем (V, 144).

Познав волю, с необыкновенным упорством защищают свою вотчину от разорения земляки Савелия. В ответ на жестокие истязания, найдя способ сопротивляться, «...тешила над барином Корега в свой черед!» (V, 147). Яркая пропагандистская символика, тема протеста, непримиримости с окружающим злом, характерные для семидесятников — стилевая основа «Крестьянки».

В поэме «Русские женщины» Некрасов в духе народнических идеалов также несколько меняет реалистическую трактовку образов. Далекое от народа аристократки — жены декабристов проникаются чувством сострадания к участи народа, понимают все величие народного характера. Поэт наделяет их исключительным гражданским мужеством, в их словах резкое обличение самодержавия и тирании.

Высокие представления о героизме повлияли и на особенности творческого метода — романтический характер носят сю-

жет, композиция, стиль. Как отмечает М. М. Уманская, «романтический стиль окрашивает в своеобразную тональность и поэтическую лексику, и синтаксис, и образно-метафорический строй поэмы»⁹.

Новый тип авторского сознания у Некрасова в 1870-е годы — явление не случайное, и во многом оно было обусловлено теми вопросами, которые были поставлены на повестку дня общественной жизнью и которые поэт пытался решить в своих произведениях. Он пытается предугадать будущее России, наметить пути ее преобразования. Отсюда — обращение к романтической традиции, активные поиски положительного начала в творчестве.

Г. ОЙЦЕВИЧ

Польские «Ночи» Ивана Бунина (переводческая импрессия)

Поэтическое творчество Бунина завершается коротким стихотворением «Ночь». Основанное на предчувствии приближающейся смерти, оно словно «записывает» драму старца-эмигранта, становится метонимией конца тернистой биографии, текстом-символом.

«Ночь» представляется особенным стихотворением также потому, что обладает всеми важнейшими параметрами бунинского стиля. Главный среди них — минимализация плана экспрессии за счет плана содержания. Бережливость к слову компенсируется лексической точностью, оригинальной эпитетикой, редким умением кратко и выразительно создать картину человеческих судеб. Именно поэтому «Ночь» заставляет переводчика быть особенно старательным: запрещает редуцировать, не допускает амплификаций, наконец, требует, чтобы варианты «Ночи» на русском и польском языках имели общий эстетический знаменатель. Удовлетворяют ли нас существующие переводы бунинского стихотворения на польский язык? Приведем сначала подлинник.

Ледяная ночь, мистраль
(Он еще не стих).
Вижу в окнах блеск и даль
Гор, холмов нагих.
Золотой недвижимый свет
До постели лег.
Никого в подлунной нет,
Только я да бог.
Знает только он мою
Мертвую печаль,
То, что я от всех таю...
Холод, блеск, мистраль (1952)¹.

⁹ Уманская М. М. Поэма Н. А. Некрасова «Русские женщины»: Вопросы метода и стиля // О Некрасове: Статьи и материалы. Ярославль: Кн. изд-во. 1971. Вып. 3. С. 37.

¹ Бунин И. А. Собр. соч.: В 4-х т. М.: Правда, 1988. Т. 1. С. 163—164.

Перед нами два перевода «Ночи» на польский язык. Первый из них принадлежит Марии Лесневской:

NOC

Lodowata noc i mistral
(Jeszcze ciągle wieje),
W oknach — szczytów dal bezlistna,
Zimny blask jasnieje.
Nieruchome złote światło
Tu, na łóżko, padło.
Nie ma w świecie dziś nikogo
Oprócz mnie i Boga.
Powierzona tylko Jemu
Moja rozpacz niema,
Nieruchoma i wieczysta.
Zimno, światło, mistral².

Автором второго перевода является Адам Поморский:

NOC

Lodowata noc, mistral,
(Wieje tak jak wiał),
Widzę w oknie blask i dal
Nagich wzgórz i skal.
Nieruchomy złoty blask
Sięga moich nóg.
Nie istnieje w świecie nikt —
Tolko ja i Bog.
On jedyny we mnie zna
Lodowaty żal,
Ten, o którym nie wie nikt,
Zimno, blask, mistral³.

Слово «мистраль» выполняет функцию композиционной скрепы, оно, условно говоря, открывает и закрывает произведение, несет в себе определенный информативный смысл (указывает на место пребывания Бунина, дает представление о времени лирического повествования, о характере атмосферного явления). Ведь мистраль — это сильный, холодный и сухой северо-западный ветер, дующий чаще всего зимой на средиземноморском побережье Франции. Пропустить это слово переводчику нельзя. Оно является, пожалуй, самым ярким «знаком чуждости» текста. Опустить его — значит нарушить тонкую архитектуру подлинника. С этой точки зрения, читая переводы Лесневской и Поморского, мы можем сказать, что их трансляторские решения идентичны и правильны.

Холод мистральной ночи передается при помощи польского прилагательного «lodowaty». За таким выбором сказывается

² Bunin I. Poezje (wybór i przekład Marii Lesniewskiej). Kraków, 1979. S. 203.

³ Bunin I. Szalej i inne wiersze (wybór i przekład Adama Pomorskiego). Warszawa, 1985. S. 124.

наличие общего славянского корня в обеих единицах и их семантическая равнозначность. Лесневская и Поморский отказались от адеквативов «arktyczny», «polarny», «lodowy», от близкозначных форм в пользу межъязыкового синонима.

О том, что мистральное дуновение не прекратилось, переводчики говорят по-разному. Поэтому и объем экстралингвальной информации у них получается неодинаковым. Так, Лесневская пишет: «Jeszcze ciągle wieje». Поморский: «Wieje tak jak wiał». У Бунина читаем: «Он еще не стих». Думается, в оригинале есть ожидание успокоения мистрала. Если б автор имел в виду только чистую констатацию явления, он, наверное бы, написал просто: «Он не стих». Наличие наречия «еще» имплицитно уточняет контекста. С этой точки зрения перевод М. Лесневской точнее и выразительнее. Поморский же создает то, что Бунин не создавал: «Wieje tak jak wiał».

Что видит автор и переводчики? Автор — «блеск и даль Гор, холмов нагих». Лесневская — «szczytów dal bezlistną (безлистную даль вершин). Поморский — «blask i dal nagich wzgórz i skał» (блеск и даль нагих холмов и скал). Каждый видит по-своему, но из переводчиков Поморский видит острее. Однако ни Лесневская, ни Поморский не передают точность бунинского слова. В первом варианте имеем дело со странной амплификацией: «безлистной далью». Во втором — «нагими» оказываются не только «холмы», но и «скалы» (в оригинале «горы» лишены эпитета). Не заслуживает похвалы и такая произвольность Лесневской: «Zimny blask jaśnieje» (холодный блеск светлеет). Неужели так сильно тяготение к рифме, к глаголу «wieje»?

В подлиннике — «Золотой недвижный свет До постели лег». В переводах наблюдаются синекдотические модификации. Лесневская пишет: «Nieguchome złote światło/Tu, na łóżko, padło» («Золотой недвижный свет На кровать лег»). Поморский переводит так: «Nieguchomy złoty blask/Sięga moich nóg» («Недвижный золотой блеск Прикасается к моим ногам»). Если помнить, что «постель» в своем значении (побочном) соответствует существительному «кровать», то увидим некоторую близость перевода Лесневской к оригиналу. Поморский воспроизводит логику человека, который смотрит в окно и наблюдает движение лунного света: свет — блеск, потом лунный свет охватывает ноги, а затем уже постель. Бесспорно, оба варианта согласуются с бунинским почерком.

Сложнее обстоит дело с выражением состояния одиночества. В подлиннике читаем: «Никого в подлунной нет, Только я да бог». Переводчики без трудностей транспонировали соответствующие стихи. Поморский перевел это так: «Nie istnieje w świecie nikt — Tyłko ja i Bóg» («Не существует в мире никто, Только я и бог»). Лесневская вводит лишнее наречие «сегодня». Таким образом универсальное предложение изменилось, бунинская мысль сузилась.

Казалось бы, что и следующие два стиха будут переведены с такой же легкостью, как и предыдущие. К сожалению, ожидания читателя не оправдываются. Теперь выявляются такие «авторские» компетенции, которые не выражают бунинские дух и слово. В оригинале читаем: «Знает только он мою Мертвую печаль». Лесневская из «печали» делает «отчаяние», прибавляя при этом эпитет «немое». Изменяет подлинник и Поморский: «печаль» у него становится «скорбью», определение «мертвый» отождествляется с «ледяным». Поморский более удачно, чем Лесневская переводит фразовое определение «печали»: «Ту, что я от всех таю». По-польски это передается как: «Ten, o któguj nie wie nikt». («Тот, о котором никто не знает»). Своим выбором он редуцирует сознательное скрывание, утаивание «мертвой печали» от мира и людей. Его решение противоречит высказанному выше: если кроме меня мою печаль знает бог, то нельзя уж говорить, что ее никто не знает. Перевод Лесневской характеризуется абсолютной произвольностью: «немое» отчаяние усиливается «неподвижностью» и «вечностью». В перевод вводятся интонации, полностью отсутствующие в оригинале.

Итак, перед нами три «Ночи» Бунина: одна на русском и две на польском языках. Они разные. Каким бы прекрасным ни был перевод, он никогда полностью не повторит оригинал. Однако хорошие переводы всегда приближаются к оригиналу, они в какой-то степени могут вписаться в родовой литературный контекст.

Этический кодекс переводчика обязывает уважать чужое слово, авторское слово. Что касается «отсебятины», о которой писал К. Чуковский, то у нее сильные корни. И нет пока решительного способа, чтобы с ней покончить.

С. А. МИХЕЕВА

Автобиографизм и эпическое мышление в «Реквиеме» А. Ахматовой

«Реквием» А. Ахматовой, опубликованный одновременно в журналах «Октябрь» и «Нева», ставший событием литературной жизни 80-х годов, должен осмысливаться прежде всего как явление искусства 1930-х. Предваряя публикацию в журнале «Октябрь», З. Томашевская высказывает мысль, что «Реквием» Анны Ахматовой сложился из отдельных стихотворений, написанных в 1935—1940 гг. и связанных с трагическими событиями в ее жизни. Окончательно цикл «Реквием» сформировался, по видимому, к началу 60-х годов¹. Дневниковые «Записки об Анне Ахматовой» 1938—1941 годов Лидии Чуковской позволяют вос-

¹ См.: Октябрь. 1987. № 3. С. 130.

создать историю написания стихотворений, общественную атмосферу, жизненные реалии, психологическое состояние автора и уточнить, что уже тогда эти стихи осознавались как художественное единство, хотя одно из них — «И упало каменное слово...» — было опубликовано отдельно в сборнике «Из шести книг». Л. Чуковская в примечании к записи 31 декабря 1940 года — «Длинный разговор о Пушкине: о Реквиеме в «Моцарте и Сальери» — расшифровывает: «Пушкин ни при чем, это шифр. В действительности А. А. показала мне в этот день свой, на минуту записанный «Реквием», чтобы проверить, все ли я запомнила наизусть»².

«Плачем матери по сыну» называют «Реквием» критики, такое определение точно выражает смысл и общую тональность произведения, подчеркивая автобиографическую основу его. Событийная канва центральной части отчетливо прослеживается — арест мужа, сына, страшная очередь в Кресты, хлопоты, ожидание, несправедливый приговор. Тем самым обнаруживается характерная для лирики А. Ахматовой новеллистичность. Как заметил Б. Эйхенбаум, анализируя ее первые сборники, «мы имеем у Ахматовой обычно не самую лирическую эмоцию в ее уединенном выражении, а повествование или запись о том, что поризошло. Если не это, то обращение к нему (ты), молчаливое присутствие которого создает ощущение диалога или форму письма»³.

Многие стихи «Реквиема» и есть «запись о том, что произошло», дневниковый характер их подчеркнут точной датировкой, указанием места создания — «19 августа 1939. Фонтанный Дом», «1935. Осень. Москва» и др. Это подтверждают с точностью до месяца, дня опубликованные ныне воспоминания, дневники, записки современников, друзей. Л. Чуковская в примечании к записи от 6 мая 1940 года: «Умолкла. Совершила обряд. «И лип взволнованные тени», — расшифровывает: «А. А. записала — дала мне прочесть — сожгла над пепельницей стихотворение из «Реквиема». «Уже безумие крылом» — стихотворение о тюремном свидании с сыном»⁴. В цикле оно датировано — 4 мая 1940 г.

В «Листках из дневника» А. Ахматовой находим краткое свидетельство о написании другого фрагмента произведения: «Когда я прочла Осипу мое стихотворение «Уводили тебя на рассвете» (1935), он сказал: Благодарю вас». Стихи эти в «Реквиеме» и относятся к аресту Н. Н. П (унина) в 1935 г.»⁵. Комментируя эти строки, В. Виленкин приводит запись из дневника Е. С. Булгаковой, жены писателя: «1935 г. 30 октября. Днем

² Чуковская Л. Записки об Анне Ахматовой. Книга 1. 1938—1941. М.: Книга, 1989. С. 57.

³ Эйхенбаум Б. Анна Ахматова. Опыт анализа//Эйхенбаум Б. О поэзии. Л.: Сов. писатель, 1969. С. 140.

⁴ Чуковская Л. Указ. соч. С. 79.

⁵ Ахматова А. Листки из дневника//Вопр. лит. 1989. № 2. С. 206.

позвонили в квартиру. Выхожу.— Ахматова с таким ужасным лицом, до того исхудавшая, что ее не узнала и Миша тоже. Оказалось, что у нее в одну ночь арестовали и мужа (Пунина) и сына (Гумилева). Приехала подавать письмо Иосифу Виссарионовичу. В явном расстройстве, бормочет что-то про себя»⁶. Это свидетельство раскрывает фактическую основу стихотворения «Семнадцать месяцев кричу, Зову тебя домой, Кидалась в ноги палачу...»⁷

Можно найти и другие подтверждения автобиографизма «Реквиема», соотнося почти каждую из составляющих его частей с тем или иным драматическим событием личной жизни, пережитой трагедией. Однако такому истолкованию произведения А. Ахматова решительно противилась. Рассказывая о ее встрече с А. Солженицыным, Н. Роскина сообщает: «Не удовлетворило ее и то, что Солженицын сказал о ее стихах. Она ему читала «Реквием», он сказал: «Это была трагедия народа, а у вас — только трагедия матери и сына»⁸.

Еще в работе 1923 года Б. Эйхенбаум, отмечая, что «в среде читателей и особенно критиков особое отношение к поэзии Ахматовой как к интимному дневнику, по которому можно узнать подробности личной жизни автора», обращал внимание на упрощенность такого восприятия, так как «эти автобиографические намеки, попадая в поэзию, перестают быть личными»⁹. Еще в большей степени данное наблюдение исследователя справедливо в отношении «Реквиема», ибо трагедия матери и сына вписана в картину страшного народного бедствия:

Это было, когда улыбался
Только мертвый, спокойствию рад.
И ненужным привеском болтался
Возле тюрем своих Ленинград (I, 197).

Как справедливо замечает Л. Чуковская, Ахматова «не может ни любить, ни ссориться в стихах, не указав читателю с совершенной точностью момент происходящего на исторической карте»¹⁰. История написания цикла, восстанавливаемая по воспоминаниям современников, точная датировка стихов внутри цикла обнаруживает характерную особенность его построения: центральную часть составляют стихи, датированные 1935—1939 гг., родившиеся как непосредственный отклик на событие, крик боли, материнского горя, они обрамляются «Вступлением», «Посвящением», «Эпилогом» (1940 г.), создающими обобщен-

⁶ См.: Вопросы лит. 1989. № 2. С. 206.

⁷ Ахматова А. Реквием//Ахматова А. Соч.: В 2-х т. М.: Правда, 1990. Т. 1. С. 199. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома (римская) и страниц (арабская) цифрами.

⁸ Роскина Н. Анна Ахматова: Из литературных воспоминаний//Огонек. 1989. № 10. С. 11.

⁹ Эйхенбаум Б. Указ. соч. С. 146.

¹⁰ Чуковская Л. Указ. соч. С. 108.

ный образ времени, когда, «обезумев от муки, шли уже осужденных полки», образ Родины, исполненный огромной эмоциональной силы, высокого трагедийного содержания.

Звезды смерти стояли над нами,
И безвинная корчилась Русь
Под кровавыми сапогами
И под шинами черных марусь (I, 197).

В контрастной, оксюморонной рифмовке «Русь — «марусь»» воплощены трагический абсурд, безумие происходившего.

Если «Посвящение», «Вступление» вводят в гнетущую атмосферу тех лет, воссоздают реалии тогдашней жизни страны, то в «Эпиллоге» душа, осознавшая себя голосом, «которым кричит стомиллионный народ», как бы освобождается от оков времени, исторической сиюминутности, поднимается над ними. Чувство свободы рождает осознание высокой миссии, добровольно взятый тяжкий крест — поведать миру, запечатлеть, сохранить образ каждой из той бесконечной страшной очереди, в которой «трехсотая с передачей под Крестами» стояла сама.

Хотелось бы всех поименно назвать,
Да отняли список, и негде узнать.
О них вспоминаю всегда и везде,
О них не забуду и в новой беде... (I, 202)

Таким образом мысль о сопричастности общенародной беде — «Я была тогда с моим народом, Там, где мой народ, к несчастью, был» (I, 196), — заявленная в эпитафии, как камертон настраивает все произведение, определяя его композицию, сообщает рассказу о личной трагедии широту эпического дыхания.

Разомкнутость в историю — характерная особенность поэтического мышления А. Ахматовой, ее лирика не вписана в историю, она вбирает, несет в себе историческую, культурную память народа. К. Чуковский, отмечая эту особенность ее творческой манеры, называл «Предысторию» шедевром исторической живописи, сравнивая по густоте «метких и многозначительных образов» с «Возмездием» А. Блока: «Почти каждую местность России воспринимает Ахматова в ее историческом аспекте»¹¹.

«Прошлым прораставшее настоящее, по словам А. Наймана, выбрасывало побеги былого в непредсказуемую минуту». В подтверждение он рассказывает о хлопотах А. Ахматовой в 1935 году за мужа и сына: «Анна Андреевна начала хлопоты об освобождении, поехала в Москву, пришла к Сейфуллиной, та отправилась к Поскребышеву, секретарю Сталина, Поскребышев сказал: «Под Кутафьей башней Кремля около десяти часов — тогда я передам». Назавтра Анна Андреевна с Пильняком подъехали туда на машине, и Пильняк отдал письмо. «Стрелецкие жен-

¹¹ Чуковский К. Об Ахматовой: По архивным материалам//Новый мир. 1987. № 3. С. 228.

ки», — произнесла она в этом месте рассказа, прокомментировав так строчки из «Реквиема»: «Буду я, как стрелецкие женки, под кремлевскими башнями выть»¹².

Ассоциация, родившаяся, казалось, от случайного упоминания Кутафьей башни, поддержана всем образным строем стиха:

Уводили тебя на рассвете,
За тобой, как на выносе, шла,
В тесной горнице плакали дети,
У божницы свеча оплыла.
На губах твоих холод иконки,
Смертный пот на челе... Не забыть! (I, 197—198,
курсив наш. — С. М.).

Заключающее строфу сравнение со «стрелецкими женками», воскрешающее картину жестокой петровской расправы, народной беды, подготовлено стилизацией обстановки — «горница», «божница», «свеча» и др. — в результате происходит как бы наложение двух эпох. Это ощущение усиливается интонацией народного плача, причета, подхваченной следующим стихотворением цикла «Тихо летяся Тихий Дон...»¹³

Уподобление себя «стрелецким женкам», с одной стороны, высвечивает прозвучавший в эпиграфе и вступлении мотив сопричастности общенародной судьбе, а с другой — рождает сравнение, столь распространенное в исторической и публицистической литературе тех лет, «вождя народов» с «самодержцем Всея Руси», подчеркивая, однако, не его «великие деяния», а жестокий деспотизм Петра I, и кровавый отсвет той эпохи ложится на настоящее.

А. Нейман рассматривает ассоциативность стиля Ахматовой, ссылаясь на ее свидетельство, как свойство всей новой (после А. Блока) поэзии: «Началась поэзия, получившая сознательную установку на цитату. Главным образом чужой текст, поэтический, документальный, отсылка к мифу, но также и музыка и живопись стали вводиться в поэзию нового времени на новых основаниях, демонстративно и обязательно. Знаки культуры размещались в стихах как ориентиры, очевидные и скрытые». Нельзя не согласиться с автором, что «ахматовские ссылки на кого-то, переключки с кем-то через цитирование чужих (или отчужденно — своего собственного) текстов и по существу, а не только по приему в корне отличны от пересказа, пусть дословного, чьих-то сочинений или отдельных их мест»¹⁴. И главный

¹² Найман А. Рассказы о Анне Ахматовой // Новый мир. 1989. № 1. С. 192.

¹³ В 1923 году Б. Эйхенбаум писал: «Ахматова обращается к фольклору, и именно к тем формам, которые отличаются особой интонацией выкликания. «Лучше мне частушки задорно выкликать, А тебе на хриплой гармонике играть...»... Часто мы имеем у Ахматовой нечто среднее между частушкой и причетью — чувствуется определенная связь с этими типами фольклора». — Эйхенбаум Б. Указ. соч. С. 114—115.

¹⁴ Найман А. Указ. соч. С. 172.

вопрос, конечно, не что цитируется, а почему это, «круг каких культурных ассоциаций, какой сюжет, какой миф втягивается выбранной цитатой в стихи»¹⁵. Так, сравнение «стрелецкие женки» является одновременно «живописной цитатой» «Утра стрелецкой казни».

«Реквием» насыщен историческими, литературными реминисценциями, ведущую роль среди них играют пушкинские. В «Посвящении», «Эпиллоге», как бы подтверждая справедливость слов К. Чуковского, что «на каждой ее странице присутствует Пушкин», отчетливо слышатся пушкинские «цитаты», иногда подчеркнутые, закавыченные, иногда скрытые. Нарочито выделенной, полемически заостренной цитатой из послания «Во глубине сибирских руд...» начинается «Посвящение»:

Но крепки тюремные затворы,
А за ними «каторжные норы»
И смертельная тоска (I, 196).

В ней — опровержение, спор, горечь несбывшихся надежд, неосуществившихся пророчеств («Оковы тяжкие падут, Темницы рухнут...»). Происходит сближение эпох — николаевской России, тюрьмы народов, и сталинской Страны Советов. Слово, ключевой образ-видение, найдено.

В «Посвящении» в свернутом виде дан событийный план всего цикла: строки «Посвящения» соотносятся со стихами цикла, а скорбный путь матери предстает как общий удел — «мы повсюду те же, Слышим лишь ключей постылый скрежет Да шаги тяжелые солдат» (I, 196). Внутренний сюжет цикла передает биение материнского сердца, смятение, боль души, надежды, безысходность, безумие и катарсис «Распятия».

Цитата из IX песни канона Великой субботы в эпиграфе стихотворения, своеобразное переложение евангельского сюжета о распятии Христа возводят горе и мучения земной матери к страданиям Богоматери.

Магдалина билась и рыдала,
Ученик любимый каменел.
А туда, где молча Мать стояла,
Так никто взглянуть и не посмел (I, 201).

Образ матери благодаря такому ассоциативному плану обретает предельно обобщающий смысл, выявляющий жертвенность подвига матери, знающей об уготованной сыну участи, но отдающей его людям («Ты сын и ужас мой...»).

Мольба о спасении сына сменяется молитвой «не о себе одной, А обо всех, кто там стоял со мною». И не лица, а лики великомучениц проступают в эпиллоге.

Узнала я, как опадают лица,
Как из-под век выглядывает страх,

¹⁵ Найман А. Указ. соч. С. 174.

Как клинописи жесткие страницы
Страдание выводит на щеках,
Как локоны из пепельных и черных
Серебряными делаются вдруг,
Улыбка вянет на губах покорных,
И в сухоньком смехе дрожит испуг (I, 202).

В самом названии «Реквием» (заупокойная служба по умершим) содержится скрытая «музыкальная цитата», характерно, что в тайнописи Л. Чуковской моцартовским «Реквиемом» из «Моцарта и Сальери» Пушкина зашифровывается «Реквием» Ахматовой¹⁶. Возникающий ассоциативный ряд — панихида по умершим — и по самим себе — включает и фигуру творца, возвращая нас в «Эпилоге» к пушкинскому мотиву предназначения поэта, его пророческой миссии. Поэтическая традиция здесь не просто продолжена, но и преодолена. Образ памятника трансформирован, предельно материализован. Он не творение духа поэта («Я памятник себе воздвиг нерукотворный...»), а напротив, дело рук потомков, воздаяние страданиям и подвигу поэта, ставшего голосом «стомилionного народа». И место для памятника — место крестных мук: там, «где стояла я триста часов И где для меня не открыли засов». А в облике поэта проступают знакомые черты скорбящей Богородицы —

И пусть с неподвижных и бронзовых век,
Как слезы, струится подтаявший снег (I, 203).

Библейские мотивы, торжественный витийственный слог «Эпилога» органически соединяются с фольклорной традицией, интонацией плача, причитания. Определение «Реквиема» как «плача матери по сыну» возникло не случайно, оно передает тональность, общую направленность, жанровую ориентацию произведения — стремление говорить от имени народа, языком народа:

Для них соткала я широкий покров
Из бедных, у них же подслушанных слов (I, 202).

Это и делает лирический дневник подлинным эпосом народной жизни.

ЭПИЧЕСКОЕ СОЗНАНИЕ И ВЗАИМООТНОШЕНИЕ КАТЕГОРИЙ «АВТОР», «ЖАНР», «СЮЖЕТ»

В. И. ГРЕШНЫХ

Авторская роль в «Путевых картинах» Г. Гейне («Путешествие по Гарцу», «Идеи. Книга Ле Гран»)

Авторская роль в произведении многозначна. Она выражает волю автора от начала до конца произведения, предполагает поиск различных форм повествования; «она, — как говорит

¹⁶ См.: Чуковская Л. Указ. соч. С. 57.

Д. В. Затонский, — принадлежит сфере поэтики»¹. Однако справедлива и мысль Г. П. Злобина о том, что, различая авторскую роль и авторскую позицию, мы должны помнить об их «динамичных и диалектических отношениях»². Действительно, в произведении авторская роль и позиция автора находятся в очень сложных взаимоотношениях, поэтому анализ авторской роли так или иначе сопрягается с анализом позиции автора. Эта сопряженность анализов выводит нас на выявление индивидуальных особенностей стиля мышления писателя в контексте культурно-исторической реальности общества.

В настоящей статье разговор пойдет о специфике художественного мышления Г. Гейне, об авторской роли в создании своеобразного, синтетического жанра «Путевых картин»³.

Заканчивая первую часть цикла, Гейне подчеркивает: «Путешествие по Гарцу» — фрагмент и останется фрагментом, и пестрые нити, которые так красиво в него вотканы, чтобы сплестись затем в одно гармоническое целое, вдруг обрываются, словно их перерезали ножницы неумолимой Парки. ...Пусть отдельные произведения так и остаются фрагментами, лишь бы они в своем сочетании составляли одно целое»⁴. Так, в сущности, Гейне определяет жанровые и структурные особенности своего произведения. Более того, здесь видится определенная творческая установка на создание целого «Путевых картин», частями которых становятся и «Путешествие по Гарцу», и «Северное море», и «Письма из Берлина», и «Идеи. Книга Ле Гран» и т. д.

С одной стороны, Гейне понимает, что «Путешествие по Гарцу» не завершено и является фрагментом, о чем он говорит не только в самом тексте, но и в письмах М. Мозеру и Р. Христиани⁵. С другой — он чувствует фрагментарную целостность этого

¹ См. материал беседы в редакции журнала «Иностранная литература»: Голос автора и проблемы романа. О некоторых особенностях современной западной прозы // Иностран. лит. 1987. № 3. С. 202.

² Там же. С. 205—206.

³ Интерес к «Путевым картинам» Г. Гейне не ослабевает, поскольку в них сосредоточено столько духовной энергии, зашифровано столько слоев сознания, что все это заставляет исследователей еще и еще раз обратиться к ним, чтоб их осмыслить, а через них изучить закономерности и алогизм романтического художественного сознания. Отметим лишь диссертационные работы, появившиеся в последнее время: Барашкова С. Н. «Путевые картины» Генриха Гейне и немецкий путевой очерк первой половины XIX века: Автореф. дис. канд. филол. наук. М., 1982; Соловьева А. В. Эволюция романтического метода в творчестве Генриха Гейне: Автореф. дис. канд. филол. наук. М., 1983; Савченкова Т. Н. «Путевые картины» Генриха Гейне. Метод и жанр: Автореф. дис. канд. филол. наук. Л., 1988.

⁴ Гейне Г. Собр. соч.: В 6 т. М.: Худож. лит. 1982. Т. 3. С. 69. Далее ссылки на это издание с указанием тома и страницы в тексте.

⁵ 11 января 1825 года Гейне писал М. Мозеру: «В книге много хорошего, особенно хорош новый род стихов (...) Она будет иметь успех, но, в сущности, это пестрое лоскутное одеяло». — См.: Гейне Г. Собр. соч.: В 10 т. М.: ГИХЛ. 1959. Т. 9. С. 373. Или вспомним его слова, адресованные Рудоль-

произведения, которая представляется ему знаком оригинальности и самобытности. Фридерике Роберт он писал: «Прошу, однако, редакцию «Рейнских цветов» (...) ни в коем случае не допускать в моем «Путешествии по Гарцу» никаких самовольных изменений или пропусков по эстетическим соображениям. Поскольку оно написано в субъективном стиле (разрядка моя.— В. Г.) и появится в свет с моим именем...»⁶.

Закрывая последнюю страницу «Путешествия по Гарцу», соглашаешься с Гейне в том, что это произведение — «фрагмент», однако думаешь об искусстве создания такого фрагмента, о той внутренней силе, которая питает все части этого повествования и соединяет их в единое фрагментное целое. Речь идет о внутреннем пласте произведения, воспроизводящем диалогические отношения между «кусками» сознания повествователя. Этот пласт подчинен капризам движения мысли, он не завершен и с трудом поддается прочтению, а потому довольно часто «забывается» исследователями творчества Гейне, которых больше всего привлекает внешний пласт повествования — рассказ о путешествии по Гарцу. Между тем, эти два пласта в произведении взаимосвязаны и взаимообусловлены, только один из них (внешний) представляет собой сцепление ряда малых жанровых форм, существующих как части в системе жанра — доминанты путешествия, а второй (внутренний) фиксирует импульсы сознания повествователя, обнаруживающие себя в каждом жесте, детали, эпизоде, ситуации, наконец, в восприятии фрагментарной целостности «Путешествия по Гарцу». Диалектическая связь пластов довольно четко обозначена в эпитафе и прологе, в их диалогическом существовании. В эпитафе (отрывок из речи Людвига Берне, посвященной памяти Жан-Поля) намечаются оппозиции: движение — смерть, поэзия — жизнь, которые не только определяют сквозную тему «Путешествия по Гарцу» — тему движения, но и ставят вопрос о сущности поэзии («Она дарует нам то, в чем отказала природа: золотое время, недоступное ржавчине, весну, которая не увядает, безоблачное счастье и вечную молодость» (3, 11). Здесь, в эпитафе, концентрируется внимание автора на вопросах, которые он намерен обсудить в произведении. Первый тезис эпитафа — о вечности движения и смене явлений. Человек в этом мире, в котором он живет, постоянно вовлекается в смену времен. Он свидетель и участник этой смены, этого бесконечного движения. Но если жизнь человека завершается смертью («нерушима только смерть»), то поэзия восполняет то, что не дала природа: бесконечность времени, неувядающую весну, безоблачное сча-

фу Христиани: «Когда я вспоминаю, в какое мрачное время написан этот фрагмент, я начинаю сомневаться, вышло ли из него что-нибудь путное». — Там же. С. 384.

⁶ Там же. С. 380.

сть и вечную молодость. Поэзия способна создать красоту и остановить время. В эпиграфе завязываются узелки конфликта повествования, намечаются его исходные моменты: движение (обновление) и конец (смерть); проза жизни и красота поэзии.

Если эпиграф содержит в себе вопросы, которые интересуют не только автора «Путешествия по Гарцу», и не только Л. Берне, отрывками из речи которого и являются данные слова, они интересны для всех, являясь центральными вопросами философской и художественной культуры всех времен и народов, то есть, если эпиграф — это некая универсальная по смыслу формула размышления о том, что заявляется в данном произведении и что будет обсуждаться, то прологовое стихотворение во многом объясняет причину путешествия. Разочарованность в мире черных фраков и белоснежных манжет, в мире, в котором властвует ложь, побуждает повествователя обратиться к природе, где простота и свобода способны принести очищение.

Говоря о прологовом стихотворении, следует отметить, что Гейне здесь выходит за рамки романтической условности повествования. Аналитический характер прологового стихотворения в большей степени связывает автора с традициями просветительской литературы, чем с романтической. В нем объясняется причина последующих картин действия, ход повествования в целом. В стихотворении заложено ядро причинно-следственных отношений, складывающихся в структуре картин путешествия. Жажда свободы, жажда опрощения рождены дисгармонией мира, в котором вынужден быть повествователь. С одной стороны, утонченность манер и одежды, а с другой — бесчувственность, «лживые печали». Высокое и низкое здесь соседствуют, сосуществуют, образуют единое целое — дисгармонию жизни и чувств. И все это порождает стремление освободиться от гнетущей тяжести несообразностей, стремление к естественному состоянию человека. Как тут не вспомнить Жан Жака Руссо и его теорию! И Гейне, следуя его идеям, полагает, что только природа хранит в себе энергию чистых нравов и чистых отношений между людьми. Отсюда и возникает мысль о контрасте между цивилизацией и природой, возвышенным и низменным; отсюда та убийственная ирония по отношению к цивилизации, которая в повествовании становится «зеркалом», отражающим все стороны жизни. Ведь стоит только прочитать первую фразу «Путешествия по Гарцу» («Город Геттинген, прославленный своими колбасами и университетом...»), как можно понять отношение повествователя к миру.

Эпиграф настраивает читателя на волну переживания вечных для человечества проблем. Пролог обращен к житейской конкретике. Эпиграф заставляет задуматься над смыслом Бытия, пролог провоцирует сочувствие читателя к герою-повествователю, которому надоел внешний лоск общества, и

поэтому он стремится на лоно природы. Эпиграф — это своеобразная точка отсчета (совершенно условная) в движении мысли, в ее развитии, и будучи сам фрагментом, он генерирует формирование фрагмента, получившего название «Путешествие по Гарцу». От эпиграфа идут внутренние линии выражения мысли, движение которой отрывочно, диалогично, не имеет начала и завершения.

Эпиграф и пролог определяют две логики мышления: эпиграф намечает фрагментарную логику, пролог — причинно-следственную, понятийную. Эти две логики и составляют основу диалектического поля «Путешествия по Гарцу». Они же несут в себе дух состязательности между романтическими интонациями, романтическим фрагментарным стилем мышления и традиционным стилем в духе просветительского реализма — логико-понятийным стилем. Они же намечают тот нескончаемый диалог двух пластов повествования, который зарождается на страницах «Путешествия по Гарцу», но который получит развитие в «Путевых картинах». Таков творческий принцип Гейне — художника. Он во многом связан с тем, что два пласта — это в какой-то степени отражение диалога лирики и прозы в его творениях как раннего периода, так и позднего.

Внешний план повествования представляет собой размеренно ясный, подробный рассказ о путешествии. Автор является в нем читателю традиционалистом, который с «подлинно немецкой основательностью показывает...» (3, 50) нам ясно и отчетливо географию путешествия: Геттинген, Нортен, Остероде, Госслар, Брокен. Город, из которого начинается путь «в горы», — Геттинген. Далее вслед за автором мы можем посетить целый ряд городков, увидеть их лицо, познакомиться с жизнью. Ведь цель путешественника и состоит в том, чтобы двигаться в определенном направлении, а если он захочет рассказать другим о своем путешествии, то и рождается повествование такого типа. Но «путешествие» вообще-то жанр сложный, его типология может занять многие страницы специального исследования, однако будем при этом помнить, что каждое произведение — это своего рода жанр, каждое произведение рождает свои законы, и то, что характерно, скажем, этому жанру в литературе XVIII века, вовсе не обязательно для литературы XIX века. «Путешествие по Гарцу» Гейне являет собой прекрасно организованный хаос различных жанровых форм, или, правильнее сказать, отрывков этих жанрово обозначенных форм. Из этого «хаоса» вырастает и образ путешественника, и образы городов, и людей их населяющих, в нем просматривается и роль автора в созидании этого сложного поэтического конгломерата.

Геттинген — это первый развернутый образ города, первое звено в широком образном представлении Гарца. Какова логика Гейне, созидающего панорамную картину в данном произведении? Она проста, экономна, и я бы сказал, во многом ра-

ционалистична. Хаос картин сплавлен мыслью, которая, как уже отмечалось, задается в прологовом стихотворении: уйти в горы, чтобы забыть цивилизованный мир, зараженный вирусом лжи и равнодушия. Но читателю трудно удержать в своем сознании отдельные звенья образной картины «Путешествия по Гарцу», это понимал и автор, который размышлял о фрагментарной природе своего произведения. Вместе с тем он высказал мысль чрезвычайно плодотворную: «Пусть отдельные произведения так и остаются фрагментами, лишь бы они в своем сочетании составляли одно целое» (3, 69).

В сущности любое литературное произведение состоит из частей, которые объединяются автором в единое целое. Целое в данном случае представляется архитектурно законченным произведением. В этой законченности, завершенности есть логика композиции, сюжета, наконец, логика жанра. У Гейне в этом повествовании есть логика героя-путешественника, который свои впечатления фиксирует в виде путевых заметок, но логика часто нарушается намеренными отступлениями. Причем, следует подчеркнуть, что отступления предстают перед читателем в разных жанровых формах: сон, стихотворные миниатюры, сон-сказка, притча о ночи, видение, «прекрасное стихотворение», песня, наконец, заключительная часть повествования — эссе о своем произведении, которое в структуре «Путешествия по Гарцу» (с учетом эпитафии и пролового стихотворения) можно назвать заключением.

Первое отступление ассоциативно-эйдетическое. Это сон, который приснился путешественнику в Остероде. Позади Геттинген, Нортен, Нордгейм. В последнем из них герой обедает в трактире и встречается с путниками, спешащими в Геттинген. Встреча провоцирует сознание героя на воспоминание об этом городе. В потоке повествования это воспоминание оформляется как сон, который явился важным элементом в композиции «Путешествия по Гарцу»: он будто завершает разговор о Геттингене, завершает картину эйдетического состояния героя и открывает простор новым чувствам и впечатлениям. Ведь до сна в Остероде герой будто находится в границах магнитного поля Геттингена; он покидает его, но в мыслях остается этот ненавистный ему город. Случайная встреча в нордгеймском «Солнце» «возвращает» путешественника в город, из которого он ушел. Целый день он удалялся от него, но целый день он находился в поле его притяжения, и душа его пребывала еще там, она не сбросила оковы этого города. И только после Остероде он скажет: «Чем дальше я уходил от Геттингена, тем больше оттаивала моя душа» (3, 19—20).

Надо сказать, что геттингенский эпизод в повествовании затянулся. И структурируется он не столько в соответствии с логикой дорожных происшествий, путевых наблюдений героя, сколько в русле раскрытия эйдетического состояния путешест-

венника. Именно поэтому все зигзаги повествования так или иначе соприкасаются с понятием Геттинген. Это понятие доминирует в сознании героя. Вот он покидает Геттинген, и, кажется, новые впечатления захватят его, и он будет рассказывать о них читателям. Но за Венде ему встречаются два университетских педеля, и эта «встреча «возвращает» его в Геттинген. Возле Раушенвассера он наблюдает за двумя юношами, которые только что выехали из роши на тощих лошадях, и опять мысль об этом городе: «нигде нет такого живодерства, как в Геттингене...» (3, 15). В Остероде ему снится сон, «возвращающий» в геттингенскую университетскую библиотеку. Этот сон — завершающий штрих в изображении Геттингена. В дальнейшем герой путешествия будет его вспоминать, но кратко, ассоциативно и как нечто ушедшее в прошлое.

Сон в этом «геттингенском» эпизоде занимает особое место. Во-первых, он завершает картину эйдетического состояния повествователя (после начинается перестройка психологического состояния героя), душа его все более и более оттаивает и его взор и думы захватывают другие города и другие проблемы. Во-вторых, сон, — это фрагмент в геттингенском эпизоде, в котором автор размышляет о законе и беззаконии, о вечности красоты и поэзии, об истории, которая может определить противостояние сил Добра и Зла. В-третьих, сон соединяет в один узел элементы «внешней» и «внутренней» биографий (3, 29) повествователя. В-четвертых, как фрагмент он расширяет горизонт повествования, проблемно обостряет его. Наконец, сон — это размышления (на новом уровне) над вопросами, которые заданы, поставлены в эпиграфе и отчасти в прологовом стихотворении.

«Геттингенский» эпизод, как, впрочем, и другие, в «Путешествии по Гарцу» мыслится автором собранием маленьких кусочков жизни, которые он талантливо представляет читателю. Жизнь состоит из таких кусочков, и искусство художника заключается в том, чтобы показать ее как целое. Рассказ о жизни Геттингена через изображение его и воспоминание о нем — это размышление автора о конкретном городе — части той великой субстанции, которая именуется Жизнью.

«Северное море» отличается от «Путешествия по Гарцу» прежде всего тем, что в нем отсутствует путешествие как движение.

Развитие сюжета обусловлено движением мысли, которая охватывает явления жизни в ее противоречиях и контрастах. Отсюда и сама мысль противоречиво капризна: «...Смешно, право: когда я с таким доброжелательством начинаю распространяться о намерениях римской церкви, меня внезапно охватывает привычное протестантское рвение, приписывающее ей постоянно все самое дурное; и именно это раздвоение моей собственной мысли являет для меня образ разорванности совре-

менного мышления» (разрядка моя.— В. Г.) (3, 75). «Северное море» представляет собой образец такого мышления. Ткань этого повествования скроена из «лоскутов» ассоциативных размышлений, которые искусно соединены в единое целое движением мысли, диалогичной по сути своей. Вот Гейне пишет о туземцах острова Нордерней, рассказывает об их нищете и об их природном единении, непосредственности в общении между собой. Отчего такая простота общения и завидное единение? Автор полагает, что все это проистекает от одинакового уровня «духовного развития или, вернее, неразвитости» (3, 74) и оттого, что в памяти этих людей «хранятся все общие жизненные отношения...» (3, 74). Туземцы — это люди природы, они простые и бесхитростны; ее естественные законы определяют их стиль жизни. Вот мысль, которую утверждает Гейне, созерцая их жизнь и задумываясь над вопросами человеческого общения и существования человека.

«На безлюдном морском берегу
Я сидел одинокий и думами грустно томимый», —

писал поэт в это время в стихотворении «Сумерки» (I, 184). Думы поистине грустные. Вслед за рассуждениями о взаимопонимании в среде туземцев, Гейне размышляет: «Ведь, по существу, мы живем в духовном одиночестве, каждый из нас благодаря особым приемам воспитания или случайному подбору материала для чтения получил своеобразный склад характера; каждый из нас под своей духовной маской мыслит, чувствует и действует иначе, чем другие, а потому и возникает столько недоразумений и даже в просторных домах так трудна совместная жизнь» (3, 74). Эти мысли о духовном одиночестве рождены сравнением общения в среде туземцев и в цивилизованном мире. И, как видно, сравнение не в пользу последнего. В этом эпизоде как-то обостренно представляется то, что Гейне называет «раздвоением» мысли. Действительно, развитие мысли происходит в двух направлениях: утверждения и отрицания. Логика мысли диалогична. Тезису посылается антитезис, но самое главное, в этом развитии мысли нет результата возникающего диалога. Сталкиваются две логики, внутренний спор предполагается, но четко не формулируется. Автор размышляет, и его мысль возносится то к одному, то к другому полюсу. На одном из них — первобытная духовная неразвитость (отсюда, как утверждает Гейне, и единение людей), на другом — цивилизация, разъединяющая людей, уподобляющая их островам в океане; им тесно в просторных домах, тесно везде, и везде, как подчеркивает автор, они «чужие и повсюду они на чужбине».

Можно сказать, что диалогическое поле «Северного моря» возникает из напряжения между двумя полюсами: природа и цивилизация. Вспомним, что и в «Путешествии по Гарцу» Гейне

художественно исследует противоречие между этими явлениями. Только там герой, устав от лжи представителей цивилизованного общества, бежит в горы, чтобы найти созвучную душе простоту и естественность их обитателей («Ухожу от вас я в горы, Где живут простые люди...»). Если в «Путешествии по Гарцу» сам акт путешествия мотивируется несоответствием действительности и душевных порывов героя, то в «Северном море» жизнь аборигенов острова Нордерней провоцирует сознание автора к размышлениям на темы из жизни цивилизации. Наблюдения жизни, сама природа острова вызывают в сознании автора ассоциации, которые во многом призваны объяснить ужасающее состояние туземцев и жизнь людей вообще. Жизнь века, эпохи. Именно в таком контексте воспринимается книга Гейне «Идеи. Книга Ле Гран».

Эта книга — роман идей. В нем все действие представляет собой жизнь разнородных идей, носителями которых являются многочисленные персоны. В романе нет характеров, но речь идет о людских судьбах. И, пожалуй, можно сказать, что в книге каждая развернутая идея — это сколок человеческой судьбы, а собрание идей являет собой панораму человеческих судеб. Панорама величественна. Архитектура ее необыкновенно сложна, художественно совершенна, оттого, видимо, ее изобразительный план прост и лаконичен, зато выразительный — неисчерпаемо сложный. Именно поэтому «Идеи» читаются легко и трудно одновременно. Мы наслаждаемся игрой ситуаций, парадоксально-иронической логикой автора, блестящим юмором, необыкновенно легкой вязью повествовательной ткани, но каждая ситуация заставляет задуматься, логика рождает вопросы, юмор навеивает грусть, ажурная художественная ткань содержит в себе сложнейший рисунок.

Идеи в книге Гейне немного таинственны в своих поэтических одеждах-метафорах (исключение составляет двенадцатая глава, в которой идея абсолютно прозрачна: «Немецкие цензоры... болваны» — 3, 137), они многолики, у них множество носителей — персон, составляющих условный человеческий корпус повествования. Учитывая это, можно понять и осмыслить романную стихию книги. Следует отметить, что в этой книге мы сталкиваемся с интересным явлением в художественной практике Гейне: идеи, существующие на уровне понятийного уровня, выражающие определенные понятия, сосуществуют и взаимодействуют с персонами — носителями определенных идей. Другими словами, в романе есть два типа героев: идеи-понятия и персоны-идеи. Романное бытие идей-понятий и персон-идей, их контакты и есть сюжетное действие книги. Гейне создает романное пространство идей, среди которых человек (в книге — как персона-идея) мыслится как часть мира идей. Поэтому человек не представляется в рамках этого повествования как нечто индивидуальное, его существование обусловлено миром идей.

В первой главе книги разворачивается диалог двух идей-понятий: ада ирая. Ясно, что это символы, выражающие идеи, которые вряд ли можно было бы обрисовать другим, совершенным образом. Это попытка «выразить вещи, для которых сщне не существует словесного понятия»⁷. Действительно, как выразить состояние личной катастрофы в контексте современной политической и социальной обстановки? Как соединить психологическое состояние человека с его судьбой, а последнюю с судьбами человечества? У Вильяма Блейка в поэме «Бракосочетание Рая и Ада» изображен диалог двух противоположностей, которые понятийно четко обозначены: рай и ад, добро и зло и т. д. Логико-понятийный стиль мышления Блейка не знает незаконченности в определении смысла. Ведь то, что он хотел сказать во всей поэме, в достаточной степени концептуально изложено в ее первой части, названной «Смыслом»: «Движение возникает из Противоположностей. Влечение и Отвращение, Мысль и Действие, Любовь и Ненависть необходимы для бытия Человека (...) Добро — это Рай. Зло — это Ад»⁸. Вполне понятно, что здесь не заключается основной смысл произведения, а расставляются акценты или намечаются, как говорит сам Блейк, «противоположности». Текст поэмы раскрывает смысл этих понятий-противоположностей, он выступает здесь как результат раздумий автора, сформировавшихся до сюжета произведения. Поэма монологична по своей сути, хотя формально-графически являет собой диалог противоположностей. Между тем у Гейне диалогическая форма не используется, но содержание «Идей» диалогично. Блейк и Гейне существенно различаются стилем мышления: первый утверждает в своей художественной практике логико-понятийный стиль; второй — фрагментарный. Блейк завершает эпоху художественного рационализма, Гейне — романтический диссидент, его романтическое сознание сопротивляется романтическому сознанию.

Формой прозы, к которой, может быть, совершенно интуитивно шел Гейне, стала форма фрагмента. Это жанр, позволяющий экспериментировать до бесконечности. Так, в «Идеях» все двадцать глав книги — двадцать вариантов фрагмента. Каждая глава — поиск формы и незаконченность этого поиска.

Основными фигурами повествования в «Идеях» являются madame и повествователь. Почти каждая глава начинается с обращения к этой загадочной фигуре. Madame — это литературный прием, который, в сущности, рожден логикой мышления автора. Речь идет о раздвоенности сознания, которое, как говорил

⁷ Юнг К. Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству//Зарубежная эстетика и теория литературы XIX—XX вв. Трактаты, статьи, эссе/Составл., общ. ред. Г. К. Косикова. М.: Изд-во МГУ. 1987. С. 219.

⁸ Блейк В. Стихи. М.: Худож. лит. 1978. С. 255.

Гейне в «Северном море», явил ему «образ разорванности современного мышления». Этот прием — обращение к лицу воспринимающего рассказ повествователя — чрезвычайно содержателен. Он отражает смысл поиска формы повествования, создает непринужденную атмосферу беседы. И хотя беседа формально монологична, она предполагает и графически закрепляет фигуру Собеседника, появление которого в структуре повествования легализует второе лицо (материализует оппонента), второе Я автора. Так создается диалогическое поле книги. Возникает диалог — основа фрагмента.

Фрагментарная природа «Идей» Гейне совершенно очевидна. Ведь в них Гейне воспроизводит жизнь сознания, «кусками» которого являются идеи-понятия и персоны-идеи. Вся книга состоит из отрывков расслоенного сознания. По воле автора они сталкиваются, диалогизируют, связываются. Активное существование идей, их спор и создает внутреннее напряжение и незавершенность глав и всей книги. Она остается собранием идей, следом размышлений автора, его своеобразного «путешествия» в Пространство и Время. Роль автора демонстрируется в мире, который он творит на глазах читателя. Этот мир безграничен, а путешествие автора — создателя «Путевых картин» — это своего рода чтение книги Я-Бытия. Отсюда фрагментарный стиль, показывающий «разорванность современного мышления».

Л. Н. ИССОВА

Формы выражения авторской концепции в романе И. С. Тургенева «Отцы и дети»

Роман И. С. Тургенева «Отцы и дети», являясь самым злободневным в общественно-политическом плане произведением, вместе с тем отличается обилием любовных сюжетных линий разного уровня. Однако тема любви в «Отцах и детях» в тургеневедении звучала только в одном ракурсе: Базаров и Одинцова¹. А ведь в романе все действующие лица так или иначе имеют свою любовную историю, причем это касается даже столь второстепенных героев, как слуги: Дуняша и Петр.

События в «Отцах и детях» начинаются 20 мая и развивают-

¹ См.: Горенштейн М. С. Базаров и Одинцова (из темы «Роман И. С. Тургенева «Отцы и дети»)//От Пушкина до Блока: Сб. статей. Краснодар, 1968; Лебедев Ю. В. Роман И. С. Тургенева «Отцы и дети»: Пособие для учителей. М.: Просвещение. 1982 (VI глава этой книги называется «Базаров и Одинцова. Испытание любовью»); Мысляков В. А. Базаров на «rendez-vous»//Русская литература. 1975. № 1; Бялый Г. Роман Тургенева «Отцы и дети». М.; Л.: Гослитиздат, 1963; Пустовойт П. Г. Роман И. С. Тургенева «Отцы и дети» и идейная борьба 60-х годов XIX века. М., 1956.

ся как бы под знаком стихов Пушкина, звучащих в начале романа в устах Николая Петровича Кирсанова, который, разговаривая с только что приехавшим сыном, замечает: «Да, весна в полном блеске. А впрочем, я согласен с Пушкинным — помнишь, в Евгении Онегине». И далее цитирует: «Как грустно мне твое явление, весна, весна, пора любви!»² Внутренне эти стихи звучат еще раз в тексте: «Как хорошо, боже мой!» — подумал Николай Петрович, и любимые стихи (речь идет о приведенных выше строчках Пушкина. — *Л. И.*) пришли было ему на уста; он вспомнил Аркадия, *Stoff und Kraft* — и умолк» (С., VIII, 250).

А почти в финале романа Базаров, когда отец пытается завести с ним разговор о прогрессе, замечает: «Вчера я прохожу мимо забора и слышу, здешние крестьянские мальчишки, вместо какой-нибудь старой песни, горланят: Время верное приходит, сердце чувствует любовь... Вот тебе и прогресс» (С., VIII, 383).

По особому звучит в этом контексте и упоминание книги Ж. Мишле «О любви». Работа французского историка и публициста была напечатана в Петербурге в 1859 году, т. е. незадолго до выхода тургеневского романа, и вызвала разноречивые отклики, став в определенной степени поводом для размышлений о такой важной нравственной категории, как любовь.

Писатель, как известно, придавал изображению любви очень большое значение, считая, что «любовь сильнее смерти и страха смерти», что «только ею, только любовью держится и движется жизнь» (С., XIII, 163). Не будем говорить о том, как много, тонко и проникновенно пишет Тургенев о любви — это общеизвестный факт. Здесь важно другое: все эти детали (наличие множества любовных сюжетных линий; весна как время действия в романе; повторяющиеся пушкинские строки о весне и любви; упоминание книги Ж. Мишле и, наконец, замечание Базарова в конце романа о том, что важнее человеку: прогресс или любовь), выстраиваясь в общую систему, несомненно, дают основание говорить о том, что тема любви для писателя в этом романе является основополагающей. Не случайно в воспоминаниях Н. А. Островской есть эпизод, воспроизводящий разговор ее мужа с И. С. Тургеневым. В этом разговоре речь идет о романе «Отцы и дети», и когда муж автора воспоминаний говорит о том, что «роман основан на любви»³, Тургенев его не опровергает.

Но предметом размышлений в романе являются не только любовные отношения героев вне брака, но и семейные отношения. Особую смысловую нагрузку, на наш взгляд, имеет тот факт, что роман заканчивается сообщением о двух свадьбах:

² Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. Соч. М.; Л., 1964. Т. 8. С. 206 (далее все ссылки на это издание даны в тексте с указанием серии (П. или С.), римской цифрой — тома и арабской — страницы).

³ И. С. Тургенев в воспоминаниях современников: В 2 т. М., 1969. Т. 2. С. 70.

отца и сына Кирсановых. А во второй части заключительной главы романа, носящей характер эпилога, Тургенев, задаваясь вопросом, «что делает теперь, именно теперь, каждое из выведенных нами лиц» (С., VIII, 399), сообщает, что Анна Сергеевна «недавно вышла замуж», «не по любви, но по убеждению», что живут они с мужем в ладу и «доживутся, пожалуй, до счастья... пожалуй, до любви» (С., VIII, 399), что у Аркадия с Катей «родился сын Коля, а Митя уже бегаёт молодцом и болтает речисто» (С., VIII, 399), что отношения в семье Кирсановых самые добрые. Здесь же упоминается о слуге Петре, который «тоже женился и взял порядочное приданое за своею невестой» (С., VIII, 399), о Павле Петровиче, одиноко живущем в Дрездене, о Кукшиной, по-прежнему явшающейся «со студентами» (С., VIII, 401), о Ситникове, которого «жена считает дурачком... и литератором» (С., VIII, 401). И последние слова Тургенева — о чете Базаровых.

Как видим, автор в эпилоге, в первую очередь, сообщает о семейном положении героев, подчеркивая именно это в их судьбе. Можно сказать, что Тургенев, выстраивая в романе ряд любовных сюжетных линий, как бы выверяет их в эпилоге семейными отношениями. И если Чернышевский размышляет о тургеневском герое на «*rendez-vous*», то в «Отцах и детях» этот герой проверяется уже в иной жизненной ситуации, в семье. Очевидно, что название романа в известной степени связано именно с этой его направленностью.

Если рассмотреть все любовные сюжетные линии и их развитие в романе, то они могут быть сведены к известной триаде: норма и то, что выше или ниже нормы. Как же это выглядит в романе? Какова концепция писателя?

В письмах этой поры И. С. Тургенев говорит довольно часто о покойном семейном счастье, о необходимости для человека «душевной оседлости», о своей грусти из-за отсутствия «гнезда». Так, в письме к Анненкову от 16(28) января 1861 года, который сообщал писателю о своей женитьбе, Тургенев пишет ему: «Слава богу! Свил себе человек гнездо, вошел в пристань — не все мы, стало быть, еще пропали! То, о чем я иногда мечтал для самого себя, что носилось передо мною, когда я рисовал образ Лаврецкого — свершилось над вами — и я могу признать все, что дружба имеет благородного и чистого, в том светлом чувстве, с которым я благославляю вас на долгое и полное счастье» (П, IV, 187).

В романе «Отцы и дети» отношения Николая Петровича с женой, привязанность друг к другу родителей Базарова, юная любовь Кати и Аркадия представлены как норма любовных и семейных отношений, которая в известной степени близка самому писателю. Отношения Николая Петровича и его жены Маши рисуются Тургеневым как некая идиллия: «Супруги жили очень хорошо и тихо: они почти никогда не расставались, чита-

ли вместе, играли в четыре руки на фортепьяно, пели дуэты; она сажала цветы и наблюдала за птичьим двором, он изредка ездил на охоту и занимался хозяйством, а Аркадий рос да рос — тоже хорошо и тихо» (С., VIII, 198), а когда жена скончалась, «он едва вынес этот удар, поседел в несколько недель» (С., VIII, 198). Но прошло время, и в жизни Николая Петровича появилась Фенечка, с именем которой автор постоянно соотносит такие понятия, как молодость, опрятность, чистота, уют. Кажется естественным, что именно в ее комнате пахнет «ромашкой и мелиссой», висит «клетка с короткохвостым чижом» (С., VIII, 229). И самое главное, что постоянно подчеркивает в ней Тургенев,— это материнство. Почти сразу же, еще до того, как рассказана ее история, писатель, рисуя Фенечку с Митей на руках, замечает: «...Есть ли на свете что-нибудь пленительнее молодой красивой матери с здоровым ребенком на руках?» (С., VIII, 230). Заметим сразу, что Тургенев довольно часто в тексте дает такие прямые авторские оценки, которые обнаженно представляют его позицию. Фенечка — это «душевная оседлость» для Николая Петровича. Можно согласиться с А. А. Жук, которая, определяя его место в системе образов романа, пишет: «В отличие от Павла Петровича в младшем брате все обыкновенно, «нормально»: его юношеский роман, дальнейшая судьба; в полосу заката он вступает с «чувством правильно проведенной жизни»⁴.

Однако оценки исследовательницы, касающиеся Аркадия, вызывают возражения. А. А. Жук пишет: «...Сказать, что Аркадий — только повторение Николая Петровича, было бы мало. В нем обыкновенность, нормальность отца переходит уже в какое-то оскудение, ординарность»⁵. Невольно возникает вопрос, почему тогда Тургенев так поэтически тонко рассказывает о любви Аркадия и Кати. Писатель подробно пишет, как вызревает это чувство, подчеркивая при этом его «обычность», «естественность»: «...как у всякого молодого человека (курсив наш. — Л. И.) в его годы, уже накалило какое-то смутное и томительное ощущение, похожее на предчувствие любви» (С., VIII, 280). Это ощущение становится скоро осознанным и ярким чувством, обращенным к юной сестре Одинцовой. Справедливо отмечено И. Л. Альми⁶, что в его простом и ясном счастье с Катей много человеческого. Не случайно Базаров, оценивая Катю, замечает: «Но чудо — не она (Одинцова. — Л. И.), а ее сестра» (С., VIII, 282).

Детали в изображении молодой любви Аркадия и Кати дают основание говорить об авторских оценках. Во-первых, Тургенев

⁴ Жук А. А. Русская проза второй половины XIX века: Пособие для учителей. М.: Просвещение, 1981. С. 59.

⁵ Жук А. А. Указ. соч. С. 60.

⁶ Альми И. Л. Пушкинская традиция в романе Тургенева «Отцы и дети» (Базаров pendant Пугачеву)//Пушкинский сборник. Псков, 1973.

подчеркивает их сходство в восприятии мира: «Молодым людям, которые часто и дружелюбно сходятся, беспрепятственно приходят одни и те же мысли» (С., VIII, 365). Их занимает одно и то же: музыка, стихи, чтение. Во-вторых, автор, говоря об этих героях, постоянно употребляет семантически сходные слова, обозначающие нечто ровное, светлое, чистое, ясное: «В Никольском, в саду, в тени высокого *ясеня*, сидели на дерновой скамейке Катя с Аркадием» (С., VIII, 363); «*ровная* тень обливала их» (С., VIII, 364); после объяснения лицо молодого влюбленного «*тихо светлело*» (С., VIII, 374); Катя взглянула на «него важным и *светлым* взглядом» (С., VIII, 378) (курсив наш.—Л. И.). И наконец, в-третьих, прямая и совершенно однозначная авторская оценок состояния молодых людей после их объяснения не оставляет сомнений в сути концепции писателя: «Кто не видел таких слез в глазах любимого существа, тот еще не испытал, до какой степени, замирая весь от благодарности и от стыда, может быть счастлив на земле человек» (С., VIII, 378).

Определенный смысл для Тургенева приобретает изображение отношений и стариков Базаровых, родителей главного героя романа. Рассказывая об Арине Власьевне и подчеркивая в ней много таких черт, которые писателю были чужды: набожность, мнительность, отсутствие высокой духовности, иногда проявляющееся подобострастие, Тургенев вместе с тем отмечает в ней и другое: доброту, природный ум, ласковость и даже кротость, терпимость по отношению к людям. Заканчивая характеристику матери Базарова, автор пишет: «Подобные женщины теперь уже переводятся. Бог знает — следует ли радоваться этому!» (С., VIII, 318). Но вот он рисует стариков Базаровых после отъезда сына: В отчаянии Василий Иванович «опустился на стул и уронил голову на грудь. (...) Тогда Арина Власьевна приблизилась к нему и, прислонив свою седую голову к его седой голове, сказала: «Что делать, Вася! Сын — отрезанный ломоть. Он что сокол: захотел — прилетел, захотел — улетел; а мы с тобой, как опенки на дупле, сидим рядом и ни с места. Только я останусь для тебя навек неизменно, как и ты для меня». Василий Иванович принял от лица руки и обнял свою жену, свою подругу, так крепко, как и в молодости ее не обнимал: она утешила его в его печали» (С., VIII, 334). И читатель теперь понимает, что позиция автора однозначна: нельзя, чтоб переводились подобные женщины, ибо ими определяется та норма человеческих отношений, на которой держится жизнь. Но нравственная норма любовных и семейных отношений в романе предстает, как мы уже сказали, в триединстве. Посмотрим, какими изображает Тургенев те человеческие отношения, которые выше нормы.

Отношения Базарова и Одинцовой — центральные в романе и определяют основное движение сюжета. Естественно, что именно они, начиная с Писарева, часто были предметом иссле-

дования. При этом, как правило, вопрос решался так: значима ли для Базарова его любовь к Одинцовой, или «базаровская любовь ничего трагического в себе не заключает»⁷. Сопоставляя различные точки зрения, можно согласиться с В. А. Мысляковым в том, что Базаров, «охваченный «сильной и тяжелой» страстью к Анне Сергеевне Одинцовой, не встретив взаимности, теряет интерес к жизни и, в конечном счете,— роковой порез пальца в состоянии душевной апатии — саму жизнь»⁸. Любовь Базарова к Одинцовой, несомненно, чувство большое и глубоко романтическое. Права А. А. Жук, когда пишет, что «в ореоле любви, сильной, «как смерть», в романе предстает один Базаров»⁹. И в этом ярко выявляется авторская позиция.

Не случайно Тургенев рассказывает подробно в романе и о любви Павла Петровича Кирсанова к княгине Р. В системе образов романа «Отцы и дети» Павел Петрович — антипод Базарова, и его чувство к княгине Р. представлено автором как надуманное, псевдоромантическое, изображая которое, Тургенев не скрывает своей иронии. История жизни Павла Петровича звучит в разговоре Аркадия с Базаровым, автор как бы подчеркивает, что именно Аркадий говорит о своем дяде: «И Аркадий рассказал ему историю своего дяди» (С., VIII, 221) — так начинается биография Кирсанова старшего и заканчивается словами: «Вот видишь ли, Евгений,— промолвил Аркадий, оканчивая свой рассказ» (С., VIII, 225). Но вместе с тем в середине рассказа звучат такие слова, которые, несомненно, принадлежат автору, и Аркадий не мог их произнести: «Различие в положении обоих братьев было слишком велико. В 48-м году это различие уменьшилось: Николай Петрович потерял жену, Павел Петрович потерял свои воспоминания; после смерти княгини он старался не думать о ней. Но у Николая оставалось чувство правильно проведенной жизни, сын вырос на его глазах...» (С., VIII, 224). Это дает основание говорить именно об авторской иронии в изображении Павла Петровича. Сопоставление любви Базарова и старшего из братьев Кирсановых Тургеневым дано в подробностях. Павел Петрович встретил княгиню «на одном бале, протанцевал с ней мазурку, в течение которой она не сказала ни одного путного слова, и влюбился в нее страстно» (С., VIII, 222). Чувство же Базарова вызревало тяжело и мучительно в общении с Одинцовой. Но в обоих случаях писатель утверждает мысль о бесплодности этого чувства: Базаров умирает, а Павел Петрович одиноко доживает жизнь на чужбине.

Кукшина и Ситников — лица эпизодические в романе, но значимые для реализации авторской концепции, поэтому Турге-

⁷ Горенштейн М. С. Указ. соч. С. 115.

⁸ Мысляков В. А. Указ. соч. С. 79.

⁹ Жук А. А. Указ. соч. С. 66.

нев, как мы уже отметили выше, считает необходимым в эпизоде сказать об их судьбе. Вначале Кукшину характеризует Ситников: «...éтансiрée, в истинном смысле слова, передовая женщина» (С., VIII, 257), а сама она говорит о себе: «Слава богу, я свободна, у меня нет детей» (С., VIII, 263). Автор же, описывая ее, заостряет внимание на ее неопрятности: «Несколько растрепанная, в шелковом, не совсем опрятном платье». Обстановка под стать хозяйке: «криво прибитая визитная карточка»; «бумаги, письма, толстые нумера русских журналов, большею частью неразрезанные, валялись по запыленным столам; везде белели разбросанные окурки папирос» (С., VIII, 258). И если в Фенечке Тургенев подчеркивает «сияние чистоты» и ярко выраженное материнство, то Кукшина в этом плане — ее антипод. Но контрастное сопоставление персонажей далеко не единственный прием выражения авторской концепции.

Выше нами уже обозначено, что Тургенев часто использует прием прямого авторского высказывания. Так, оценивая Ситникова, писатель перебивает речь героя и в скобках делает свое оценочное обобщение: «он (Ситников.— Л. И.) в особенности нападал на женщин, не подозревая того, что ему предстояло, несколько месяцев спустя, пресмыкаться перед своей женой потому только, что она была урожденная княжна Дурдолеосова» (С., VIII, 262). Заметим при этом, что обобщение опять же касается оценки семейной ситуации Ситникова. А подводя итог эпизодической сцене посещения квартиры Кукшиной, Тургенев пишет: «Завтрак продолжался долго. (...) Много толковали они о том, что такое брак — предрассудок или преступление» (С., VIII, 263), а затем говорит о том, что «Аркадий не вытерпел наконец», и Базаров «вышел вон вместе с Аркадием» (С., VIII, 263). Больше того, Евгений, который отнюдь не отличался пуританством, в ответ на замечание Ситникова о том, что Кукшина — «высоконравственное явление» и побольше бы таких женщин, промолвил язвительно: «А это заведение твоего отца тоже нравственное явление?» — «ткнув пальцем на кабак, мимо которого они в это мгновение проходили» (С., VIII, 264).

Но вернемся к осмыслению названия романа «Отцы и дети». Это произведение о смене поколений в общественно-политической жизни России, но это и произведение, в котором вызревают очень важные положения жизненной концепции автора. В частности, писатель приходит к мысли о том, что отношение к семье, к детям есть в известной степени критерий нравственной оценки человека. И потому такие персонажи, как Кукшина и Ситников, представлены в явно сатирическом плане. Их отношение к браку, к семье и детям оценивается писателем как отступление от нормы, как нечто противостественное.

Итак, подведем итоги. Авторская концепция в романе «Отцы и дети» выявляется через систему определенных поэтических приемов.

Во-первых, это обилие, как ни в каком другом романе, любовных сюжетных линий разного уровня. Во-вторых, особая значимость эпилога, в котором на первый план автор выдвигает сообщения о семейном положении героя и о характере отношений в его семье, если таковая состоялась. В-третьих, группировка образов в соответствии с нормативно-оценочной позицией писателя, касающейся любовных и семейных отношений персонажей, и сопоставительный принцип их изображения. В-четвертых, использование композиционно значимых и семантически однозначных художественных деталей. И наконец, прямые авторские оценки.

Системный анализ указанных художественных приемов в романе дает нам возможность уточнить нравственную позицию писателя. Человеческое счастье — вот предмет размышлений Тургенева в этом романе. И видит он его часто в обыденности, той самой нравственной норме, которая выражается в радости материнства, в слезах счастья в глазах любимого человека, в трепетной привязанности друг к другу стариков-супругов. Можно считать, что И. С. Тургенев ко времени написания «Отцов и детей» в своих нравственных исканиях приходит к утверждению значимости в человеческой жизни определенных этических норм, чаще всего выявляющихся в ровных любовно-семейных отношениях, хотя при этом писатель осознает, конечно, необходимость и высоких идеалов, и романтических взлетов души. И тем не менее представляется справедливым суждение И. Л. Альми, которая пишет: «Романтика женского подвига и жертвы стала излишней, когда изменились авторские требования к герою. В финале «Отцов и детей» впервые обнаружилась новая идеологическая установка Тургенева — установка на среднего человека»¹⁰.

П. Е. ФОКИН

**Судебные очерки «Дневника писателя» 1876—1877 гг.
Ф. М. Достоевского как выражение авторской позиции
в теме «отцов и детей»**

Судебные очерки «Дневника писателя» неоднократно привлекали внимание исследователей, и это вполне понятно, так как проблемы правосудия и законности во многом определили идейное содержание всего творчества Ф. М. Достоевского. Однако тема эта рассматривалась, как правило, очень абстрактно. Например, «Достоевский и русский суд» и т. п. Такой подход, безусловно, оправдан, и тем не менее, по отношению к «Дневнику писателя», он порочен, так как именно в конкретике раз-

¹⁰ Альми И. Л. Указ. соч. С. 125.

бираемых писателем дел раскрывается гуманистическая сущность его позиции в данном вопросе.

Да, действительно, Достоевский, как пишет Г. К. Щенников, вскрывает психологические мотивы адвокатской лжи: ложь из-за денег, ложь из честолюбия, от «таланта», ложь ради ложной славы гуманного защитника пострадавших от неправды¹. Да, «Достоевский предупреждает против чрезмерных надежд на саму форму состязательного процесса, которая способна будто бы сама по себе «извлечь правду»². Да, «Достоевский решительный противник идеи использовать суд как трибуну для социальных обличений»³. И тем не менее не это — главные уроки судебных очерков «Дневника писателя». Такая их интерпретация — это как раз продолжение той линии, против которой выступал Достоевский.

«Дневник писателя» 1876—1877 годов — своеобразная жанрово-тематическая федерация. Каждый жанрово-тематический цикл, при всей его включенности в единый контекст произведения и безусловной подчиненности главной художественной цели, обладает и определенной автономией, выраженной не только в своеобразии формы, но и в сюжетной целостности, смысловой и событийной завершенности. При этом жанровая сторона для Достоевского важна принципиально как проявление системы закрепленных литературной традицией абсолютных и обязательных смыслов. Совмещение или столкновение этих жанровых данностей с непосредственным содержанием составляют основу фабулы такого рода цикла. Позиция автора в «Дневнике писателя» с наибольшей отчетливостью проявляется именно в выборе жанра для подачи того или иного эпизода. В формировании сюжета «Дневника», таким образом, равноправно и одновременно участвуют, и это надо подчеркнуть, как переполненные соками бытия конкретные факты «живой жизни», так и канонизированные историей публичной словесности формы их передачи и оценки, в частности, жанровая структура текста. Именно с этих позиций, очевидно, следует подходить и к серии судебных очерков в «Дневнике писателя». Для начала обратимся к их событийной стороне.

Дело Кронеберга, обвинявшегося в истязании своей семилетней дочери Марии, слушалось 23—24 января 1876 года в первом отделении С.-Петербургского окружного суда⁴. Уличенная отцом в «краже» черносливин из сундучка мачехи, девочка была жестоко наказана шпицрутенами. По показаниям свиде-

¹ См.: Щенников Г. К. Художественное мышление Достоевского. Свердловск: Изд-во УрГУ, 1978. С. 151.

² Там же. С. 152.

³ Там же. С. 153.

⁴ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 30-ти томах. Л.: Наука, 1972—1988. Т. 22. С. 346; далее ссылки на это издание в тексте с указанием тома и страниц.

телей, наказание длилось около пятнадцати минут. Дело возбуждено прислугой Кронеберга. Адвокатом на этом процессе был Спасович. Суд присяжных признал Кронеберга невиновным. О деле Кронеберга Достоевский пишет во второй главе февральского выпуска «Дневника».

Дело Каировой разбиралось 28 апреля 1876 года С.-Петербургским окружным судом (23, 355). Каирова покушалась на жизнь жены своего любовника Великанова. Убийство не состоялось, хотя Каирова успела нанести несколько ран опасной бритвой. Защитником Каировой был адвокат Утин. Суд признал Каирову душевнобольной и вынес оправдательный приговор. По просьбе читателей Достоевский уделил внимание этому делу в первой главе майского выпуска.

Дело крестьянки Корниловой, выбросившей из окна четвертого этажа свою шестилетнюю падчерицу, было рассмотрено 15 октября 1876 года. Хотя девочка осталась жива, и более того, даже не пострадала от падения, суд признал Корнилову виновной. После выступления «Дневника» (октябрьский выпуск), в котором Достоевский высказал предположение, что возможной причиной преступления мог быть «аффект беременности», дело было пересмотрено, и в апреле 1877 года Корнилова была оправдана.

В июле 1877 года в Калужском окружном суде состоялся процесс родителей Джунковских против своих детей. Отец и мать проявили в отношении трех своих младших детей полную пренебрежительность и невнимание: содержали их наравне с прислугой, в грязи, в полуголодном виде, наказывая жестокими и унижительными способами. Суд, заслушав обе стороны и свидетельские показания, в действиях родителей Джунковских состава преступления не обнаружил. Делу Джунковских посвящена первая глава июльско — августовского выпуска «Дневника» за 1877 год.

Этот событийный ряд назвать фабулой нашего цикла было бы неправомерно, так как фабула в «Дневнике писателя» определяется образом автора и представляет собой, если можно так сказать, жизнь идеи, которая есть целый ряд художественно-публицистических метаморфоз, когда, возникнув как утвердительный тезис, мысль может изменить свое звучание в окружении фактов «живой жизни», а после, вдруг вступив во взаимодействие с жанровыми структурами, получить неожиданное парадоксальное развитие, и так далее, постоянно обновляясь и обогащаясь смыслами. Идея в «Дневнике писателя» не представляет собой раз и навсегда данную формулу, она подчас неуловима для слов: она может воплотиться в событие или картину, вербальное выражение которых не есть вербальное выражение самой идеи.

Единый образ автора, лежащий в основе всего цикла судебных очерков «Дневника писателя», обусловлен характером раз-

бираемых в них дел. Во всех четырех очерках речь идет о конфликтах в «случайных семействах». В трех из них в роли потерпевших выступают малолетние дети, а на скамье подсудимых находятся их родители.

То, что такая общность этих дел в «Дневнике писателя» неслучайна, подтверждает анализ подготовительных материалов. Пометки о тех или иных судебных процессах на страницах записной тетради появляются очень часто. Здесь и дела о растрате казенного имущества, и убийства, и кражи, тяжбы из-за земельных участков, уличные драки, дело о клевете, судебный протест отца против сына, вступившего в брак без родительского на то согласия, и многие другие не менее поучительные и характерные случаи. Но из всех этих дел Достоевский останавливает свое внимание только на четырех, перечисленных выше.

Единый образ автора определяет для всех очерков единый взгляд на происходящее, что приводит к очень любопытному итогу. Формируется единая для всего цикла система персонажей-типов. При том, что в каждом отдельном случае действующие лица имеют совершенно конкретный облик, имя и судьбу, взятые из действительности, они не выходят за пределы исследуемого автором психологического и поведенческого типа, и это позволяет ему создать целостную художественно-публицистическую картину. Среди персонажей-типов судебных очерков «Дневник писателя» можно назвать следующие: обиженный ребенок, «ленивые» родители, судейские чиновники.

В «Дневнике писателя» прототип и образ сосуществуют в единой художественно-публицистической системе. За счет того, что прототипов оказывается, благодаря циклу, несколько, а сам образ разделен на ряд автономных картин (портретов), изображаемый тип передается в наиболее полном виде, становится возможным учесть не только доминирующие черты, но и наиболее характерные их разновидности. Такой «голографический» взгляд автора «Дневника» развивает известный по художественному творчеству Достоевского прием «двойничества» в публицистике.

Обиженный ребенок у Достоевского — это ребенок униженный. И, как показывает писатель, унижен он не столько бедностью и своим социальным происхождением, сколько своими собственными родителями. Мария Кронеберг из мещанского сословия, ее ровесница из семьи Корниловых — крестьянка, а дети Джунковских по всем законам — дворяне. И тем не менее все они уже испили чашу страданий. Во всех трех случаях оскорбления, наносимые детям, проявляются в формах физического воздействия. Но Достоевский показывает, что не синяки от побоев суть надругательства над личностью ребенка. Страшнее те раны, что останутся в душе у маленького человека и будут пронесены им через всю жизнь. И причина такого обращения с детьми не в их плохом поведении, доводящем родителей до озлоб-

ления, как это могло показаться читателю из дела Кронеберга, а в гораздо более сложных явлениях.

Тема «ленивых» родителей возникает одновременно с темой «обиженного ребенка». Обывательски рассуждая, ничего страшного с дочерью Кронеберга не случилось. Ну, посек сверхмеры родитель, да, девочке больно, но ведь не умерла же. А пройдет время, ушибы исчезнут, а вместе с болью уйдет и обида на отца. Зато впредь себя вести будет хорошо. Короче, Кронеберг прав, и как родитель имеет право на награждения и наказания своего ребенка.

Однако, кроме отца и дочери, в деле Кронеберга есть еще и третье лицо — мачеха, некая девица Жезинг, и хотя нет прямых свидетельств того, что она испытывала неприязнь к падчерице, именно из ее сундучка девочка взяла чернослив, за который была так жестоко наказана. И Достоевскому это принципиально важно, так как, по его мнению, здесь кроется главный корень зла. В «случайном» семействе ребенок лишний, он мешает взрослым своим присутствием и этим вызывает их раздражение и гнев.

Страсти в «случайном» семействе кипят самые бурные. Тому свидетельство — дело Каировой. И не случайно именно в связи с делом Каировой в «Дневнике писателя» впервые возникает разговор о поступке крестьянки Корниловой, выбросившей в окно свою падчерицу. Мысль о преступном, фактически уголовном, отношении «ленивых» родителей к своим детям Достоевским здесь тесно увязана с идеей эгоизма взрослых членов «случайных» семейств. Как ради собственной страсти Каирова готова пролить кровь своей соперницы, между прочим, законной жены своего любовника, так точно Корнилова, возможно из ревности, не боится принять на душу грех убийства, покушаясь на жизнь законной дочери своего законного супруга.

Эгоизм взрослых необязательно связан с любовными драмами. Родители Джунковские, с этой точки зрения, — семья вполне благополучная. Но и им мешают дети, их собственные, родные. Семья Джунковских завершает вариативный ряд типа «ленивых» родителей, и именно поэтому делом Джунковских Достоевский завершает серию судебных очерков. Это последний факт, наиболее убедительно подтверждающий мысль писателя, возникшую еще в статье по делу Кронеберга: современный мир — мир эгоизма, мир без жалости и без будущего. «Когда общество перестает жалеть слабых и угнетенных, тогда ему же самому станет плохо: оно очерствеет и засохнет, станет развратно и бесплодно...» (22, 71).

Тема «ленивых» родителей и «обиженных» детей в «Дневнике писателя» одна из ведущих, ей посвящены многие материалы различных жанров, и в их ряду судебные очерки занимают особое место. Здесь позиция автора, осуждающего мир взрослых за безразличие и эгоизм, соотносена с действитель-

ными судебными процессами, что делает обвинение писателя особенно убедительным. Позиция Достоевского, при чрезвычайно эмоциональном стиле повествования, предельно объективирована: суд над родителями вершит не писатель, а настоящие судебные организации. Писатель только констатирует факт, но, как уже говорилось выше, судебных фактов, привлечших внимание Достоевского, в период подготовки было очень много, а в «Дневнике писателя» свое отражение нашли только те, где речь преимущественно шла о «ленивых» родителях и «обиженных» детях.

Одной из важных особенностей «Дневника писателя» является его диалектичность в подходе к изображаемому событию. И в судебных очерках Достоевский остается верен своему методу. Не только «отцы и дети» подвергаются в «Дневнике» испытанию судом, но и сам суд присяжных испытывается на прочность и порочность «делами семейными». И, как выясняется, именно здесь-то он и наиболее уязвим. Во всех четырех случаях не обошлось без лжи и фальши со стороны судебных органов.

В деле Кронеберга «дело было поставлено так, что в случае обвинения клиент мог потерпеть чрезвычайное и несоразмерное наказание. И вышла бы беда: разрушенное семейство, никто не защищен и все несчастны» (22, 57). Полемизируя с адвокатом Утиным по делу Каировой, Достоевский поясняет: «Я только робко осмелюсь заметить, что зло надо было все-таки назвать злом, несмотря ни на какую гуманность, а не возносить почти что до подвига» (23, 16). В деле Корниловой ситуация не менее сомнительная: «осудив преступницу, осудили вместе с нею и ее младенца, еще не родившегося,— не правда ли, как это странно? <...> В самом деле, ведь вот уж он, еще прежде рождения своего, осужден в Сибирь вслед за матерью, которая его вскорить должна. Если же он пойдет с матерью, то отца лишится; если же обернется как-нибудь дело так, что оставит его у себя отец <...>, то лишится матери» (23, 140). Родители Джунковские были оправданы. «И замечательно не то, что их оправдали — восклицает Достоевский,— а то, что их предали под суд и судили. Кто и какой суд может обвинить их и за что? О, конечно, есть такой суд, который может их обвинить и ясно указать за что, но не уголовный же суд с присяжными заседателями, судящий по написанному закону. А в написанных законах нигде нет статьи, ставящей преступлением ленивое, неумелое и бессердечное отношение отцов к детям» (25; 183).

Стремясь проникнуть в суть явления, писатель обращается к анализу психологии действующих лиц процесса. Он создает образы адвоката и прокурора. Если образу адвоката еще соотнесены черты реальных людей — Спасовича, Утина, хотя, как справедливо заметил В. В. Виноградов⁵, Спасович «Дневника

⁵ См.: Виноградов В. В. О художественной прозе. М.; Л.: ГИЗ, 1930.

писателя» неадекватен Спасовичу — исторической личности, то образ председателя суда в деле Джунковских, по определению самого писателя, «фантастический». Эти два типа противопоставлены друг другу, как ложь и правда, как бес и праведник.

Образ адвоката возникает из разоблачений Достоевским всевозможных речевых и стилевых хитростей Спасовича и Утина. Писатель как бы открывает читателям глаза на искусства, которые предлагает адвокат, чтобы повести за собой по пути неправедному. Председатель же суда представлен своей «фантастической речью», словом творящим. Ей придана форма проповеди, отеческого наставления. По мере приближения к концу нравоучительный пафос речи усиливается, возвышается до торжественной патетики: «Любовью лишь купим сердца детей наших, а не одним лишь естественным правом над ними. Да и сама природа из всех обязанностей наших наиболее помогает нам в обязанностях перед детьми, сделав так, что детей нельзя не любить. Да и как не любить их? Если уже перестанем детей любить, то кого же после того мы сможем полюбить и что станет тогда с нами? Вспомните тоже, что лишь для детей и для их золотых головок Спаситель наш обещал нам «сократить времена и сроки». Ради них сократится мучение перерождения человеческого общества в совершеннейшее. Да совершится это совершенство и закончатся наконец страдания и недоумения цивилизации нашей!» (25, 193). Дальше лишь прокурорская форма «аминь»: «А теперь ступайте, вы оправданы».

Если в отношении адвоката позиция автора — разрушительная, то в отношении «фантастического» председателя суда — созидательная. Достоевский устами своего героя дает урок «ленивым» родителям, а образом этого героя — урок «фальшивому» судопроизводству. Как видим, писатель не ограничивается критикой суда, о чем говорят практически все исследователи этой темы, он, кроме того, дает пример, образец подлинного служения истинности, которая, по его мнению, заключена в гармонии точного знания факта и непременной нравственной оценки его. Правда и любовь противопоставляются лжи и эгоизму.

Серия судебных очерков «Дневника писателя» является ярким примером работы писательской мысли. Если спор со Спасовичем — это всеразъедающий анализ, то «фантастическая» речь Председателя суда — мощнейший синтез всего того, что вскрылось и предстало в своей парадоксальной диалектике в ходе дел Кронеберга, Каировой, Корниловой и Джунковских. В каждом из них писатель, сохраняя единый подход к явлению, вскрывал новые и новые аспекты проблемы, постепенно добываясь до самой сути, которую невозможно было бы постичь с одного захода. «Гармония мира не стоит одной слезинки ребенка» — к этому афоризму Мити Карамазова вел непростой и не прямой путь «Дневника писателя», и среди множества этапов его одним из принципиальных был этап судебных очерков.

**Автор, герой, сюжет в региональном романе
Хосе Мариа Переды**

Известный советскому читателю только как новеллист и очеркист, классик испанской прозы конца XIX века Хосе Мариа де Перда на родине давно признан мастером и крупной повествовательной формы — регионального романа.

Структура большинства региональных романов Переды определяется, в основном, законами, действующими в этологических (по определению Г. Н. Поспелова¹) жанрах. «Дон Гонсало Гонсалес де ла Гонсалера» (1878), «Вкус землицы» (1881), «Сотилеса» (1884) — варианты этологической повести с особым, присущим крупной форме нравоописания строением сюжета, способами обрисовки персонажей, формами воплощения авторской позиции. Пожалуй, только в двух своих произведениях — «Педро Санчес» (1883) и «На вершинах» (1895)² писатель достигает гармонического равновесия романа и нравоописания, входящего как фон в общую структуру, но не имеющего в ней самодовлеющего значения.

Нравоописательному произведению присущ особый, близкий пространственным искусствам тип фабулы с немотивированными внешне переходами от одной ситуации к другой, с концентрацией внимания на каждой ситуации в отдельности. Фабула в нравоописательной повести прерывиста, как и в пространственных искусствах — живописи, где создание серии картин или графических листов превращает статическое искусство в динамическое, когда время разворачивается как некая последовательность в пространстве³, или балете, где «сюжет прерывист, и смысл этой прерывистости в пополнении новыми экспозиционными данными, новыми вводимыми в оборот длительными факторами, которые порой поначалу даже не предполагаются»⁴. Нравоописательное произведение лишено «саморазвития», которое является принципом романной сюжетики. В связи с этим в этологической прозе резко возрастает роль автора-по-

¹ См.: Поспелов Г. Н. Проблемы исторического развития литературы. М.: Просвещение, 1972.

² Произведения Х. М. Переды цитируются в статье, с указанием страниц в скобках, по изданиям: Pereda J. M. de 1) De tal palo tal astilla. Buenos Aires; México, 1944; 2) Don Gonzalo González de la Gonzalera. Madrid, 1965; 3) El sabor de la tierra. Madrid, 1986; 4) La Montálvez. Buenos Aires, 1941; 5) Nubes de estío. Madrid, 1898; 6) Pedro Sánchez. Madrid, 1958. Т. 1—2; 7) Peñas arriba. Madrid, 1969; 8) Sotileza. Buenos Aires; México, 1975; 9) Tipos y paisajes; Tipos trashumantes//Obras completas. Madrid, 1948. Т. 1.

³ См.: Дмитриева Н. А. Изображение и слово. М.: Искусство, 1962. С. 93.

⁴ Карп П. М. Балет и драма. Л.: Искусство, 1980. С. 120.

вестователя, автора-рассказчика в конструировании сюжета.

Эксплицитно выраженный автор в этологическом произведении чаще всего вступает в прямой контакт с читателем с помощью публицистических отступлений, вводя новые экспозиционные данные, которые радикально корректируют картину, сложившуюся в представлении читателя, используя графически маркированные слова, явную иронию и т. п., в то время как автор в романе может быть имплицитным, а авторская позиция выявляется при помощи монтажа, дистанции между временем действия и временем повествования о событиях, множественности позиций персонажей, которые взаимно корректируют друг друга и т. д.

Если автор в романе общается с читателем через посредство героя либо — в случае, когда авторский голос вступает в диалог с голосами персонажей, — параллельно герою, то автор в нравоописательной повести вступает часто в непосредственный контакт с читателем, становясь главным убеждающим фактором. Характерен в этом отношении региональный «роман» Переды «Дон Гонсало Гонсалес де ла Гонсалера».

Открывающая книгу картина — описание места будущих событий — является в то же время началом диалога автора-повествователя с читателем: «По этой тропинке, взбирающейся вверх, читатель последует за мной ненадолго, если хочет с легкостью ориентироваться на месте будущих событий (...)» («Дон Гонсало...», с. 9). И в дальнейшем автор поддерживает своеобразный разговор с читателем, отвечая на невысказанные, но подразумеваемые вопросы: «Мне остается сказать, (...) что все это собрание чудес я предлагаю тебе, читатель, как характерную деталь не потому, что она меня удивляет новизной, ни даже редкостью (...)» («Дон Гонсало...», с. 11).

В этом общении автора с читателем поначалу удивляет некоторая резкость, агрессивность повествователя в отношении к своему слушателю, который с несколько презрительным оттенком именуется «читателем дотошным», «любопытным»: «И советую дотошному читателю не утруждать себя поисками этого села на карте, потому что, как и (...) остальные селения этой долины, и сама долина, и Карраскоса, и все, что читатель увидел с вершины этого холма, оно принадлежит моральной географии Монтаньи в исключительном пользовании романиста» («Дон Гонсало...», с. 10). Причины такого обращения автора с читателем становятся понятны, когда выясняется социальный статус подразумеваемого читателя — это читатель-чужак, «городской» читатель, привыкший к романам из жизни светского общества; такому читателю не всегда понятны и интересны проблемы, живо волнующие сельских жителей. Но именно этого скептически настроенного читателя и поставил своей задачей убедить и привлечь на свою сторону автор.

В повести Переды первостепенна поэтому открытая соци-

альная дидактика. Автор-повествователь не скрывает своих симпатий и антипатий ни в отношении героев, ни в оценке происходящих событий. «Революция», вносящая хаос в мир патриархального селения, чревата, по мнению автора, полной утратой нравственного чувства в народе, разгулом необузданных, диких инстинктов толпы. Результатом разрушения крестьянской общины оказывается закабаление крестьян «новыми буржуа», которые вкупе с политическими демагогами, прикрываясь лозунгами «просвещения», «защиты гражданских прав», «свободы вероисповедания», ведут все общество к анархии для удовлетворения своих корыстных интересов. Излагая события, автор избирает тон и тип речи судебного обвинителя, давая оценку фактам, опуская несущественные подробности, выстраивая цепь логических умозаключений, в итоге приходя к единомыслию со своим читателем-слушателем: «В конце концов, читатель, в Котеруко в этой ситуации происходило то же самое, что в твоём селении или в моем в аналогичных обстоятельствах» («Дон Гонсало...», с. 182).

В своих региональных романах Переда утверждается на позиции автора-демиурга и подобно Сервантесу, заявлявшему, что для него одного родился Дон Кихот в «некоем» селе Ламанчи, может посоветовать «дотошному читателю» не искать на карте места действия своей повести. Переда полемически подчеркивает роль писателя-творца, которому «дарована чудесная и невероятная привилегия романиста открывать самое тайное, читать то, что еще не написано, и даже говорить о том, в чем он ничего не смыслит» («Монтальвес», с. 9).

Писателю кажется эстетически несовершенной форма натуралистического романа-протокола, объективизм натуралистского повествования, из которого исключена индивидуальная характеристика авторского стиля. Пересу Гальдосу, отдавшему дань поветрию «объективного» романа, Переда напишет, что, по его давнему убеждению, «жанр этот страдает недостаточностью, подобно лучшей из комедий при чтении: не хватает воплощения идеи, того, что дает для полноты иллюзии актер в театре или рассказчик в книге, не считая приятной и возбуждающей приправы — авторского характера и стиля»⁵.

В произведениях самого Переда автор, точнее аукториальный повествователь, не противопоставленный автору и не имеющий в тексте какого-либо четко очерченного лица, в большинстве случаев занимает позицию «историка», «биографа» или «портретиста». Причем понятия эти наделяются достаточно специфичным смыслом.

Повествователь — «историк» предстает у Переда как непосредственный свидетель рассказываемых событий и описываемого образа жизни (самый термин «история» понимается здесь,

⁵ Цит. по: Ortega S. Cartas a Galdós. Madrid, 1964. P. 148.

вероятно, в смысле близком к этимологическому, как «ведение», то есть знание, полученное на основе собственного видения, а не предания), поэтому он не выдвигает гипотез, не строит предположений, а категорически утверждает: «Указанного достаточно читателю, чтобы знать, что произошло на кострах в ночь Святого Хуана в Вальдесинес в момент, о котором мы говорим; и представь себе, читатель, что ты уже знаешь все, что происходит на всех других кострах Монтаньи, предшествовавших празднику в этом местечке, исключая различия в некоторых деталях, характерных только для праздника Святого Хуана, как те немногие, которые я только что указал по праву точного и подробного историка» («Яблоко от яблони недалеко падает», с. 169). Детализированные описания нужны повествователю для доказательства своей правдивости, «чтобы не было сомнений в правдивости историка, когда он описывает так, как это было сделано (...)» («Летние облака», с. 63).

Повествователь — «портретист» противопоставляется Передой «художнику», оперирующему красивым вымыслом, рисуящему идеальные фигуры, а не воссоздающему реальную жизнь. «Портретист» не приукрашивает натуры, изображает людей такими, каковы они есть. Пусть творческий вымысел «художника» и ценится выше, чем труд «портретиста», но когда речь идет о том, чтобы представить человека в литературе, требуется именно «портретист», каковым себя и считает Переда: «Портретист, хоть и недостойный, и раб правды, рисуя нравы Монтаньи, я их скопировал с натуры (...)» («Типы и пейзажи», с. 373—374). «Портретист» в жанре очерка естественно оказывается «биографом» в романе, но столь же беспристрастным и правдивым, как «историк» за счет многочисленных подробностей, «которые если здесь и излагаются, то только в силу добросовестности беспристрастного и подробного биографа» («Летние облака», с. 123). «Портретист», «биограф», «историк» — все это разные ипостаси художника-реалиста в творчестве писателя, проясняющие и само понимание реализма Передой.

Реализм для писателя означал точное, правдивое и детальное изображение жизни, ведь, «чтобы рисовать правдиво и потому художественно, должно не пропустить ни одной не праздной детали» («Вкус землицы», с. 104). Художник, считал Переда, должен обуздывать воображение, не идеализировать и не приукрашивать действительность, но копировать натуру, портретировать общество. Если писатель и делает иногда оговорки («когда я рисую, то не пишу портретов». — «Бродячие типы», с. 727), они означают не столько отсутствие конкретных прототипов, сколько особое понимание типотворчества: в литературном произведении единичное может представлять групповое, характерный образец — представлять за целый класс однородных явлений. Подобное понимание реализма утвердилось еще в испанском костюмбризме 1830—40-х годов.

Переда пришел к созданию крупной прозаической формы (повести, романа) от костюбристского (быто- и нравоописательного) очерка, который часто составляет отдельные главы в первых региональных «романах» писателя. В костюбристском же очерке рано сложились две основные формы: очерк — «тип» и очерк — «сцена». Первый обычно был посвящен монографической характеристике определенной профессиональной, социальной или общественной группы, второй — чаще всего отдельным наиболее репрезентативным проявлениям обычаев и нравов различных слоев или функционированию укоренившихся общественных институтов. Но в любой форме костюбристского очерка персонаж интересен не как индивидуальность, а как представитель определенной среды, общественной группы. Образ у костюбристов всегда внутренне статичен, лишен развития и изменения. Художественное время в костюбристском очерке — это не время развития и становления личности, как в романе, а время раскрытия готового, данного типа, его восполнения и завершения. Сюжет костюбристского очерка — движение во имя статичности, он служит в основном для рельефного выделения неизменных черт характера, но не показывает эволюции этого характера и, таким образом, «не имеет романического значения, развивающего характеры главных героев»⁶.

В современном испанском литературоведении наблюдается тенденция четко разграничить костюбристский очерк и роман как различные жанровые образования: «(...) В костюбристском произведении индивидуум непосредственно не отделяется от мира, идет ли речь о «сцене» или о «типе»; протагонист и мир не разделены, но и не находятся во взаимоотношениях, если под взаимоотношением мы понимаем проблемную связь, иначе говоря, противостояние, борьбу, победу или поражение»⁷. Такая проблемная связь героя с окружающим миром характеризует жанр романа.

В творчестве Переда 1870—80-х годов испанский костюбризм продолжает свое существование в виде большой повести нравоописательного содержания. Региональный «роман» на первых порах возникает при помощи нанизывания отдельных очерков, костюбристских «типов» и «сцен», что хорошо осознавалось самим писателем. Рядом «сцен, сметанных на живую нитку», назовет Переда свою повесть «Вкус землицы».

В книге «Герой и народ» И. К. Кузьмичев высказал мысль о том, что «циклизация представляет один из способов широкого, эпического обобщения, который приводит при известных условиях к перемещению произведений, сведенных в единое

⁶ Поспелов Г. Н. Проблемы исторического развития литературы. С. 183.

⁷ Ferreras J. I. Introducción a una sociología de la novela española del siglo XIX. Madrid, 1973. P. 189.

целое, из одного жанрового ряда в другой. Скажем, цикл рассказов при определенных условиях может составить собою повесть или даже роман, а цикл песен может образовать целую поэму»⁸. Таким условием перехода в другой жанровый ряд, очевидно, является изменение проблематики, а с нею и типа героя и принципа сюжетосложения, чего нельзя еще обнаружить в первых региональных романах Переды. Внутреннее единство крупной форме нравоописания здесь чаще всего задает определенный угол зрения повествователя. Так, воспроизведение навсегда ушедшего быта нравов моряков и рыбаков в «Сотилесе», сознательно ретроспективный подход постоянно присутствующего в рассказе автора придает большее единство всему повествованию, чем нехитрый сюжет — история отношений девушки-сироты с тремя друзьями ее детских игр, добивающимися ее расположения и любви.

«Сотилеса» — показательный пример и экстенсивного типа сюжетосложения, характерного для регионального романа Переды в целом. Первые одиннадцать глав книги посвящены изображению детских лет будущих героев. Двенадцатую главу, открывающую вторую треть книги, автор посвящает практически новой, самостоятельной характеристике героев в двадцатилетнем возрасте, так как писателя привлекает не самый процесс движения характера, а конечный результат этого процесса. Отсюда и внутренняя статичность характеров, интересующих автора с точки зрения их устойчивых нравственных качеств. Эту особенность «Сотилесы» точно подметил Перес Гальдос, сказавший, что, «начиная с мальчишки-ученика, плавающего по лужам, и кончая старым моряком, который почти утратил человеческий облик в этой жизни, полной опасностей, все разновидности интереснейшей семьи моряков представлены в величественной картине, нарисованной Передой»⁹. Двенадцатая же глава «Сотилесы» фактически оказывается второй самостоятельной развернутой экспозицией.

Предельный случай расширения экспозиции в региональном романе Переды представляет нам «Вкус землицы». Автор-повествователь, познакомив читателя в первой главе повести со «сценической площадкой» — рисуется вид с высоты церковной колокольни двух соседних деревень Ринконеды и Кумбралес, живущих в постоянном соперничестве и стычках между собой, — одновременно начинает этим и первую сюжетную линию. Во второй главе, представляя разговор двух молодых людей Пабло и Бальдомеро, Переда создает контраст между различными типами современного молодого человека — деятельной, активной

⁸ Кузьмичев И. К. Герой и народ: Раздумья о судьбах эпопен. М.: Современник, 1973. С. 132.

⁹ Цит. по: Shoemaker W. H. Las cartas desconocidas de Galdós en «La Prensa» de Buenos Aires. Madrid, 1973. P. 303.

натурой патриота родного края и апатичной, бездеятельной личностью эгоиста, равнодушного ко всему; контраст этот, однако, не получает в дальнейшем сюжетного развития. В последующих трех главах вводятся в повествование новые действующие лица — дон Педро Мортера и дон Хуан де Пресанес, друзья детства, теперь, в зрелом возрасте, крупные землевладельцы и наиболее влиятельные люди в округе, они занимают различные общественные позиции. Дон Педро воздерживается от участия в политической борьбе и призывает к тому же дон Хуана, влиятельнейшего касика, ставшего игрушкой в руках ловких столичных политиканов. Дочь Хуана Ана пытается способствовать примирению бывших друзей тем более, что с сыном дон Педро Мортера Пабло ее связывает взаимное чувство, но попытка кончается неудачей из-за вспыльчивого характера ее отца.

В главах VI—X появляются «новые актеры» (такое название имеет седьмая глава) — дон Валентин, отец дон Бальдомеро, герой войны с карлистами, старый эспартерист, которого не оставляют мысли о необходимости организации отпора мятежникам, готовящимся, как ему кажется, напасть на Кумбралес; Хуан Гарохос, алькальд Кумбралес, подсмеивающийся над патриотической экзальтацией дон Валентина; сын алькальда Ниско, отвергающий чувство красавицы-крестьянки Каталены, так как влюблен в дочь дон Педро Марию, хотя и не решается ей признаться.

Завершается экспозиция только в XI главе, где автор изображает деревенский трактир и колоритные фигуры его посетителей. Таким образом, экспозиция в повести занимает более трети объема, а формирующийся сюжет оказывается полицентрическим, строится на параллельном развитии нескольких линий, постановке нескольких, не всегда взаимосвязанных проблем: вековой вражды замкнутых сельских кланов, жизненных ориентиров молодого человека, необходимости парламентского режима и фиктивности всеобщего избирательного права в условиях касикизма, проблемы карлизма и, наконец, избирательности личного чувства и социальной стратификации.

В связи с этим доминирующим в повести оказывается не повествование о событиях и действиях героев, а описание места и ситуации действия, характеристика нравов и обычаев селян, природных условий их жизни. Так, глава VIII представляет собой развернутый очерк — «тип» с изображением нищей старухи, которую в деревне считали ведьмой; глава XI — очерк — «сцену» деревенского трактира, что подчеркивается и ее заглавием «Наброски к картине». Глава XVI рисует типичную сцену очистки початков маиса после сбора урожая, хотя и имеет «формальную связь с плохо сшитыми событиями этого несущественного рассказа» («Вкус землицы», с. 221). Глава XVII — сцена выгона скота на только что скошенное поле и характерные забавы деревенских ребятишек — кажется совершенно лишней с точки

зрения сюжетной прагматики, так как ее персонажи больше не появляются в повести, совсем выключены из действия.

Очевидно, именно эти особенности повести Переды дали его критику основание говорить об отсутствии в книге непрерывного действия, сюжета, определенной цели повествования¹⁰. Подобное впечатление возникает не только в силу отмеченной полицентричности сюжета «Вкуса землицы», но и из-за того, что в некоторых линиях фактически элиминируется развитие действия — за завязкой непосредственно следует развязка (Ниско не успел еще раскрыть свое чувство Марии, когда оказывается, что ее сердце принадлежит другому, что до поры оставалось никому не известным), в других же намеченное изначально противостояние героев не перерастает в коллизию (контраст Пабло Мортеры и дона Бальдомеро остается на уровне констатации; политические разногласия отцов никак не отражаются на развитии чувства детей — Аны и Пабло). Переда здесь демонстрирует как бы синхронный срез локального социально-бытового уклада, стоявшего на пороге радикальной трансформации в изменившихся политических условиях, но сумевшего удержать свои вековые традиции.

Сюжетное время во «Вкусе землицы» оказывается минимальной протяженности, а течение времени сопряжено здесь с природно-хозяйственным циклом и им определяется. «Начинался октябрь, молодые побеги покрыли поле бархатным ковром, и уже пожелтевшие початки маиса дышали свежим воздухом на распутившихся стеблях», — пишет Переда в начале повести («Вкус землицы», с. 33). Завершается действие «в самом центре зимы, которая никогда не бывает такой суровой, ни такой печальной, как гласит молва» («Вкус землицы», с. 433), когда закончены все полевые работы, убран урожай и сыграны свадьбы. К тому же процесс течения времени характеризуется существенным несопадением сюжетного времени действия с фабульным временем обозрения. В повести движутся, развиваются не столько заданные ситуации, сколько время представления автором ситуации и знакомства читателя с ней.

Подобная концепция времени отличает идиллический хронотоп, охарактеризованный М. М. Бахтиным как специфичный для жанра областнического романа XIX века, в котором на первый план в изображении жизненного процесса «выдвигается идеологическая сторона — язык, верования, мораль, нравы», где подобно идиллии «смягчены все временные грани, и ритм человеческой жизни согласован с ритмом природы», а бытовые элементы оказываются «существенными событиями и приобретают сюжетное значение»¹¹. Таким образом, идиллия во «Вкусе зем-

¹⁰ Alas L. *Obra olvidada*. Madrid, 1973. P. 41.

¹¹ Бахтин М. М. *Вопросы литературы и эстетики*. М.: Худож. лит., 1975. С. 377—378.

лицы» порождена не только идейно-эмоциональным утверждением данного социального уклада как позитивного, но и самой художественной структурой повести: в этом смысле термин «идиллия» здесь как бы обретает свое первоначальное значение, значение этимологическое — «видик», «картинка».

Идиллический пафос и очерковая структура продолжают господствовать и в «Сотилесе», что естественно проистекает из идейного утверждения писателем патриархальных, следовательно, корпоративно-замкнутых норм жизни. Основные герои повести — рыбаки Клето, Муэрго, Сотилеса, на что уже указывалось ранее, изображены как различные варианты единого социального типа, носители различных особенностей стабильной социальной среды, органично в ней существующие. Индивидуальное в них предстает только как форма проявления общего, социально-групповой психологии.

В отличие от героя в этологической повести герой в романе выпадает или сознательно вырывается из своего социального пространства, вступает в проблемные отношения с миром, ощущая несовпадение своих личных, индивидуальных интересов и устремлений с предуготованной ему существующими нормами и его прежним образом жизни социальной реализацией. Такой романский тип героя в «Сотилесе» представлен в образе Андреаса. Этот юноша, сын капитана торгового судна, не только помогает бедствующей семье дядюшки Мечелина, но и испытывает влечение к морю и занятиям простых рыбаков, тяготеет работой в конторе судовладельца и оказывается в конфликте со своими родителями, готовившими сыну выгодный брак и спокойную службу. Только решительный отказ Сотилесы, в которую он был влюблен, и пережитая смертельная опасность во время шторма, заставшего его в числе других рыбаков в открытом море, произвели в Андресе душевный перелом, в результате чего он смиряется с predeterminedенной ему социальным положением судьбой.

Переда, склонный к отождествлению народа с патриархальным состоянием, героем романа видел только индивидуума, человека, освобожденного от корпоративных связей, исключенного из органической коллективности либо вследствие сознательного, хотя и оборачивающегося ошибкой выбора (как в романе «Педро Санчес»), либо изначально живущего в мире, лишенном всяких иерархических социальных структур, атомизированном мире разобщенных личностей (как в романе «На вершинах»).

В романе «Педро Санчес» герой — хороший от природы, отзывчивый к чужому горю, честный юноша оказывается в водовороте политической борьбы в годы революции 1854 года, становится объектом различных влияний, так как «обладал, как никто, несчастным даром усваивать вкусы, впечатления и даже глупости других». Именно поэтому он «в конце концов зара-

зился тем революционным пылом, который сжигал его товарищей» («Педро Санчес», т. 1, с. 54), хотя революционные выступления народа, громящего дома богачей, кажутся ему варварством. В романе писатель рисует провинциала, вышедшего за пределы своего социального пространства и не нашедшего адекватной его натуре реализации в чуждом мире, утратившем социальную стабильность в революционную эпоху. Биографическое время становления и развития характера Педро Санчеса сплетается в романе с историческим временем жизни страны. Герой романа оказывается невольным участником исторических событий, хотя от природы не наделен деятельным темпераментом или выдающимися способностями.

Подобный же тип героя — средний человек — стоит и в центре романа «На вершинах». Если в «Педро Санчесе» показана утрата героем своего социального пространства, оборачивающаяся в конечном итоге жизненным крахом (в финале — одиночество героя в изменившемся, ставшем чуждым после новой революции 1868 года, а прежде родном мире), то в романе «На вершинах» писатель, избрав тот же тип подвижного, но безынициативного героя, продемонстрирует счастливую самореализацию личности в новом социальном пространстве, патриархальном коллективе.

Но изображение органического социального уклада жизни не является здесь, в отличие от «Сотилесы», единственной целью автора. Хотя писатель вновь противопоставит в романе город как центр современного эгоизма, разлагающейся нравственности, упадка веры и чувства чести деревне, «где нет ни одного бездельника, ни одного эгоиста, ни одного неверующего» («На вершинах», с. 255), на первый план в романе выйдет вопрос о том, как совместить эгоистические устремления образованного и обеспеченного городского интеллигента с потребностями простого народа. В социально-нравственной проблематике романа писатель сделает акцент на проблеме индивидуального выбора пути общественного служения как единственно достойного для образованной личности.

Вехами «восхождения на вершины» становятся для Марсело, героя романа, рождение чувства живой природы и в связи с этим становление естественного религиозного чувства, открытие высоких нравственных достоинств простого народа, осознание социально-политических реалий современности и, наконец, любовь к простодушной юной горянке Маргарите. Все это приводит героя к решению остаться навсегда в горной деревушке Табланке, чтобы продолжить благотворительную деятельность своего умирающего дяди дона Сельсо, принять на себя роль «отца и учителя» крестьян и поддерживать состояние социального равновесия в труднейшее для страны время ломки старых общественных структур после революции 1868 года. Процесс самовоспитания героя, стремящегося перестроить свои взгляды

и привычки применительно к новому укладу жизни, проходит в общении с окружающими его жителями Табланки, которые представлены писателем прежде всего не в обобщающе-типических, но в индивидуально-характерных чертах. Сельский врач Мануэль, сельский священник дон Сабас, владелец Проведаньо, молодые крестьяне Чиско, Пито Сальсес, старик Тарумбо,— все они, не утрачивая самоценной репрезентативности, ибо в совокупности представляют оригинальный социальный уклад, открывающийся читателю через посредство стороннего наблюдателя — «чужака» Марсело, в то же время, как ранее в романе «Педро Санчес», поставлены в связь с процессом изменения природы героя, активно влияют на него или оттеняют определенные черты его характера.

История сознательного приспособления природы городского человека к новым — патриархальным — условиям существования глухой провинции, сохраняющей целостность коллективной жизни, разворачивается в форме воспитательного романа с повествованием от первого лица. Подобный тип романа М. М. Бахтиным был охарактеризован как «роман руссоистской линии», в котором герой — человек «современной ступени развития общества и сознания», «отъединенных индивидуальных рядов жизни» получает уроки мудрого отношения к жизни и смерти у простых людей или совершенно порывает с культурой, «стремясь приобщиться к целостности первобытного коллектива (как Рене у Шатобриана, Оленин у Толстого)»¹².

Итак, подводя итоги, можно утверждать, что характерным для большинства региональных романов Переды является экстенсивный тип сюжетосложения с постоянным пополнением произведения новыми экспозиционными данными и в связи с этим преобладание времени обозрения, знакомства читателя с ситуацией над временем действия, собственно развития ситуации. В такой конструкции авторская точка зрения часто является структуроорганизующей.

Для таких повестей Переды, как «Дон Гонсало Гонсалес де ла Гонсалера», «Вкус земляцы», «Сотилеса», определяющим является идиллический хронотоп (по М. М. Бахтину), природно-хозяйственная цикличность в течении сюжетного времени. В этих повестях предметом изображения был социально-бытовой уклад жизни отдельных слоев испанского общества, доминируют в них внутренние статичные человеческие характеры, интересующие автора с точки зрения их устойчивых нравственных качеств.

В романах «Педро Санчес» и «На вершинах» Переда исследует судьбу личности в меняющемся обществе. Здесь на первый план выходит герой — средний человек, подверженный влиянию среды и способный к изменению, выключенный из органической коллективности или по причине сознательного, но оказывающегося ложным, решения или изначально живущий в мире разобщенных индивидуумов.

¹² Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. С. 379.

**Типовая модель жанра и художественная правда таланта
(роман Л. Леонова 30-х гг.)**

Нарастающая тоталитарность советского общества в 30-е годы, подчинение личности идее государства привели к господству монологизма в художественном сознании, когда идеологический диктат порождал определенные и жестко регламентированные идейно-художественные структуры. Авторитарная типовая модель, которая начинает функционировать в литературном процессе, обнаруживает себя прежде всего в произведениях о социальной и материальной практике общества, т. е. в так называемых производственных жанрах. «Цемент» Ф. Гладкова и «Время, вперед!» В. Катаева утвердились в общественном и литературно-эстетическом сознании 30-х г. в качестве нормы и образца романа о социалистическом строительстве, а затем начался процесс варьирования и повторения жанровой системы в потоке эпических произведений этого времени («Энергия» Ф. Гладкова, «День второй» И. Эренбурга, «Гидроцентральный» М. Шагинян, «Ведущая ось» В. Ильенкова, «Я люблю» А. Авдеенко и др.). Нетрудно выделить устойчивые содержательные и формальные элементы этой типовой модели жанра: изображение творческой энергии массы, преодолевающей все препятствия, поэтому возникает ориентация на событие, поступок, и в сюжетно-композиционной организации обязательно соотношение перспективы и эпизода, «большого» и «малого» планов; острый классовый конфликт организует повествование и определяет группировку персонажей; процесс внутреннего преобразования народа и человека рассматривается как борьба старого и нового в психологии и сознании, социалистический тип поведения предполагает подчинение частных интересов личности общим, государственным. Герой выступает носителем массовой, господствующей идеологии. И наконец, в системе образов выделена роль коммуниста-организатора. Эта жанровая структура производственного романа 30-х годов является вариацией метода и стиля героического реализма 20-х годов, прозы о революции и гражданской войне, которая утверждала исторически преобразующую роль народных масс и человека. Однако по сравнению с произведениями Фурманова, Серафимовича, Фадеева, Неверова и других происходит снижение историзма мышления, так как создатели «трудового эпоса» 30-х годов отличались иллюстративным подходом к истории, когда художественная концепция подчинялась политическим доктринам и сталинским идеям. Поэтому, уточняя сегодня свои методологические и эстетические оценки, мы вправе говорить об односторонности художественного видения истории 30-х годов в жанре «производственного романа», о том, что ряд писателей этого времени

искренне разделяли вместе с большинством общества исторические заблуждения и предрассудки относительно путей и характера построения социализма в Советском Союзе.

Кажется, в романах Л. Леонова в эту эпоху мы тоже найдем все те элементы, которые характеризуют эпос о трудовом героизме масс. Но почему критика 30-х годов была так недовольна книгами писателя? Недовольна, например, тем, что художник противопоставлял быт и историю. По мнению В. Кирпотина, Леонов отрывает в советской действительности эпохально великое от будничного. «Писателю кажется, что можно принимать общий исторический смысл нашего дела и в то же время иронически относиться к конкретным частностям его выполнения, иронически относиться к быту, в котором живут люди, строящие социализм»¹.

В леоноведении 60—80-х гг. (В. Ковалев, В. Крылов, Н. Грознова, Е. Старикова, Л. Финк, Г. Платошкина, Э. Кондюрина и др.) тоже отмечается необычный подход писателя к теме социальных преобразований, но в отличие от критики 30-х годов исследователи положительно оценивали открытия художника, видя в его прозе высокий уровень художественно-философских обобщений. Однако сам факт сопричастности Леонова к господствующей идеологии эпохи не вызывал сомнений.

Сегодня в условиях творческого развития марксистско-ленинской методологии пришло время переосмыслить некоторые установившиеся понятия и представления о творчестве писателя и более объективно осознать новаторство большого русского художника.

В литературном потоке 30-х годов Леонид Леонов занимал место, во многом не совпадающее с общим направлением. Он был, так сказать, в полемических отношениях со временем, так как в основе художественного мышления писателя лежит не монолог, а диалог, восходящий к традициям русской романной структуры. Диалогичность леоновского повествования выражена на различных уровнях той жанровой системы производственного романа, в рамках которой творил прозаик и рамки которой он и взрывал, обнажая новые эстетические связи и взаимоотношения.

Мир леоновских романов «Соть», «Скутаревский», «Дорога на океан» отличается атмосферой яростных споров, нападок, полемики. Герои сталкиваются по основным вопросам мироздания и социального устройства, и этой интеллектуальной сферой бытия «снимается» привычная схема противопоставления их по социально-классовому принципу. Вот в «Скутаревском», романе, насыщенном спорами до степени электрических разрядов, противостоят отец и сын. Да, Арсений опустошен, безво-

¹ Кирпотин В. О социалистическом реализме // Литературный критик. 1933. № 1. С. 45, 46.

лен, не верит в себя, но его обвинения по адресу господствующей идеологии сегодня воспринимаются нами как защита гуманистических ценностей, как справедливая критика доктрины «казарменного» социализма. «Я перестал тебя уважать, когда ты... не отозвался никак на расстрел Игнатия Федоровича, — говорит он отцу. — Трусость, ладно, это еще понятно... нет, я знаю твоё рассуждение о том, что государство вправе рационально распределять запасы, так сказать, людской материи. И если опыт не удался, следует ополоснуть колбу и выплеснуть в раковину... а, может быть, и просто разбить? Это ведь твои слова: нечего горевать об утрате каждой отдельной особи...»².

Арсений не может согласиться с тем, что люди нужны для выполнения директив, что личность растворяется перед лицом общего, государства, не может согласиться, что «у нас в случае катастрофы всегда привыкли искать виновников, а не спрашивать, почему это произошло» (т. 5, с. 53).

В другом романе, «Дорога на океан», двое так называемых «замаскировавшихся врагов» Кормилицын и Глеб Протоклитов обсуждают проблему коммунистического общества. Кормилицын не соглашается с технократическими представлениями Глеба: «Новый человек создает себе железных рабов по образу своему и подобию. Словом, он станет богом». Для собеседника Глеба нет справедливого общества без нравственных ценностей и развития индивидуальности. Более того, его ужасает мысль, что во главе социальной системы, называемой социализмом, может быть, «такой же Протоклитов, как ты, — самолюбивый, за таившийся, не раскрытый никем?» И уж совсем пророчески звучат слова Кормилицына о практике такого вождя: «Он будет делать пользу, но по своему усмотрению» (т. 6, с. 328—329).

Можно сказать, что типичный для «производственного» жанра социально-политический конфликт, иллюстрирующий теорию Сталина об обострении классовой борьбы, не только разрушается в романах Леонида Леонова, но перерастает в другой, — противостояние идейно-нравственных позиций. Писатель и его герои с высоты общечеловеческих, гуманистических ценностей оценивают, освещают историю строительства социализма. И то, что истины, упреки, сомнения высказывают герои, которые по табелю о рангах производственного романа относятся к вредителям, заставляет читателя усомниться в их политической враждебности и человеческой несостоятельности. Леонов как бы постоянно напоминает о необходимости более широко и свободно мыслить, в со- и противопоставлениях.

Сам писатель, находясь на этих диалектических позициях, постоянно ведет художественную полемику с возникающим стереотипом жанрового мышления. Эту полемику мы ощущаем в

² Леонов Л. Собр. соч.: В 10 т. М., 1983. Т. 5. С. 54. Далее том и страницы указаны в тексте.

двойственном пафосе леоновских романов, когда наряду с изображением героических усилий строителей, изменяющих лик страны, возникают трагические коллизии, появляется атмосфера страха, преследования, тупика, смертельной угрозы.

В книгах Леонова мы не найдем, как у Ф. Гладкова или В. Катаева, ориентации на массового персонажа, на массовые сцены. На первом плане у классика советской литературы скорее не масса, а личность, потому что, по мнению Скутаревского, «социализм — это человек во весь рост, это человек, уже навсегда вставший с четверенек.., и только там гордо будет звучать это слово — человек!» (т. 5, с. 297). Поэтому в центре каждого романа — герой, поданный крупным планом и в своей ощущаемой непохожести.

Каждый из леоновских героев заряжен высоким потенциалом человеческой энергии, направленным не только на дело, но и на людей, находящихся рядом. Разрушается стереотип — руководитель и ведомые,— возникает новый гуманистический аспект: суть героя быть и учителем, и учеником одновременно. Скутаревский становится не только учителем Черимова и Жени, но и их соратником, учеником, последователем, отчаяние и поражение сына отражаются и на духовном потенциале отца. То же самое можно сказать о Курилове и Пересыпкине, Курилове и Марине. Конечно, в произведениях писателя мы встретим и уступки общепризнанной схеме: в институте Скутаревского действуют скрытые вредители, но, повторяем, политические мотивы отходят на второй план перед нравственными, когда, например, зависть и неутоленное тщеславие являются мотивами действий названного персонажа. В целом, герой Л. Леонова, с одной стороны, характеризуется доверием к жизни и жадой ее освоения, с другой — несогласием с действительностью и пониманием ее несовершенства. Таким образом, вместе со своими великими современниками М. Горьким, М. Булгаковым, А. Платоновым Леонид Леонов видел суть и перспективы социализма не в уравнилельной массовой психологии казарменного типа, а в расцвете личности и ее единстве с миром, учебе у жизни.

Опережая свое время, писатель по-своему «прочитывает» традиционный для прозы 30-х годов конфликт коллективно-организованного разума с враждебными силами природы. Да, в «Саранче» идет война с губительным нашествием полчищ саранчи, пожирающей зеленый покров республики.

Да, в «Соти» центральное событие — наводнение, когда бешеная река угрожает разрушить строительство, и образ разбушевавшейся природной стихии сливается с выступлением недобвольной массы крестьянства.

Вместе с тем образная живопись в «Саранче» неслучайно поднимается до общечеловеческих символов, возникает картина вселенской катастрофы: «Странные, апокалипсического разма-

ха и цвета облака горели и дымились на закате»; «сводило с ума... это беспредельное тление живого органического вещества. То самое мудрейшее вещество, из недр которого возникали грозы, ветры и полярные сияния, теперь подмигивало ему гнусным саранчовым смрадом». В бессилии своем Маронов кинулся на саранчу, давя ее ногами. «То была конечная, чисто биологическая вспышка самого организма, может быть перед тем, как померкнуть совсем» (т. 4, с. 331; 334).

В этих словах, написанных Л. Леоновым в 30-м году, как в зерно, свернута концепция его будущих книг и последнего романа о возможной гибели земли и цивилизации («Последняя прогулка», «Спираль»).

В романе «Соть», наиболее характерном для модели производственного жанра, останавливают внимание те эпизоды, которые выпадают из системы тогдашних представлений. Наряду с изображением борьбы человека с разрушительными силами природы, Леонов от лица крестьян заставляет сомневаться в разумном характере преобразований: «Как построят (бумажный комбинат.— Л. Д.),— говорит один,— так и потечет на нас вонь... И пойдет газ, и все им пропитается, реки и сушь. Еще корова-то есть травешку, зато уж молочка ейного пить не станешь!» (т. 4, с. 180).

«Соть» — роман, насыщенный трагическими противоречиями и сомнениями: необходимо изменять лик страны, но нарушаются естественные природные ритмы; Леонов приветствует идею новой личности, но молодые герои — духовно плоски и однозначны.

В образном мире Леонова большая роль отводится традициям прошлого, его прорастанию в настоящее и будущее, поэтому художник не может не полемизировать с господствующей тенденцией сталинизма разорвать связи с прошлым, особенно гуманистические. Писатель намеренно выделяет позиции своих героев — носителей этой идеологии.

Вот говорит Увадьев: «У нас вообще любят скулить о прошлом, потому что безвольны к будущему. Ты слушай не стоны, а цифры!. Да, может быть, мы спешим сменить старое поколение другим, которое не заражено прошлым... Но в наш век надо мыслить крупно...» (т. 4, с. 94). Размышления Сюзанны после разговора с крестьянами: этих людей «нужно было или рубить, или ждать, пока обгонит молодая поросль» (т. 4, с. 181). Черимов о Скутаревском: «Старая мораль, основанная на рабском, нечестном сострадании к человеку, весь комплекс старинных и ложных представлений о дружбе, родстве, общественных отношениях мешает Скутаревскому...» (т. 5, с. 207).

В словах героев выражен весь тот комплекс идей, с которыми не согласен писатель-гуманист: приоритет массы над личностью, будущего над прошлым, цифры над человеком. И уж совсем неприемлем для Леонова диктат и насилие, угроза рас-

правы над теми, кто живет и мыслит иначе. «Тот, кому может быть хорошо при всяком другом строе, уже враг мне», — безапелляционно заявляет Увадьев.

Авторский идеал, авторские оценки выражены через систему образно-культурных ценностей, являющихся результатом человеческого развития. Вот почему леоновские романы насыщены формулами, мотивами, представлениями культуры библейской и средневековой, европейской и русской, народно-поэтической и апокрифической и т. д.

Спор Сюзанны и Виссариона воспроизводит крайние точки — забыть прошлое и вернуться в прошлое. Для Леонова каждое мгновение жизни есть диалектика вечного и временного, перехода прошлого в настоящее и будущее, хотя этот переход зачастую оплачивается дорогой ценой. Культурологическое мышление Леонида Леонова по своей природе диалектично и противостоит упрощенным социологическим представлениям, так как писатель ориентирован на связь времен, на истину, которая одна, а лики у нее разные. Такой истиной является для художника любовь как некая космическая сила, вызвавшая к жизни человечество, и духовная, присущая человечеству. Нелучайно «Дорога на океан» начинается и заканчивается картиной свидания влюбленных, а любящее сердце Курилова вбирает в себя все многообразие человеческих чувств: любовь к детям, женщине, делу, стране, природе, будущему, жизни. Диалектика леоновской мысли, пафос его социально-эстетического и культурообразного восприятия мира своеобразно отражаются в структуре самого художественного образа, где сталкивается описание и движение, живописность изображения и мудрость мысли, литературные традиции («чужое») и «свое», чисто леоновское, видение бытия.

С одной стороны, образная картина писателя обладает фотографической точностью, достоверностью мгновения, которое запечатлено зрением со всеми видимыми подробностями. Это живопись с пространственным измерением.

«Воспоминание начиналось так. — Тусклый фаянс тарелки и горка обсосанных костей на ее щербатом борту. ...Потом издавка возникала длинная, вся в кислотных пятнах рука отца, вооруженная почти трезубцем». Но моментальный снимок обретает движение, переходит в другой момент, в другой эпизод: «Орудие лениво вонзалось в рыбий позвоночник и уносило его с собой, в гулкую дыру отцовского рта» (т. 5, с. 7).

Описание, картина обязательно сопровождаются обобщением, отношением. Здесь и начиналось сознательное детство Скутаревского. И вот уже изображение переходит в размышление, физическое пространство заменяется процессом мысли, имеющим длительность, движение и вывод: «Так, с усмешкой разглядывая себя, все искал он чего-то главного, за что стоило бы и погибнуть, но главного не было» (т. 5, с. 7).

Характерно, что ведущая роль в повествовании принадлежит автору, который вступает в контакт с героем, уточняя, обобщает его мысли, представления в виде формул и метафор.

Можно сказать, что сама диалогическая структура образной картины, где осуществляется единство пространственно-временных характеристик, описания и осмысления, традиций и открытий, противостоит монологическому авторитарному стилю ведущей прозы 30-х годов и не только противостоит, но и подрывает его устои. В рамках жанровых дефиниций и жанровой системы происходит «переоценка ценностей». В производственном романе под пером Леонова изменяются все его компоненты, превращая социально-политическое повествование в художественно-философское. Так на примере творчества одного писателя ясно, что большая русская литература, несмотря на все диктаты и препоны, продолжала свое развитие.

И. РУДЗЕВИЧ

Система художественного мышления в рассказах С. П. Залыгина

Через все творчество Сергея Павловича Залыгина проходит, словно мотив в музыке, тема природы, ее законов и отношения к ней человека. Она возникает в первых рассказах, изданных еще в довоенный период, развивается и обогащается философскими раздумьями о месте человека в природе, отражает художественные, идейные, психологические, нравственные и стилистические поиски. Действие природных законов является для Залыгина основным фундаментом человеческой жизни, всех форм взаимоотношений в природе и обществе. В рассказах намечается характерная для Залыгина система художественного мышления.

Как известно, первые литературные опыты писателя связаны с малыми жанрами¹. В ранних рассказах преобладали реально существовавшие события, были изображены будни и проблемы обыкновенных людей с их ежедневными заботами, отразилось писательское знание Севера, Алтая, Западной Сибири. Объединены они также раздумьями о человеке, природе и о земле, а «природа Севера и Алтая в произведениях Залыгина не проходит лишь подчиненным, украшающим фоном, а, как человек, живет в вечных заботах, деловых устремлениях, огорчениях и надеждах. В его книгах звучит голос этой необычной, удивляющей воображение природы, отчетливо слышны шаги узнавания человеком сибирских пространств, беспредельности»².

¹ В «Омском альманахе» (1940) Залыгин опубликовал рассказ «Домовой»; в 1941 году в Омске появляется первая книга рассказов; два сборника «Северных рассказов» выходят в Омске (1947) и Новосибирске (1950).

² Жуков И. Рождение героя. М., 1984. С. 237.

Герои Залыгина умеют чувствовать и видеть своеобразную красоту, величие и мощь природы Севера, ценить ее воспитательную и испытательную силу. Она учит человека ловкости, придает ему закалку, сноровку («Оськин аргиш»), требует самостоятельности, умения постоять за себя в борьбе со стихией («Без веревочки», «Пик половодья», «Рыбаки», «Плотовщики»), способствует нравственному росту, непрерывному движению и совершенствованию характера («Ксюша»). Достоверность фактов, будничность событий, связь с народными массами, реальные прототипы персонажей, пристальное внимание к обыденной жизни простых людей в их слиянии с природой — вот то, что является наиболее значительным для системы художественного мышления начинающего писателя. «Люди переживают те или иные события, часто трагические, но делается это ради повседневной, обыкновенной, но не менее значительной жизни. И мне хотелось бы, чтобы эта самая обычная, но в то же время наиболее «глубокая» жизнь была как-то больше осмыслена нашей литературой», — провозглашал Залыгин в 1958 году свою декларацию³, которая соответствовала жизненной позиции, особенностям мироощущения и стала его особым писательским кредо.

В центре внимания автора в «Северных рассказах» — люди разных профессий. Это и наблюдатель далекой гидрологической станции («Пик половодья»), и ненец Оська («Оськин аргиш»), и девятилетний Костя («На Большую землю»), которые выполняют свой долг, преодолевают трудности, развиваются и растут в суровых условиях Севера. Поединок с природой не ожесточает героев, а, наоборот, раскрывает лучшие стороны их помыслов и души.

В рассказах «Ксюша», «В своей деревне» не только четко изображены портреты героев, но достаточно глубоко и верно обрисованы их характеры. Внутренний мир Ксюши богат и разнообразен, и раскрывается он в ее поступках, в деле, которому она служит. Труд приносит ей радость и удовлетворение. Всем своим духом Ксюша близка к земле, которую она возделывает, к природе, которую она любит и понимает. И надо сказать, что автор настойчиво подчеркивает эту органическую связь героини с окружающей ее природой. В изображении Залыгина человек и природа могут многое рассказать друг о друге. «Солнце садилось. Длинные тени берез легли на хлеба, и сами березы, ветерком причесанные на одну сторону, стали гуще, плотнее... Тихо отходила ко сну земля, еще видимая из края в край, притомившаяся»⁴. В подтексте этой пейзажной зарисов-

³ Залыгин С. Разговор по душам//Вопросы литературы. 1958. № 9. С. 164.

⁴ Залыгин С. Ксюша//Залыгин С. Двадцать рассказов. Новосибирск, 1957. С. 71.

ки с образом березки ассоциируется образ хрупкой, нежной, трудолюбивой девушки Ксюши, которая прекрасно работает на земле, знает ее, и потому видит ее «притомившейся». Прекрасное слово находит Залыгин для выражения состояния земли и Ксюши. Ведь героиня тоже «притомилась», но так же, как и земля, еще полна сил и, самое главное, всматриваясь в бесконечную даль земли, она верит в единство человека труда с природой, верит в естественные законы морали.

Пейзаж в рассказах Залыгина предельно точен и поэтичен. При помощи деталей, штрихов, зарисовок он умеет воссоздать жизненную правду, проявить интерес к духовной жизни человека. Точное сравнение, олицетворение сил природы предсказывает своеобразный характер человека, а голос автора и героя в этих описаниях сливается, хотя уже выделяется авторское строго научное, предельно поэтическое, обогащенное точными деталями, описание пейзажных картин так характерных для последующих произведений.

После очерков Валентина Овечкина (1952) в русской литературе усиливается интерес к реальным проблемам жизни деревни, к новым отношениям между людьми, к новым методам руководства. По-новому взглянул на жизненность и объемность героев и Залыгин. Подлинность и достоверность обретают они в борьбе, в столкновениях с другими людьми, в созидательной деятельности на земле. В очерках «Весной нынешнего года» (1954)⁵ и «Красный клевер» (1955)⁶ полнее отразились жизненные и литературные позиции писателя, его активные философские поиски. Очерки выделяются лаконизмом, глубинным проникновением в действительность, острой постановкой проблем и вопросов о деревенской действительности, созданием характеров и взаимоотношений в конкретной исторической обстановке. В них все объясняется и оценивается с позиции производства, дела, их пользы для личности и необходимости для общества. Производственные проблемы переплетаются с нравственными, социальными, психологическими, выражая и раскрывая высокие этические, политические и эстетические убеждения героев и автора.

В очерках находит новое отражение волнующая писателя проблема взаимоотношений человека с природой. На первый план выступает борьба нового со старым, охватившая все стороны жизни вокруг человека и в самом человеке, а также озабоченность автора судьбой земли, отношений к ней людей.

⁵ В книжных изданиях очерки были напечатаны под названием «Весной 1954 года».

⁶ Эти произведения некоторые критики называют рассказами. — См.: Сафророва Е. Приемы сатирической характеристики в рассказах С. Залыгина 50-х годов // Вопросы литературы и языка: Учен. зап. Томск. ун-та. 1965. № 4; Ниннов А. О современном рассказе // Вопросы литературы. 1958. № 11; Теракопьян Л. Сергей Залыгин. М., 1973.

«А все ли мы делаем сейчас для своей земли, для сказочно плодородных сибирских черноземов, для удивительных болот на Севере»,— обращается Залыгин непосредственно и к читателям, и к героям очерка⁷.

Автор высоко ценит Назара Башлакова — директора Буяновской МТС за умение поступать по-государственному, хо-зяйственному, за умение увидеть, понять, поддержать новое в практической работе. Писатель показывает и раскрывает его устремленность, склад характера в развитии, в разных ситуациях, в действии, в связях с другими персонажами. Как уже было подчеркнуто, самое главное для залыгинской системы художественного мышления — это отношение героя к природе, к делу, к доверенной ему земле. И в этом смысле Башлаков предстает перед нами как настоящий хозяин, требовательный, чуткий, расчетливый, полный энергии и жажды деятельности не ради личной славы, как это было с Пислегиным, а для общего блага. Людей он судит и оценивает не по их словам, должностям, а по делам, поступкам и результатам, за их совестливое, цельное и бережное отношение к труду на земле и к природе.

Автор дает высокую оценку Башлакову, раскрывает внутреннюю сущность его характера. Писатель часто прибегает к непритязательным пейзажным зарисовкам, которые гармонируют с внутренними чувствами героев, их настроением, но исполняют также роль исследования, введения в курс событий, лучшего понимания происходящего. В этих описаниях, как и во всем очерке, важную роль играет герой-повествователь, чьи раздумья, наблюдения, вопросы и размышления пронизывают ткань произведений. Он не только оценивает увиденное и происходящее, но и сам принимает непосредственное участие в событиях, являясь их главным действующим лицом. Активное отношение человека к труду и природе, участие героев очерков в весенних работах вдохновляет их, воспитывает благородные чувства, поселяет надежду и уверенность в победе нового, сближает людей не только с природой, но и между собой, что, как известно, содействует лучшему пониманию друг друга и общего дела. Таким образом, пейзажные мотивы, проявляющиеся в очерках, акцентируют идею произведения, способствуют раскрытию духовного мира героев. Активная борьба за новое и прогрессивное в колхозной деревне выражается в полном слиянии человека с природой. Колебания, сомнения, душевные тревоги выступают ярче и рельефнее на фоне контрастных описаний спокойной и безмятежной природы.

Как уже было отмечено, постоянная для творчества Залыгина тема сохранения единства человека и природы, обогащенная опытом философских раздумий, прозвучала в рассказах

⁷ Залыгин С. Обыкновенные дни. Повесть, рассказы и очерки. М., 1957. С. 160.

70-х годов. Они отличаются по форме и содержанию от предыдущих, но в них так же явственно звучит желание углубить представление о человеке, выявить движение жизни, отразить взаимосвязь личности и общества, нераздельность труда от основ нравственного мира. В фантастическом повествовании «Оська — смешной мальчик»⁸ автор обращается к интеллекту, уму читателя, призывает к органическому слиянию знаний, разума с нравственностью, мобилизует к ответственности науки, прогресса, техники за чистоту земли, за природную среду, за все человеческое. Оська со своим здравым смыслом, реальным взглядом на действительность, практической сноровкой, желанием защитить природу, землю воздействует на ученого Дроздова, открывает ему красоту земного существования, необходимость гармонического контакта человека с природой и чувства ответственности за будущее матери-Земли. Автор убежден, что в каждом человеке сохранилось что-то от внутренней близости к природе, от доброты. Главное — разбудить, оживить такое чувство. Происходит это, по мнению Залыгина, в момент творения добра во имя другого человека, в заботе о нем, в охране окружающей среды. Ведь человек — частица природы, и «отношение человека к окружающей среде — это уже и сам человек, его характер, его душа, и философия»⁹.

Рассказы Залыгина, при всей самостоятельности каждого сюжета, объединяет уверенность писателя о бесценности земли, о всевозрастающей экологической угрозе, о необходимости борьбы за чистоту и природы, и нравственных устоев. В современном мире существуют две силы. Это человек с его научно-технической мощью и беззащитная перед этой техникой природа. В ней, однако, живут и действуют законы, которые разумнее действий людей. Рассказ «Наши лошади»¹⁰ — яркое тому доказательство. В нем бессловесная природа преподнесла людям урок, разрешая затруднительное положение с лошадьми по своему умно и несуетливо. Рассказ характеризуется поэтически спокойными раздумьями об отношении людей друг к другу, к своему делу, к себе самим, к своему долгу, к природе. В своих рассказах Залыгин ведет неустанную борьбу за общность природных законов и моральных норм, за ответственность каждого человека за все, что происходит в мире. В рассказах наблюдаем соединение в одно неразрывное целое жизни природы и жизни людей, потому что для Залыгина природа — это процесс, в котором все участвуют. Не все, однако, умеют соблюдать нормы взаимоотношений человека с человеком и человека с окружающим миром. Маленький герой рассказа «Сан-

⁸ См.: Залыгин С. Собр. соч.: В 4-х т. М., 1980. Т. 3.

⁹ Залыгин С. Литературные заботы. М., 1979. С. 169.

¹⁰ См.: Залыгин С. Наши лошади//Залыгин С. Рассказы от первого лица. М., 1983. С. 32—117.

ный путь» так и не поймет, «почему лошадь сделала все, чтобы не убить его, а человек тоже сделал все, чтобы его убить, и теперь жестоко мстит лошади за свою неудачу»¹¹.

Мораль рассказа «Коровий век» выражена в призыве писателя делать все время, постоянно добросовестно, ответственно и неутомимо свое человеческое дело, в полном согласии с законами природы. Наиболее полно, с точки зрения автора, природная суть человека раскрывается в женщине. Видимо, поэтому Залыгин так внимателен к женскому началу в жизни человека, так последователен в художественном исследовании этого начала в своих произведениях. Думаю, что своеобразным пиком такого исследовательского напряжения является рассказ «Мария и Мария».

Тревога за будущее, ответственность за природу, за развитие общества, за каждого отдельного человека на земле звучит в рассказах Сергея Залыгина. Находит она отражение во всей своеобразной системе художественного мышления писателя, для которой характерен синтез логики и высоких идеалов, интеллекта и философичности, мудрости и значительности рассматриваемых проблем, постоянных художественных поисков и самостоятельных этических оценок, глубоких раздумий и поэтизации картин природы.

И. Ф. АБРАМОВА

Мишель Бютор: в поисках жанра

Мишель Бютор является одним из крупнейших писателей современной Франции, чье творчество вот уже без малого сорок лет привлекает внимание французских и зарубежных критиков литературы. Оно интересно, оригинально, обширно и разнообразно: мировую известность принесли этому автору не только его художественные произведения, носящие ярко выраженный экспериментальный характер, но и его теоретические разработки и критические статьи по вопросам литературы, музыки, живописи, архитектуры, скульптуры, кино.

Писатель начинает свой путь в литературе с публикации стихов и поэмы «Эосена» (1948—1951 гг.), позднее объединенных в сборнике «Приближение» (1972 г.). От поэзии впоследствии он переходит к прозаическому жанру, роману. Этот подзаголовок имеют четыре произведения М. Бютора: «Миланский проезд» (1954 г.), «Распределение времени» (1956 г.), «Изменение» (1957 г.) и «Ступени» (1960 г.). С 1958 г. периодически выходят в свет путевые заметки писателя, в которых он делится с читателями своими наблюдениями и размышлениями, навеянными постоянными путешествиями М. Бютора по городам

¹¹ Залыгин С. Санный путь. Там же. С. 158.

разных стран мира («Гении местности»). Новым поворотом в художественном творчестве писателя стали многочисленные экспериментальные тексты, которые сам автор называет то «описаниями» или «иллюстрациями», то «этюдами» или «каприччо». Есть среди его произведений «радиофонический текст» и «стереофонический этюд» и даже либретто оперы «Ваш Фауст», поставленной в 1962 году на сцене миланского театра Ла Скала. На протяжении всей своей деятельности М. Бютор уделяет значительное внимание литературно-критическим и теоретическим изысканиям, изложенным им в статьях, лекциях и выступлениях на конференциях и симпозиумах. Большинство из них были опубликованы в пяти томах «Репертуара» (1960—1982 гг.), первый из которых в 1960 году был удостоен премии литературной критики, «Очерках о писателях-модернистах» (1964 г.) и «Очерках о романе» (1969 г.).

Литературоведы разных стран мира единодушно отводят М. Бютору особое место в ряду других неороманистов. Известный французский критик П. де Буадеффе считает, что, «не претендуя на роль главы «нового романа», ...Мишель Бютор занимает в нем значительное место»¹, а Герда Зелтнер относит этому писателю «место флагмана среди романистов»². Ф. Сенар подчеркивает, что «творчество М. Бютора отмечено большим литературным талантом»³. Ж.-П. Сартр в своем интервью М. Шапсаль прямо заявляет: «И сегодня есть писатели, обладающие большим талантом: Бютор, Беккет. Мне очень интересны произведения Роб-Гриье и Натали Саррот. Но если рассматривать всю совокупность литературных произведений, я скажу, что во Франции есть только один писатель, который ясно формулирует проблему и отвечает всем выдвигаемым требованиям: это Бютор»⁴. Близкий к экзистенциалистским кругам Р.-М. Альберес полагает, что творчество Мишеля Бютора «является самым ясным и, возможно, самым впечатляющим примером, удобным для обнаружения изменений, происходящих в жанре романа»⁵.

Критики других западных стран тоже рассматривают М. Бютора как одного из ведущих теоретиков «нового романа», активно воплощающего свои программные заявления в художественном творчестве⁶. Советские исследователи (Л. Г. Андреев, Т. В. Балашова, С. И. Великовский, Л. А. Зонина, Г. К. Коси-

¹ Boisdeffre P. de. Une histoire vivante de la littérature d'aujourd'hui. P., 1968, p. 213.

² Zeltner G. La grande aventure du roman français au XX-e siècle. Le Nouveau visage de la littérature. P., 1967, p. 143.

³ Sénart Ph. Chemins critiques. D'Abellio à Sartre. P., 1966, p. 38.

⁴ Chapsal M. Ecrivains en personne. P., 1960, p. 213.

⁵ Albérès R.-M. Michel Butor. Classiques du XX siècle. P., 1964, p. 4.

⁶ Les critiques de notre temps et le nouveau roman. P., 1972; Positions et oppositions sur le roman contemporain. Actes et colloques. Strasbourg, 1971, N 8.

ков) особо выделяют произведения М. Бютора не только потому, что они являются яркими иллюстрациями к теоретическим разработкам, но и потому, что во многих случаях предложенные и апробированные им на практике «новые изобразительные приемы получили плодотворное и содержательное наполнение».

Однако не всегда писатель пользовался заслуженным признанием. Прошли практически незамеченными его поэтический дебют и появление первого его романа. Критика обратила на него внимание лишь после выхода в свет второго романа и особенно после присуждения третьему роману, известному и советским читателям, одной из самых почетных литературных премий Франции — премии Теофраста Ренодо («Изменение», 1957 г.). Первые работы, посвященные анализу именно этих произведений М. Бютора, были опубликованы во французских газетах и журналах и носили характер кратких литературных рецензий. Тем не менее авторы этих небольших по объему статей сразу же обратили внимание на найденные М. Бютором новые способы повествования и содержащиеся в романах размышления о труде писателя и стоящих перед ним задачах. Эти наблюдения, констатировавшие то, что лежало на поверхности, но не объяснявшие смысла, который сам писатель вкладывал в поиск новых форм, позволили с самого начала отнести его творчество к находившемуся в стадии становления литературному явлению, несколько позднее получившему название «новый роман».

Сегодня уже никто не станет оспаривать, что «новый роман» не представляет собой цельного художественного направления и даже единой школы, поскольку социально-политическая платформа его авторов, оценка ими литературного наследия прошлого, их способы отражения реального мира и роли человека в его познании необычайно разнообразны и специфичны для каждого из них. Но в конце 50-х годов даже сами неороманисты еще старались выработать единые принципы, о чем свидетельствуют дискуссии, проводившиеся еженедельником «Леттр франсез». Поэтому и критики литературы, пытаясь оценить «новый роман» как единое художественное течение, излишне увлеклись типологическими обобщениями, порой механически перенося декларативные заявления А. Роб-Грийе и Н. Саррот, опубликованные раньше, чем литературно-критические и теоретические эссе М. Бютора, на творчество всех тех, кого причисляли к «новой школе».

Так, всех неороманистов обвинили в «отрыве от литературной традиции», «отказе от принципа ангажированности» и воскрешении лозунга «искусство для искусства», в дегуманизации литературы, что не всегда применимо даже к художественной практике А. Роб-Грийе, а тем более Н. Саррот и М. Бютора. Но даже такие видные критики, как П. Астье, Ж.-Б. Баррер, Ж. Блок-Мишель, П. де Буадефр и Л. Жанвье, внесшие боль-

шой вклад в анализ современной французской литературы вообще и произведений М. Бютора, в частности, не смогли избежать этих ошибок.

Часть литературоведов других стран мира (А. Джефферсон, Дж. Олдридж, Х. Пейре, Б. Романи, Ж. Стюррок, Ж. Флетчер, С. Хиз), ориентируясь на фундаментальные труды этих крупных исследователей, невольно повторила их заблуждения, ошибочно усматривая в новаторстве М. Бютора его полное согласие с манифестом А. Роб-Грийе, Н. Саррот и даже Ж. Рикарду, представителя «нового нового романа» или «школы письма».

Новый, более плодотворный этап в изучении творчества М. Бютора начался с появлением монографий, посвященных произведениям только этого писателя. Некоторые литературоведы выбрали объектом исследования лишь один конкретный роман (Б. Лаланд, П. Кереель, Ф. ван Россюм-Гийон). Другие остановили свое внимание на разработке М. Бютором отдельных тем или приемов, повторяющихся в различных произведениях писателя (Д. Мак-Вильямс, Ж. Рудо). Третьи сделали общий обзор его многопланового творчества (Р.-М. Альберес, Ж. Велти-Вальтерс, Ж. Райар, Л.-С. Рудье, М. К. Спенсер). Это во многом способствовало выявлению художественного своеобразия произведений М. Бютора, определению его места в литературном процессе Франции. Однако западные критики уделяли чрезмерное внимание фактам биографии писателя, особо подчеркивали тенденции в структурализации и проявление психоаналитической концепции З. Фрейда в произведениях Бютора, оставляя вне поля зрения функциональную нагрузку этих новых форм, о которой неоднократно высказывался сам М. Бютор в литературно-критических и теоретических эссе.

Советские литературоведы, как уже указывалось выше, отметили содержательность форм в романах М. Бютора, но творчество этого писателя пока не стало у нас предметом специального исследования. Отдельные аспекты его произведений затрагивались лишь в общих обзорах современной французской литературы, в частности, «нового романа». В данной статье предпринимается попытка выявить причины, заставившие М. Бютора вести активные изыскания в области жанра литературных произведений.

Итак, творческий путь открывался стихами, носившими глубоко субъективный характер. В первых своих произведениях М. Бютор-поэт отдает дань традициям декаданса и модернизма, концентрируя свое внимание на переживаниях лирического героя, испытываемых при познании объективно существующего мира вещей, предметов и явлений посредством интуиции, творческого озарения. Однако этот поэтический этап продлился в творчестве М. Бютора не более трех лет, а затем писатель перешел к написанию произведений, на титульных листах которых он сам выводит подзаголовок «роман», а критики, основываясь

на бросающихся в глаза поисках новых форм повествования и общения с читателем, единодушно причисляют их к «новым романам», или, пользуясь терминологией Ж.-П. Сартра, «антироманам, или, подражая Б. Дору, «белым романам». Все эти названия были призваны указать на их существенные отклонения от обычных канонов, присущих этому жанру.

Как уже отмечалось, на первых порах французские литературоведы ошибочно сочли всех неороманистов представителями единого течения, а К. Мориак даже целого художественного направления, куда включал «аживопись», «амузыку» и «алитературу», составными частями которой, с его точки зрения, были «апоэзия», «антидрама» и «антироман»⁷. Это объясняет стремление исследователей выработать одно общее определение, которое бы отразило сущность нового явления в литературной прозе. В терминах «молодой роман», «новый роман», «новая школа», «школа отказа», «школа взгляда» и «школа полуночи», наиболее часто встречающихся в литературной критике, нашли свое отражение различные критерии, объединения всех неороманистов в одну группу: возраст большинства начинающих в то время писателей, тенденции к неприятию традиционных, по мнению многих из них «устаревших» способов повествования и поиску новых литературных форм, использование сходных приемов пространного и беспристрастного описания вещей и предметов, когда «взгляд» рассказчика как бы скользит по их поверхности, даже название издательства (de Minuit), опубликовавшего практически все их первые произведения.

Следует отметить также, что творчеству всех неороманистов, как и некоторых других писателей послевоенного периода, присуща тенденция к отказу от изображения крупных политических событий новейшей истории, к выключению персонажей из общественной жизни, что придает их произведениям несколько камерный характер. Все они ограничивают повествование своим личным опытом, приобретенным в повседневной жизни, описывая лишь небольшие фрагменты сложной и многообразной действительности, которую, как они полагают, невозможно познать во всей ее цельности. Как видим, в мировоззренческой позиции неороманистов прослеживается прямая связь с концепцией человека и его роли в современном мире, разработанной Ж.-П. Сартром и А. Камю. Кроме экзистенциализма значительное влияние на «новый роман» оказали феноменология Гуссерля, интуитивизм Бергсона и психоаналитическое учение Фрейда, различные элементы которых стихийно переплетаются в творчестве большинства неороманистов, соединяясь эклектично, не создавая единой системы, поскольку восприняты они в переработанном и переосмысленном другими писателями виде.

Отличительной чертой М. Бютора, получившего специальное

⁷ Mauriac C. *Alittérature contemporaine*. P., 1969.

образование на философском факультете Сорбонны, является упорядоченность его философско-эстетической платформы. Он непосредственно знаком с трудами не только всех вышеперечисленных философов, но и многих других. Его творчество органически впитало в себя некоторые идеи Юнга, Кьеркегора и даже Монтеня. Но особенно большое влияние на формирование мировоззрения и эстетики М. Бютора оказала концепция Гастона Башляра, чем и был обусловлен переход от поэзии к жанру романа.

Во всех своих трактатах этот крупный философ современной Франции противопоставляет две существующие формы познания окружающего мира: науку и искусство. С его точки зрения, ни одна из них не дает истинного отражения объективной действительности. Наука потому, что пользуется рационалистическими методами и средствами, а следовательно, как считает Г. Башляр, подменяет реальность, непосредственно данную нам в ощущениях, реальностью технической. Искусство же, по его мнению, воспроизводит лишь специфическую художественную реальность, т. е. изображает действительность не такой, какой она является на самом деле, а такой, какой она отражается в психике человека и какой она должна быть по логике человеческого воображения. Советские исследователи творчества Г. Башляра считают, что корни его заблуждений кроются в этом «искусственном расчленении процесса познания, в отрыве процессов чувственного восприятия от процессов абстрагирования»⁸. Однако на этом строится вся эстетика Башляра, которую воспринял и М. Бютор. Г. Башляр указывает на необходимость поиска «особого пути познания», «второго уровня науки», который помог бы преодолеть «неистинность отражения мира разумом и чувствами»⁹.

В романе, каким М. Бютор представляет себе этот жанр, он и увидел такой «совершенно необычный инструмент познания мира и себя самого», позволяющий сочетать чувственное и рационалистическое восприятие мира, поэзию и философию. Процесс познания в современных условиях, как полагает М. Бютор, осложнен тем, что «мир расширился в пространстве и времени, стал доступнее. Очертания его меняются со сказочной быстротой. Способы отношений и связи становятся точнее, быстрее, многочисленнее. Благодаря им мы вступаем в конфликт с гораздо большим количеством людей, движений, событий, чем прежде»¹⁰. Писатель убежден, что справиться с этим потоком фактов и событий, понимать их глубинную сущность становится все труднее. «Традиционная техника,— пишет он,— не в силах отразить во всей полноте возникающие новые связи. В ре-

⁸ Зыков М. Б. Эстетические взгляды Гастона Башляра: Автореф. дис. канд. филос. наук. М., 1974. С. 3.

⁹ Bachelard G. La psychanalyse du feu. P., 1949. p. 179.

¹⁰ Buto M. Roman comme recherche. Répertoire I.—P., 1960, p. 9.

зультате мы испытываем постоянные затруднения: мы не можем упорядочить в своем сознании всю ту информацию, которая его осаждает, потому что мы не располагаем соответствующими для этого инструментами»¹¹. Роль таких инструментов, с точки зрения М. Бютора, должны сыграть «новые романы со значительно большими способностями к интегрированию». Именно они должны помочь читателю «исследовать и раскрыть стремительно меняющуюся действительность, а также приспособиться к ней». Поэтому сам писатель превращает свой роман в «лабораторию рассказа», где ведет поиск «новых форм с большими способностями к интегрированию».

Мишель Бютор сознает всю сложность поставленной перед собой задачи, невозможность создания чего-то нового на пустом месте, поэтому он принимается за исследование литературного опыта писателей разных стран и различных времен. Жанр литературно-критического эссе позволяет ему по-новому, в свете самых актуальных проблем дня сегодняшнего, увидеть творчество многих авторов, вскрыть новаторство даже тех, кого другие неороманисты обвиняют в традиционализме, от чьих воззрений наиболее яростно открещиваются. Ярким примером такого бережного выявления М. Бютором ростков новаторства в литературной традиции стал анализ творчества Оноре де Бальзака, общепризнанного классика традиционных романов.

По крупницам собранные новации давних и современных предшественников позволяют М. Бютору определить приоритетные направления в развитии литературного процесса, что он блестяще делает в своих теоретических эссе. Ведущими моментами он считает переосмысление авторской позиции «всеведения и вездесущности», свойственной писателям XIX века, а в связи с этим и способов общения с читателем. Современный писатель больше не ощущает себя пророком, способным вскрыть все причинно-следственные связи в своем произведении, изобразить широкое полотно действительности и дать ему безапелляционную оценку. Он, как и читатель, ощущает свою беспомощность перед лицом сложного, дисгармоничного мира, может охватить лишь крохотный участок мироздания, ограниченный своим личным опытом. Мысль о хрупкости человеческой цивилизации все больше завладевает умами писателей, что порождает определенный пессимизм и нервозность их прозы. Задачу же читателя М. Бютор видит в «соучастии, соавторстве», в попытке упорядочить все сведения о мире и себе, которыми располагают все люди, являясь носителями не только объективной информации, но еще и «генетического кода культуры», выработанного цивилизацией. Таким образом, к сознанию должно подключиться и подсознание, что и превратит традиционный роман в роман современный.

¹¹ Ibid., p. 10.

Традиционный роман понимается всеми неороманистами как «последовательное изображение цепочки событий, происходящих с индивидуумом от начала до конца», ведущееся от лица «вездесущего и всеведущего» автора. Еще в ходе дискуссии на рубеже двух столетий романы такого типа были названы «бальзаковскими». Повествование в них велось от третьего лица, от лица автора, являвшегося как бы сторонним наблюдателем и всеведущим судьей: он отбирал и тщательно сортировал материал для рассказа, давал подробную оценочную характеристику внешности и поведения своих героев, детально описывал место событий, показывал только те факты и подчеркивал только те черты, которые сам считал определяющими, заставлял и читателя смотреть на изображаемый им мир своими глазами, ведь история преподносилась как законченная, а версия автора как единственно возможная. Многие авторы «новых романов» считают, что этому способствуют «устаревшие» категории жанра романа — сюжет и герой. Именно их пытаются упразднить не только в теоретических эссе, но и в художественной практике.

М. Бютор, понимая необходимость этих жанрообразующих факторов для существования романа, сосредоточил свое внимание на разработке других важных элементов этого жанра (соотношение художественного вымысла с реальной действительностью, пространственно-временная архитектура произведений, создание «подвижных структур» повествования и новых форм общения с читателями, функционирование в тексте различных языковых категорий — глагольных форм, местоимений, лексических и синтаксических единиц).

Жанр романа находился в центре внимания М. Бютора и в литературно-критических и теоретических эссе, и в художественной практике до 60-х г. Однако после «Ступеней» романов он больше не пишет, а обращается к различного рода экспериментам. Уже в его романах наблюдалась тенденция к воспроизведению средствами языка приемов и методов, свойственных другим видам искусства — музыке, живописи, кинематографии, желание передать словами образы и звуки.

В своих экспериментальных текстах, озаглавленных «Описание собора святого Марка» (1963 г.) и «Иллюстрации» (1964 г.), М. Бютор делает попытку создать так называемый «оптический реализм», т. е. при помощи лингво-стилистических приемов и полиграфических способов воссоздать различные техники изобразительного искусства (архитектуры, фотографии, офорта, гравюры, пастели, масла и т. д.).

Ориентация на повторение в литературе методов музыкального искусства в первых романах была выражена в подражании канону или оратории, создании полифонии или многоголосья за счет наложения и совмещения различных временных пластов, повторения тем и вариаций. В дальнейшем М. Бютор продолжил эту работу, создав еще и «каприччо» с названием «Портрет

художника — молодой обезьянки» (1967 г.), а также написав либретто и участвуя в постановке оперы «Ваш Фауст» (1962 г.) на сцене Ла Скала. Кроме того, среди произведений М. Бютора появились радиофонический текст «Воздушная сеть» (1962 г.) и стереофонический этюд «6 810 000 литров в секунду» (1965 г.). Эти работы сам М. Бютор относит к «аудитивному реализму».

В своих последних произведениях М. Бютор стремится к достижению «тотальности», включению всех органов чувств человека во время чтения литературного произведения.

Работы М. Бютора последних лет не имеют четкого жанрового определения, чаще всего сам писатель называет их «этюдами». Однако представляется удачным термин, предложенный Л. А. Зониной, — «мобили». Такой подзаголовок сам М. Бютор вывел на форзаце своего этюда «О Соединенных Штатах». Его композиции, действительно, соотносятся с классическим повествованием примерно так же, как «мобили» Александра Кальдера с классической скульптурой. Не случайно в критике последних лет М. Бютор уделяет значительное внимание анализу творчества этого известного художника из Америки, прославившегося своими абстрактными движущимися скульптурами.

Поиск новых форм в последнем творчестве М. Бютора отчасти совпадает с формальными операциями, производимыми «новыми новыми» романистами (полисемия текста, понимание литературы как игры, генерирующее письмо, числа-генераторы), но направленность их совсем другая. М. Бютор не уходит от проблем современного мира. Во всех своих произведениях он протестует против социальной и расовой дискриминации, ищет выхода из глубокого одиночества, в котором оказывается человеческая личность в современных условиях, осуждает безнравственность и лицемерие общества, порочность системы образования и ханжество догм католицизма.

Все эти проблемы оказываются пропущенными через призму сознания типичного представителя среднего класса, носителя «генетического кода культуры». Он дегероизирован, замкнут в своем социуме, но мучительно пытается разобраться в мире и в самом себе, изменить к лучшему собственную жизнь. М. Бютор не слишком верит в возможность социального переустройства мира путем активных действий. Он за перестройку образа мыслей, совершенствование способов осмысления действительности. М. Бютор пытается создать совершенный «инструмент познания мира и самого себя», который бы позволил совместить науку и поэзию, подключить к работе не только разум, но и все без исключения чувства, сознание и подсознание, в том числе и коллективное, выработанное человеческой цивилизацией. В этом его отличие от «новых новых» романистов.

СПЕЦИФИКА КАТЕГОРИАЛЬНЫХ СВЯЗЕЙ В ДРАМЕ

Р. Н. ПОДДУБНАЯ

Сюжет «возмездия» и фантастика в «Русалке» Пушкина

Среди драматических созданий Пушкина «Русалка» (1829—1832) занимает особое место. Как бы продолжая традиции народной исторической драмы «Борис Годунов», она тоже раскрывает драму народно-национальной жизни, разворачивающуюся в мире древней Руси. С другой стороны, начатая раньше «маленьких трагедий», «Русалка» в такой же мере может быть названа «опытом драматического изучения» и так же погружает в «бездны души», где национальное, исконно русское неотделимо от общечеловеческого. Но в отличие от «Бориса Годунова» и «маленьких трагедий», «Русалка» является лирической драмой, к тому же на сказочной основе.

Белинский писал: «...Великий талант только в пору полного своего развития может в фантастической сказке высказать столько общечеловеческого, действительного, реального, что, читая ее, думаешь читать совсем не сказку, а высокую трагедию...»¹. Оговорки критика не случайны: в борьбе за реализм он неизменно отрицательно отзывался о сказках Пушкина, называя их «плодом довольно ложного стремления к народности», о «фантастическом основании» сюжета в «Каменном госте» и «Пиковой даме»². Положительное исключение для «Русалки» сделано потому, что в ней изображен «мир полуисторический, мир полусказочный», на фоне которого развивается социально обусловленная драма Дочери, Мельника, Князя.

Вслед за Белинским исследователи прочитывали прежде всего «реальное» содержание конфликта, сюжета, характеров лирической драмы, а ее сказочно-фантастическую основу рассматривали в качестве основной причины незавершенности произведения. Если Н. Я. Берковский откровенно социологизировал конфликт драмы, то Ст. Рассадин показал сложное столкновение в нем «правды дела» и «правды власти» с «правдой любви». Но незавершенность «Русалки» оба исследователя связывают с неприемлемостью для Пушкина финала «мести», диктуемого последними фантастическими сценами³. Тот же аргумент В. Э. Рецпертер привел в доказательство того, что драма «внутренне и внешне» завершена, но не перебелена. Исследователь

¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М.: Изд-во АН СССР, 1953—1959. Т. 7. С. 569.

² Там же. Т. 7. С. 575, 576, 577.

³ См.: Берковский Н. Я. Статьи о литературе. М.; Л.: Гослитиздат, 1962. С. 357—403; Рассадин Ст. Драматург Пушкин: Поэтика. Идеи. Эволюция. М.: Искусство, 1977. С. 248—296.

⁴ Рецпертер В. Э. О композиции «Русалки» // Русская литература. 1978. № 3. С. 90—105.

полагает, что в беловом варианте сцены Князя с Русалкой не могло быть по двум причинам: «отмщение как умерщвление» внеположно пушкинскому миропониманию и творчеству; «встреча живых действующих лиц с представителями фантастического мира» не соответствует законам реалистического творчества⁴.

Как видим, вопрос о сюжете «мести» неотделим от фольклорно-сказочной фантастики «Русалки», но выходит за пределы поэтики — в сферу авторского мироотношения.

Исследования последних лет показали, что в 30-е годы сказка становится для Пушкина «не только традиционным народно-поэтическим сюжетом, но, в определенном смысле, своеобразным углом зрения на действительность», что открыло широкий простор для фантастики в его реалистическом творчестве⁵. Отзвуки сказки обнаружены в поэтике «Пиковой дамы», «Медного всадника», «Анджело», «Гробовщика» и других произведений⁶, притом в связи с проблемой нравственного суда — «возмездия» или «милосердия». В цикле же «простонародных» сказок Пушкина происходит постепенное внутреннее разрушение шкалы нравственных ценностей и поэтики, свойственных фольклорному жанру, что завершилось созданием «антисказки» о золотом петушке (1834)⁷.

В контексте этих взаимосвязанных тенденций возникает возможность по-иному взглянуть на «сказочный» «угол зрения на действительность» в «Русалке» и на мотив-сюжет «мести» в ней.

Начнем с того, что характер сюжета все исследователи толкуют, исходя из законов фольклорной сказки, признающей только практическое торжество героя и, значит, месть-расправу (в драме — месть Русалки и даже русалочью месть). Но Пушкин отверг этот фольклорный канон в первой же сказке — о попе и работнике его Балде. Герои его сказок никогда не омрачают торжества справедливости жестокостью, насилием, а уж тем более «умерщвлением» злодеев.

Кроме того, в художественном мире Пушкина понятия «мести» и «возмездия» не тождественны. Припомним «Выстрел», где перерастание «мести» в «возмездие» воплощено в сюжет и дает, быть может, наиболее яркую «модель» авторского понимания проблемы. Сильвио в течение нескольких лет сосредоточен на мысли о мщении, подчинив ей всю жизнь. Но в минуту осуществления цели он все-таки выбирает нравственное на-

⁵ См.: Фомичев С. А. Поэзия Пушкина: Творческая эволюция. Л.: Наука, 1986. С. 190—191.

⁶ См.: Медриш Д. Н. Литература и фольклорная традиция. Саратов, 1980. С. 146—160; Петрунина Н. Н. Проза Пушкина (пути эволюции). Л.: Наука, 1987. С. 222—240; Поддубная Р. Н. Сказочный сон Адриана Прохорова // Поэтика жанров русской и советской литературы. Вологда, 1988. С. 17—34, и др.

⁷ См.: Непомнящий В. Поэзия и судьба. М.: Сов. писатель, 1987. С. 187—260.

казание: «...Я видел твоё смятение, твою робость; я заставил тебя выстрелить по мне, с меня довольно. Будешь меня помнить. Предаю тебя твоей совести». Как и герои пушкинских сказок, Сильвио мстит, не расправляясь над соперником, а пробуждая в нём муки совести и сознания. Под стать нравственному возмездию — «милосердное» завершение поэмы-притчи «Анджело» («И Дюк его простил»), «нулевой финал» сказки-притчи о рыбаке и рыбке, безумие Германна, не выполнившего нравственного условия, поставленного призраком графини («Прощаю тебе мою смерть, с тем, чтоб ты женился на моей воспитаннице...»).

Сюжет «мести» действительно внеположен пушкинскому творчеству, но сюжет нравственного «возмездия» проходит через очень многие произведения и часто включает «встречу живых действующих лиц с представителями фантастического мира» (в «Каменном госте», «Гробовщике», «Пиковой даме», «Медном всаднике»). Тот факт, что психологические мотивировки не могут быть признаны исчерпывающим объяснением фантастических событий, давно отметил эстетически чуткий Достоевский. Назвав «Пиковую даму» «верхом искусства фантастического», он писал: «И вы верите, что Германн действительно имел видение, и именно сообразное с его мировоззрением, а между тем, в конце повести, то есть прочтя ее, Вы не знаете, как решить: вышло ли это видение из природы Германна, или действительно он один из тех, которые соприкоснулись с другим миром, злых и враждебных человечеству духов»⁸. Однако колебание в истолковании фантастического вовсе не разрушает реалистических принципов изображения, но подчеркивает роль и богатые возможности условности в реализме. Что касается «Русалки», то соотношение реальности и фантастики в ней вполне отвечает поэтическим законам сказки, где фантастика рождается из «несовпадения, расхождения точек зрения «изнутри» («глазами героя») и «извне» («глазами слушателя-читателя») на возможность или невозможность изображаемого художественного мира»⁹. В пушкинской драме подобное «несовпадение» предстает как полная достоверность превращения Дочери в Русалку, рождения Русалочки и пр. «изнутри» (для героев и художественного мира драмы) — и как условность, поэтическая фикция «извне» (для автора и читателей).

Безусловная достоверность фантастических превращений «изнутри» как раз и позволяет осуществиться в драме сюжету нравственного «возмездия». Этот сюжет в «Русалке» воплощен полностью, именно он сцепляет реальный и фантастический

⁸ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л.: Наука, 1988. Т. 30. Кн. 1. С. 192.

⁹ Неелов Е. М. Фантастическое как эстетико-художественный феномен // Эстетические категории: формирование и функционирование. Петрозаводск, 1985. С. 101—108.

планы произведения в органичное и внутренне завершенное художественное целое.

Нравственное «возмездие» Мельнику — это безумие, погружающее его в муки совести тем более безысходные, что фантастика переводит трагедию Дочери и его вину из прошлого в продолжающееся настоящее (встречи с дочерью Русалкой и внучкой Русалочкой).

Сюжет нравственного возмездия для Князя начинается на свадебном пире, когда среди веселья и величальных песен вдруг прозвучал скорбный голос, возвестивший о трагедии:

Как вечер у нас красна девица топилась,
Утопая, мила друга проклинала.

Фантастика эпизодов на свадьбе сразу приобретает громадный психологический и нравственный смысл. Князь еще может рационально толковать происшествие — полагать, узнав голос, что оставленная девушка «сюда прокралась», чтобы смутить веселье. Но одновременно печальная песня и слабый женский крик при поцелуе молодых становятся и отзвуком «голоса совести» (нравственной интуиции Князя, подсказывающей, что случилось с оставленной им возлюбленной), и знаком вины, и предвестием неминуемого нравственного наказания-возмездия.

Начав внутреннюю работу, нравственная интуиция разовьется в героя, превратится в «неведомую силу», что «невольно влечет» Князя к «этим грустным берегам». Воспоминания о былом счастье и встреча с безумным Мельником заставили героя остро осознать вину: «И этому все я виною!». Вину не только перед собою и утраченным счастьем, но и перед другими людьми:

Старик несчастный! вид его во мне
Раскаянья все муки растравил!

Драма возмездия — «мук раскаянья» — свершилась и обрвалась на кульминации — на встрече Князя с дочкой Русалочкой. По сравнению с таким наказанием (узнать в прелестной Русалочке свое дитя!) русалочья месть — условность, не имеющая нравственной силы, или жестокость, проявленная одной из сторон в новом, отличном от прежнего и неравном столкновении.

Ведь сказочная логика действия превратила Дочь в Старшую Русалку, о которой В. Э. Рецеттер справедливо заметил, что она «практически новый персонаж: ее «статус» в мире, ее функции в действии, наконец, ее облик так изменились, что узнать в ней «страдательное лицо» — бывшую возлюбленную Князя — почти невозможно»¹⁰. Метаморфозы героини сродни тем превращениям личности в безликую силу, которые претерпевают Петр в «Медном всаднике» или графиня в «Пиковой даме». С тем, однако, существенным отличием, что могучая

¹⁰ Рецеттер В. Э. О композиции «Русалки». С. 97.

сила в драме не безлика и не обладает тем масштабным символическим смыслом, который превращал столкновение Евгения с «кумиром на бронзовом коне» или Германна с графиней-картой в социально-философские конфликты. Столкновение Князя, пережившего «муки раскаянья», с «холодной и могучей» Старшей Русалкой неизбежно превратило бы его в «страдабельное лицо».

Нет никаких намеков на сюжет «мести» ни в одном из произведений, содержащих параллели к фантастическим сценам «Русалки».

В стихотворении «Как счастлив я, когда могу покинуть...» (1826) и в «Яныше королевиче» (1834) на первый план выступает любовь к русалке или вновь вспыхнувшее чувство к той, что в нее обратилась. В стихотворении сила и напряженность любовного чувства превышает для лирического героя ценность жизни и затмевает опасность утратить ее:

И в этот миг я рад оставить жизнь,
Хочу стонать и пить ее лобзанья...

В лирическом эпосе «Яныша королевича», входящего в «Песни западных славян», звучит иное — сожаление Елицы-русалки о невозвратности прежнего, земного и живого чувства:

Нет, не выду, Яныш королевич,
Я к тебе на зеленый берег.
Слаще прежнего нам не целоваться,
Крепче прежнего меня не полюбишь.

Быть может, эти параллели несут отзвуки раздумий Пушкинад над иным, нежели «возмездие», финалом «Русалки». Психологически возможный с точки зрения тоски Князя по погибшей возлюбленной и былому счастью, такой поворот сюжета невозможен с точки зрения реалистического характера героя и всей драмы. Он означал бы неизбежное стирание в сознании Князя границы между действительностью и воображением, т. е. вариант сна или безумия. Прием сна усилил бы «оперность» (а для нашего времени — «балетность») драмы и лишил бы нравственной силы сюжет «возмездия». Безумие удвоило бы ситуацию Мельника, а значит, ослабило бы шекспировскую мощь его образа. «Страшно ума лишиться. Лучше умереть», — скорбно заметил Князь после встречи с Мельником-Вороном.

Реальные человеческие страсти и характеры, заполнившие художественный мир драмы, взрывали каноны сказки, фольклорного лиро-эпоса, лирики. «Сказочный» «угол зрения» понадобился здесь для того, чтобы постичь «изнутри» эти характеры, вовлеченные в вовсе не сказочные коллизии, и нравственно оценить их с точки зрения этической философии народа, но вовсе не жесткой шкалы сказочных ценностей. «Чистая» сказка, как и «чистая» лирика, не могли состояться в «Русалке». Состоялась лирическая драма, в которой традиции сказоч-

ной фантастики помогли развиться сюжету нравственного «возмездия» тем, кто поправил любовь, честь, верность, долг. Развитие этого сюжета позволяет считать драму внутренне завершенной, а последнюю сцену (встречи Князя с Русалочкой) — открытым финалом драмы.

М. ЯЦКЕВИЧ

Авторское сознание В. Вишневского

Среди писателей, посвятивших свое творчество историко-революционной теме, Всеволод Вишневский выделяется как ярко выраженный романтик, каких в советской литературе сравнительно немного. Романтическая волна захлестнула советскую драматургию в первые послереволюционные годы и в начале 20-х гг. Этот период характеризовался поисками разнообразных романтических форм, начиная с массовых театрализованных народных празднеств, попыток создания жанра революционной мелодрамы и кончая опытами романтической трагедии, воспроизводящей патетику современности, но в условно исторической форме. Все эти попытки не были случайными, они отражали пафос времени, тенденцию к новому искусству. Дальнейшее движение советской литературы, особенно драматургии, характеризуется отходом от этих ранних романтических опытов.

Этот отход от романтизма, усиление реалистической линии были характерны для советской литературы в целом. Романтические мелодрамы и трагедии сменяются полнокровными реалистическими пьесами, театром психологической и жизненной достоверности.

На рубеже 30-х гг. в СССР возникает строго реалистическая драма А. Афиногорова, В. Киршона, К. Тренева, Б. Ромашова и других. Советская критика в свое время рассматривала этот процесс как закономерный¹. Но реальное движение нового искусства не могло исключить и революционно-романтическую традицию. Поэтому важно отметить, что в конце 20-х гг. параллельно с драматургией, ориентирующейся на Горького и Чехова, возникает тип романтической драмы, представленной творчеством Всеволода Вишневского. Эта новая драма остро и ярко изображала конкретную революционную действительность. Как отмечает советская исследовательница М. Черкезова, «...ей (драме Вишневского.— *М. Я.*) был не свойствен принцип романтического «переодевания», обращения к истории для рас-

¹ См.: Кирпотин В. Проза, драматургия и театр. М., 1935. С. 221—246; Его же. Советская драматургия. Доклад на I Всесоюзном съезде советских писателей. М., 1934; Литовский О. Вопросы советской драматургии // Глазами современника. Заметки прошлых лет. М., 1963. С. 31—55; Юзовский Ю. Вопросы социалистической драматургии. М., 1934.

крытия современности, т. е. все то, что характеризовало пьесы первых лет»². Здесь имеются в виду трагедии А. Глебова «Загмук», А. Толстого «Смерть Дантона», А. Луначарского «Оливер Кромвель», «Канцлер и слесарь», «Освобожденный Дон Кихот» и другие.

К концу 20-х годов внутренняя логика созревания драматургической эстетики привела к тому, что романтическое по общему пафосу искусство, в частности, драматургическое, уже не противопоставлялось реализму, как это бывало в первые послереволюционные годы, например, в известных статьях Горького «Трудный вопрос» и «О героическом театре», в ряде выступлений А. Блока и А. Луначарского, а принималось как искусство, опирающееся на реализм. Эта новая фаза, в которую вступает романтический театр, характеризуется прочными связями с живой действительностью. Новая драма вбирает в себя все своеобразие реальной современной действительности и вместе с тем стремится преодолеть узкую бытовую и психологическую достоверность, намечает выход к широким обобщениям.

Так возникает своеобразная драматургия В. Вишневского, сочетающая в себе острополитическую агитационность и публицистичность с пафосом романтических обобщений.

В драматургии Вишневского по-новому и с художественным совершенством реализовались задачи, выдвинутые в свое время театром массовых агитационных празднеств.

Корни драматургии Вишневского, на наш взгляд, надо искать во всей советской послеоктябрьской действительности, ибо пьесы его, с одной стороны, вобрали в себя опыт драматургии первых послереволюционных лет, художественные достижения массовых народных празднеств, агитсудов, условно-аллегорических пьес, таких, например, как «Праздник освобожденного труда», устроенный 1 мая 1920 г. к третьей годовщине Октябрьской революции, пьесы «Гражданская война» А. Неверова, «Мы» А. Веселого, «Легенда о коммунаре» П. Козлова и другие, которые отказывались от изображения драмы человеческой индивидуальности, заменяя ее изображением исторической судьбы народа; с другой стороны, традиции ранней романтической драматургии трансформировались в творчестве Вишневского, обогащались и видоизменялись. Так, на драматургию автора «Первой Конной» несомненное влияние имела «реалистическая романтика» В. Билль-Белоцерковского³, а также немецкий экспрессионизм Толлера и Кайзера. Поэтому многие критики начала 30-х гг. романтизм Вишневского считали «окрашенным в тона экспрессионизма».

² Черкезова М. Вс. Вишневский и советская романтическая драма конца 20-х — начала 30-х годов // Научные доклады высшей школы. Филологические науки. 1973. № 2 (74). С. 12.

³ См.: Литовский О. Указ. соч. С. 37.

Некоторые советские исследователи творчества Вишневого усматривают романтические тенденции уже в пьесе «Первая Конная»⁴. Хотя А. Эльяшевич считает, что пьесы Вишневого «Первая Конная», «Последний решительный» и «Оптимистическая трагедия» относятся скорее всего к экспрессивно-реалистической драме⁵. Данные исследователи особенно отмечают романтические элементы в композиции первой пьесы Вишневого, в которой драматургия индивидуального конфликта заменена драматургией движущейся истории, а действие широко представлено во времени — начало относится к 1913 г., а заключительная часть — к 1929 году. Пьесу характеризует не только временная ширь, но и смелые переносы действия: казармы, германский фронт, места боев буденновских частей и т. п.

Именно так строились первые театральные представления. Для них было характерно условное понимание сценического времени. В течение нескольких часов перед зрителем сменялись эпохи, действие свободно перебрасывалось из одной эпохи в другую. В них был разрушен сюжет в традиционном его понимании. Представление строилось на отдельных эпизодах, связанных между собой исторической последовательностью событий. «Первая Конная» Вишневого тоже представляет собой множество отдельных эпизодов. Но эпизоды этой пьесы организуются в циклы, объединенные определенным историческим моментом.

В пьесе «Первая Конная» материал представлен не развернуто, а отдельными эскизными зарисовками. Вся дореволюционная судьба солдатской массы показана на ряде эпизодов. Они рассказывают об отношении офицеров к солдатам. Но это понадобилось драматургу только для того, чтобы спасти изображение от отвлеченной риторики. Меньше всего он стремился к передаче бытовых моментов жизни. И вот для создания большого символического, обобщенного плана революционной действительности он придает этим бытовым сценам особый романтический колорит, используя для этого сложную систему острых и метафорических приемов, как введение экранов со световыми транспарантами, прямые обращения к зрительному залу и т. п.

Так было создано два плана действия: конкретно-исторический, реальный, и общественно-романтический. В «Первой Конной», например, в эпизоде «Гренадер» изображен эшелон, возвращающийся с германского фронта. В одной из теплушек «комитетчик» агитирует солдат идти в Красную Армию. Коло-

⁴ См.: Анастасьев А. Всеволод Вишневский. Очерк творчества. М., 1962; Гопштейн Н. Г. Композиция и стиль «Оптимистической трагедии» Вс. Вишневого//Учен. зап. Ташкент. гос. пед. ин-та. 1958. Вып. 13; Черезова М. Указ. соч.

⁵ См.: Эльяшевич А. Лиризм. Экспрессия. Гротеск//О стилевых течениях в литературе социалистического реализма. Л., 1975. С. 140.

ритный диалог усиливает бытовую достоверность сцены. В самый разгар солдатского веселья вторгается экран с лозунгом: «Завоевания революции угрожает опасность. Товарищи, формируйте отряды. Задерживайте врага»⁶. Световые транспаранты и лозунги широко использовались и в массовых празднествах. Но там они либо комментировали события, либо несли эмоциональную нагрузку. В художественной системе массовых празднеств они не имели той чрезвычайно важной функции переключения действия в героико-романтический план, какую получили в пьесах Вишневого.

Романтические элементы можно обнаружить также в пьесе «Последний решительный», где драматург использует разные романтические элементы в таких художественных приемах, как яркие, броские, развернутые сценические метафоры. Метафорическим языком, а не с помощью сценического действия даны полифонические голоса истории, например, в эпизоде «Застава № 6» (пьеса «Последний решительный»). Связь пограничной заставы со страной осуществляется при помощи репродуктора. Из тишины и мрака раздается: «Алло, алло, говорит Москва, говорит Москва... Война объявлена. Война объявлена»⁷. Потом врывается голос чужого мира: над заставой льется мурлыкающий тихий фокстрот. Сейчас репродуктор представляет Европу. Последний, оставшийся в живых боец вскидывает винтовку и со словами «По Европс — пли» — стреляет по репродуктору⁸. Вот реализация метафоры, прием столь близкий Маяковскому и имеющий, несомненно, романтическую окраску.

Искусство, по мнению Вишневого, должно вливаться в саму жизнь. «Нет театра для театра,— писал он.— Не нужен спектакль для спектакля. Нужно рассчитанное, максимально эффективное в политическом отношении действие»⁹. Стремясь заставить зрителя быть прямым участником спектакля, Вишевский превращал финал «Последнего решительного» в своего рода «буйный, острый митинг», который сливал актеров и зрителей. В письме к В. Мейерхольду он писал: «Наша цель: высокая художественная агитация. Конец пьесы... включает зал в военно-политический и эмоциональный порыв по общей теме: обороны!»¹⁰.

Вишевский использовал смелые условные приемы не только для того, чтобы перевести пьесы из плана конкретно-исторического в план общественно-романтический, но и для того, чтобы публицистически заострить их. Например, в пьесе «Последний решительный» прием сцены на сцене не просто разрешал

⁶ Вишевский В. В. Собр. соч.: В 5-ти т. Т. 1. М., 1954. С. 112.

⁷ Там же. С. 208—209.

⁸ Вишевский В. В. Собр. соч. Т. 1. С. 210—211.

⁹ Там же. С. 568.

¹⁰ Там же. Т. 6. С. 374—375.

реалистическую иллюзию — благодаря ему острая полемика вошла в самую структуру пьесы, стала нарочитой и демонстративной. Пьеса отстаивала новую романтическую эстетику, направленную против слащавой романтики оперно-буффорного склада. Она начиналась с такой пародийно построенной сцены, в которой ассортимент квазиромантических аксессуаров был крайне насыщенным для отрицания этой псевдоромантики. В неправдоподобно красивой обстановке, с обязательной луной, багряным закатом, нежно плещущимися синими волнами, традиционным парусом разыгралась столь же неправдоподобная схватка между командиром патруля и главой контрабандистов, но эта пародия, где враги в ритме маршеобразного мотива из «Кармен» поднимали ножи и револьверы, пародия сопровождаемая хором, танцевальными номерами, прерывалась как оскорбительная ложь. Из зала к рампе вырывался краснофлотец и требовал прекратить представление. Пародийная увертюра разрушала ходовую романтику, и начинался новый спектакль.

Приведенные примеры иллюстрируют художественные приемы, при помощи которых драматург пытался внедрять новую романтику в свои пьесы. Однако, на наш взгляд, ни «Первая Романная», ни драма «Последний решительный» не были еще вполне романтическими пьесами, хотя, надо сказать, в «сквозном» монологе Ведущего в «Первой Конной» получило яркое выражение романтическое начало. Только лишь «Оптимистическую трагедию» Вишневский создал полностью как романтическое произведение.

Вишневский здесь искал новый метод изображения монументальной действительности. Он испытывал глубокую неудовлетворенность тогдашней критикой, не ставившей по-настоящему вопроса о методе или решавшей этот важный вопрос в духе рапповских рецептов. Наиболее ожесточенные споры вызывал в начале 30-х гг. вопрос о реализме и романтике. Рапповская критика, по существу, лишала писателя права искать свой путь в искусстве, предписывала ему определенную узкую дорожку, предупреждала, чтобы он прежде всего избегал «романтического уклона», требовала «реалистической перестройки». Вишневский, не соглашаясь с такой постановкой вопроса, вводит в первый вариант пьесы полемику с установками РАППа. Прерывая ход действия, отступая от него, автор включает в пьесу короткие оценки полемического характера. Из публики поднимаются критики и драматурги, недовольные романтической трактовкой темы, и обращаются то к героям спектакля, то к его постановщикам. Так, в первом акте волнующая картина прощального матросского бала прерывалась полемическим выпадом: какой-то молодой человек со связкой бумаг беспокоит ритм:

«Молодой человек. Э-э, кто-нибудь! У вас, товарищи, выявлена романтика.

Старшина хора. Да?

Молодой человек (реалистически сморкаясь). Это есть извращение... Вот, товарищи, тут сказано, что...

Первый старшина хора. А кто вы, милый друг?

Молодой человек. Я разговариваю о том, что создают другие, я критик. (Листая цитаты). Могу выявить... Дабы учесть звено, ликвидировать недооценку реализма и начать вашу перестройку.

Первый старшина хора. Довольно болтать. Да здравствует романтика, критик!»¹¹.

Полемическая ирония Вишневого отражала в этом приеме литературные споры того времени, когда вопрос о новом методе стоял остро. Революционную романтику В. Вишневский защищал не только полемическими интермедиями, но и всем содержанием «Оптимистической трагедии».

За решением поставленных эстетических вопросов Вишневский смело обращается к читателю и зрителю. И в этом он близок к Маяковскому, который на вражеские выкрики и шепотки «Вас не понимают рабочие и крестьяне» отвечал тем, что сам шел к читателю и не просто читал свои стихи, но беседовал на литературные темы с широчайшей аудиторией.

Надо отметить, что в полемических выпадах Вишневого было много грубоватого задора, но вопросы, поставленные в них, были закономерны и своевременны. Продолжая работу над произведением, Вишневский в дальнейшем убедился в необходимости освободиться от всего, что загромождало пьесу, затрудняло восприятие ее основной линии. Он убрал полемику из второго варианта пьесы. В неотправленном письме к Горькому Вишневский объяснил свою правку требованиями самой жизни: «Многое излишнее, например, необходимую летом 1932 г. полемику с рапповской критикой, душившей за одно упоминание о романтизме — я снял, так как время «изымает» такую критику... изъял и другие литературно неудачные места»¹².

Во второй редакции исчезли некоторые персонажи, целые эпизоды. Автор сократил и переделал некоторые ремарки, монологи старшин хора. Так же, как в первой редакции, драматург-романтик сознательно не прояснил ни обстоятельств действия, ни конкретных биографий героев, не дал даже персонажам имен собственных. Все это осталось более или менее условным. Хотя все имеет реалистический подтекст, а герои — своих прототипов. Об этом Вишневский писал в статье «Автор о трагедии». Учитывая критику Горького (здесь имеется в виду статья Горького «О бойкости»), Вишневский в последующих вариантах второй редакции пьесы освободил трагедию от грубых выражений.

¹¹ Вишневский В. Оптимистическая трагедия. М., 1933. С. 93.

¹² Вишневский В. Собр. соч. Т. 6. С. 363.

Особый смысл имела переделка финала пьесы. Трагедийные образы, ситуации и развязки всегда привлекали Вишневого. Они бесконечно варьировались в его рассказах, пьесах и кино-сценариях. Драматург рисовал гибель то героя-коллектива, то отдельного героя — борца за революцию. Но он долгое время не находил оптимистического решения финала, адекватного жанру новой трагедии, романтической, в частности. Горький в статье «О бойкости» возмущался нечеткостью финала первой редакции «Оптимистической трагедии». Тогда пьеса заканчивалась сценой гибели Комиссара и всего матросского полка. Оптимизм выражался противоречиво и отвлеченно. Драматург заставлял матросов хохотать в лицо смерти и даже парадным шагом идти на смерть.

Абстрактно-фанфарный романтизм не удовлетворил Горького, и он эту выпренность справедливо назвал «невозможными преувеличениями» Вишневого. И писал о пьесе: «Смысл — бесстрашная гибель отряда матросов-революционеров. Да, это — трагедия, хотя «новое» толкование трагедии как литературной формы Вишневым весьма спорно и туманно. При чем здесь «оптимизм»? Ведь погибают не враги!»¹³.

Довод Горького — «ведь погибают не враги» — не сразу убедил Вишневого. Драматургу казалось, что здесь имеет место недопонимание природы нового оптимизма, который отчетливо ощущается и в «Чапаеве» Д. Фурманова, хотя там погибает Чапаев, и в «Разгроме» А. Фадеева, где погибают партизаны, и во многих других произведениях советской литературы.

Но все же драматург не мог не согласиться с Горьким, что оптимизм «новых матросов» в первой редакции пьесы выражался «спорно и туманно». Недаром еще в период работы над рукописью он пытался разными способами «материализовать» идею оптимизма, избежать выпренности и найти подлинную романтическую патетику, отвечающую жизни.

Романтические тенденции легко обнаружить также в образе и поступках главного героя пьесы — Женщины-Комиссара. В классической трагедии главный герой всегда воплощал величественную мысль, была ли это идея трагической любви, верности или долга. За идею герой шел на подвиг, отдавая самое дорогое для человека — жизнь. Но гибель его была не напрасна и не рождала пессимистического чувства. Она казалась людям прекрасной жертвой.

В полном соответствии с давней традицией Вишневский развивал мысль, что в революции жертвы не только возможны, но и необходимы, и что нет прекраснее жертвы, принесенной во имя победы революции. Исторический оптимизм провозглашен пьесой Вишневого как художественная декларация советско-

¹³ Горький М. Собр. соч.: В 30-ти т. Т. 27. С. 158—159.

го искусства и литературы. Поэтому во второй редакции в измененном финале его пьесы матросский полк остается в живых, а умирает лишь Женщина-Комиссар.

Художественная декларация заключалась и в самом своеобразии оптимистической романтики пьесы. Подобно другим героям советской литературы, Женщина-Комиссар была воодушевлена идеей бессмертия идеологии, за которую боролась. Но в отличие от других писателей Вишневский показал смерть Женщины-Комиссара как ее свободный выбор, самопожертвование ради спасения товарищей, как бескорыстный подвиг, достойный бессмертия. Женщина-Комиссар — это прообраз человека нового общества. И поэтому подвиг этой необыкновенной женщины, овеянной оптимизмом будущего, особенно романтичен. Как в классической трагедии, он вызвал катарсис, потряс души оставшихся в живых матросов, наполнил сердца их трагической скорбью и ликованием.

В статье «Автор о трагедии» Вишневский заметил: «Я писал не обычно реалистическим методом, а неким иным. Как его именовать? Как его определять?.. Не буду торопиться — здесь узлы многих проблем стиля, узлы многих споров, исканий»¹⁴. Драматург, видимо, не хотел сказать, что он создал романтическую пьесу на реалистической основе, так как помнил, сколько досталось ему за романтику. Но совершенно очевидно, что он считал «Оптимистическую трагедию» романтической.

В заключение следует еще сказать несколько слов о проблеме экспрессионизма в творчестве Вишневского. В критической литературе о нем, как уже упоминали, неоднократно отмечалась некоторая экспрессионистическая заостренность его произведений¹⁵. Сам Вишневский в своей дневниковой записи 1933 г. писал, что «впервые прочел лишь отрывок Газенклевера в сентябре 1931 г. Таким образом, писал, не зная немецких экспрессионистов. Правда, послевоенная полоса через прозу, кино, театр могла влиять на меня»¹⁶. В 30-е годы критик О. Литовский писал о том, что «романтика Вишневского окрашена в тона немецкого экспрессионизма, сближающего творчество Вишневского с такими драматургами как Эрнст Толлер и Гуго Кайзер»¹⁷. О сходстве романтизма с экспрессионизмом в пьесах Вишневского, даже о влиянии экспрессионизма писали также А. Анастасьев и А. Марьямов¹⁸. Нам, однако, кажется, что, пожалуй, правильнее говорить не о влиянии, а лишь о переключке драматургии Вишневского и экспрессионистической драмы.

¹⁴ Вишневский В. Собр. соч. Т. 5. С. 338.

¹⁵ Sliwowski R. Wsewoloda Wiszniewskiego droga do «Tragedii optymistycznej» // Dialog, 1970. N 4. S. 82—89.

¹⁶ Вишневский В. Собр. соч. Т. 6. С. 201.

¹⁷ См.: Театр и драматургия. 1934. № 3. С. 44.

¹⁸ См.: Анастасьев А. Указ. соч.; Марьямов А. Революцией призванный. О Всеволоде Вишневском, его творчестве и времени. М., 1963.

В большой и сложной теме о романтизме Вишневого мы попытались выделить всего лишь несколько аспектов, связанных с поэтикой трех пьес. В последнее время, когда вопрос о романтических тенденциях в советской литературе привлекает все большее внимание, проблема романтизма в драматургии Вишневого представляет несомненный интерес, особенно в контексте его поисков художественного соотношения романтизма и реализма.

В. М. ПАВЕРМАН

Пьеса Меган Терри «Вьет-рок»

В 60-е годы XX века в сценическом искусстве США громко заявляет о себе «новый театр», представленный именами Жан-Клода Ван Италли, Барбары Гарсон, Сэма Шеппарда, Теренса Макнелли, Джона Гуэри и ряда других драматургов.

Появление «нового театра» — закономерная реакция части писателей, работающих для сцены, на коммерческое искусство Бродвея и идущий быстрыми темпами процесс коммерциализации внебродвейских подмостков. Критически изображая окружающую их действительность, приверженцы родившегося течения пересматривают традиционную театральную эстетику, которая для них ассоциируется с конформизмом в искусстве.

Характеризуя послевоенную литературу США, американский исследователь И. Хассан в ряду имен драматургов, которые «внесли свой вклад в разнообразие вне-вне-Бродвея», называет имя Меган Терри (р. 1932)¹. Эта писательница заслуживает того, чтобы повести о ней более обстоятельный разговор: ее антивоенная сатира «Вьет-рок» (Оупен тиэтр, Нью-Йорк, 18 мая 1966) явилась самым первым художественно-литературным откликом на вторжение экспедиционного корпуса США во Вьетнам.

«Вьет-рок» — неологизм, включающий в себя части слов «Вьетнам» и «рок-н-ролл» («качайся и крутись») — названия популярного в США бального танца. «Вьет-рок» следует понимать как пляску смерти, разгул безумия. В нашем литературоведении творчество М. Терри вообще и самая ее известная пьеса, в частности, практически не изучены, если не считать нескольких публикаций, лишь касающихся данной темы².

В данной статье делается попытка проанализировать принципы сюжетостроения и жанровой природы пьесы «Вьет-рок» и

¹ Hassan I. Contemporary American Literature. 1945—1972. N. Y., 1974. P. 164.

² См.: Кондрашов С. Война и рок-н-ролл//Известия. 1966. 5 дек.; Ковалев И. Насилие в гриме и без грима//Театр. 1969. № 3. С. 145, 146; Ковалев И. Границы «нового театра»//Театр. 1969. № 8. С. 165. Вульф В. Размышления о «новом театре»//Иностран. лит. 1972. № 4. С. 261.

тем самым выявить в основных чертах специфику творческого мышления ее автора. Мы разделяем точку зрения В. В. Кожина, согласно которой сюжет — это «...многочисленная последовательность внешних и внутренних движений людей и вещей, более или менее длительный и сложный ряд жестов»³. В понятие сюжета ученый включает и фабулу — ряд событий, образующих основу сюжета.

В своих рассуждениях мы исходим из того, что в категории жанра находит отражение действительность конкретного времени, осмысленная под определенным философско-эстетическим углом зрения. Жанровая структура относительно устойчива. В то же время жанр — величина подвижная, развивающаяся в зависимости от изменения самой действительности. Такая динамика жанра позволяет говорить о его типологии. «В жанре всегда сохраняются неумирающие элементы архаики. Правда, эта архаика сохраняется в нем только благодаря постоянному ее обновлению... жанр живет настоящим, но всегда помнит свое прошлое, свое начало»⁴.

На творчество писательницы существенное влияние оказала идейно-эстетическая программа «Оупен тиэтр» (основан в сентябре 1963 года). Его руководитель Джозеф Чайкин видит задачу театра в том, чтобы «пересмотреть границы сценического опыта или отказаться от них. Искать пути друг к другу и к зрителям». Важная роль драматургов заключается в том, что они «предлагают нам внешние рисунки — чаще всего позднее они будут переделаны. Работа актеров вдыхает жизнь в эти схемы... После того, как писатель предложит форму — не хочу сказать «сюжет», поскольку эти вещи нередко оказываются много проще, чем сюжет, — мы начинаем импровизировать. Находим нужный язык... стиль языка зависит от характера импровизации, ее целей и нашего воодушевления...»⁵ Итак, отправной точкой и необходимейшей основой творческого процесса является драматургический материал, но особой структуры: он допускает возможность импровизации для всех участников спектакля и позволяет из вечера в вечер варьировать его образ.

«Мы объединяем наши страхи, нашу волю, наш опыт, чтобы всем вместе написать комедию (речь идет о «Вьет-роке». — В. П.), которая передала бы нашу заинтересованность, наше беспокойство, наш гнев и нашу надежду, — рассказывает М. Терри. — У нас есть публика, и к пропаганде своих взглядов мы относимся очень ответственно»⁶. Установка на коллективность.

³ Кожин В. В. Сюжет, фабула, композиция // Теория литературы в 3-х т. М., 1964. Т. 2. С. 421.

⁴ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972. С. 178—179.

⁵ Цит. по: Schechner R. Public Domain. Indianapolis and New York, 1969. P. 123.

⁶ Терри М. Un Uomo Totale in Teatro Totale // Sipario. 1968. N 272. P. 29.

обусловлена значимостью проблематики, к которой обращаются театр и писательница. «...Мы сталкиваемся с огромными общественными проблемами, и для того, чтобы противостоять им, требуется помощь многих умов и многих голосов», — констатирует она в своей статье «Кто сказал, что великую драму создают только слова?»⁷.

Цель исканий М. Терри — духовное раскрепощение человека — актеров и зрителей: «На протяжении длительного времени Америке удавалось силой подавлять желание людей видеть: желание видеть естество друг друга, душу друг друга, скрытые архивы Центрального разведывательного управления. Это насилье парализовало людей настолько, что они не только разучились видеть, они разучились дотрагиваться и не могли допустить, чтобы кто-то дотрагивался до них... мы в нашем театре свободны, чтобы делиться с нашими зрителями насыщенным, непосредственным, радостным или часто мучительным опытом». Это общение, по мысли писательницы, должно «обогатить людей с тем, чтобы не только помочь им выдерживать существование в этом мире, но и дать опыт, который помог бы набраться смелости, чтобы изменить мир».

От эстетики «Оупен тизтр» пришла в драматургию писательницы так называемая «трансформация». Сущность этого художественного приема хорошо определил П. Фелдмэн, поставивший в этом театре пьесу М. Терри «Держите в закрытом виде в прохладном сухом месте». «Это импровизация, — пишет режиссер, — в которой стабильная реальность или «предлагаемые обстоятельства» (термин Метода) на сцене в течение действия несколько раз изменяются... эти изменения происходят быстро и почти без перехода...»⁸. На деле это означает мгновенное перевоплощение артиста из одного персонажа в другого, моментальную смену места, ситуации, времени. Использует М. Терри и зрительные образы. В своих пояснениях к «Вьет-року» она замечает: «...визуальные образы здесь более важны, нежели слова»⁹. Однако в данной пьесе слово, бесспорно, доминирует в системе изобразительных средств.

Сатирическая пьеса писательницы стала одним из ярких произведений демократического театра США, выступившего против агрессии во Вьетнаме. Самым первым откликом на нее стал уличный спектакль народного театра «Брэд энд паппет», который уже весной 1965 года, спустя несколько месяцев после вторжения в Индокитай, дал на улицах Нью-Йорка представ-

⁷ Суждения М. Терри об искусстве театра, кроме тех, что цитируются по иностранным источникам, приводятся по статье И. Ковалева «Границы «нового театра», с. 165—166.

⁸ Цит. по: Sch e c h n e r R. Public Domain. P. 124.

Термин «метод» в западноевропейском театроведении обозначает систему Станиславского.

⁹ Цит. по: We a l e s J. The Jumping-off Place. L., 1969. P. 239.

ление-демонстрацию. Четырехметровая кукла — толстый босс — тащила за собой на канате куклу-труп, на котором было выведено «Вьетнам». В пьесе Ж.-К. Ван Италли «Америка, ура!» (1967) перед телезрителями дает интервью молодой офицер, покинувший экспедиционный корпус в Южном Вьетнаме: он не желает больше убивать. Д. Хеллер пишет пьесу-памфлет «Мы бомбили Нью-Хейвен» (1967), в которой разрабатывается фантастическая ситуация: США ведут войну со всем миром. Цель автора — заставить соотечественников отрешиться от позиции молчаливого потворства агрессии. Строки, обличающие войну, есть и в сатирической комедии Б. Гарсон «Макберд» (1967) и в бессюжетной, абстрактно-символической постановке «Ливинг тиэтр» того же года «Загадочное и миниатюры» (сценарий Г. Штейн). Даже в «мюзикле любви и рок-н-ролла» Г. Макдермота (либретто Дж. Рэгни и Дж. Рэдоу) «Волосы» (1968) сквозь каскад непристойностей слышны выпады актеров против обывательщины, расизма и вторжения во Вьетнам.

Источником для написания пьесы «Вьет-рок» послужил обильный документальный материал, почерпнутый главным образом из прессы, теле- и радиопередач. Свое произведение М. Терри назвала «театральным заявлением» против войны, подчеркнув этим жанровым определением публицистическую направленность пьесы. Ее главным — и единственным — действующим лицом является... агрессия во Вьетнаме, представленная как протяженное во времени и пространстве явление и — увы! — по-своему логичный ход событий. «Вьет-рок» — это органичная пьеса, в которой представлена структура войны,¹⁰ — отмечают американские исследователи. Эта «структура» и воплощена в сюжете.

М. Готтфрид считает, что «действие «Вьет-рока» развивается совершенно вне сюжета»¹¹. Однако происходящее в пьесе выстраивается в четкую событийную линию. Юноши являются на призывной пункт, проходят медкомиссию, затем попадают в распоряжение Сержанта и оказываются на земле Южного Вьетнама, где и погибают. Правда, события в данном случае — особого рода, они — обобщение, «схема войны», путь от призыва к смерти, как бы «типология войны». Оригинальность разработки сюжета — во множестве, в дифференциации углов зрения на событийный ряд, что проявляется в «разножанровости» эпизодов, составляющих сюжет. Спектр жанров позволяет показать агрессию с разных сторон при неизменности авторской позиции, сущность которой верно подметил Дж. Уилз: «Это пацифистская пьеса с главной мыслью о человеческих утратах в войне»¹².

¹⁰ Poland A., Mailman B. The off-off Broadway Book. N. Y., 1972. P. LXI.

¹¹ Gottfried M. A Theater Divided. Boston. Toronto, 1967. P. 302.

¹² Weales J. The Jumping-off Place. P. 239.

Основой для интеграции жанров в художественное целое является жанр ревю (обозрения) — «костяк» пьесы. Поскольку «ревю состоит из отдельных эпизодов, объединенных сквозной темой и действующими лицами»¹³, этот жанр позволяет достичь панорамности изображения. Прием трансформации органически вписывается в структуру ревю, делая возможным быстрое чередование персонажей и сцен.

В каких жанрах выдержаны эпизоды, составляющие сюжет пьесы?

Психологическая драма. Ее признаки обнаруживаются в сцене в кафе. Две матери явившихся на призывной пункт юношей ждут решения медицинской комиссии. Действие движется в диалогической плоскости. Миссис Шерман переживает, что ее сын, скорее всего, будет отправлен на войну, миссис Коул уверена (или делает вид?), что ее сына не возьмут в армию. Между той и другой возникает пикировка, но не она определяет динамику действия. Конфликт развивается между женщинами, с одной стороны, и жестокой действительностью там, за стенами кафе — с другой. Авторские ремарки передают психологическую остроту ситуации («нервно, чтобы разрядить напряжение», «напряжение миссис Шерман все возрастает») ¹⁴. «Негромкий барабанный бой», доносящийся издала, сгущает атмосферу тягостного ожидания. Глухие удары звучат предвестием гибели сыновей. Эпизод в кафе написан как драма настроения. В этом же жанре выдержаны и сцена в семье, в которую приходит известие о тяжелом ранении сына, и сцена прощания матери с умирающим в госпитале Джерри. В эпизоде у больничной койки автор использует выразительную психологическую деталь: как утопающий за соломинку, мать хватается за призрачную надежду — за ошибку в написании имени ее мальчика на бирке, привязанной к его запястью, но слышит в ответ «спокойно» произнесенную фразу доктора: «Машинистка ошиблась, миссис Смолл. Очень сожалею. (Уходит.)» (87).

В этой «бирке» — сардонический смысл. Роковая встреча как бы продолжает картину медицинского освидетельствования в начале произведения, через которую лейтмотивом бездушия проходят слова: «Правительство США проинспектировало мужчину» (31—32). Теперь инспекция завершена окончательно.

Эпистолярная драма. Признаки этого жанра видны в сцене письменного разговора солдата, его матери и невесты. Действие обретает внутренний, психологический характер, движется за счет динамики чувств, доверенных бумаге. Все трое страдают от жестокости тех, кто бросил людей в бездну отчаяния. Исто-

¹³ Театральная энциклопедия. М., 1965. Т. 4. С. 558.

¹⁴ См.: Terry M. Viet Rock. Comings and Goings. Keep Tightly Closed in a Cool Dry Place. The gloaming. oh my Darling. N. Y., 1967. P. 32—33. Далее цитируется по этому изданию с указанием страницы в скобках.

ки тревожного настроения в этой сцене — тексты писем, в которых усталость, страх, тоска, любовь, надежда...

К психологическому пласту произведения примыкает и монолог-размышление (начало акта). Голос звучит из динамика: «Все могло быть иначе... мы команда проигравших...» (28). Это слова убитого американского солдата, которые как бы доносятся оттуда, откуда не возвращаются. В финале пьесы — вновь монолог. Мы слышим «плавный, бесстрастный голос», который произносит фразы «без всякого личного отношения» (102). М. Терри создает иллюзию полифонии: с помощью техники «потока сознания» разрозненные мысли выстраиваются в монолог, за которым угадываются разные люди — живые, мертвые. Слышится плач матери, потерявшей сына: «Внемли моей молитве, дорогой господи. Я отдам все доллары, чтобы вернуть моего мальчика домой. Все мои доллары. Пусть он снова придет домой» (102). Лежащий в могиле солдат вспоминает близких и друзей: «Выше нос, белочка! Ты раньше была такая солнечная. Я сражался за тебя наверху... Напишите маме обо мне, мальчики... когда вы вернетесь, думайте обо мне, ребята» (103—104). Кто-то констатирует: «Цена высока. Доллары приносят доллары, но мальчики не возвращаются». Кто-то требует: «Взорвите это. Взорвите» (103). Кто-то резюмирует: «Нет возврата. Точка...» (103). Завершается словесная мозаика обращением погибшего солдата: «Прощайте, дураки всего мира. Которым нужен я. Которым нужно все это. Которым нужна война..., кто нуждается во мне» (104). Содержание всех этих строк само по себе драматично, но драматизм углубляется за счет контраста между спокойным тоном повествования и кричащим содержанием монолога.

В перечисленных сценах доминирует влияние театра вживания, но в поэтике пьесы не менее важна и традиция условного театра. Проследим ее на примере других картин пьесы.

В параметрах жанра комедии развивается действие сцены обучения американцами военнотружущих сайгонского режима. На комический эффект здесь рассчитан уже сам прием трансформации, в результате которого «все девушки отходят к задней или боковой стенке и перевоплощаются в мужчин — южно-вьетнамских солдат» (72). В фарсовом ключе решен и диалог юноши Джерри с одним из рядовых марионеточной армии, которому американец пытается втолковать, кто из них «янки», а кто — «южный вьетнамец», и что целиться надо не в ботинки, а в сердце противника. Очуждающими моментами являются как фарсовая ситуация сцены в целом, так и хоровой зонг — пасхальное песнопение «Святые идут», — исполняемое всеми ее участниками.

Трагикомедия. Слушания в Сенате по поводу вьетнамской войны. Двенадцать человек один за другим излагают свою точку зрения на события в Индокитае. Эффект очуждения дейст-

вует главным образом через прием трансформации. «Когда актер заканчивает одну роль, он тут же становится другим персонажем или просто остается актером. Если же он не исполняет ни сенатора, ни выступающего, то изображает публику, сидя на скамье сбоку сцены» (55).

Немаловажным элементом остранения действия является прозрачный намек: за образом того или иного выступающего читатель-зритель угадывает реальное лицо. Так, Р. Шехнер отмечает, что можно понять, кто предположительно скрывается под маской вымышленного персонажа: политическая деятельница Э. Рузвельт, чемпион мира К. Клей, генерал Лемей¹⁵.

Прием совмещения реальности и фантастики, когда в зале появляются Мадонна и Иисус Христос, также способствует возникновению эффекта очуждения. Он может быть усилен с помощью чисто технических средств: автор допускает возможность «вознесения» Мадонны.

Традиции «массового действия», «драмы улицы» — своеобразного жанра, сформировавшегося в США в недрах пролетарского театра в 30-е годы («Грузчик» П. Питерса и Дж. Скляра, «Тупик» С. Кингсли, «Маршевая песня» Дж. Г. Лоусона), заставляет вспомнить сцену антивоенной демонстрации, остро-конфликтная по содержанию, масштабная (в пределах стилистики пьесы) по форме. Сталкиваются женщины и отправляющиеся за океан новобранцы во главе с Сержантом. Слышатся возгласы «Прекратите войну во Вьетнаме! Любите, а не войте! Верните мальчиков домой!» (44). Очуждение — в условности мизансценировки, когда «все актрисы, взявшись за руки, бросаются на колени» и «их ряд проходит через центр сцены» (43); в особой организации текста: реплики противостоящих сторон произносятся хором и четко чередуются.

«Демонстранты: Страдают невинные люди с обеих сторон, их калечат и убивают!

Солдаты: (Кричат.) Нам очень жаль!

Демонстранты: Рушатся дома, люди остаются без крова!

Солдаты: Нам очень, очень жаль!» (45).

Утверждение С. Смайли о том, что М. Терри принадлежит к числу драматургов, которые в 60-е годы пишут в духе рабочего театра 30-х¹⁶, конечно, преувеличение, но применительно к картине демонстрации оно не лишено основания, хотя автор «Вьет-рока» далека от радикализма создателей пролетарской сцены «красного десятилетия».

Завершается история американских солдат в сайгонском баре. Абсурдный характер происходящего — главное средство остранения действия в этой картине. Она выдержана в духе

¹⁵ Schechner R. Public Domain. P. 125.

¹⁶ Smily S. The Drama of Attack: Didactic Plays of the American Depression. Columbia, 1972. P. 72—73.

антитеатра, но чисто внешне, ибо абсурд здесь отнюдь не воплощение вселенской нелепицы. Его генерирует вполне земное лицо — Сержант. Он верен себе: славит президента «Л. Б. Д.». Но ведь Линдон Бейнс Джонсон был тем хозяином Белого дома, при котором США развязали войну во Вьетнаме. Абсурд бездумного ослепления «патриота» Сержанта усиливается за счет изображения его алкогольного опьянения: в этом состоянии его и потянуло на откровенность. Такой сюжетный ход позволяет М. Терри перевести сцену в ирреальное измерение, когда актеры «материализуют» бредовые видения Сержанта. «Они поочередно обвиняют его, нападают на него. Вокруг все то, о чем рассказала пьеса,— муштра, приветствия, штыки», здесь же — «Мадонна, смерть Джерри, вьетнамские матери. Сцена должна выглядеть фантасмагорической» (100). Этот хаос завершает пьесу абсурдным аккордом. Взрыв, сокрушающий стены бара, и убивающий его гостей, ставит точку в развитии сюжета. Вывод недвусмысленный: абсурд политики агрессии чреват вполне логичным концом.

В связи с таким итогом рассказанной М. Терри истории представляется несостоятельной точка зрения Р. Шехнера, который считает «Вьет-рок» «неполитической» пьесой на том основании, что она не пропагандирует какие-то конкретные политические взгляды, а являет собой конгломерат идей¹⁷. Авторское отношение к теме выявлено достаточно полно через развитие сюжета. Но в целом американская критика утверждает политическую направленность «театрального заявления». Как пьесу, которая «горит гневом» против «отвратительной войны», характеризует «Вьет-рок» Г. Таубмен. «Атакой на вьетнамский конфликт» называет ее Р. Брустейн. К числу драматургов, зовущих к «социальным и экономическим переменам на благо человека», относит английская исследовательница М. Терри К. Хьюз¹⁸. Точное определение «Вьет-рока» с точки зрения его содержания дает исследователь Е. Брюнинг, называющий это произведение «антивоенным рок-мюзиклом, откровенно политической, антиимпериалистической пьесой»¹⁹.

В разработке сюжета помимо литературных жанров немалую роль играют и два вида сценического искусства — пантомима и мюзикл.

Язык мимики и жеста используется, например, для изображения самосожжения в сцене антивоенной демонстрации. С помощью пластики создается и образ конкретного предмета. Назначение последнего различно: он может играть чисто служеб-

¹⁷ См.: Schechner R. Public Domain. P. 130.

¹⁸ См.: Taubman H. The Making of the American Theatre. N. Y., 1967. P. 378—379; Brustein R. The Third Theatre. N. Y., 1969. P. 9; Hughes C. American Playwrights 1945—1975. L., 1976. P. 20.

¹⁹ Bruning E., Köhler K., Scheller B. Studien zum Amerikanischen Drama Nach dem Zweiten Weltkrieg. Berlin, 1977. S. 22.

ную роль (контур военного самолета, направляющегося в Азию), может нести и метафорический смысл, как в начале пьесы, когда «актеры лежат на полу кругом, головами внутрь его» и «их тела образуют огромный цветок или маленькую мишень» (28). Цветок и мишень — параллель многозначительная: жизнь и смерть. Эта метафора воспринимается как зримый эпиграф к рассказу об уничтожении жизни.

Идейно-выразительная функция пантомимы у М. Терри заставляет вспомнить трехчастную пьесу Ж.-К. Ван Италли «Америка, ура!» («Интервью», «Телевидение», «Мотель»). Оба автора идут от эстетики «Оупен тиэтр». Их сближает критическое отношение к действительности, стремление пробиться к душе зрителя. И, конечно, поиск новых художественных форм в драматургии. В первую очередь — попытка усилить внешнее действие с помощью визуального образа и использование приема трансформации.

Еще один общий момент — тенденция к «геометризации» действия, но назначение этого приема у того и другого автора различно. У Италли фигуры, создаваемые актерами, выстраивающимися то в круг, то в линию и т. д. («Интервью») в сочетании с четким ритмом действия передают ощущение встречи с идеально функционирующим компьютером, т. е. работают на обрисовку центрального образа цикла — тотальной «математизации» жизни. Геометрия становится одним из главных средств художественной выразительности. Напротив, у М. Терри она лишь символически дополняет действие. Например, в сцене чтения писем солдат, мать и невеста оказываются в треугольнике, образованном стоящими на коленях исполнителями. Люди разъединены, как три вершины треугольника, — таков смысл этого образа. И наоборот, как знак духовного единения воспринимается круг, по которому, взявшись за руки, движутся солдат, мать и невеста, повторяя последние строки своих писем.

Кроме пантомимы в художественную архитектуру «Вьет-рока» входят и музыкальные фрагменты — танцы и песни. Они органически связаны с сюжетом: медленный танец буддийского священника — часть ритуала похорон вьетнамского юноши; танец захмелевших солдат «входит в программу» их вечеринки в баре... Песня вводит в атмосферу действия, углубляет его в психологическом плане. Так, в начале пьесы звучит песня — музыкальная заставка к изображаемым событиям, исполненная авторского сарказма по адресу агрессоров:

Далеко, за южным морем,
Есть страна, где любят рок.
Черной ночью, в полдень знойный
Пляшут, пляшут там вьет-рок.

Если бомба вниз несется, —
То вьет-рок в свой ритм вошел,
Если вихрь напалма вьется —
Это кружится вьет-ролл...²⁰

²⁰ Здесь и далее перевод автора статьи.

Эпизод смертельного ранения Джерри сопровождается пением одной из актрис:

Ему полгода воевать,
О господи, спаси!
Молю как женщина, как мать,
Дай мне хоть раз его обнять,
Пусть в дом родной войдет опять,
О господи, спаси!

Песенно-хореографический пласт пьесы позволяет говорить о наличии в ней ярко выраженной традиции мюзикла, того жанра, в котором «вокальные и танцевальные сцены должны непосредственно вырастать из действия и его развивать. Они должны быть необходимы, то есть внутренне мотивированы»²¹.

Помимо соединения жанров, в поэтике пьесы не менее важна и интеграция различных драматургических систем — театра психологического и условного, что усиливает эффект воздействия произведения на читателя-зрителя. Конечно, психологизм произведения М. Терри — понятие относительное, ибо он в известной мере «редуцируется» приемом трансформации. И тем не менее можно согласиться с французским исследователем Ф. Жоттераном в том, что этот прием не разрушает «эмоциональной линии»²² восприятия, если иметь в виду сцены, написанные в психологическом ключе. Раскрытие внутреннего мира персонажей необходимо в тех случаях, когда речь идет о страданиях людей. Условность вступает в свои права тогда, когда драматург стремится вызвать аналитическое отношение к происходящему, а именно: к самому факту агрессии в его предельно конкретном виде, к изображению вооруженного американца на чужой земле.

Как обрисованы в пьесе солдаты? Поначалу это бездумная масса, одурманенная ложно понятым патриотизмом, всецело преданная своему командиру — Сержанту. В сцене обучения новобранцев это особенно хорошо видно (39—40). Ребята убеждены, что настало время «вступить в мир мужчиной». Единодушны они и в картине антивоенной демонстрации. Прием геометризации подчеркивает их «несгибаемость»: юноши выстраиваются в «предельно прямую линию» и по сигналу Сержанта один за другим делают шаг вперед, чтобы бросить публике упрек в отсутствии патриотизма. Но уже в эпизоде приземления с парашютами появляются первые сомнения. Поочередное обращение солдат в зал теперь носит иной характер: один «не подготовился», второй обещает по возвращении в Штаты заставить людей «остановиться и подумать», третий высмеивает Сержанта (50—51). Сцена чтения писем предваряется новым геометрическим символом, отражающим перелом в «правильном» настроении солдат: актеры и актрисы стоят в форме «непра-

²¹ Кампус Э. Ю. О мюзикле. Л., 1983. С. 6.

²² Jotterand F. Le Nouveau Théâtre American. P., 1970. P. 117.

вильных квадратов» (68). Во время боя летящие в зал невеселые реплики исполнены иронии по адресу здравствующих за океаном соотечественников. «Ничто не стоит моей жизни», — восклицает один из юношей, а через секунду раздается взрыв, уносящий жизнь Джерри. Вскоре звучит угроза убить Сержанта. Наконец в последней картине (сайгонский бар) солдаты в открытую ругают Президента.

М. Терри идет по пути предельного обобщения образа, ибо ее задача — рассказать о судьбе тысяч молодых людей, брошенных на смерть. Иначе поступает Дж. Хеллер, создавая в пьесе «Мы бомбили Нью-Хейвен» характеры летчиков американских ВВС. Каждый из них наделен двумя — тремя штрихами внешнего и внутреннего портрета, затем по ходу действия выявляется более или менее индивидуализированный облик пилота. Такая структура образа обусловлена тем, что в памфлете Хеллера поднимается проблема личной ответственности каждого за свои действия. При этом цель у того и другого автора одна — заставить публику отказаться от молчаливого потворства преступлению войны. В связи с этим и у Хеллера, и у Терри зритель попадает в «силовое поле» конфликта.

Хотя к финалу «Вьет-рока» обнаруживается противоположность целей солдат и Сержанта, она далека от того чтобы стать сюжетообразующим конфликтом. Природа конфликта пьесы иная. Сюжет произведения представляет собой серию иллюстраций, назначение которых — все более полное раскрытие образа войны. Динамика действенной линии, разрастание облика агрессии и статика духовного мира зрителя, того самого «молчаливого большинства», страусиная позиция которого развязала руки агрессору. Сцена и зал — в конфликтных отношениях. Происходящее на подмостках должно вывести публику из состояния индифферентности. Отсюда многочисленные попытки находящихся на сцене войти в контакт с аудиторией. Одна из них достаточно красноречива. Актрисы ходят между рядами зрителей, повторяя: «Это грязная война. Это грязная война, развязанная негодями. Эта война пожирает мальчика, которого я вырастила в своем чреве. Эта война отвратительна» (90). И наконец — финальный выход всех исполнителей в зал: «Каждый подходит к кому-то из зрителей и трогает его руки, голову, лицо, волосы... торжество общения... актеры... должны изобразить удивление и радость оттого, что они и зрители — живы» (105). Сердечность как альтернатива человеконенавистничеству.

Завершается пьеса песней, с которой она началась. Цитируем ее заключительные строки:

В диком реве самолета
Злую песнь вьет-рок завел.
Пуль трассирующих роты
Выбивают в такт вьет-ролл.

Рок и ролл, рок и ролл.
Эти славные вьетнамцы,
Чудный маленький народ,
Обожают наши танцы,
Любят ролл и любят рок.

Кольцевая композиция возвращает конец действия к его началу. Смысл этого приема — новый призыв, новые жертвы, новые слезы. Конфликт пьесы остается неразрешенным, ибо сама реальная ситуация в регионе еще не позволяла говорить об исходе политической конфронтации в Индокитае.

Идейная направленность пьесы М. Терри свидетельствует о том, что она стала актом политической борьбы. Стремлением усилить агитационное звучание произведения обусловлена специфика его художественной архитектоники. Интегрируя различные жанровые системы, используя в качестве драматургической основы для такого объединения традиционно развлекательный жанр ревию, наполняя его злободневным, острополитическим содержанием, М. Терри апеллирует к широкой аудитории, потому что «молодые не потеряли надежды. Они хотят делиться своим опытом и с другими — со всеми, кто присоединится к ним с открытым сердцем и душой».

И. В. ЗБОРОВЕЦ

Авторская позиция и сюжетики историко-революционной драмы 80-х годов

В годы перестройки историко-революционная драматургия взяла на себя нелегкую миссию — формировать общественное сознание, исследовать проблемы взаимоотношений личности и власти, диктатуры и народа, идеалов революции и их исполнения, свободы и террора. Политический театр М. Шатрова положил начало восстановлению подлинной истории нашего общества, стал в полном смысле слова школой воспитания нового мировидения.

Задача науки о литературе — осмыслить идейно-эстетические перемены, которые произошли в политической драме. Однако для глубокого анализа историко-литературного процесса не хватает новых фундаментальных концепций. Идут споры, сталкиваются разные взгляды¹.

Перемена духовного климата активизировала процессы жанрообразования и сюжетостроения в драматургическом искусстве. Историко-революционная драма 70—80-х годов — феномен, перед которым спасовали многие авторы, застрявшие в бесплодных спорах о том, можно ли оценивать публицистическое произведение по законам художественной литературы. На наш взгляд, важнее понять, как в недрах политической драматур-

¹ См.: История — процесс? История — драма?//Знание — сила. 1988. № 7; Историки спорят. М., 1988; Волобуев О. В., Кулешов С. В. Очищение: История и перестройка. М., 1989; Ципко А. С. Истоки сталинизма//Наука и жизнь. 1988. № 11—12; 1989. № 1—2; Водолазов Г. Ленин и Сталин//Октябрь. 1989. № 6; Шафаревич И. Две дороги к одному обрыву//Новый мир. 1989. № 7, и др.

гии, всегда ориентированной на сюжеты из официальной истории, возникла борьба за идеи перестройки, произошел сдвиг в художественном мышлении, поворот к нонконформизму, к осмыслению времени с историко-философской точки зрения. Эта перемена тем более удивительна, что еще совсем недавно историко-революционная драматургия выполняла охранительные идеологические функции, создавала мифы о рождении нового человека, о борьбе за «светлое будущее». В выборе жанра, композиции, сюжета драматурги опирались на устоявшиеся идейно-художественные принципы. Для них социальный заказ был равносителен социальному приказу. В рамках бюрократического соцреализма охранительное сознание породило нормативную эстетику, которая многие годы определяла лицо нашего искусства.

В этих условиях драматургия как высший род литературы была лишена возможности познавать историческую и современную реальность. Она могла только иллюстрировать государственную версию истории. Сталинизм диктовал свои сюжеты историко-революционной драме. А. В. Караганов свидетельствует о том, что навязанная драматургам политическая позиция в годы массовых репрессий нашла отражение в пьесах на революционную тематику, и это привело к деформации исторических фактов². Приступая к работе над сюжетом драматического произведения, автор заранее знал, что от него требуется, какую мысль ему необходимо воплотить в расстановке исторических персонажей, в развертывании конфликта.

Советская литература долгое время существовала вне тех концепций революции, которые были выдвинуты А. М. Горьким в цикле статей «Несвоевременные мысли», В. Г. Короленко в «Письмах к А. В. Луначарскому», романах «Доктор Живаго» Б. Пастернака, «На другой день» А. Бека, произведениях В. Гроссмана «Жизнь и судьба», «Все течет», исторической эпопее А. Солженицына «Красное колесо». Игнорировать важнейшие первоисточники у нас настолько привычно, что даже в работе Д. Волкогонова «Триумф и трагедия» нет ссылок на первый вариант очерка А. М. Горького «Ленин»³. Тем более это касается литературоведческих работ. Попытка Б. С. Бугрова проследить движение драмы от 50-х к 80-м годам сегодня уже не может нас удовлетворить — не тот пафос исследования, не тот круг проблем⁴. Процесс возникновения сюжетов нового типа в историко-революционной драматургии остался в тени.

В 70—80-е годы заявила о себе тенденция вытеснения из числа драматических персонажей рядовых участников револю-

² См.: Караганов А. В. Временем и талантом//Театр. 1988. № 8. С. 81—89.

³ См.: Горький М. Ленин: (Личные воспоминания). М., 1924.

⁴ См.: Бугров Б. С. Русская советская драматургия. 1960—1970-е годы. М., 1981; Бугров Б. С. Герой принимает решение. М., 1987.

ции и заселения ее фигурами государственных и партийных деятелей. Историко-революционная драма замкнулась в рамках биографического жанра. Интерес драматургов к верхнеобразующим потокам истории был направлен на укрепление авторитарной власти, командно-административной системы. Это противоречило традициям русской классической литературы, которая никогда не выдвигала на первое место полководцев, министров, политических лидеров, воплощая исторические тенденции в судьбах вымышленных персонажей.

Понятно стремление драматургов искать среди коммунистов с безупречной репутацией, «рыцарей без страха и упрека», носителей социальной справедливости и высокой нравственности. Однако на деле пьесы о революционерах-ленинцах призваны были укрепить модель застойного социализма и подготовить место в истории для Брежнева, Суслова, Черненко, Кунаева, Рашидова и иже с ними. Попытки утвердить биографический жанр в историко-революционной драматургии не дали плодотворных результатов, не привели к открытию новых творческих путей. Драматурги занимались главным образом подгонкой старых сюжетных клише: случайная встреча В. И. Ленина с крестьянином («Снега» Ю. Чепурина, 1971), вождь революции в поворотный момент истории («Мирный двадцать первый» Р. Полонского, 1979), революционная борьба сестер Ульяновых («Поединок» Л. Синельникова, 1980), Ильич в молодые годы («Казанский университет» Д. Валева, 1981), В. И. Ленин в общении с разными людьми («Разговор по душам» Т. Лондон, 1981). Вторичность этих сюжетных схем не вызывает сомнений.

Немало штампов утвердилось в социально-психологической драме. Литературный конвейер работал на основе одной и той же модели сюжета: историческая правда, идейное и моральное превосходство были только на стороне революционера-большевика, побеждающего классовых врагов. Этим исчерпывался скудный набор сюжетных коллизий. Опыт «Дней Турбиных» М. Булгакова, который впервые изобразил белых офицеров как людей чести и долга, любящих Родину, человечных, остался одиноким в советской драматургии. Культ классовой идеологии не допускал равновесия антитез, политического плюрализма, диалогов, предполагающих равенство сторон. Врагов принято было изображать эстетически отрицательно.

Поиски сюжетов нового типа были начаты еще в 70-е годы. Перемены в драматургическом осмыслении 20-х годов повлияли и на принципы сюжетосложения. В драматической повести «Чет — нечет» (1974) Л. Рахманов избрал традиционное развитие событий: коммунист Виталий Буклевский не выдерживает столкновения с буднями нэповской действительности и пытается покончить жизнь самоубийством. Варианты этого сюжета разрабатывали А. Толстой, Л. Леонов, И. Эренбург. Они первыми высказали опережающие суждения о нравственной жиз-

ни человека и общества, предупреждали о грозящих социальных и моральных последствиях. Но писатели 20-х годов еще колебались в исторических прогнозах. Даже О. Мандельштам полагал, что «будущие монументальные формы надвигающейся государственности будут смягчены гуманизмом»⁵.

Л. Рахманов с высоты нашего времени относится неоднозначно к мыслям и поступкам фанатически преданного революции Буклевского. Разделяя партийную оценку событий, этот персонаж осуждает кронштадтский мятеж, вызванный бесчеловечными условиями военного коммунизма, воспринимает оставших матросов как воскресших «мертвецов», которых следует еще раз похоронить. Не вызывает сочувствия у Буклевского и голос народа, прорвавшийся в песне матроса Алексея. В нэпе герой видит только враждебное начало.

Идейные взгляды Буклевского постоянно корректирует его антагонист Песков — типичный делец 20-х годов. В сюжете пьесы позиция драматурга раздваивается. Сочувствуя Буклевскому, он видит его просчеты, ошибки, слабые стороны. Мнение автора, его оценка событий в значительной мере отражены в монологах Пескова. Буклевский подавлен нэповской стихией. Для Пескова оживление городской жизни — яркое свидетельство неиссякаемых возможностей народа. Он не только вынимает Буклевского из петли, но и пытается открыть ему глаза на головокружительную сложность исторического процесса, непредсказуемость социальных катаклизмов.

Пережив душевный кризис, Буклевский ищет спасения в жертвенном самоотречении: «Я попрошу меня направить на самую трудную, самую черную, самую неблагодарную работу! Когда-то обыватели спорили: «Кто при коммунизме станет чистить уборные?» Я буду чистить! Я согласен на все! Я отдам партии всю свою жизнь, всю свою кровь»⁶.

Песков трезво останавливает революционного романтика: «Меня оценят дороже платины. Я стану главным советником ВСНХ! Академиком! Спецом высшей марки! А тебя смелют твоими же жерновами» (168). Это предсказание не нашло реализации в сюжете драматической повести. Однако исторический спор Буклевского и Пескова, начатый в годы нэпа, не окончен. У каждого из них своя правда. Буклевский в качестве заведующего мыловаренным заводом так и не смог обеспечить страну туалетным мылом. Песков обладал талантом организатора, был создан для решения практических задач. И все же для автора этот персонаж — «враг». Не просто было заменить устаревшие рычаги драматического конфликта. Для сюжета принципиально важно, что Буклевский уже не является носителем абсолютной истины.

⁵ Мандельштам О. Воспоминания // Юность. 1989. № 7. С. 49.

⁶ Рахманов Л. Чет — нечет: Драматическая повесть в трех действиях // Театр. 1974. № 7. С. 158.

А. Салынский в пьесе «Молва» (1980) взял тот же период, что и Л. Рахманов, — первые годы нэпа, но в построении драматического сюжета гораздо свободнее использовал принцип аллюзии, проецируя на современную реальность актуальные проблемы. Это касается, прежде всего, детективной сюжетной линии пьесы: управляющая губенской лесоторговой базой Садофьева выглядит как главарь мафии. Она продает налево доски, муку, обкрадывает народ, государство, вступает в сговор с хозяином мебельной фабрики Фрязиным, чтобы объединить усилия деловых людей в целях личного обогащения. Ей удалось оклеветать и с помощью бандитов убить землеустроителя Батюнину, спасая местную корпорацию воров и грабителей.

Но главное внимание А. Салынский уделяет исследованию социально-психологической природы шишловщины, которая подготавливала грядущие политические катаклизмы. В сюжете произведения автор реализует проблему соотношения революционного романтизма и революционного доктринерства. Сюжетная линия Шишлова разработана драматургом с ориентацией на мотивы произведений А. Платонова «Чевенгур», «14 красных избушек», «Котлован», «Ювенильное море». Иван Шишлов, романтик книжного толка, пытается создать немедленный рай на земле, одним рывком достичь Золотого Века. Он «проповедует идеальный, гармоничный мир природы, солнца, света и людей, объединенных любовью, дружбой, братством»⁷. Свою утопическую программу Шишлов стремится осуществить насильственным путем, прибегая к шантажу, угрозам, доносам. Он грубо вмешивается в личную жизнь людей, полагая, что для достижения высокой цели все средства хороши, держит в страхе и коррумпированную верхушку и мафию: «Его и в волости побаиваются и в уезде!.. Здесь, в поселке, дачи губернских работников. И Шишлов — в течение нескольких лет! — слушал их телефонные разговоры. Хватается за кончик интимной ниточки. Кто чей любовник или любовница. Кто на какие средства живет. Тянет, тянет этот кончик ниточки — и начинает разматывать весь клубок судьбы человека» (152).

Шишлов создает атмосферу подозрительности, врагомании, недоверия к людям, приводит в действие злые силы, превращающие светлые идеалы в свою противоположность⁸. Под колесо его машины подавления личности попадают не столько вредители, сколько такие честные люди, как Аня Батюнина. Крах «системы» Шишлова становится и крахом самозванного «вождя народа». А. Салынский видит в Шишлове явление сложное, неоднозначное. Недаром наивная Виктюха сохранила в сердце благодарность «вождю», — сюжет, взятый драматур-

⁷ Салынский А. Молва: Пьеса в двух частях//Театр. 1980. № 9. С. 156.

⁸ См. Латынина Ю. В ожидании Золотого Века//Октябрь. 1989. № 6. С. 187.

гом из «Театра Иосифа Сталина»⁹. По сравнению с Л. Рахмановым, А. Салынский делает следующий шаг в отказе от мифотворчества и подгонки иллюстраций к официальным текстам. Он разрабатывает тип сюжета, который дает представление об исторической трагедии народа, ставшего объектом издевательств социальных экспериментаторов, отечественных мафиози, местных властей, слепо и бездумно выполняющих приказы из центра. Но самое страшное — всесилie молвы! — еще впереди: клевета, доносы, инсинуации, наветы истребят миллионы людей¹⁰. Вот они истоки нашей моральной и социальной скверны! Пьесой «Молва» А. Салынский подготовил появление замалчиваемых платоновских произведений.

Расследование преступления как движущую пружину сюжета А. Салынский в полной мере не использует, оставаясь в пределах структуры народной драмы. Жанровые возможности пьесы-расследования раскроются в публицистической драматургии М. Шатрова 80-х годов — «Так победим!» (1981), «Диктатура совести» (1986), «Брестский мир» (1987). Четыре года отделяют его пьесу «Дальше... дальше... дальше!» (1988) от эпической драмы С. Бондарчука и А. Пряшникова «Промедление смерти подобно» (1984), но, по сути, — это произведения разных эпох!

Бросается в глаза, прежде всего, различие в авторской позиции драматургов. М. Шатров выступает как исследователь, постигающий правду трагических событий прошлого. Познавая историческую действительность, он приходит к неожиданным, незапрограммированным открытиям и выводам. Для С. Бондарчука и А. Пряшникова все ясно и очевидно в октябрьском государственном перевороте, который они воспринимают как готовый драматический сюжет, нуждающийся только в некоторой эстетической обработке по законам искусства.

Взаимодействие двух сюжетных линий — противоборство большевиков и деятелей Временного правительства — не прибавляет ничего нового к тому, что уже известно по учебникам истории, не ведет зрителя и к эстетическим открытиям. Троцкий, Зиновьев, Каменев, Керенский, Коновалов, Полковников, Прокопович, Терещенко присутствуют в пьесе так же формально, как и лубочный Ленин или безымянный рабочий, промелькнувший в одной из сцен. Люди и события революции представлены в канонической, плакатной форме. Традиционная группировка исторических персонажей вокруг В. И. Ленина, с одной стороны, вокруг А. Ф. Керенского — с другой, резко отличается от предложенного М. Шатровым метода сюжетостроения политической драмы, ее архитектуры.

⁹ Антонов-Овсиенко А. В. Театр Иосифа Сталина// Театр. 1988. № 8. С. 118.

¹⁰ Гроссман В. Все течет. Повесть//Октябрь. 1989. № 6. С. 75—76.

У С. Бондарчука и А. Пряшникова большевикам заранее известен ход событий, и это ослабляет сюжетные коллизии, лишает их драматизма. Показательна в этом отношении сцена, в которой В. И. Ленин сурово одергивает Подвойского, предложившего заготовить в миллионах экземпляров декреты Советской республики: «Куда хватили! Сперва надо победить, а потом уж печатать декреты»¹¹. «Промедление смерти подобно» — одна из попыток создать грандиозную иллюстрацию октябрьских событий на сцене в духе принятой концепции истории революции и спрятать за этой декорацией неприглядную картину современного разложения общества, вырождения народа.

М. Шатров, добываясь раскрепощения исторического сознания, предложил новый тип сюжета политической драмы, синтезирующий лучшие достижения агиттеатра революционных лет и современной публицистической драматургии. В его пьесах толчок к завязке драматического действия дают нынешние дискуссии. От современных споров драматург идет в глубь истории, используя обширную зону воспоминаний драматических персонажей, свидетельских показаний, архивных документов. Память действующих лиц становится сюжетобразующим фактором, сопрягая историю и современность¹².

Но главным двигателем сюжета у М. Шатрова становится расследование событий прошлого, драматургия неформального судебного процесса, поиски истины, восстановление правды во всем ее объеме. Драматург, преодолевая идеологические и эстетические табу, выводит на сцену Андре Марти («Диктатура совести»), Бухарина («Брестский мир»), Корнилова, Струве, Спиридонову, Маркова, Мартова, Деникина, Дана («Дальше... дальше... дальше!»), расширяя возможности политического диалога, оценки исторических фактов и отбрасывая хрестоматийное. Недаром в финале пьесы Керенский заявляет: «Остальное известно каждому. Можно расходиться»¹³.

В жанровом отношении шатровские пьесы близки к той модификации греческой трагедии, которая возникла в практике современной мировой политической драмы (например, пьеса В. Волкова «Ялта»). Хор, активно действующий персонаж истории, выражает народное отношение к происходящему на сцене, сливается с голосом автора, выявляя его позицию.

В 80-е годы определились две ведущие тенденции в развитии сюжетики историко-революционной драматургии. В социально-психологической драме традиционный бытовой сюжет ав-

¹¹ Бондарчук С., Пряшников А. Промедление смерти подобно: Эпическая драма в двух действиях//Театр. 1984. № 11. С. 150.

¹² См.: Бочаров А. Г. Историческая память и исторические уроки//Филологические науки. 1987. № 5. С. 12—19; Бутенко А. П. Перед судом поколений//Советская культура. 1988. 4 февр.

¹³ Шатров М. Дальше... дальше... дальше!//Знамя. 1988. № 1. С. 53.

торы наполнили новым содержанием, добиваясь равновесия политических и художественных категорий, целиком опираясь на вымышленный сюжет, в котором действуют только персонажи, созданные по законам реалистической типизации («Молва» А. Салынского). Этот тип сюжета открывает возможность использования художественной условности, переходящей в фантазмагорию.

Поиск новой формы, сюжетно-композиционные задачи всегда увлекали М. Шатрова. Его творчество 80-х годов помогло историко-революционной драматургии вырваться из клещей старой системы¹⁴. Знаменательна в этом отношении пьеса В. Губарева «Дача Сталина» (1989). Но публицистические сюжеты М. Шатрова отражают временные интересы общества, исследуют проблемы сегодняшнего дня. Опираясь на шатровские принципы сюжетосложения, возможно, например, создать пьесу о расследовании дела Т. Гдьяна и Н. Иванова. Однако искусство не может жить только публицистическими категориями. Новейшие пьесы М. Шатрова не выявляют истоки, причины сталинизма, трагического пути советского народа. Его пьесы, построенные на реальных политических коллизиях, с участием только исторических персонажей, ограничивают творческие возможности писателя. Ведь законы художественности не совпадают с историческими фактами. Сюжет политической драмы не допускает произвольного перемещения лиц и событий, свободы обращения с материалом. Именно поэтому драматические произведения М. Шатрова всегда вызывают бурные протесты со стороны историков.

Казалось бы, это противоречие невозможно преодолеть. Однако в разное время многие авторы успешно справились с этой проблемой. Достаточно вспомнить стихотворение Е. Евтушенко «Мед», «Алмазный мой венец» В. Катаева, «Покаяние» Г. Абуладзе, рассказ Ю. Нагибина «Афанасьич» и другие. Очевидно, что исторические сюжеты можно создавать, не называя конкретных имен, но при этом не опуская бытовые приметы образа и добиваясь максимального обобщения. В этом случае персонажи сохраняют высокую степень «узнаваемости» и одновременно «неопределенности» и многоадресности, что придает новое качество сюжету произведения. Такая творческая позиция позволяет свободнее вводить в драматическое действие вымысел и домысел, художественную условность и осваивать неиспользованные возможности драмы («Пропавший сюжет» Л. Зорина, (1985), «Тройка» Ю. Эдлisa (1988), «Дача Сталина» В. Губарева (1989).

Шатровское направление в историко-революционной драматургии тоже не остается без перемен. Меняются приемы сюже-

¹⁴ См.: Карпов В. А. Политический театр М. Шатрова // Литература в школе. 1988. № 6. С. 4—11.

тосложения, документальное начало уступает место художественной типизации. В пьесе Г. Соловского «Вожди» (1989) монологи Кирова, Сталина, Зиновьева, Орджоникидзе не обладают документальной точностью и подлинностью цитаты, они написаны по законам художественной правды, по законам возможного. Идет процесс избавления исторической драмы от мифотворчества, процесс трудный, болезненный, но закономерный.

В. ПИЛАТ

Жанровые особенности современной одноактной пьесы

В европейском драматическом творчестве одноактная пьеса (англ. — one act play) занимает довольно важное место. Происходящая из французских *proverbe dramatique*, популярная в XVII и XVIII веках, в настоящее время она стала самостоятельным драматическим жанром, хотя и подверглась значительным изменениям. Уже само определение «одноактная пьеса» включает в себе некоторые формальные жанровые особенности. В наше время одноактная пьеса приобрела то же значение, что и пьеса многоактная. Это явление можно наблюдать во всей мировой драматургической литературе.

Говоря о современной советской одноактной пьесе, нельзя не вспомнить обращение к этому жанру Н. Гоголя, Н. Некрасова, А. Чехова. Современные авторы очень часто используют литературные традиции, одновременно вводя в текст свое, новое и оригинальное. Это обогащает жанр, раскрывает в нем его богатые возможности.

Изучая историю русской драматургии, можно заметить, что одноактная пьеса занимала в ней как бы второстепенное место. Однако бывали такие периоды, когда она выдвигалась на первый план драматического творчества. Как заметил польский литературовед Рэнэ Сливовски, одноактная пьеса получила особое развитие на рубеже 50—60-х годов и позже. Огромное значение для обогащения, как формального, так и проблемного, имело творчество Александра Вампилова. Как пишет Рэнэ Сливовски: «Вампилов заново ввел в современную драматургию старый водевильный стиль: искусную интригу, неожиданный финал, быстро развивающийся конфликт. Обращаясь к этому старому жанру, он еще раз доказал, что одноактная пьеса содержит огромные внутренние возможности: с одной стороны, заставляет авторов стремиться к концентрации мысли и формы, с другой — открывает перед ними широкие возможности изображения действительности»¹.

¹ Сливовски Р. Русская и советская одноактная комедия: Проблема традиции и эволюции//Литературы и языки социалистических стран. Варшава, 1979. С. 208 (на польск. яз.).

Следует подчеркнуть, что развитие современной одноактной пьесы связано не только с именем Вампилова. Здесь надо учесть и другие, не менее важные, факторы. Как известно, в конце 70-х годов во многих советских театрах начали возникать так называемые малые сцены. Естественно, им был нужен подходящий репертуар и, как правило, режиссеры охотно стали ставить именно одноактные пьесы. Многие молодые драматурги, как бы отвечая на этот запрос, стали писать прежде всего произведения такого рода. В это время одноактные пьесы создавали Семен Злотников, Михаил Ворфоломеев, Людмила Петрушевская, а из писателей старшего поколения — Александр Гельман, Александр Володин, Сергей Михалков и другие. Многие из этих пьес особого интереса не вызвали, но составили определенное течение в истории советской драматургии.

Продолжая традиции выдающихся русских драматургов, современная советская одноактная пьеса акцентирует внимание на общественных конфликтах, пытается обнаружить в нашей действительности те проблемы, которые определяют нравственный уровень человека. Очень часто ее героями являются обыкновенные люди, находящиеся в трудных психологических и общественных обстоятельствах.

В настоящей статье трудно решить и даже поставить вопросы, которые неизменно встают перед исследователем одноактной пьесы. Обратим внимание только на те пьесы, которые, на наш взгляд, являются наиболее интересными в современной советской драматургии, а их поэтика дает представление об общем направлении в развитии важнейших ее категорий.

Лидером современной советской драматургии, несомненно, является Людмила Петрушевская, которая начала свой литературный путь на рубеже 60—70-х годов, но широкую известность получила после 1984 года. И прославилась она себя как автор одноактных пьес. Надо сказать, что и по проблематике, и по некоторым формальным качествам ее пьесы являются весьма ценным материалом, который позволяет проследить некоторые общие жанровые особенности советской драматургии. В частности, в одноактных пьесах Л. Петрушевской приемы художественного конструирования пространства и времени являются показателем не только ее индивидуального стиля мышления, но, пожалуй, выражают общие тенденции в поэтике этого жанра. Пространство и время — это категории, которые постоянно привлекают внимание историков мировой драматургии.

В драмах Петрушевской время и пространство играют огромную художественную роль, влияют на формирование их основной идеологии. Конечно, они тесно связаны с другими элементами, и только в этой связи их надо рассматривать. Как пишет польский ученый Ян Блоньски: «Категория пространства во многих видах искусства XX века подвергается субъективизации, а это значит, что действие драмы изображается так, как

его видит герой. Таким образом, зритель смотрит на пространственные отношения в пьесе глазами главного героя»². Думаю, что интересно на эту тему высказалась Х. М. Карасиньска, поделившая в драме два вида пространства: внешнее (место и предметы, среди которых действуют герои) и внутреннее (психические переживания героев)³. Конечно, подчеркивает исследовательница, для формирования основной идеи произведения важнее всего организация внутренних пространств. У Петрушевской «внутренние пейзажи» и определяют в конечном счете весь идеологический смысл данной драмы. Как известно, пространственные отношения в драме автор обычно определяет в ремарках. Если возьмем, например, одноактную пьесу Петрушевской «Стакан воды», то заметим, что в ней вообще нет никаких ремарок. На первый взгляд пьеса кажется антитеатральной. Драматург строит пьесу в форме монолога и только время от времени этот монолог перебивается репликами другой героини. Читая пьесу, можно даже сказать, что действие пьесы развивается вне всякого пространства и вне времени. Однако это только первое впечатление. И пространственные, и временные отношения строятся здесь в сознании главной героини пьесы. То есть и читатель, и зритель воспринимают их сквозь призму сознания некоей М.— пожилой женщины, рассказывающей об отдельных эпизодах своей тяжелой жизни. Получается так, что автор как бы скрывается за своими героями. Он не дает никакой информации, не оценивает и не комментирует поведение персонажей. Они просто говорят и таким образом раскрывают перед читателем определенный фрагмент действительности. Благодаря такому построению пьеса приобретает особого рода конкретность, сжатость сюжета, концентрацию конфликта. И это является характерной чертой не только этой драмы, но и всей драматургии Петрушевской. А. Степанова, отрицая концепцию мира Л. Петрушевской, отмечает: «Пожалуй, только у Петрушевской и Злотникова нет этого явного драматургического календаря, потому их герои времени не ощущают, не анализируют его примет, и себя ни с чем не соотносят, а как бы застывают на одной мертвой точке, с которой не могут и не хотят сдвинуться. И принадлежность их к какому-то историческому отрезку реальности можно приблизительно угадать только через словарный набор и указание на бытовую атрибутику их жизни»⁴. Да, герои Петрушевской действительно не живут, как хочет А. Степанова, «в нынешних отдельных квартирах», а в «насыщенных примусным духом коммуналках», и это является той

² Блоньски Я. Драма и пространство//Проблемы теории драмы и театра. Вроцлав, 1988. С. 84 (на польск. яз.).

³ См.: Карасиньска Х. М. Пространство в драме — пространство театральное//Тексты. 1977. № 4. С. 121 (на польск. яз.).

⁴ Степанова А. Современная советская драматургия и ее жанры. М., 1985.

правдой нашей действительности, которую не хочет признать критик. Герои Петрушевской действуют, назовем это условно, в универсальном времени и в универсальном пространстве, являются определенными символами тех сторон действительности, которые не обнаружим, например, в так называемой «производственной» драме или в пьесах с положительным героем. Именно «словарный набор» и «бытовая атрибутика» являются средствами раскрытия характеров этих, выброшенных за пределы «отдельных квартир», героев.

Пьеса «Стакан воды» напоминает монодраму, но если глубже рассмотреть ее структурные элементы, то можно заключить, что она близка так же прозаическому произведению с повествованием от первого лица. Однако фрагменты, в которых разворачивается диалог, «возвращают» ее в лоно драматического жанра. «Стакан воды» — это, несомненно, экспериментальная пьеса. Включая в себя элементы эпического повествования, она сохраняет жанровую атрибутику драмы. Особая театральность этой пьесы состоит в том, что действие, конфликт и другие элементы действия возникают и развиваются в сознании главной героини. Такая структура пьесы требует вдумчивого анализа. Поверхностное прочтение пьесы ведет к заключению о ее нетеатральности. Это относится и к другим пьесам Петрушевской: «Я болею за Швецию», «Квартира Коломбины», «Чинзано», «День рождения Смирновой», «Озеленение». Внимание символических фигур, действующих в «Квартире Коломбины», сосредоточено на «движении» своего сознания. Драматург строит пьесу так, что мир, окружающий героев, возникает из их переживаний. Так, на наш взгляд, возникает универсальная правда о человеческом существовании.

Пьесам Петрушевской во многом близка одноактная пьеса Александра Володина «Графоман». Основное действие здесь «организует» главный герой — «маленький» человек. Он же выступает и в роли свособразного повествователя. В пьесе почти нет ремарок, и весь мир пьесы строится в соответствии с тем, о чем рассказывает герой. Первые сцены пьесы — это и есть рассказ героя о своем прошлом, о своей семье. Действие пьесы развивается как бы в памяти героя, хотя он сам, естественно, находится в совершенно другом времени и пространстве. Такая структура пьесы напоминает прозаическое произведение, в котором повествователь рассказывает о событиях недалекого прошлого. «Графоман» — это пьеса, состоящая из фрагментов, в каждом из которых ведущая роль принадлежит главному герою. И читатель воспринимает его в разных бытовых и психологических ситуациях, делая при этом определенные выводы и обобщения.

Такие же «маленькие люди», как в «Графомане» А. Володина, в последнее десятилетие стали часто появляться на страницах одноактных пьес Семена Злотникова, Нины Садур, Анны

Родионовой, Михаила Ворфоломеева и Сергея Михалкова. Современные драматурги пристальнее начали всматриваться во внутренний мир обыкновенного человека, затерявшегося в сложном мире современной действительности.

Герои пьесы С. Злотникова «Два пуделя» очень одиноки и пытаются преодолеть это состояние. Психология этого «преодоления» и занимает автора пьесы. С. Злотников, как и многие советские драматурги, пытается философски осмыслить разные аспекты человеческих переживаний. А ведь многие критики, высказываясь на тему о так называемой «камерной» или «комнатной» драматургии, часто приходили к заключению, что она не отражает проблем современности. Думаю, что одноактные пьесы своей интенсивной жизнью в современном театре свидетельствуют об обратном.

К одноактным пьесам, на наш взгляд, можно отнести и «Скамейку» Александра Гельмана, о которой Олег Ефремов сказал, что «эта камерная пьеса о мужчине и женщине, встретившихся в парке культуры и отдыха, одна из наиболее серьезных пьес драматурга... есть тайные закоулки человеческой души, в которых обнаружить общественное содержание невероятно сложно. Эти закоулки скрыты от постороннего глаза. Там человек вершит свой собственный суд, там он удивительно «наедине с собой»⁵. В «Скамейке», как и в пьесе С. Злотникова «Два пуделя», действие происходит в городском парке, и внимание автора приковано к психологическому состоянию героев. Особую художественную функцию в этой пьесе выполняют ремарки. Они не только расширяют пространственно-временные отношения в пьесе, выступают в роли лирических отступлений, создающих особое настроение, но заключают в себе авторские суждения и оценки изображаемого мира. Весьма банальный сюжет, таким образом, становится только внешней оболочкой, сквозь которую «пробивается все человеческое», вся правда о человеке. Почти гротескные ситуации, в которых действуют и говорят герои, имеют как бы второй, скрытый внутренний план. По мере развития действия философский смысл этого «подводного течения» раскрывается и формирует основную идею пьесы.

Следует подчеркнуть, что многие современные советские драматурги сознательно ограничивают место и время действия, но это отнюдь не влияет на глубину философских обобщений. Подробно исследуя «движение» души своих героев, изображая их в обычных ситуациях жизни, они стремятся и приходят к постижению универсальной правды о человеке. Конечно, это требует новых художественных решений. И они рождаются в современном советском театре, развивающемся не без влияния мировой драматургии (Беккет, Ионеско, Жене, Мрожек). Близ-

⁵ Ефремов О. Наедине с собой//Современная драматургия. 1983. № 2. С. 30.

ка мировым драматургическим традициям драматургия Нины Садур. Ее одноактная пьеса «Ехай» — это своего рода синтез русских и мировых литературных традиций. Герои ее пьесы — это те «маленькие люди», которые уже появились на страницах произведений других драматургов. В этом смысле Н. Садур по-своему, но продолжает традиции русской литературы, однако элементы абсурда, гротеска и других так называемых условных приемов сближают ее пьесы с мировой драматургией.

При всем разнообразии советских одноактных пьес в них обнаруживаются некоторые общие тенденции. Так, в большинстве из них намечается стремление к осмыслению традиционных структурных элементов (время и пространство приобретает глубокий философский смысл), разрабатываются художественные приемы, которые характерны для современного европейского театра. Авторы одноактных пьес решительно отказались от положительного героя, сосредоточивая свое внимание на обыкновенном человеке, в котором немало и хорошего, и отрицательного. Благодаря такому видению действительности, изучая малейшие детали человеческой психики, они стремятся к постижению правды существования современного человека. В поисках новых средств экспрессии современные драматурги пытаются как бы «нарушить» границы между литературными жанрами, что, конечно же, обогащает их произведения, открывает новые возможности перед одноактной пьесой.

Содержание

ПРОБЛЕМА АВТОРА И ЖАНРОВО-СЮЖЕТНЫХ ОТНОШЕНИЙ В ЛИРИКЕ

<i>Б. П. Иванюк</i> (Черновицкий университет). К проблеме теоретической истории жанра	3
<i>А. З. Дмитровский</i> (Калининградский университет). Пастиш как литературный жанр	10
<i>В. Б. Соколов</i> (Калининградский университет). Тип авторского сознания в поэмах Н. А. Некрасова 70-х годов	17
<i>Г. Ойцевич</i> (Высшая педагогическая школа, Ольштын, ПР). Польские «Ночи» Ивана Бунина (переводческая импрессия)	22
<i>С. А. Михеева</i> (Калининградский университет). Автобиографизм и эпическое мышление в «Реквиеме» А. Ахматовой	25

ЭПИЧЕСКОЕ СОЗНАНИЕ И ВЗАИМООТНОШЕНИЕ КАТЕГОРИЙ «АВТОР», «ЖАНР», «СЮЖЕТ»

<i>В. И. Грешных</i> (Калининградский университет). Авторская роль в «Путевых картинах» Г. Гейне («Путешествие по Гарцу», «Идеи. Книга Ле Гран»)	31
<i>Л. Н. Иссова</i> (Калининградский университет). Формы выражения авторской концепции в романе И. С. Тургенева «Отцы и дети»	41
<i>П. Е. Фокин</i> (Калининградский университет). Судебные очерки «Дневника писателя» 1876—1877 гг. Ф. М. Достоевского как выражение авторской позиции в теме «отцов и детей»	48
<i>В. П. Ефименко</i> (Брянский пединститут). Автор, герой, сюжет в региональном романе Хосе Мариа Переды	55
<i>Л. Н. Дарьялова</i> (Калининградский университет). Типовая модель жанра и художественная правда таланта (роман Л. Леонова 30-х гг.)	66
<i>И. Рудзевич</i> (Высшая педагогическая школа, Ольштын, ПР). Система художественного мышления в рассказах С. П. Залыгина	72
<i>И. Ф. Абрамова</i> (Калининградский университет). Мишель Бютор: В поисках жанра	77

СПЕЦИФИКА КАТЕГОРИАЛЬНЫХ СВЯЗЕЙ В ДРАМЕ

<i>Р. Н. Поддубная</i> (Харьковский университет). Сюжет «возмездия» и фантастика в «Русалке» Пушкина	86
<i>М. Яцкевич</i> (Высшая педагогическая школа, Ольштын, ПР). Авторское сознание В. Вишневого	91
<i>В. М. Паверман</i> (Уральский университет). Пьеса Меган Терри «Вьет-рок»	99
<i>И. В. Зборовец</i> (Харьковский институт культуры). Авторская позиция и сюжетика историко-революционной драмы 80-х годов	110
<i>В. Пилат</i> (Высшая педагогическая школа, Ольштын, ПР). Жанровые особенности современной советской одноактной пьесы	118