

МИНИСТЕРСТВО ВЫСШЕГО И СРЕДНЕГО
СПЕЦИАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ РСФСР
КАЛИНИНГРАДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

**ЖАНР И КОМПОЗИЦИЯ
ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ**

МЕЖВУЗОВСКИЙ СБОРНИК

ВЫПУСК I

КАЛИНИНГРАД
1974

МИНИСТЕРСТВО ВЫСШЕГО И СРЕДНЕГО
СПЕЦИАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ РСФСР
КАЛИНИНГРАДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

**ЖАНР И КОМПОЗИЦИЯ
ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ**

МЕЖВУЗОВСКИЙ СБОРНИК

ВЫПУСК I

КАЛИНИНГРАД
1974

Печатается по постановлению Ученого Совета
Калининградского государственного университета

Редакционная коллегия:

профессор Калининградского университета
А. М. Гаркави (редактор), профессор Удмурт-
ского университета *Б. О. Корман*, профессор Но-
возыбковского педагогического института
О. Я. Самочатова.

ОБСУЖДАЕМ ВОПРОСЫ ЖАНРА И КОМПОЗИЦИИ

А. М. Гаркави

ОБ ЭТОМ СБОРНИКЕ

Одна из главных задач науки о литературе — анализ художественного произведения.

В решение этой задачи наиболее весомый вклад внесли советские литературоведы, опирающиеся на марксистско-ленинскую методологию.

Несомненные успехи достигнуты в исследовании идейно-тематической основы (проблематики) произведений. Произведения осмысляются на широком фоне общественной и литературной жизни. Существенную помощь оказывают архивные разыскания, данные журналистики и литературной критики и вообще документальные материалы, вводимые нашими литературоведами в научный оборот в колоссальном количестве. Имеем в виду публикации в примечаниях к полным собраниям сочинений писателей, в «Литературном наследстве» и в других изданиях. Теперь можно уже с уверенностью сказать, что политическая направленность подавляющего большинства произведений русской и мировой литературы прояснена.

Исследование идейного смысла произведений осуществляется и путем анализа их содержания в единстве с художественной формой. Ценность такого анализа является в нашем литературоведении общепризнанной, однако методика его разработана еще недостаточно. Поэтому зачастую преобладает анализ социологический. В настоящее время это уже не грозит возрождением вульгарного социологизма, поскольку вульгарно-социологический подход к литературе, с характерным для него прямолинейным возведением литературных явлений к экономическим и политическим факторам, полностью себя дискредитировал. Опасность состоит в другом: в распространении слишком общих, поверхностных суждений и представлений о художественном произведении, авторы которых ограничиваются или почти ограничиваются рассмотрением литературной проблематики. Такие суждения и представления, несомненно, занимают довольно значительное место в учебниках, в методических пособиях, в научно-популярных, а отчасти и в собственно научных работах.

Другим усиленно развивающимся направлением нашей науки о литературе является исследование «микроэлементов» художественного произведения, прежде всего языка и стиха. Здесь, в стилистике и стиховедении, тоже выработаны свои методические приемы и накоплено огромное количество материа-

лов. Однако при осмыслении этих материалов возникают немалые трудности, проистекающие от того, что связь языка и стиха с идейным содержанием произведений — очень сложная, опосредованная, и убедительно установить ее удастся далеко не всегда. Поэтому стилистика и стиховедение подчас приобретают изолированный характер. В этом случае они уже мало дают для понимания художественного произведения. Подвергнув справедливой критике изучение языка литературы на основе лингвистической классификации, В. А. Назаренко привел в качестве примера книгу А. Ефимова «О языке художественных произведений» (М., 1954), в которой особенности языка писателей рассматриваются «то по линии изучения синтаксических конструкций (например, обращается внимание, что в лермонтовском «Когда волнуется желтеющая нива» оригинально многократное повторение слова «когда»), то даже по линии изучения пунктуации». «...Такой подход к «художественному языку», — замечает В. А. Назаренко, — свойствен никак не одному А. Ефимову. Происходит своеобразный самообман. Думают, что изучают художественный язык; но ведь он художествен только в живом контексте. Извлекая из контекста отдельные слова, принципы синтаксических конструкций, оценивая их с лингвистической точки зрения, говорят уже не о художественном языке, а просто о языке»¹. Еще больше иллюзий может породить исследование стиха, хотя бы потому, что здесь разработана разветвленная и весьма точная методика. Главная трудность сегодня состоит не в том, чтобы установить особенности стиха в «Евгении Онегине» и выразить их в количественных показателях при помощи особых формул (при современном состоянии стиховедения это вполне возможно), а в том, чтобы выяснить идейно-эстетический смысл этих особенностей и, тем самым, подключить стиховедение к целостному анализу художественного произведения.

Исследование проблематики можно принять за «верхний» уровень анализа литературного произведения; исследование «микрорэлементов» текста — за «нижний» уровень этого анализа. В этом случае «срединным» уровнем анализа будет анализ жанра и композиции.

Жанр и композиция — категории содержательные, имеющие большое идеологическое наполнение. В них всегда более или менее явно отражается замысел автора. Поэтому их анализ может много дать для понимания всего произведения и, таким образом, уже сам по себе может представить значительный познавательный интерес.

Вместе с тем, «срединный» уровень анализа легко сочетается с «верхним» уровнем; такое сочетание открывает большие перспективы для исследования идейно-тематической основы, способствуя ее углубленному пониманию. Анализ жанра и композиции легко сочетается также и с «нижним» уровнем анали-

за¹, придавая целеустремленность разысканиям в области стилистики и стиховедения. Сочетаясь с «верхним» и «нижним» уровнями литературоведческого анализа, «срединный» уровень как бы смыкает их и способствует пониманию произведения как своеобразного и органического единства содержания и формы. Поэтому «срединный» уровень анализа в известном смысле является ключом к целостному анализу произведения вообще.

Авторы настоящего сборника избрали вопросы жанра и композиции предметом своих исследований. Мы хотели бы высказать некоторые соображения насчет желаемого общего направления этих исследований, очертить круг конкретных вопросов, оговориться о принципах употребления специальных терминов.

Термин «композиция» в заглавии сборника употреблен в традиционном, широком смысле — как построение литературного произведения². Композиция в значительной мере обуславливает собою жанр. Жанр является наиболее обобщающей категорией из подлежащих исследованию на «срединном» уровне анализа и близко примыкает к идейно-тематической основе произведения. Мы вполне согласны с проф. Б. Ф. Егоровым, который в публикуемой ниже статье пишет: «Жанры можно классифицировать по сюжетно-композиционным особенностям». Жанрообразующая роль композиции, логика и диалектика соотношений жанра и композиции — вот основные проблемы статей этого сборника. Кроме того, в сборнике рассматривается специфика отдельных жанров и композиционных схем, а также пути их формирования под воздействием жизненных впечатлений писателя, общественно-литературной борьбы, литературных традиций и т. д.

Наряду с термином «композиция» мы считаем возможным употреблять и термин «структура» (в статьях сборника он встречается реже). Вопросам композиции, структуры мы уделяем самое пристальное внимание, и в этом смысле наш подход к анализу художественного текста является структурным. Однако он принципиально отличается от так называемого структурализма³. Структуралисты, ставя анализ структуры основной целью исследования, рассматривают литературное произведение в основном в отрыве от жизни, от эпохи. Мы же оцениваем структуру как категорию содержательную, в известной степени идеологическую, и в анализе структуры видим не самоцель, а путь к осмыслению произведения в единстве содержания и формы, учитывая при этом многообразные связи произведения с политической мыслью, философией, психологией, эстетикой, литературным процессом, литературной критикой и другими общественными явлениями. Мы считаем глубоко справедливым указание акад. М. Б. Храпченко в его новой статье «О некоторых основных направлениях литературоведческих исследований»: «...Целесообразно и необходимо при анализе литературных явлений пользоваться структурным подходом, ко-

торый — и это надо подчеркнуть — нельзя рассматривать лишь как открытие и достояние современного структурализма, хотя бы уже потому, что он применялся до его возникновения, в том числе в трудах основоположников марксизма-ленинизма. Само понимание структуры у марксистов и структуралистов — разное. Для нас неприемлемы — трактовка структурных образований как соотношения «чистых» форм, положения о структуре художественных явлений как независимой от «сторонних» сил, замкнутой в самой себе системы»⁴.

Структуралисты разработали особые методы анализа художественного текста, которые они называют точными. Эти методы заключаются в вычленении и сопоставлении отдельных элементов текста. Однако такая методика пока не дала скольнибудь значительных результатов⁵. В научной печати уже неоднократно отмечалось, что работы Ю. М. Лотмана, выдержанные в «традиционном» духе, как по материалам, так и по выводам гораздо богаче, интереснее и убедительнее его структуралистских работ. В качестве еще одного наглядного примера нежизненности структуралистской методики можно привести предлагаемый Ю. М. Лотманом разбор стихотворения Лермонтова «Нет, не тебя так пылко я люблю»⁶: сопоставления и противопоставления типа «я — ты», «я — не ты», «я I — ты I» и т. п., выраженные даже графически, на наш взгляд, очень мало дают для проникновения в мир лирических переживаний поэта.

Одним из основных пороков структуралистской методики является бескрылый индуктивизм, особенно «сказывающийся при попытках применить так называемые «точные методы» к анализу содержательных литературоведческих категорий. Анализ этих категорий, если он претендует на подлинную научность, невозможен без широкого идейно-эстетического осмысления литературных явлений. Отказываясь от такого осмысления, структуралисты уподобляются Сальери в пушкинской трагедии, который пытался алгеброй поверить гармонию.

Исследуя жанр и композицию, авторы настоящего сборника опираются на большие достижения советского литературоведения и искусствоведения в этой области. Имеем в виду, в частности, разработку следующих научных проблем и следующие научные труды:

«точки зрения» в художественном произведении (Вадим Назаренко. Язык искусства, Л., 1961, стр. 44—58; Б. А. Успенский. Поэтика композиции, М., 1970 и др.);

«монтаж» как особый композиционный прием (см.: С. М. Эйзенштейн. Избранные статьи, М., 1956);

организующая роль автора в художественном тексте (В. В. Виноградов. О теории художественной речи. М., 1971; Б. О. Корман. Изучение текста художественного произведения. М., 1972 и др.);

сюжет и фабула (В. В. Кожин. Сюжет, фабула, композиция. — В кн.: Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. М., 1964; сборники «Вопросы сюжетосложения», вып. 1—2, Рига, 1969—1972 и др.);

художественное время и художественное пространство (см.: Д. С. Лихачев. Поэтика древнерусской литературы. Л., 1967; Симпозиум «Проблемы ритма, художественного времени и пространства в литературе и искусстве» (тезисы докладов). Л., 1970 и др.);

подтекст (Т. Сильман. «Подтекст — это глубина текста». — «Вопросы литературы», 1969, № 1);

соотношение факта и вымысла, типа и прототипа (М. Гин. От факта к образу и сюжету. М., 1971 и мн. др.);

композиция, присущая отдельным жанрам (например, вопрос о «полифоническом романе» в книге М. Бахтина «Проблемы поэтики Достоевского», М., 1963).

Опираясь на эти и другие труды по вопросам жанра и композиции, авторы сборника считают возможным в ряде случаев относиться к ним критически.

Например, М. Бахтин полагает, что в «полифоническом романе» голоса героев имеют полную самостоятельность. Мы же считаем, что в «полифоническом романе», как и во всяком литературном произведении, организующая роль принадлежит авторской точке зрения, которая может проявляться и опосредованно — в высказываниях персонажей, в монтаже отдельных глав и сцен, в эмоциональном тоне описаний и т. д.

Б. А. Успенский пишет: «Говоря об авторской точке зрения <... >, мы имеем в виду не систему авторского мировосприятия вообще (вне зависимости от данного произведения), но ту точку зрения, которую он принимает при организации повествования в некотором конкретном произведении»⁷. В отличие от этого, авторы сборника не ограничивают изучение вопросов композиции от авторского мировоззрения вообще и даже, более того, стремятся рассматривать литературное произведение в многообразных связях с общественной жизнью эпохи. Например, говоря о документальной основе повести В. Субботина, Н. К. Констенчик подчеркивает, что тяга писателя к документализму была обусловлена стремлением сохранить в памяти потомков героические подвиги советских воинов в годы Великой Отечественной войны; Л. Н. Дарьялова, рассматривая художественное время как элемент композиции в повествовании Д. Фурманова, связывает проблему художественного времени с философской проблемой историзма. Установление многообразных связей литературы с жизнью, по нашему мнению, благоприятствует решению многих задач, возникающих при анализе жанра и композиции.

Многие проблемы жанра и композиции остаются дискуссионными. Редакция сборника не стремилась к примирению разных точек зрения по конкретным вопросам. Отсутствие полного единообразия здесь неизбежно, тем более, что наш сборник является межвузовским и что это — лишь первый его выпуск.

С дискуссионностью проблем связано разное употребление специальных терминов, которое редакция не считала нужным унифицировать. Так, значение терминов «сюжет» и «фабула» во многих статьях разграничивается (как это сделано во многих новейших исследованиях, в частности, в вышеупомянутой работе В. В. Кожина). В других же статьях понятия эти не разграничиваются, причем употребляется один лишь термин «сюжет» (такая терминология также встречается в научной и методической литературе, например, в книге Л. И. Тимофеева «Основы теории литературы», М., 1966).

Как на пример остро дискуссионной постановки вопроса укажем на публикуемую ниже заметку проф. М. В. Теплинского «Почему в сюжете пять элементов?». Автор заметки указывает на формальное, подчас необоснованное употребление терминов «экспозиция», «завязка», «кульминация» и т. п., особенно, в учебных пособиях, и предлагает вовсе отказаться от этих терминов. Мы считаем, что М. В. Теплинский прав лишь отчасти: действительно, нет никакой надобности и возможности выискивать эти «пять элементов» во всех, без исключения литературных произведениях; но в некоторых эпических и во многих драматических произведениях они реально присутствуют.

Предлагаемый сборник не ставит своей целью решить нерешенные и дискуссионные проблемы жанра и композиции. Цель наша — более скромная: выявить разные точки зрения и вынести их на суд научной общественности.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Назаренко В. Язык искусства. Л., 1961, с. 12—13.

² В последнее время распространилось и понимание композиции в более конкретном значении — как способа соединения крупных кусков текста. — См., напр., статью В. В. Кожина «Сюжет, фабула, композиция». — В кн.: «Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы». М., 1964.

³ В новейшем советском литературоведении структурализм представлен прежде всего книгами Ю. М. Лотмана «Лекции по структуральной поэтике». Тарту, 1964 (Ученые записки Тартуского университета, вып. 160); «Структура художественного текста». М., 1970; «Анализ поэтического текста». Л., 1972.

⁴ «Русская литература», 1973, № 1, с. 8.

⁵ Мы считаем, что применение «точных методов» в настоящее время может в какой-то мере быть плодотворным лишь в очень «конкретных» разделах литературоведения, напр., в стиховедении, стилистике, текстологии. Упомянув о текстологии, имеем в виду, в частности, интересную статью А. Л. Гришунина «Опыт обследования употребительности языковых дублетов в целях атрибуции» — в сб. «Вопросы текстологии», вып. 2, М., 1960.

Б. Ф. Егоров

О ЖАНРЕ, КОМПОЗИЦИИ И СЕГМЕНТАЦИИ

В последние годы недаром наблюдается оживление в области жанрологии и сюжетологии: литературоведы массово осознали, что предметом изучения должны стать все уровни художественного текста, в том числе уровни, сразу следующие после идейно-тематической основы: жанр, сюжет, композиция. Они между собой тесно связаны и взаимообуславливают друг друга, хотя, конечно, и существует иерархическая вертикаль подчинения (композиция и сюжет находятся «под» жанром).

В области жанра, на мой взгляд, особенно интересно исследование лирики послеклассицистской поры, т. е. лирики XIX—XX веков, так как в эпосе и драме элементарная классификация существует, а лирику нового времени, как правило, никак не классифицировали, считая, очевидно, что разрушение классицистских перегородок ликвидировало самое понятие жанра. Между тем каждая новая эпоха вносила свои антинормы или усложняла старые, и современники очень хорошо отличали оду от элегии, гражданскую поэзию от интимной, сюжетную лирику от бессюжетной и т. д.

Вырабатывались «дифференциальные признаки», определенная конфигурация которых создавала жанры; вплоть до наших дней идет этот процесс жанрообразования, при всей сложности и «размытости» его.

Почти совершенно не исследованным остается жанр лирического цикла, очень распространенный в русской поэзии еще со времен Некрасова и Ал. Григорьева, точнее даже *жанры* циклов, так как они были очень своеобразны и часто не похожи друг на друга.

Необходима работа даже не по самой классификации, а пока еще по созданию принципов классификации: нужно найти способы выделения типологически отмеченных дифференциальных признаков, определенные наборы которых будут получать жанровые наименования. Немалую роль в этой работе могут сыграть исследования в области сюжета и композиции, так как жанры можно классифицировать по сюжетно-композиционным особенностям.

Здесь тоже встает вопрос о нахождении методов сегментации («разрезания») текста на дифференциальные отрезки (первоэлементы, мотивы, функции), которые в цепочке создают композицию произведения. Относительно легкая сегментация фольклорных текстов (впрочем легкая после новаторской книги В. Я. Проппа «Морфология сказки») лишь подчеркивает

всю трудность сегментации художественных произведений нового времени, где неизмеримо возрастает свобода соединенных субъектов и предикатов, где не обойтись несколькими мотивами или функциями, а нужен более сложный анализ. Поэтому считаю уместным подробнее рассказать, какие разработки по сегментации я считаю наиболее перспективными.

Известно, что текст художественного произведения значительно более структурирован и дискретен, чем окружающий нас мир. И ясно, что структура текста может быть понятна лишь на основе изучения каких-либо его первоэлементов и взаимосвязи этих элементов между собою, а для обнаружения элементов и связей необходимо «разрезание», сегментирование текста. Дискретность текста обеспечивает довольно легкую его сегментацию по грамматическим признакам, ибо на грамматических уровнях имеется явная графическая дискретность (по буквам, слогам, словам, синтагмам, предложениям, абзацам).

Сложнее обстоит вопрос с сегментацией для нужд литературоведа. Правда, нередко литературовед использует и грамматические признаки (стихovedы, например, делят текст на слогги, слова, ударные группы слов), но чаще нам приходится иметь дело с заданиями, которые вытекают из анализа более высоких уровней (сюжетно-композиционный, идеологический), а на этих уровнях сегменты никак не обозначены графически.

Поэтому, если сегментация на грамматических уровнях текста может быть более или менее автоматизирована (или, по крайней мере, вполне доступна школьнику); то методике «разрезания» на высших уровнях мы во многом еще вынуждены вырабатывать на основе богатого традиционного опыта анализа, с привлечением немалой доли творческой интуиции.

В зависимости от целей анализа литературоведческие способы сегментации могут быть разбиты на две группы: идеологические и сюжетно-композиционные.

В идеологической группе анализ совершается ради выяснения мировоззренческого облика персонажей (облика в широком смысле: сюда могут включаться и характер, и поведение, и взгляды). Повествователь, лицо, от имени которого ведется рассказ, тоже включается в число персонажей, независимо от того, принимает ли он прямое участие в событиях, или является «всезнайкой», находящимся над героями и действиями. В результате исследуется общая идейно-художественная система произведения, как отображение идейно-художественной системы его автора.

Сегментация должна проводиться, очевидно, на трех уровнях. Вначале отделяются отрезки текста, относящиеся к тому или иному персонажу, точнее — пока к «точке зрения» персонажа: первоэлементом на этом уровне (который так и стоит называть: уровень точки зрения) будет отрезок, в котором все события описываются как бы глазами одного персонажа

(неважно, повествователя или непосредственно героя). Пространственными и временными перемещениями носителя точки зрения пока можно пренебречь. Переход к другой точке зрения означает переход к другому элементу, означает раздел между элементами. Фундаментально и подробно такую методику описал Б. А. Успенский в книге «Поэтика композиций» (М., «Искусство», 1970).

Если все произведение написано с одной точки зрения, то тогда на этом уровне нет дробления, весь текст является одним элементом.

Следующий уровень — уровень персонажей. Здесь выделяется все, характеризующее данное лицо: прежде всего, те полные сегменты предыдущего уровня, которые представляли точку зрения этого лица; затем из других сегментов изымаются подсегменты, описывающие это лицо; наконец, сюда подключается прямая речь персонажа.

Разные слои сегментов создают своеобразную иерархию достоверности: ясно, что сегменты точки зрения данного лица и сегменты, где оно представлено глазами других персонажей, будут иметь разную степень достоверности; прямую речь как будто бы следует отнести к наиболее достоверным сегментам: предполагается, что автор, вводя в текст прямую речь, как бы берет на себя ответственность за ее точность и за ее принадлежность только одному лицу, без искажения посредниками (здесь, да и вообще, должна действовать презумпция авторской правды — впервые подчеркнутая, кажется, Ю. И. Левниным¹ — следует верить автору, предполагая, что он никогда не лжет); но в действительности вопрос сложнее: прямая речь героя из сегмента с «чужой» точки зрения далеко не всегда может быть оценена безоговорочно точной (ср., например, рассказ Акутагавы «Раммон»).

Третий уровень — уровень структуры персонажа. Уже внутри цепи сегментов, относящихся к данному персонажу, выделяются элементы, в зависимости от конкретных целей анализа: идеологемы (отдельные идеологические черты или высказывания), микропоступки (в разных масштабах, от эпизода до отдельного движения; в последнем случае наиболее целесообразно сегментировать текст на синтаксическом уровне, по глаголам-сказуемым).

Анализ предполагает изучение синтагматического строя элементов (т. е. последовательного расположения от начала текста к концу), идеологической структуры, построенной по определенным ценностным иерархиям, и диалектического соотношения синтагматического строя и идеологической структуры. В анализ структуры входят прежде всего все элементы и все стыки элементов (т. е. различные виды переходов от одних элементов к другим). Но, разумеется, связи между элементами не ограничиваются стыками: это вынужденная необходимость

линейного текста (ибо литературный текст может быть интерпретирован как одна длинная строка, где каждый элемент стыкован лишь с предыдущим и последующим элементами; начальный и конечный элементы, естественно, связаны только с одним соседним).

Однако реальные связи элементов значительно более сложны и объемны: возможны связи через элемент, через два, через несколько; возможны тройные или даже четвертные связи, от самых элементарных, на фонологическом уровне (созвучия, рифмы) и до глубоких содержательных соотношений, перешагивающих через прямое соседство. Здесь возможны и так называемые рифмы ситуаций², и более комплексные связи: см., например, интересные сопоставления 1-го акта пушкинского «Каменного гостя» с 3-м, а 2-го с 4-м, произведенные Ю. Н. Чумаковым в кандидатской диссертации «Проблемы поэтики Пушкина» (Саратов, 1970). Подобные связи тоже должны быть включены в анализ.

В качестве особого случая идеологического анализа может быть представлен анализ категории времени: здесь сегментация проводится не по персонажам, а по временным сдвигам: фиксируется каждый временной слом. Наиболее простой способ такой сегментации заключается в регистрации изменений глагольных форм. Однако для более тщательного анализа трех глагольных времен мало (а в славянских языках именно три глагольных времени), важно зафиксировать и состояние вроде немецкого плюсквамперфекта или английского паст презент: переносясь из настоящего в прошлое, рассказчик может, например, углубиться в еще более старый пласт времени, снова вернуться к «первому» прошлому и т. д. Такие переходы обязательно должны быть отмечены как границы между элементами.

Целесообразно также включение во временной анализ как будто бы вневременных наклонений, повелительного и сослагательного. Между тем, если не считать некоторых особых случаев употребления сослагательного наклонения, оба они обращены из настоящего (или иногда из прошлого) в будущее, только императив означает непоколебимую уверенность произносящего в наступлении именно такого будущего (поэтому он и может так убежденно взывать к собеседнику, требуя или прося присоединиться к его прогнозу), а сослагательное наклонение, наоборот, предполагает неуверенность говорящего, прогноз его вариативен, да и направленность этого наклонения может быть не на собеседника, а на самого себя, в то время как императив, как правило, центробежен.

В результате сегментации текста на временные элементы и изучения системы этих элементов (т. е. их последовательности и их взаимосвязей) можно сделать важные выводы о временном мировоззрении персонажей, затем о философии времени

автора, а временную концепцию, с привлечением других систем, можно обобщить и до целостной картины мира в данном произведении и у данного автора (я частично сделал это на материале русской лирики: см. мою статью «Категория времени в русской поэзии середины XIX века» в журнале «Slavia orientalis», 1968, № 1).

Рассмотрим теперь сюжетно-композиционные аспекты сегментации. Фактически, все описанные выше способы имеют отношение и к сюжетно-композиционной группе: ведь мы изучали там и определенную последовательность элементов и связей, а это и есть сюжетно-композиционная структура текста. Однако синтагматика элементов сама по себе оказалась при первичном идеологическом анализе не столь существенной, более важна там все-таки структура, созданная не по последовательности элементов в тексте, а по ценностной иерархии идейно-художественных систем и по соответствующим уровням.

Однако сюжетно-композиционный анализ представляет тоже существенный интерес для литературоведа. Во-первых, определенная «развертка» сюжета, определенная последовательность элементов и связей может раскрыть какие-то частные и даже общие идеологические черты произведения, а следовательно и мировоззрения автора: ведь не безразлично, например, почему именно такими эпизодами начинается произведение, а такими заканчивается; такие-то конфликты выдвинуты в кульминационные центры глав, а такие-то отодвинуты на периферию и т. д.

Во-вторых, сюжетно-композиционная структура раскрывает такие свойства писательской манеры, которые характерны именно для него и отличают его от собратьев по перу, может быть, мировоззренчески ему и близких. Например, если один писатель предпочитает хронологическую последовательность повествования, а другой любит временные инверсии; если один строит произведение линейно, односюжетно, а другой оперирует пучком сюжетных линий или какими-либо спиралями или концентрическими кругами ходов, то тщательное изучение различных конфигураций позволит создать для каждой эпохи и для каждого писателя наиболее излюбленные, наиболее типичные совокупности сюжетно-композиционных построений, своеобразные сюжетные «спектры», по которым при достаточно большом и детальном наборе их можно было бы атрибутировать некоторые анонимные тексты. Например, если бы у нас был обширный набор сюжетных «спектров» русского очерка 1860—1870-х годов, то можно было бы более достоверно определить, принадлежат ли десятки «сомнительных» очерков Салтыкову-Щедрину (о чем уже несколько десятилетий ведутся споры среди советских литературоведов-текстологов), или их стоит приписать каким-либо коллегам сатирика по журналу и перу. Важно, конечно, применять для этого и стилистические «спектры».

Разумеется, любые сюжетно-композиционные конфигурации тоже связаны с мировоззрением автора, но здесь, очевидно, речь должна идти не только о социально-политических, философских, эстетических и т. п. взглядах, но и о каких-то глубинных психологических структурах (заманчиво было бы предположить, что о каких-то генетических структурах). Пока однако остается констатировать, что типичная для писателя сюжетно-композиционная конфигурация характеризует строй его души, его художественное мировоззрение.

В-третьих, сюжетно-композиционная структура имеет существенное значение для исследования процесса художественного восприятия, для изучения читателя, но это особая тема, выходящая за рамки настоящей статьи.

Методика сегментирования текста в сюжетно-композиционном аспекте, как и в предыдущей группе, зависит от конкретных целей анализа. Например, для изучения эволюции русской натуральной школы 1840-х гг. от статистического физиологического очерка к сюжетным рассказам я сегментировал сюжетно-композиционный уровень текстов по статически-динамическим показателям. Для этого наиболее удобно было за основу первоэлемента принять глагол-сказуемое (т.е. при одном сказуемом элементом оказывалось предложение, до точки; при двух сказуемых предложение делилось на две части и т. д.). Элементы классификационно разделялись на динамические и статические; статические — на описательные и речевые; речевые — на характеристики и обращения; динамические элементы в свою очередь разделялись на обращенные к объекту или цели и на безобъектные. Элементы обозначались условными знаками, что давало возможность яснее видеть структуру и быстрее подсчитывать сгустки и разрежения определенных элементов и стыков (для удобства брались только прямые соединения соседних элементов), а также общие проценты видов элементов ко всему тексту (например, в каждом рассказе Тургенева из «Записок охотника» содержалось приблизительно 200—300—400 элементов, так что цифры даже по одному циклу рассказов были достаточно репрезентативны). Результаты анализа будут в ближайшее время опубликованы.

Для других целей возможны и другие способы сегментации: например, по антиномиям материально-духовное, свое-чужое, прекрасное-безобразное, доброе-злое, рациональное-чувственное, и по многим другим. Во всех случаях однако методика сегментирования и последующего анализа сходна: выделяются элементы; к наглядным (по соседству) стыкам добавляются более опосредованные связи; элементы и связи обозначаются условными знаками (индексами); производится структурный анализ системы и, если нужно, количественный анализ. Первоэлементы, как правило, будут определяться в масштабе предложения, синтагмы, группы знаменательных слов. Таким обра-

зом, сегментация на сюжетно-композиционном уровне как бы вклинивается в грамматические уровни художественного текста, главным образом, в синтаксический уровень.

Очень интересно и перспективно проводить параллельный анализ структур на всех уровнях текста, для обнаружения сходных структур. Например, автор настоящей работы сопоставил структуры всех уровней поэмы А. Блока «Двенадцать» и увидел поразительную повторяемость конфигурации, которую можно условно обозначить как АВА. В «зародышевом» состоянии эта фигура появляется на фонологическом уровне самой первой строки (Черный вечер): созвучные группы ЧЕР-ЧЕР охватывают остальную группу звуков. На сюжетно-композиционном же уровне эта фигура возникает потом трижды, в разных масштабах: вначале в рамках первой строфы (первого шестистишья): образы природы «охватывают» не стоящего на ногах человека; затем в рамках первой главы (она начинается с природных сил, затем следует галерея персонажей старого мира, кончается же глава описанием революционной стихии); наконец, в рамках сюжета всей поэмы в целом: после «природных» и «красногвардейских» глав, после действий, происходящих на улице, идут средние, «камерные» главы поэмы об отдельных персонажах, или принадлежащих к тому же уходящему миру (Ванька, Катька), или колеблющихся (Петька), а начиная с 7-й главы снова центрами глав становятся улица и красногвардейцы, которые в конце поэмы сложно сливаются с силами природы³. На идеологическом уровне подобную конфигурацию можно интерпретировать как «плен» или как вытеснение персонажей старого мира объединенными силами стихий, природных и революционной.

Выработка более конкретных и изощренных методов сегментирования и анализа текста позволит обнаружить еще более ценные художественные сущности и создать обширную типологию сюжетных и иных литературных структур.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Левин Ю. И. О некоторых чертах плана содержания в поэтических текстах. — В кн.: Структурная типология языков. М., 1966, с. 199.

² См. Мейер И. М. Рифма ситуаций в одном романе Достоевского. — В кн.: IV международный съезд славистов. Материалы дискуссии. Т. 1, М., 1962, с. 600.

³ Ср. Эткннд Е. Г. Композиция поэмы А. Блока «Двенадцать». — «Русская литература», 1972, № 1, с. 49—63.

СОЧЕТАТЬ ТИПОЛОГИЧЕСКИЙ И ИСТОРИЧЕСКИЙ МЕТОДЫ ИЗУЧЕНИЯ

Жанр обычно определяется как исторически устойчивая форма композиционной организации произведения, как отвердевшее, превратившееся в определенную конструкцию содержания. В этом определении запечатлен лишь подход к изучению проблемы, но не зафиксированы результаты ее исследования. И это не случайно. Все трудности возникают тогда, когда начинается конкретное рассмотрение жанров. Общеизвестна текучесть жанровых форм. Нет стабильной, повторяющейся из века в век структуры романа, поэмы, драмы, рассказа и т. д. Каждая эпоха вносит в жанровые традиции свои поправки, иногда очень существенные. Что общего, скажем, между огромными рыцарскими повествованиями, где все основано на «событийности», на приключенческом элементе, и психологическим, семейно-бытовым романом XVIII—XX века, где основное внимание сосредоточивается на морально-психологических коллизиях, на внутреннем мире героев? Типологическая общность между ними настолько тонка, что готова порваться каждую минуту. Но ее необходимо выявить и обозначить.

Каждый жанр исторически появляется для того, чтобы выразить определенное историческое содержание, отразить «поэтическое состояние мира». Об этом говорили Маркс и Гегель. В переходные периоды развития человечества формируются литературные направления, закрепляющие в своих лозунгах, программах эстетическое отношение к жизни, характерное для их времени. Они формируют новые жанры или существенно изменяют старые. Известно, что классицизм, романтизм, реализм ознаменовались господством вполне определенных жанровых форм, созданных заново, или принятых по наследству, но серьезно видоизмененных.

Предметом литературы и искусства является действительность в отношении к духовным потребностям человека. Если это так, то в эволюции жанров, в их модификациях следует искать отражение человеческой судьбы на различных этапах человеческой истории. В отдельных жанрах воплощается то или иное положение человека (комическое, трагическое, общественное, государственное, личное и т. п.) в условиях того или иного социального строя. В зависимости от этого каждый художник (разумеется, с позиций своего мировоззрения) избирает ту или иную композиционную структуру (жанр) для изображения определенных сторон жизни. Конечно, этот выбор зависит также от размеров задачи, которую намерен решать писатель. При создании романа он, естественно, остановится на ином материале, на ином стиле и иной композиции, чем при написании рассказа.

Следовательно, использование тех или иных жанров необходимо проверять жизнью и авторскими целями. Только в этом случае, как мне кажется, изучение вопроса приобретает научный характер.

М. М. Уманская

НЕРЕШЕННЫЕ ВОПРОСЫ

Ни у кого не вызывает сомнений, что, при всем многообразии жанровых форм, несущих на себе отпечаток творческой индивидуальности, метода и идейного замысла автора, можно говорить об устойчивых, повторяющихся признаках того или иного жанра и, следовательно, о типологии жанров, не раз привлекавшей внимание исследователей. Менее проясненным остается вопрос о типологическом единстве и индивидуальном своеобразии композиционных форм, в которых (как и в жанре) диалектическая взаимосвязь и взаимопроникновение содержания и формы выступают с особой полнотой и наглядностью, в наиболее «чистом», непосредственном виде.

Современным литературоведением глубоко изучено композиционное своеобразие ряда этапных произведений Пушкина («Евгений Онегин», «Цыганы»), Лермонтова («Герой нашего времени»), Гоголя («Мертвые души»), романов Тургенева, Достоевского, Толстого («Война и мир»).

Жанр и композиция художественного произведения — в центре научных интересов кафедры литературы Ярославского пединститута. Связанному с ними кругу проблем отведено значительное место в трудах о Некрасове Г. П. Верховского и Н. Г. Зеленова. Жанр и композицию драматических произведений Л. Толстого исследует В. В. Основин. Вопросам типологии английской сатиры XIX века посвящена подготовленная к печати монография И. П. Медянцева.

Современный уровень литературоведческой науки позволяет поднять изучение этих проблем на новую и более высокую ступень. Задачами первоочередной важности нам представляются: 1) достижение терминологического единства в определении понятия композиции и более четкое разграничение художественных функций композиции и сюжета; 2) постановка и решение проблем жанра и композиции в единстве теории и истории литературы; 3) типологическое изучение композиционных форм романтического и реалистического произведения.

Заслуживает, на наш взгляд, внимания малоизученный вопрос о композиционном своеобразии реалистического и романтического произведений. Если для критического реализма характерно многообразие композиционных форм и решений, то романтизм тяготеет к композиционной однотипности с такими

ярко выраженными общими чертами, как «вершинность» композиции, отказ от «математической последовательности» (по словам Вяземского), фрагментарность в показе судьбы героя, не получающей сюжетной завершенности, особая роль монологического начала в художественной структуре произведения.

Если в реалистическом произведении развивающиеся характеры показаны в подвижной раме, на фоне развивающейся действительности, то в романтической поэме внутренне динамичные характеры предстают еще в неподвижной раме: конец поэмы часто возвращает читателя к ее началу, к исходной ситуации, что образует композицию «замкнутого круга», хотя эта гармония конца и начала не означает простого повторения: она несет в себе новые смысловые оттенки и эмоционально-оценочные акценты («Цыганы», «Демон») ¹.

Таков, на наш взгляд, круг малоизученных проблем, связанных с композицией художественного произведения и представляющих определенный теоретико-литературный и историко-литературный интерес. Обращение к ним открывает широкий простор для исследовательской мысли.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Эту композиционную особенность отмечает Д. Д. Благой применительно к поэмам «Руслан и Людмила» и «Цыганы», не связывая ее, впрочем, с методом романтизма («Мастерство Пушкина». М., 1955, с. 105—115).

М. В. Теплинский

ПОЧЕМУ В СЮЖЕТЕ ПЯТЬ ЭЛЕМЕНТОВ?

В любом школьном или вузовском учебнике можно найти указание на то, что в сюжете существуют обязательные пять элементов. При этом обычно декларируется необходимость учета этих элементов при анализе художественного произведения. Например: «Не разобравшись в сюжете, не оценив значения его элементов (экспозиция, завязка, развитие действия, кульминация, развязка), нельзя понять драматическое произведение, нельзя проникнуть в замысел писателя» ¹.

Это напечатано в стабильном учебнике-хрестоматии для 7 класса и, следовательно, является непогрешимой истиной для миллионов учеников и учителей. Но так ли это на самом деле?

Вообще, почему в сюжете насчитывается именно пять элементов, а не четыре или шесть?

Понятие об обязательных пяти элементах сюжета пришло к нам из поэтики классицизма. Существовал когда-то некий свод незыблемых правил: три единства, три штиля. Трагедия

должна была состоять из пяти актов. Сюжет в ней должен был развиваться строго последовательно, по определенной схеме: в первом акте — экспозиция, во втором — завязка... Вот так и возникло представление об обязательных пяти элементах сюжета — и уже не только в драматургии.

Давно уже забыты и три единства, и три штиля. А пять элементов сюжета оказались удивительно живучими (не в литературе, разумеется, а в учебниках). Но ведь известно, что в реалистической литературе сюжет строится не по законам классицизма. Почему же мы должны учить студентов и школьников нормам давно отжившей классицистической поэтики?

Разумеется, надо иметь представление о том, например, что такое единство времени (тем более, что это единство порой совершенно неожиданно проявляется и в современной драматургии — то в «Опасном повороте» Д. Пристли, то в пьесах советского драматурга В. Розова). Точно так же надо знать, что такое завязка или кульминация. Но при этом все время необходимо иметь в виду, что понятия эти сугубо условные и что при анализе многих современных произведений они просто неприемлемы.

Так, Г. Л. Абрамович, автор популярного учебника «Введение в литературоведение», изложив на нескольких страницах традиционную точку зрения о пресловутых пяти элементах сюжета, вынужден был сделать, однако, существенную оговорку: «У некоторых современных писателей (например, у Хемингуэя) мы затрудняемся выделить в отдельных рассказах не только экспозицию, но даже и такие элементы, как завязка и развязка. Движение событий идет в подобных рассказах (например, «На Бич-Ривер») столь равномерно и однородно, что не позволяет рассматривать его (движение событий) в привычных категориях сюжетики»².

Именно эти «привычные категории сюжетики» мешают порою оценить подлинное сюжетное новаторство писателя или драматурга.

Можно вспомнить, что еще В. Г. Беллинский иронизировал над «привычными категориями сюжетики», когда писал, что сюжет в подлинно художественном произведении подчиняется прежде всего раскрытию идейного замысла автора, а не заранее сконструированной схеме: «Событие разворачивается из идеи, как растение из зерна. Потому-то и читатели видят в его (писателя — М. Т.) лицах живые образы, а не призраки, радуются их радостями, страдают их страданиями, думают, рассуждают и спорят между собою о их значении, их судьбе, как будто дело идет о людях, действительно существовавших и знакомых им. Этого нельзя сделать, сперва придумавши отвлеченное содержание, то есть *какую-нибудь завязку и развязку*, а потом уже придумавши лица и волею или неволею заставивши их играть *сообразные с сочиненною целью роли*»³.

Следует, на наш взгляд, сохранить за учением о пяти элементах сюжета лишь историческое значение, а не придавать ему всеобщий и обязательный характер, как это происходит в нашей учебной литературе.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Родная литература. Учебник-хрестоматия для 7 класса. Утвержден Министерством просвещения РСФСР. Изд. 4-е. Составитель Г. И. Бельский. М., 1971, с. 210.

² Абрамович Г. Л. Введение в литературоведение. Изд. 5-е, испр. и доп. Допущено Министерством просвещения СССР в качестве учебника для студентов педагогических институтов. М., 1970, с. 145.

³ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. IV, М., 1954, с. 219. (Курсив мой. — М. Т.).

Б. О. Корман

РАЗМЫШЛЕНИЯ НАД «ПОЭТИКОЙ КОМПОЗИЦИИ»¹

Книга Б. А. Успенского нужна и полезна и начинающему ученому и опытному исследователю. В ней суммированы некоторые существенные результаты, полученные отечественным и зарубежным литературоведением, и дана очень дифференцированная классификация точек зрения. Кроме привлекаемых обычно пространственной (физической), временной и оценочной, охарактеризованы фразеологическая и психологическая, и описание всех разновидностей сделано ясно и убедительно.

Поскольку исследование Б. А. Успенского строится как работа теоретико-литературная (ее искусствоведческий аспект я оставляю в стороне), естественно возникает вопрос о ее теоретическом аппарате, о системе понятий — эксплицитной и имплицитной.

Понятие точки зрения является в книге основным. Оно представлено в своих разновидностях, но не в общем виде. Конечно, когда речь идет о физической или фразеологической точке зрения, то это уже довольно высокий уровень абстракции. Однако логика самого подхода к художественному материалу, характерная для книги, требует, как мне кажется, перехода к следующему уровню и определения точки зрения как таковой.

Для этого нужно ввести понятия *субъекта, объекта и отношения*. Первые два могут быть трактованы как литературоведческие при соответствующей спецификации аналогичных философских понятий. Что же касается *отношения*, то это понятие приходится вводить как неопределяемое.

Пользуясь понятиями субъекта, объекта и отношения, можно определить точку зрения как единичное (разовое, «точечное») отношение субъекта к объекту.

Физическая точка зрения есть отношение между субъектом и объектом в пространстве, временная — во времени. Фразеологическая точка зрения оказывается отношением между речевыми манерами субъекта и объекта (героя). По аналогии можно определить оценочную (идейно-эмоциональную) точку зрения как отношение между философскими, нравственными, политическими и т. п. позициями субъекта и объекта. Однако следует иметь в виду, что оценочная точка зрения — явление иного, более высокого порядка. По отношению к ней другие точки зрения выступают как подчиненные. В конечном счете, они должны быть представлены как «языки», на которых выражается оценочная точка зрения. Правда, на современном этапе развития нашей науки это удастся далеко не всегда. Очевидно, понятие оценочной точки зрения подлежит расчленению и формализации. На затруднения, связанные с неформализованностью понятия оценочной точки зрения, указано в книге Б. А. Успенского (стр. 16).

Поскольку субъект непрерывно вступает с объектом в отношения, то в пределах произведения можно установить некую совокупность однородных точек зрения, характерных для данного субъекта. Эта совокупность — его зона — пространственная, фразеологическая, временная и т. д. У субъекта есть не одна зона, а несколько, и следовательно, нужно особое понятие, которое обозначало бы их совокупность. Таким понятием является понятие сферы субъекта.

Возникает, следовательно, система субординированных понятий: точка зрения — зона субъекта — сфера субъекта. Поскольку в литературном произведении представлен, как правило, не один субъект, то оно оказывается совокупностью сфер, за каждой из которых стоит некий субъект.

Нужно сказать, что Б. А. Успенский пользуется принятыми в нашей науке видовыми обозначениями субъектов: он говорит о рассказчике и повествователе, но они не возводятся к общему понятию субъекта. Используется в книге и понятие автора, но, к сожалению, оно здесь двузначно: это и синоним повествователя, и в некоторых случаях оно может быть понято из контекста как носитель концепции произведения. Последнее кажется мне особенно важным. Если за сферой стоит субъект, то за произведением как совокупностью сфер стоит автор, реализующийся в системе субъектов. Понятие автора есть самое значительное в намеченной выше иерархии понятий².

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Успенский Б. А. Поэтика композиции. М., «Искусство», 1970.

² Следует иметь в виду, что автор выражается в произведении не только через субъекты, но и через внесубъективные средства. Для их обозначения можно было бы воспользоваться понятием композиции в обычном, об-

принятом значении этого слова; в книге Б. А. Успенского понятие композиции употреблено нетрадиционно.

В. С. Баевский

О КОМПОЗИЦИИ ЛИРИЧЕСКИХ СТИХОТВОРЕНИИ

Мы столь далеки от однозначного понимания термина композиция, что, употребляя его, всякий раз должны долго объяснять, в каком смысле его применяем.

Фоника, метрика, ритм, строфы, синтаксис, тематика, образы лирического стихотворения всегда так или иначе организованы. Эту упорядоченность можно назвать композицией произведения относительно данного аспекта — метрической композицией стихотворения, строфической композицией и т. д.

Новаторская для своего времени книга [1], замечательная смелым стремлением охватить одновременно все аспекты, сегодня представляется во многом устаревшей (ср. критику ее [2] уже вскоре после выхода книги в свет).

Среди разных опытов характеристики фонической композиции наиболее важным представляется путь, связанный с анализом анаграмматических построений — насыщенности текста согласными фонемами «ключевого» слова (фонемы <б>, <р>, <л> слов *буря*, *белое* в стихотворении Пушкина «Буря», фонемы <л>, <б>, <д> заглавного слова стихотворения Е. Винокурова «Лебеди» и т. п.). Образцовой в этом смысле представляется статья В. В. Иванова [3].

Оценка метрической композиции особенно важна в тех случаях, когда на протяжении произведения поэт обращается к нескольким размерам, создавая «переходные метрические формы» и «полиметрические композиции», по терминологии П. А. Руднева [4]. Как показывают наблюдения, любые деформации метра в стихотворении обусловлены движением смысла.

Исследование ритмической композиции также открывает пути более глубокого постижения смысла лирического произведения. «Дай выстрадать стихотворенью!» Д. Самойлова («Дни». М., 1970; журнальная публикация под названием «Счастье». — «Новый мир», 1969, № 2) начинается редчайшей ритмической модуляцией, а завершается самой распространенной. На протяжении трех катренов происходит постепенное движение от одного ритмического полюса к другому, в точном соответствии с разворачиванием лирического сюжета (который характеризовать здесь мы не можем).

Вопросам строфической композиции, как ни странно, внимания почти не уделяется, хотя характеристике самих строф и русская, и зарубежная наука придает большое значение. Как пример систематического обзора способов строфической орга-

низации лирических произведений можем сослаться лишь на нашу работу [5].

Понимание стихотворного синтаксиса все углубляется, но оно слишком медленно распространяется на проблему взаиморасположения синтаксических конструкций. Образцом описания композиции в синтаксическом аспекте и сегодня остается, несмотря на ее очевидные недостатки, работа Б. М. Эйхенбаума [6].

Последовательные изыскания в области тематической композиции легче всего осуществить, исходя из положения о том, что «каждое слово, употребляемое поэтом, есть уже тема...» [1, с. 4] и рассматривая развитие тем в лексике стихотворения, их взаимоотношение и группировку. Упомянем замечательные разборы Ю. И. Левина [7].

Как ни странно, скальпель аналитика почти не затрагивает образной композиции стихотворений. Это, по-видимому, во многом зависит от особой эстетической природы художественного образа, зачастую не дающей возможности вскрыть логические отношения — координации, субординации, субкоординации и др. — между образами. Но рано или поздно «операции на образах» делать придется, и тогда мы снова вспомним ничуть не потускневшие за полвека идеи статьи Г. А. Шенгели [2].

А по-настоящему глубокий смысл обретут наши искания, когда мы обратимся к систематическому параллельному изучению разных аспектов композиции и научимся находить между ними системную связь.

ЛИТЕРАТУРА

1. Жирмунский В. М. Композиция лирических стихотворений. Пб., 1921.
2. Шенгели Г. А. О лирической композиции. — В кн.: Проблемы поэтики. М.—Л., «Земля и фабрика», 1925.
3. Иванов В. В. Два примера анаграмматических построений в стихах позднего Мандельштама. «Russian literature» (Mouton, The Hague), 1972, № 3.
4. Руднев П. А. Метрический репертуар А. Блока. — В кн.: Блоковский сборник. II. (Тартуский ун-т). Тарту, 1972.
5. Баевский В. С. Типы строфической организации стихотворений Некрасова. — В кн.: Некрасовский сборник. (Калининградский ун-т). Калининград, 1972.
6. Эйхенбаум Б. М. Мелодика русского лирического стиха. — В кн.: Б. М. Эйхенбаум. О поэзии. Л., «Сов. писатель», 1969.
7. Левин Ю. И. Семантический анализ стихотворения. — В кн.: Теория поэтической речи и поэтическая лексикография. (Свердловский пед. ин-т. Шадринский пед. ин-т). Шадринск, 1971.

«БОЛЬШОЙ МИР»¹

Избрание Л. М. Леонова академиком, глубокий отклик, который получило у общественности празднование его семидесятилетия, активизировали изучение опыта выдающегося мастера. Вслед за изданием фундаментального тома «Творчество Леонида Леонова. Исследования и сообщения. Встречи с Леоновым. Библиография» (Л., 1969) вышел сборник примерно пятидесяти работ советских и зарубежных специалистов — «Большой мир». Среди многообразия проблем, поставленных в нем (традиции и новаторство, историзм, взаимосвязи и влияния, язык, стиль, мастерство и др.), затронуты вопросы жанра и композиции.

Одна из общепризнанных заслуг Л. М. Леонова состоит в разработке жанра философского романа. Л. Ф. Ершов соотносит леоновские открытия с поисками западноевропейских творцов этого жанра («Леонид Леонов и Томас Манн»), определяя сущность философского романа прежде всего как книги итогов, где затрагиваются не просто значительные аспекты бытия, а узловые коллизии века. Отсюда тяготение создателей философской прозы к условности синтетического искусства, дар слияния психологических нюансов с отвлеченной мыслью, теоретических обобщений с живым чувством.

Для философского романа естественны образно-символические подтексты, отчего и проистекают некоторые его структурные особенности: параллелизм эпизодов, дополнительная смысловая нагрузка на лейтмотивы, многозначительность деталей и т. п. Они поддерживают композиционную связь между конструкциями емкой синтетической формы и являются одним из способов типизации. Анализируя «Принципы изображения характера в философском романе», А. Минакова раскрывает символику системы действующих лиц в «Русском лесе». Например, разноликость образа Калины (сподвижник Разина — легендарный Калина Тимофеевич, Калина Глухов и мальчик Калининка), воплощая подспудно идею непрерывности народных судеб, «приводит к синтезу, к объединению многих мотивов» (стр. 245). Сопоставляя родственные по интимно-лирическому тону и метафоричности мотивы родника у Леонова и Солоухина как выражения духовных потенций народа, другой исследователь справедливо отмечает глубину их подтекста — то, что Леонов называл «дополнительными координатами», благодаря которым образ наполняется высоким значением, символизируя светлые, благотворные истоки народной жизни (Г. Кирьянов, «Формула преемственности»).

Философский жанр диктует особые приемы изображения массы. В леоновских творениях она подчас действует как со-

бирательный персонаж, отправляя важнейшие функции в архитектонике, конфликтах, сюжете. Русский национальный характер, по мысли А. Минаковой, «понимается и изображается Леоновым» как «сформировавшийся века и выросший под влиянием революции, Коммунистической партии, Советского государства» (стр. 238).

Р. Опитц полагает разработку Леоновым романа (повести, пьесы) о воспитании личности продолжением великих традиций мировой классики, связанных, в частности, с именем Гете. Специалист из ГДР показывает далее, что лишь в условиях социализма или борьбы за него разновидность произведений о становлении характера и воспитании чувств, освобождаясь от утопизма, основывается на реальных общественных процессах. Говоря о новаторском композиционном строении романов Леонова, его удивительном умении охватить одним произведением «основные настроения и устремления целой нации», объединенной социалистическим содружеством, Р. Опитц обнажает теоретическую беспомощность буржуазных фальсификаторов советской литературы, их неспособность понять уникальные достижения и художественные открытия таких мастеров, как Леонов, Шолохов.

Естественно, в книге, объединившей множество разноплановых работ, не все бесспорно. Вызывает сомнение, к примеру, попытка Б. Бесчеремных определить жанр «Русского леса» как роман-характер. Среди леоноведов уже сложились устойчивые представления о романе Леонова как о романе философском, и думается, нет оснований к их пересмотру.

В целом же сборник «Большой мир», по принципам и содержанию будучи изданием строго научным, но подготовленным редколлегией так, чтобы книга была доступной широкому кругу читателей, углубляет теорию жанра и композиции, причем в отношении наиболее сложных форм эпоса нового времени.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Большой мир. Статьи о творчестве Леонова. М., «Московский рабочий», 1972.

О ЖАНРЕ И КОМПОЗИЦИИ СТИХОТВОРЕНИЯ БАРАТЫНСКОГО

1. Сюжет стихотворения «Гнедичу, который советовал сочинителю писать сатиры»

По Баратынскому, жесткие закономерности, господствующие в мире, действуют и в самом человеке. Они тождественны абсолютной детерминированности. В людях заложены некие программы внутреннего развития, и вся эволюция каждого из них есть лишь реализация этих программ. Так что ни на кого нельзя воздействовать и ничего нельзя изменить¹. Эта позиция явственно сказалась в стихотворении «Гнедичу, который советовал сочинителю писать сатиры»².

Стихотворение построено как диалог. Воспроизводится точка зрения сторонника сатиры и собственно автора — ее противника. Чужая речь, принадлежащая стороннику сатиры, не выделена графически и пунктуационно. Она, конечно, отличается от собственно авторского текста по содержанию, лексике и тону, но отграниченность эта не абсолютна.

Уже в начале стихотворения позиция сторонника сатиры входит в собственно авторский текст:

Враг суетных утех и враг утех позорных,
Не уважаешь ты безделок стихотворных,
Не угодит тебе сладчайший из певцов
Развратной прелестью изнеженных стихов³.

Суетные утехы и утехы позорные, безделки стихотворные, развратная прелесть изнеженных стихов — это позиция и слог противника негражданской, легкой, элегической поэзии.

Следующая строка:

Возвышенную цель поэт избрать обязан...
(стр. 101)

в прямой императивной форме излагает положительную программу. Она затем конкретизируется:

Но ты ли мне велишь оставить мирный слог
И, едкой желчью напитывая строки,
Сатирую восстать на глупость и пороки?
(стр. 101)

И, наконец, раскрывается содержание и истолковывается общественный смысл деятельности сатирика:

Полезен обществу сатирик беспристрастный;
Дыша любовью к согражданам своим,
На их дурачества он жалуется им;
То укоризнами восстав на злодеянье,
Его приводит он в благое содроганье,
То едкой силою забавного словца
Смиряет попыхи надутого глупца;
Он правды опекун и вместе правды воин.
(стр. 101—102)

Исправление нравов, преследование порока во имя высоких общественных идеалов — вот назначение и цель деятельности сатирика.

Что же противопоставляет этой ясной, привлекательной, социально значимой программе собственно автор? Его аргументация разворачивается не сразу. Не принимая позиции своего противника, он не может или не решается тут же противопоставить ей свою — столь же программную и ясно формулируемую. Сначала он ссылается просто на свой «миролюбивый нрав». Затем появляется другой мотив:

Зачем себе врагов наделаю шутя?
(стр. 101)

Здесь нет ни размаха требований сторонника сатиры, ни его мощного внеличного пафоса. Аргументация его не оспаривается, и сама сатирическая поэзия не ставится под сомнение. «Все так», — соглашается собственно автор со своим оппонентом, обосновывая свой путь то личным складом, то соображениями житейского благоразумия. Все это звучит весьма частно и малопривлекательно.

Но аргументация собственно автора продолжает разворачиваться. Он переходит в наступление:

...но кто владеть пером его достоин?
Острот затейливых, насмешек едких дар,
Язвительных стихов какой-то злобный жар
И их старательно подобранные звуки —
За беспристрастие забавные поруки!
(стр. 102)

Под сомнение ставятся мотивы обращения к сатире. В них открывается возможность небескорыстной основы, и сама сатира характеризуется как выражение личного раздражения (язвительных стихов какой-то злобный жар), как нечто сделанное, холодно сконструированное (острот затейливых, насмешек едких дар, старательно подобранных звуки). Но аргументация эта касается лишь имитаций подлинно нравственной сатирической позиции, осмеиваются сатирические поделки и не затрагивается сатира как таковая.

И лишь теперь, исчерпав возможные частные доводы, собственно автор высказывается до конца:

Того ль я усташу, кому не страшен суд,
Кто в сердце должного укора не находит,
Кого и божий гнев в заботу не приводит,
Кого не оскорбит язвительный язык!
Он совесть усыпил, к позору он привык.

(стр. 102)

Сатира бессильна воздействовать на дурного человека. Более того, дальше оказывается, что вообще невозможно изменить «людское естество»:

Из нас, я думаю, не скажет ни единый,
Осине: дубом будь, иль дубу — будь осиною;
Меж тем как странны мы! Меж тем любой из нас
Переиначить свет задумывал не раз.

(стр. 103)

Это уже не частные доводы, а концепция мира и человека — продуманная, выношенная и безрадостная.

В основе сюжета стихотворения — не поиски аргументации: собственно автор с самого начала убежден в своей правоте, и все доводы у него уже есть. Но он их высказывает не сразу: сначала выдвигаются частные, коренные же звучат лишь в самом конце. Эта особенность сюжета стихотворения выражает существеннейшие особенности мироотношения Баратынского.

Собственно автору противостоит освященная традицией целостная и всеобъемлющая система взглядов. Он ее не приемлет и противопоставляет ей свою — не менее целостную и всеобъемлющую. Она истинна, сомнений в этом нет. Но это — истина, которая не приносит удовлетворения: из нее не вытекают начала, которые для собственно автора остаются ценностями. Старая, отвергаемая истина была носителем таких ценностей: социального оптимизма и общественной активности. Новая же истина не послужит основой для общественно-активной позиции, она безотраднa и бесперспективна.

Чужая истина лжнa, но привлекательна; своя верна, но страшна.

С чужой истиной связано представление о свободном человеке — «правды воине»: он одушевлен высоким идеалом, убежден, что идеал этот можно осуществить, и бьется за него. Со своей же истиной связано представление о несвободном человеке, опутанном тенетами всеобщей и жесткой обусловленности: он убежден, что сделать ничего нельзя; остаются лишь понимание и отрешенность.

В первоначальной редакции послания был намечен бытовой эквивалент этой философско-нравственной позиции:

Покой, один покой любезен мудрецу.
Не споря, без толку с чужим нелепым толком,
Один по-своему он мыслит тихомолком;
Вдали от авторов, злодеев и глушцов,
Мудрец в своем углу не пишет и стихов⁴.

Стремление и опозитизировать этот идеал, и сохранить верность общезначимым внеличным ценностям — вот противоречие, выразившееся в лирическом сюжете послания.

Отношение собственно автора к позиции сторонника сатиры, таким образом, непросто, ибо включает в себя и отталкивание, и притяжение, и неприятие, и приятие. Он и преодолел старую истину — и не преодолел ее. Преодолел, ибо отрицаемой концепции может противопоставить свою, адекватно отражающую действительность. И не преодолел, ибо отрицаемая концепция все еще привлекательна. Преодолел ее конкретное содержание, но не преодолел, к счастью, связанный с ней пафос активного искусства, воздействующего на жизнь.

Новая истина, разумеется, предпочтительна: она ведь и есть собственно истина. Но как тяжело ее безрадостное бремя! Как хотелось бы, чтобы она, подобно старой, отвергнутой, была еще и светла и героична!

В отрицании старой истины нет полноты и безусловности. И нет полноты и безусловности в утверждении новой. Потому-то так непросто высказать выношенную мысль, потому-то так медленно и затрудненно движется сюжет стихотворения.

По существу, мы сталкиваемся здесь с важнейшей особенностью мироотношения Баратынского, определившей собой существенные черты его поэтической системы. Есть концепция мира и человека, основанная на идеалистической идее детерминизма. И есть глубокая неудовлетворенность этой идеей и ее следствиями — нравственными и социальными. Сочетание этих двух моментов было источником эмоционального тона поэзии Баратынского. Оно определило субъектную структуру его поэтической системы. Убеждение в правильности идеи детерминизма вызвало к жизни циклы стихотворений (субъектные элементы), объединяемые образом собственно автора и образом «мы» — всех людей, а также цикл, где сложную субъектно-объектную функцию выполняет «ты». Неудовлетворенность нравственными и социальными следствиями, вытекающими из идеи детерминизма, вызвала к жизни цикл стихотворений, объединяемых образом «я» — человека, пытающегося найти личный выход, спасение в жестко запрограммированном мире. Эта же неудовлетворенность вызвала к жизни и разнонаправленные попытки выйти за пределы собственного поэтического мира.

Мы начали с сюжета одного стихотворения, и объяснение его потребовало движения к самым основам мироотношения поэта, а от них — к элементам и структуре всей поэтической системы. Подобный путь анализа предпочтителен там, где сти-

хотворение не воспроизводит в миниатюре всей системы и требует, следовательно, для своего истолкования соотнесения с системой как с контекстом.

II. Жанровая природа стихотворения

«Когда твой голос, о поэт»

Убеждение во всеобщем характере закономерностей, действующих в мире и человеке, определило отношение Баратынского к жанровому мышлению.

Для классициста, как известно, действительность рассечена на взаимонепроницаемые, принципиально различные сферы, каждая из которых обладает извечной и неизменной ценностью и каждой из которых в литературе соответствует особый, не соприкасающийся с другими жанр. Это и есть так называемое жанровое мышление. Принято считать, что романтики, отрицавшие классицизм и вступившие в борьбу с ним, преодолели жанровое мышление и создали единый поэтический мир. Эта мысль нуждается, на наш взгляд, в серьезном уточнении.

Для романтика, так же, как и для классициста, действительность разделена на взаимонепроницаемые сферы (выделяемые, правда, по другим признакам). Но если классицисты допускали в поэзию полноту действительности, разнося ее по жанрам, то романтики допускали в поэзию преимущественно лишь одну сферу — сферу поэтического.

Поэтический мир классицистов был многообразен, но не един. Жанры не соприкасались друг с другом. Романтики добиваются единства поэтического мира — но это единство однородного. Жанровое мышление не столько преодолевалось, сколько обходилось. Для реалиста действительность многообразна, как для классициста; но это — новое разнообразие. Действительность включает в себя различные сферы, но различие их не абсолютно, как у классицистов: сферы переходят одна в другую, и каждая из них обладает лабильной, меняющейся ценностью. Поэтический мир реализма вбирает в себя всю полноту этой расчлененной и единой действительности с ее текучими, переходящими одна в другую жизненными сферами, которые непрерывно и заново оцениваются⁵.

Только здесь по-настоящему и преодолевается жанровое мышление: его результаты не отбрасываются, а используются и переосмысливаются. Традиционные жанры, их композиционные формы и стилистика входят в переосмысленном виде в новую художественную структуру.

Покажем, как это происходит в творчестве Баратынского на примере стихотворения «Когда твой голос, о поэт»⁶.

В стихотворении взята традиционная романтическая ситуация: одинокий поэт и его враги. Но ситуация переосмыслена,

и, благодаря этому, в стихотворение входят, вступая в сложное соотношение, материал и признаки, восходящие к разным жанрам.

Стихотворение явственно распадается на две части. Вот первая часть:

Когда твой голос, о поэт,
Смерть в высших звуках остановит,
Когда тебя во цвете лет
Нетерпеливый рок уловит, —
Кого закат могучих дней
Во глубине сердечной тронет?
Кто в отзыв гибели твоей
Стесненной грудью восстонет,
И тихий гроб твой посетит,
И, над умолкшей Аонидой
Рыдая, пепел твой почтит
Нелицемерной панихидой?
Никто!

(стр. 197—198)

Все здесь восходит к традиции высокой романтической элегии. Поэт соотнесен со смертью и роком, и образу его, благодаря этому, придана масштабность. Гибель настигает его в момент наивысшего расцвета творческих сил, и поэтому ситуация приобретает трагический смысл. Ощущение значительности описываемого поддерживается характером поэтического словаря. И отдельные слова-образы (смерть, рок, пепел, гроб, Аониды), и устойчивые словосочетания (во цвете лет, закат могучих дней, во глубине сердечной, тихий гроб) вызывают в памяти поэтический мир романтической элегии.

Иным характером отличается вторая часть:

...но сложится певцу
Канон на меднишним Зоилом,
Уже кадящим мертвецу,
Чтобы живых задеть кадилом.

(стр. 198)

Это эпиграмма с традиционным центральным образом злокозненного Зоила и со сниженной лексикой (на меднишний, задеть кадилом), с ее атмосферой неуукрашенной повседневности, будничности и резкого, грубого действия.

Итак, первая часть генетически восходит к высокой элегии, вторая — к эпиграмме. Соединение же, сочетание и взаимодействие частей позволяют выразить такое понимание действительности, которого не было ни в элегии, ни в сатире и которое полемически направлено против элегического и эпиграммного истолкования действительности.

Раньше поэт и зоил жили в разных мирах: поэт в высоком (поэтическом), а зоил в низком (прозаическом). Теперь их миры совместились; оказалось, что поэт и зоил живут в одном мире и имеют друг к другу самое непосредственное отношение. Такого рода представление в дореалистической литературе невозможно.

Раньше поэта преследовали либо соответствующие ему высокие враги — и тогда о них можно было говорить более или менее подробно, либо чернь, толпа — и тогда они просто упоминались: они ведь недостойны серьезного описания. Теперь поэта травил зоил, и это резко меняет судьбу поэта. В эпиграмме жертвы зоила либо вообще не назывались, либо лишь упоминались. Главное было не в них, а в самом зоиле — завистливом, тупом и наглom, и в его действиях — грязных и нелепых. Теперь у зоила появился враг — поэт. И это резко меняет трактовку зоила.

В элегии поэта, конечно, преследовали — но ничего с ним сделать не могли.

Что для тебя шипенье змей,
Что крик и филина и врана? ⁷

— вопрошал Кюхельбекер Пушкина.

Теперь же вся подлость зоила и его тупая ненависть обрушились на поэта.

Раньше зоил был подл и смешон. Теперь он стал страшен. Он травил одного великого поэта, а теперь он будет его прославлять и успешно травить его преемников. Поэты гибнут, а зоилы остаются.

В романтической элегии поэтов преследуют при жизни и прославляют после смерти. Такой предстает судьба поэта в многочисленных стихотворениях Кюхельбекера:

Но ныне смолкло вероломство:
Пред вами падает во прах
Благоговейное потомство ⁸.

У Баратынского посмертное прославление переосмыслено: не подлинная слава в веках, а все те же мерзкие выходки зоила. У Кюхельбекера будущее принадлежит поэту, у Баратынского — зоилу. Это уже не от общереалистической концепции действительности, а от того специфического качества, которое приобретает реалистическое мироотношение у Баратынского.

И поэт стал другим. Он все так же велик и прекрасен, но, оказывается, уязвим, чувствителен к проискам зоила ⁹.

Возникает новая модель действительности, позволяющая передать представление о единстве мира, силе неэстетизированного зла и уязвимости добра, которому от этого зла некуда деться, — ни в пространстве, ни во времени. Эта новая модель действительности, новая ее концепция порождает и новую эмо-

цию. «Нет великого Патрокла, жив презрительный Терсит», — это сознавать тяжело. Но еще тяжелее убедиться в том, что терситы опасны для патроклов, а патроклы перед ними беззащитны, что зоилы весьма успешно травят и губят поэтов — ныне и во веки веков.

Стихотворение «Когда твой голос, о поэт» основано на представлении о единстве мира и всеобщем характере действующих в нем закономерностей. Эта концепция, свойственная реализму вообще, сказавшись в жанровой природе стихотворения и способе использования и трансформации дореалистических жанровых форм. Общее, однако, опосредовано у Баратынского особенным — убеждением в губительном характере закономерностей и обреченности человека. Отсюда конкретное содержание стихотворения с его безысходно трагической мыслью о судьбе поэта.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Об идее детерминированности у Баратынского см. в наших статьях «Субъективная структура стихотворения Баратынского «Последний поэт» («Пушкин и его современники», Псков, 1972) и «Авторская позиция в лирике Баратынского и субъективные формы ее выражения» («Проблема автора в художественной литературе». Вып. IV. Воронеж, 1973).

² О событиях, которые послужили толчком к созданию стихотворения, и о его творческой истории, см. примечания О. Муратовой и К. Пигарева в кн.: Е. А. Баратынский. Стихотворения. Поэмы. Проза. Письма. М., Гослитиздат, 1951, стр. 55, а также примечания Е. Н. Купреяновой в кн.: Е. А. Баратынский. Полное собрание стихотворений. Л., 1957, стр. 344. (Библиотека поэта. Большая серия).

³ Баратынский Е. А. Полное собрание стихотворений. Л., 1957, стр. 101 (Библиотека поэта. Большая серия). В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте.

⁴ Баратынский Е. А. Полн. собр. соч. в двух томах. Т. 2. М.—Л., 1936, стр. 126.

⁵ См. об этом: Гинзбург Л. Я. К постановке проблемы реализма в пушкинской литературе. — «Пушкинский временник». Т. 2, М.—Л., 1936; Гинзбург Л. Я. «Былое и думы» Герцена. Л., 1957; Гинзбург Л. Я. О лирике. М.—Л., 1964.

⁶ См. также использование и преодоление традиций эпитафии в стихотворении «Филида», антологического стихотворения в «Алкивиаде» и «Скульпторе», романа в народном духе в стихотворении «Выли бури, непогоды», мадригала («Всегда и в пурпуре и в злате»), стихотворения на случай («Новинское»), стихотворения в альбом («Храни свое неопасенье»).

⁷ Кюхельбекер В. К. Избранные произведения в двух томах. Т. 1. М.—Л., 1967, стр. 133 (Библиотека поэта. Большая серия).

⁸ Там же, с. 128—129.

⁹ Предшественником Баратынского в такой трактовке соотношения поэта и его врагов был Лермонтов: в стихотворении «Смерть поэта» подлая толпа прежде, чем убить поэта, добирается до его души. Однако у Лермонтова, в отличие от Баратынского, будущее принадлежит поэту, а не его врагам.

КОМПОЗИЦИОННАЯ СТРУКТУРА РОМАНА И. С. ТУРГЕНЕВА «РУДИН»

Композиция романа «Рудин» отчетливо выявляет основные принципы архитектоники последующих романов Тургенева, и хотя каждый из них имеет свои особенности, однако построение первого романа характерно во многих отношениях. Уже в «Рудине» Тургенев выступает как мастер захватывающего повествования, без малейшей погони за эффектом и внешней занимательностью действия: Фабула романа проста и реалистически выдержана в малейших деталях. Автор отвергал всякие романтические ухищрения и комбинации, он требовал, чтобы роман давал только «жизнь, ничего кроме жизни, без интриг и запутанных приключений»¹.

Рассматривая композицию «Рудина», расстановку образов и тем романа, мы остановимся, прежде всего, на тех сторонах его структуры, которые непосредственно связаны с пониманием сложного облика центрального героя.

Нельзя не согласиться с Г. Б. Курляндской, что «тема композиции образов даже главных героев в романах Тургенева до сих пор остается мало изученной, но имеющей большое методологическое значение»².

В композиции «Рудина» сплетаются две линии: социальная и лирическая. Они дополняют друг друга, и каждая по-своему освещает фигуру героя, хотя на разных этапах раскрытия его характера преобладает то драма любовно-психологическая, то общественная.

Для Тургенева характерно умение в самом построении романа раскрыть психологию героев, проникнуть в их внутренний мир, показать их чувства и переживания. Именно психологическим замыслом и определяется вершинность композиции «Рудина». Тургенев не рисует последовательный ход событий, не описывает промежуточные фазисы действия, а выбирает ответственные моменты, наиболее значимые сцены и ситуации. Он ставит героя в такое положение, дает такие поступки, в которых обнаруживаются скрытые свойства его характера.

Появляется Рудин. Он производит сильное впечатление на Наталью. На следующий день между ними происходит разговор (глава V) и действие прерывается. Глава VI открывается замечанием: «Прошло два месяца с лишком». Стремительно, в несколько дней, развивается драма и действие прерывается снова. Только через два года мы видим новый этап судьбы Рудина и, наконец, через несколько лет эпилог³.

Рисуя отдельные моменты, манеру поведения Рудина, Тургенев, с одной стороны, дает тот сложный анализ, который вызывают в душе рефлексирующего героя совершенные им поступки, а с другой — показывает, как воспринимаются эти действия персонажами иного умственного кругозора. В результате получается различное освещение одного и того же события и факта, связанного с противоречивой сущностью характера Рудина.

Так, после объяснения с Натальей Рудин посредством рефлексии доходит до сознания того, что он должен открыть свою тайну Волынцеву. Это будет честно и прекратит всякие недоразумения между ними. Но Волынец не понимает Рудина и встречает его враждебно. Вернувшись от Волынцева, Рудин переживает, анализирует свои действия: «Черт меня дернул, — шептал он сквозь зубы, — съездить к этому помещику! Вот пришла мысль! Только на дерзость напрашиваться!..» Авторский комментарий органически вплетается в непосредственное изображение переживаний героя и углубляет их.

Рудин был «в состоянии духа смутном и странном. Он досадовал на себя, упрекал себя в непростительной опрометчивости, в мальчишестве». Сцена завершается лирическим отступлением автора: «Недаром сказал кто-то: нет ничего тягостнее сознания только что сделанной глупости» (318) ⁴.

Композиция образа Рудина заметно усложняется тем, что Тургенев разворачивает характер героя не в биографической последовательности и не только в порядке объективном, но и в эпизодах, своеобразно скомпонованных, иногда субъективно окрашенных в своем изложении. Когда мы знакомимся с Рудиным в имени Ласунской, ему тридцать пять лет. О молодости героя, формировании его личности узнаем не из авторской характеристики, как, например, о Наталье или Лаврецком, а из рассказа Лежнева, лица заинтересованного и пристрастного. В эпилоге — Рудин с печатью приближающейся старости, теперь он сам рассказывает о себе и своей жизни.

Все действующие лица романа соответственно сгруппированы вокруг главного героя, они поставлены в те или иные отношения к Рудину и, не теряя своей самостоятельности, освещают с разных сторон его образ. Здесь и друзья, и враги Рудина, он покоряет и отталкивает от себя. О Рудине отзываются негодующе и восторженно, о нем говорят, спорят, и из столкновений разных мнений вырисовывается его сложный, противоречивый характер ⁵.

Как неоднократно отмечалось в нашей литературе, первые две главы романа представляют образец экспозиции развернутого типа, однако следует подчеркнуть, что такая экспозиция вытекала из всего хода действия и была необходима. Рудин настолько блестящ и ярок, что, когда он появляется на страницах романа (глава III), автор приковывает внимание читателя иск-

лючительно к его личности, а для этого другие персонажи должны быть уже очерчены и среда, в которой будет действовать Рудин, ясна. Знакомая в экспозиции со всеми персонажами романа, Тургенев особенно тщательно характеризует желчного скептика Пигасова, так как именно с ним сталкивается Рудин при своем появлении у Ласунской.

Экспозиция завершается сценой, рисующей отношения Волынцева и Натальи⁶. Наблюдая эту сцену, гувернантка-француженка замечает, что хотя Волынцев и мил, но, к сожалению, слаб в разговоре. Вслед за этим и появляется антагонист Волынцева Рудин, покоряющий Наталью блеском своего красноречия.

Приезд Рудина нарушает привычное течение жизни дворянского круга. Волынцев страдает, его душевное состояние смутно. Уже первый разговор Натальи с Рудиным (глава V) обрывается появлением Волынцева, и чувства последнего выясняются до конца: «Он (Волынцев) давно любил Наталью и все собирался сделать ей предложение... Она к нему благоволила — но сердце ее оставалось спокойным: он это ясно видел» (284).

Рисуя переживания Волынцева, Тургенев косвенно показывает и нарастающее сближение Натальи с Рудиным. Образуется своеобразный узел. Так в композиции «Рудина» Тургенев впервые использует характерную для структуры последующих романов особенность расположения (размещения) вокруг девушки (героини) двух или нескольких антагонистов-мужчин: главного героя и его соперников.

Однако в «Рудине» эта форма осложнена введением в роман фигуры Лежнева и дополнительной линии: Лежнев — Липина. Около Натальи — Рудин и его соперник Волынцев, но Волынцев настолько бледен и ограничен по сравнению с Рудиным, так далек от него по своему умственному кругозору, что он не может играть сколько-нибудь значительной роли в раскрытии внутреннего мира главного героя, поэтому Тургенев как бы дополняет Волынцева Лежневым. Лежнев является другом Волынцева и связан интимными отношениями с его сестрой Александрой Павловной. Таким образом, сцены даны параллельно в усадьбе Ласунской и в усадьбе Волынцева.

Сама по себе линия Лежнева и Липиной не развернута, читателю ясен дружеский характер их отношений, и, когда Лежнев делает предложение Александре Павловне, она благожелательно его принимает. Только в этом единственном эпизоде они говорят о своих чувствах, во всех же других случаях перед нами разговоры о Рудине, Волынцеве и Наталье. Если Волынцев связан с Рудиным прежде всего сюжетно, то Лежнев как бы комментирует эти ситуации, истолковывает характер главного героя. Иногда он просто разъясняет своему другу Волынцеву сущность таких поступков и побуждений Рудина, которые

тог даже не в состоянии понять (такова, например, сцена в главе VIII и др.).

В последующих романах Тургенева фигуры, близкой к Лежневу, выступающей в такой своеобразной роли по отношению к главному герою, мы не найдем, а антагонисты-мужчины рисуются как величины соизмеримые и в большей степени раскрывают друг друга: Лаврецкий и Паншин, Инсаров — Берсенев и Шубин, Соломин и Нежданов.

Схема расположения лиц в романах Тургенева, намеченная В. Гиппиусом, не представляется нам убедительной. Ни Михайлович в «Дворянском гнезде», ни Берсенев в «Накануне», ни Аркадий Кирсанов в «Отцах и детях» не соответствуют по своему назначению фигуре Лежнева и выполняют иные функции⁷. Единственный из всех персонажей романа, Лежнев по уму и воспитанию близок Рудину, поэтому его роль в раскрытии внутреннего мира героя велика, но Лежнев — живое лицо, самостоятельный образ в романе, и отношения Рудина и Лежнева чрезвычайно сложны.

В молодости они были близкими друзьями, но потом разошлись как враги. Когда Лежнев случайно встречает Рудина в имени Ласунской, неприязненное чувство вспыхивает у него с новой силой. Сначала он воздерживается от резких оценок Рудина, но ситуация становится все более напряженной. Лежнев не без основания боится, что Рудин может вскружить голову Александре Павловне и разрушить его счастье, как он разрушил его роман в молодости. Лежнев понимает также, какую опасность представляет Рудин для Волынцева, которому он сочувствует. Вот почему, рассказывая Липиной о своем прежнем приятеле, Лежнев подчеркивает его отрицательные качества. Выслушав рассказ о детстве Рудина, его бедной матери, умершей на руках у чужих людей, Липина замечает Михаилу Михайлычу: «Вы, я вижу, злой человек; право, вы не лучше Пигасова. Я уверена, что все, что вы сказали, правда, что вы ничего не присочинили, и между тем в каком неприязненном свете вы все это представили! ...Знаете ли, что можно жизнь самого лучшего человека изобразить в таких красках — и ничего не прибавляя, заметьте, — что всякий ужаснется! Ведь это тоже своего рода клевета!» (286, 282). Интересно отметить, что в последней главе романа Александра Павловна аналогичным образом оценивает циничный рассказ Пигасова о романтических отношениях Рудина с француженкой-модисткой: «Я более и более убеждаюсь в том, что про Рудина даже те, которые его бранят, ничего дурного сказать не могут» (347).

Если, действительно, «злой человек» Пигасов относится к Рудину с неизменной ненавистью, то Лежнев, когда проходит острота ситуации, легко отказывается от своего прежнего мнения о Рудине и отдает должную справедливость другу «лучших годов» юности, поборнику добра и светлых идеалов. Теперь в

противовес желчному взяточнику Пигасову, осмеливающемуся осуждать Рудина, Лежнев «с жаром» говорит о достоинствах своего друга, делает акцент на его положительных качествах, как прежде излишне подчеркивал его недостатки.

Следовательно, к суждениям Лежнева надо подходить с учетом сложных взаимоотношений героев и тех жизненных ситуаций, в которые они поставлены автором. Рассматривать высказывания Лежнева как оценку Рудина самим Тургеневым будет натяжкой, а между тем именно на этом основывается искаженное толкование характера героя.

Особая роль в освещении внутреннего мира Рудина принадлежит Наталье. Столкновение рефлексирующего, раздвоенного интеллигента Рудина с волевой и цельной натурой Натальи не прошло для него бесследно.

Помогая духовному росту Натальи, развивая и обогащая ее ум, Рудин испытывает со своей стороны благотворное воздействие ее цельной личности. «Душа чистая, строгая и сильная своей цельностью и нераздвоенностью, — отмечал А. И. Незеленов, — Наталья оказала огромное влияние на Рудина, влияние, о котором она сама не подозревала и не думала»⁸. Уже в первом разговоре Наталья говорит Рудину, что он должен трудиться, действовать, «стараться быть полезным», и эти слова невольно поражают его своей решительностью. Дружеское общение с Натальей в дальнейшем делает Рудина яснее, чище; он делится с ней своими планами, она возбуждает его доверие и открытость. Когда через два месяца Рудин говорит об усталости и разочаровании, Наталья своим взволнованным вопросом: «Неужели же... вы ничего не ждете от жизни?» заставляет его снова вспомнить о необходимости живой деятельности, мечтах и надеждах.

Так постепенно Тургенев подготавливает читателя к сцене у Авдюхина пруда, когда Наталья открыто и прямо обвиняет Рудина в малодушии, пассивном отношении к жизни, разрыве слова и дела. Сцена у Авдюхина пруда занимает центральное место в композиции романа, она является кульминационной не только в сюжете любовно-психологической драмы, но представляется переломной в развитии характера Рудина и указывает на динамику в обрисовке его противоречивого образа.

Оскорбленная в своих лучших чувствах, Наталья жестоко упрекает Рудина: «Вы так часто говорили о самопожертвовании. ...Но, верно, от слова до дела еще далеко...» «Я до сих пор вам верила, каждому вашему слову верила... Вперед, пожалуйста, взвешивайте ваши слова, не произносите их на ветер». Хотя Наталья говорит здесь о любви, но Рудин потрясен. Его поражает решимость Натальи, сила воли, стремительность ее порыва. «Какова? — думал он. — В восемнадцать лет!.. Нет, я ее не знал... Она замечательная девушка. Какая сила воли!..»

«Сегодняшнее свидание послужит мне памятным уроком» (324—326, 336).

После разрыва с Натальей Рудин глубоко задумывается над своими чувствами, своим поведением, поступками, над своей дальнейшей судьбой. «Я еще ни перед кем так не высказывался, — говорит Рудин в письме к Наталье, — это моя исповедь».

Такая исповедь героя была необходима, так как внутренний мир его сложен. Тургенев дает исповедь Рудина дважды: в письме к Наталье и позже в интимном разговоре с Лежневым.

В письме к Наталье Рудин мысленно пробегает всю свою жизнь, свое прошлое и настоящее, он стремится понять свое отношение к людям, подводит итог пережитому и приходит к мучительному раскаянию, горькому выводу о напрасно растраченных силах: «Боже мой! В тридцать пять лет все еще собирать что-нибудь сделать!...» «Признаюсь вам, Наталья Алексеевна, мне очень тяжело... Я надеялся, что нашел хотя временную пристань... Теперь опять придется мыкаться по свету». «А, впрочем, все это, может быть, к лучшему. Из этого испытания я, может быть, выйду чище и сильнее» (337—338).

Тургенев не говорит о тех тяжелых чувствах, которые охватывают героя после окончания этого письма, но в характерной для него манере психологического анализа передает внешнее проявление переживаний Рудина: «С грустью на лице прошелся он несколько раз взад и вперед по комнате, сел на кресло перед окном, подперся рукою; слеза тихо выступила на его ресницах...»⁹.

Повествование о Рудине прерывается. Проходит «около двух лет». В главе XII, в заключительной картине, композиционно связанной именно с этим письмом, мы видим, как глубоко был прав Рудин в предсказании судьбы своей.

Медленно тащится «плохонькая рогожная кибитка», и в ней «на тощем чемодане», «в старом запыленном плаще» сидит Рудин. Он уже так много «мыкался по свету», так измят жизнью, что с тупым равнодушием соглашается на предложение смотрятеля свернуть с намеченного пути и поехать в другом направлении. «Мне все равно: поеду в Тамбов». И тройка поплелась неторопливой рысью».

Глава XII рисует сцену в усадьбу Лежнева. Она овеяна теплым лиризмом, композиционно предшествует эпилогу романа и дополняет его.

Теперь о Рудине вспоминают его прежние знакомые и друзья: Басистов, Лежнев, Александра Павловна. С воспоминаниями о Рудине, о кружке Покорского в душе Лежнева пробуждаются светлые идеалы юности, мечты о возвышенном и прекрасном. Он предлагает тост за здоровье Рудина, за его энту-

знаем, за его благородное влияние на молодежь: «Пью за здоровье товарища моих лучших годов, пью за молодость, за ее надежды, за ее стремления, за ее доверчивость и честность, за все то, от чего и в двадцать лет бились наши сердца, и лучше чего мы все-таки ничего не узнали и не узнаем в жизни... Пью за тебя, золотое время, пью за здоровье Рудина!» (350).

Эта речь Лежнева волнует искренностью и задушевной теплотой.

Проходит «еще несколько лет». В эпилоге романа Тургенев освещает последний период жизни Рудина. Он показывает, как Рудин преодолевает свою пассивность и инертность, стремится претворить в живом и конкретном деле свои светлые идеалы и надежды. Это уже не созерцательно настроенный, рефлексирующий интеллигент, каким являлся Рудин в салоне Ласунской, а человек активный и деятельный.

Раскрывая в эпилоге романа трагедию Рудина как общественного деятеля, Тургенев не только обвиняет его за непрактичность и отсутствие «выдержки», но, в еще большей степени, клеймит косную, уродливую среду за ее ненависть к прогрессу, гуманности и просвещению. У тупых и самоуверенных помещиков, у отсталой и косной буржуазии, у «благонамеренного сановного лица», у реакционеров-чиновников Рудин оказывается действительно лишним человеком. Его планы разбиваются, «дельные и легкие» преобразования не встречают сочувствия и поддержки. Поэтому прав Горький, называя Рудина «критиком действительности», человеком «своевременным и сделавшим немало доброго»¹⁰.

Рудин поражает Лежнева нравственной чистотой, непреклонностью веры в добро, отсутствием приспособленчества, умением жертвовать «своими» личными выгодами для пользы общей. Рудин настолько беден, что может вызвать сожаление к себе, но Лежнев резко отвергает это предположение друга: «Нет, ты ошибаешься. Ты уважение мне внушаешь — вот что. Кто тебе мешал проводить годы за годами у этого помещика, твоего приятеля, который, я вполне уверен, если бы ты только захотел под него подлаживаться, упрочил бы твое состояние. Отчего ты не мог ужитья в гимназии, отчего ты — странный человек! — с какими бы помыслами ни начинал дела, всякий раз непременно кончал его тем, что жертвовал своими личными выгодами, не пускал корней в недобрую почву, как она жирна ни была?» (365—366). Так в эпилоге романа Тургенев показывает, что оправдывается предположение, высказанное Рудиным в его письме-«исповеди». Из «испытания» с Натальей он выходит «чище и сильнее».

Следовательно, композиция романа указывает на изменения в характере героя; Рудин дан не статически, а динамически. Тургенев рисует Рудина в трех планах, меняющих каждый раз его облик в сторону совершенствования, освобождения от не-

достатков и слабостей, преодоления пассивности и созерцательности, упорных поисков правильного пути.

Соответственно с этим меняется и форма повествования, способы изображения характера героя. Так, рассказ о молодости Рудина вложен в уста Лежнева и дан в тот критический момент, когда Рудин отталкивает его, и последний характеризует героя в неприязненном тоне. Напротив, эпилог романа рисует теплую встречу старых приятелей и написан в форме дружеской исповеди.

Отличительной чертой композиции романов Тургенева является завершенность судеб героев. Это сказалось и в «Рудине», когда через пять лет автором был написан эпилог романа.

Второй эпилог непосредственно вытекал из логики развития характера Рудина и бросал последний луч света на его примечательную личность.

Рудин умел жертвовать «своими личными выгодами» во имя светлых идеалов, он погибает, верный дорогому завету юности: «тот только заслуживает названия человека..., кто свою личность приносит в жертву общему благу».

Рудин умирает на парижской баррикаде в июне 1848 года. Так второй эпилог романа делает образ Рудина художественно цельным и завершает жизненный путь героя.

Хотя Рудин раскрывается Тургеневым не на всех этапах развития с равной полнотой и обстоятельностью (наиболее ярко он изображен в имени Ласунской), но тем не менее композиция романа искусно указывает на эволюцию этого сложного, противоречивого характера.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Мопассан. Воспоминания о Тургеневе. — В кн. «Иностранная критика о Тургеневе». СПб., 1884, с. 213.

² Курляндская Г. Б. Художественный метод Тургенева-романиста. Тула, 1972, с. 259.

³ Об относительности категории времени действия романа см. статью Баевского В. С. «Рудин» И. С. Тургенева. Три этюда о главном герое». — «Ученые записки Смоленского, Новозыбковского педагогических институтов». Т. VII. Смоленск, 1968, с. 79—93.

⁴ В сокращенных ссылках указываем странницы романа «Рудин» по изданию: Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем в 28 томах. Сочинения. Т. VI. М.—Л., 1963.

⁵ Вопросы расстановки действующих лиц привлекали тургенистов. Укажем на диссертацию Н. С. Фуделя «Роман Тургенева «Рудин» (М., 1955, с. 306—317), а также на статью М. А. Цейтлин «Развитие жанра в романах Тургенева «Рудин» и «Дворянское гнездо» («Ученые записки Московского областного педагогического института им. Н. К. Крупской». Т. 85. Вып. 6, 1960, с. 210—217).

⁶ В «Современнике» эта сцена была Тургеневым выделена. Перед абзацем «Сад у Дарьи Михайловны доходил до самой реки» стояла черточка.

⁷ См.: Гиппиус В. О композиции тургеневских романов. — В кн.: Венок Тургеневу. Одесса, 1919, с. 26; Из современных исследований см.: История русского романа в двух томах. Т. I. М.—Л., 1962, с. 455—476; Батюго А. Тургенев-романист, Л., 1972, с. 240—283.

⁸ Незеленов А. И. Собр. соч. Т. II. СПб., 1903, с. 162.

⁹ Форма речи писем Рудина и Нежданова подробно анализируется в кн. Курляндской Г. Б. «Художественный метод Тургенева-романиста», с. 231.

¹⁰ Горький А. М. История русской литературы. М., 1939, с. 176.

А. Н. ОСТРОВСКИЙ — МАСТЕР СЮЖЕТОСЛОЖЕНИЯ

1.

Приверженцы традиционных форм в драматургии неоднократно заявляли, что пьесы Островского перегружены бытовым материалом, что в них много лишних сцен и персонажей, а потому фабула («интрига») недостаточно динамична. Эти упреки впервые были высказаны еще в начале его творческой деятельности. В первом же акте первой поставленной на сцене комедии Островского «Бедная невеста» критик усмотрел «холодность и вялость, отсутствие действия, движения»¹. Много позже, когда пьесы Островского занимали уже значительное место в репертуаре русского театра, другой критик писал о недостатках комедии «Горячее сердце», проявившихся, по его мнению, «в отсутствии внешней, технической отделки, в плохом ведении интриги, в эпизодичности многих сцен и, как следствие этого, растянутости комедии...»². Третий критик категорично заявлял, что «Островский всегда пренебрегал в своих пьесах структурою их и сценичностью вообще»³. Подобные мнения высказывались и после смерти драматурга. Ю. И. Айхенвальд дошел даже до такого утверждения: «...Островский чужд истинной динамике, и понятна ему только статика, жизнь в ее окоченелости»⁴. Недооценка сюжетики Островского в какой-то мере сказалась и в работах советских литературоведов. Напр., А. Линин писал: «Он <Островский. — А. Г.> тяготеет к жанру «картин», в которых сюжетная канва ослаблена до последнего предела. Он мастерски дает картины быта и прекрасно рисует характеры, но он несравненно менее изобретательный мастер в области драматической сюжетики»⁵.

Авторы этих и подобных высказываний не учитывали своеобразия драматургической техники Островского. Традиционный критерий оценки драматического произведения, когда главное внимание уделялось стройности и увлекательности фабулы, не был для него решающим. Его пьесы, насыщенные огромным жизненным материалом, явились «пьесами жизни», новаторскими по своей сущности.

Именно на это с большой проницательностью указал еще в 1874 г. И. А. Гончаров в статье об Островском (в ту пору не опубликованной): «Ему как будто не хочется прибегать к фабуле — эта искусственность ниже его: он должен жертвовать ей частью правдивости, целостью характера, драгоценными штрихами нравов, деталями быта, — и он охотнее удлинняет действие,

охлаждает зрителя, лишь бы сохранить тщательно то, что он видит и чувствует живого и верного в природе»⁶.

От фабулы Островский отличал сюжет, которому он придавал очень большое значение. Он писал: «...Фабула в драматическом произведении дело неважное, но только фабула, а не сюжет. Под сюжетом часто разумеется уж совсем готовое содержание, т. е. сценариум со всеми подробностями, а фабула есть краткий рассказ о каком-нибудь происшествии, случае, рассказ, лишенный всяких красок» (XII, 195)⁷. Поскольку Островский столь четко разграничивал фабулу и сюжет, мы также будем проводить это разграничение, опираясь на те определения фабулы и сюжета, которые дал великий драматург. Это поможет понять структуру его пьес⁸.

В построении сюжетов сказалось великое мастерство Островского. Сам драматург писал: «В обработке сюжета требуется не оригинальность, а правильность и стройность...» (XII, 194). В сюжетах его пьес всегда обобщены важные общественные явления. Осмыслению этих явлений помогают и «внефабульные» персонажи, и те эпизоды, которые недалеким критикам казались лишними. Все они входят в общую систему реалистических, жизненных мотивировок. Глубиной и логичностью этих мотивировок и определяется «стройность» сюжета у Островского.

В общих чертах это уже изучено. Имеем в виду, прежде всего, фундаментальную монографию Е. Г. Холодова «Мастерство Островского», вышедшую первым изданием в 1963 г. Здесь тщательно проанализировано искусство драматурга-реалиста, сказавшееся в концентрации действия, в построении всех элементов сюжета (экспозиция, завязка, развитие действия, кульминация, развязка). Е. Г. Холодов не оговаривает теоретического разграничения терминов «сюжет» и «фабула»; он вообще предпочитает им другой термин — «драматическое действие»; но несомненно, что в его книге, в главах «Экспозиция действия», «Завязка действия» и т. п., речь идет именно об элементах сюжета (если иметь в виду то определение сюжета, которого мы придерживаемся).

Е. Г. Холодов рассматривает лишь типичную для Островского сюжетную схему. Он сам об этом пишет: «Развитие драматического действия — это движение от завязки к развязке. Как происходит это движение в пьесах Островского? По-разному, разумеется. Нельзя ли, однако, установить некоторые общие для драматургии Островского особенности развития драматического действия?»⁹. Эти общие особенности исследователь, действительно, устанавливает.

Но, при наличии этих общих особенностей, пьесы Островского очень различны по сюжетосложению. Под сюжетосложением мы понимаем не только движение действия от завязки к развязке (оно, как только что говорилось, уже доста-

точно изучено), но и ряд других вопросов: как соотносятся сюжеты с фабулами, как участвуют в построении сюжета главные персонажи и группы персонажей и т. д., т. е. соотношение сюжета с другими композиционными категориями. На этих вопросах мы и сосредоточим внимание в данной статье, поскольку они почти совершенно не исследованы.

Несомненно, что в разных жанрах сюжетосложение осуществляется по-разному. Поэтому вопросы сюжетосложения неразрывно связаны с проблемой жанра.

2.

Жанровая система Островского почти не изучена. Между тем, великому драматургу было в определенной мере свойственно жанровое мышление. Характерна одна из его докладных записок, в которой он критикует неудачную классификацию драматических жанров: «Трагедии, драмы, комедии, хроники, исторические, легендарные, современные, бытовые...» Какие еще могут быть исторические сценические произведения, когда уж трагедии, драмы и хроники упомянуты? Ни легендарных, ни современных сценических произведений не бывает» (XII, 194. — Курсив А. Н. Островского).

В подзаголовках Островский называл жанры своих пьес. Согласно этим указаниям, его 47 оригинальных пьес распределяются по жанрам следующим образом: комедии — 22; сцены (или картины) — 16; драмы — 3; народная драма — 1; драматические хроники — 3; драматический этюд — 1; весенняя сказка — 1.

Разумеется, всякое жанровое определение, особенно в реалистической литературе, является в известной мере условным. Те жанровые обозначения, которые придавал своим пьесам Островский, вызывали возражения у некоторых его современников и, тем более, совсем не обязательны для нас.

Сошлемся, к примеру, на те пьесы, которые он считал комедиями. Критик «Отечественных записок» писал о пьесе «Не в свои сани не садись»: «Отчего, однако, автору непременно хочется назвать свою пьесу комедией? <...> Когда перед глазами проходят сменяющиеся одно другим драматические положения, кому приходит в голову, что смотришь комедию? Одним только можно было бы еще несколько оправдать ее название: пьеса оканчивается без всякой печальной катастрофы»¹⁰. (Последнее замечание основательно: благополучный конец Островский считал одним из существенных признаков комедии). А вот что пишет современный литературовед Ю. А. Оснос: «...Определение «комедия» толковалось Островским весьма расширенно и часто совсем иначе, чем мы понимаем его в наши дни»¹¹.

При всем том жанровые обозначения, данные самим Островским, представляют большую ценность для изучения его творчества. В них отражено авторское понимание пьес. И напрасно многие исследователи игнорируют эти авторские обозначения. Попытки дать пьесам другие жанровые определения чаще всего оказываются бесплодными и неудачными.

Вот характерный пример. Ю. А. Оснос, не удовлетворенный тем, что пьесу «Лес» Островский назвал комедией, попытался уточнить ее жанр. Он пишет: «Островский в подзаголовке назвал «Лес» «комедией». Однако определение это настолько зыбко, что не дает ключа ни к исчерпывающему эстетическому анализу, ни к методу постановки <...> «Лес» обладает яркими и очевидными чертами сатирической комедии»¹². На следующей странице своей книги исследователь вносит существенную поправку в это определение: «...Наряду с элементами разящей сатирической комедии мы обнаруживаем в «Лесе» и комедию положений»¹³. А еще через страницу объявляет ошибкой все, что он сам же сказал о жанре «Леса»: «Пьесой жизни» является и «Лес». Поэтому при определении жанра этого произведения и, соответственно, создании на его основе спектакля *было бы ошибкой* исходить из канонических обозначений: «комедия положений», «сатирическая комедия» и т. п.»¹⁴. Как видим, попытка исследователя уточнить жанр пьесы «Лес» привела к обратному результату: он даже «забыл», что автор назвал свою пьесу комедией, и приравнял ее жанр к жанру подавляющего большинства пьес Островского (которое можно охарактеризовать как «пьесы жизни»).

Пьесы, к которым с полной уверенностью можно отнести добролюбовское определение «пьесы жизни», занимают в наследии Островского наиболее значительное место. К ним принадлежат, прежде всего, драмы, комедии и сцены (картины). Сосредоточим внимание на различиях в их сюжетосложении.

Драмы Островского характеризуются развитой фабулой и неблагоприятной, катастрофической развязкой. Сюжет в драмах всегда центростремителен (термин А. Г. Цейтлина)¹⁵: действие сосредоточивается вокруг одного главного персонажа.

В комедиях также имеется развитая фабула, но с благоприятной развязкой. Фабульная структура комедий разнообразна. В комедиях нередко переплетается несколько более или менее обособленных фабул, с большим количеством персонажей.

Сцены (картины) Островского отличаются меньшим (как правило) объемом и фрагментарностью фабулы.

В настоящей статье мы стараемся уточнить эти различия в сюжетосложении и дать им эстетическое объяснение, связав их с проблематикой пьес.

Драмами Островский называл лишь три свои пьесы: «Гроза», «Грех да беда на кого не живет» и «Бесприданница»¹⁶.

Несомненно, что он выделил эти пьесы в особую жанровую группу по признаку их трагизма. Все они имеют трагический колорит и кончаются убийством или самоубийством. Мысль о неотвратимости такого финала проходит через всю драму. Таким образом, катастрофический финал драмы отнюдь не случаен, он обусловлен всем ее содержанием. Главные герои драм либо гибнут (Катерина в «Грозе», Лариса в «Бесприданнице»), либо впадают в полное отчаяние (Лев Краснов, совершивший убийство из ревности, в драме «Грех да беда на кого не живет»). Это — трагедии, созданные на материале современной драматургу действительности¹⁷.

Главные герои драм Островского — бесспорно, трагические герои. К ним с полным основанием можно отнести и то определение трагического, которое распространено в новейших работах по эстетике. Так, М. С. Каган, определяя сущность трагического, пишет: «Слово «трагическое» вызывает обычно в нашем воображении представление о чьей-то гибели или по крайней мере о чьих-то мучительных страданиях», — и тут же делает необходимое дополнение, что трагическими героями могут считаться лишь такие люди, которые «заслужили всей своей жизнью нашу любовь, уважение, восхищение, потому что воплотили наш идеал и боролись за него»¹⁸.

Между тем, в театроведческих работах, в частности в работах об Островском, помимо такого, весьма конкретного толкования трагического, имеет хождение и другое, расширительное толкование, когда к трагическому относят все мрачное и горестное.

Оставляя в стороне вопрос о теоретической сущности разногласий, который требует особого исследования и не может быть решен мимоходом, мы можем лишь констатировать, что Островскому, выделившему в качестве драм только три пьесы, очевидно, было свойственно именно конкретное понимание трагического.

На таком понимании мы и будем основываться, т. к. это наиболее удобно для изучения авторских замыслов драматурга.

Если же взять за основу другое, расширительное толкование, то теряется различие между драмами и комедиями Островского. Возникают недоумения и неловкие попытки «опровергнуть» самого автора. Так, Ю. А. Оснос недоумевает: «Слово «комедия» поставлено Островским в подзаголовке «На бойком месте» <...> «Последняя жертва» также обозначена Островским комедией, хотя все в этой пьесе, кроме благополучного (причем только внешне) финала, трагично и горестно»¹⁹. Еще в 1878 г. П. Д. Боборыкин писал, что во многих пьесах Остров-

ского наблюдается «смешение двух родов <комического и трагического. — А. Г.>, смешение, доходящее иногда до того, что пьесы, называемые комедиями, в сущности, чистые драмы, если не трагедии»²⁰.

Расширительное понимание трагического в некоторых работах об Островском проявляется и в том, что трагическими называют не только главных героев его драм, но и многих других персонажей. Так, по мнению Ю. А. Осноса, трагическими персонажами в «Грозе», наряду с Катериной, являются также Кулигин²¹, Борис²², Тихон²³ и даже Кабаниха²⁴; в «Бесприданнице», наряду с Ларисой, — Паратов²⁵, Карандышев²⁶, Робинзон²⁷ и т. д. При таком подходе в значительной мере стираются различительные грани между Катериной и другими персонажами «Грозы», между Ларисой и другими персонажами «Бесприданницы». А ведь образы Катерины и Ларисы резко выделяются своим истинным, глубоким трагизмом.

Одна из особенностей сюжетики драм Островского — значительная интенсивность фабулы (напряженность действия)²⁸. Она обусловлена заданностью катастрофического финала. По ходу действия напряженность неуклонно усиливается.

Для нас, в данной работе, существенно, что в драмах Островского образы главных героев являются теми организующими центрами, к которым сходятся все сюжетные нити. Поэтому сюжеты драм Островского — центростремительные.

Трагическая судьба главного героя, находящаяся в центре внимания, богата событиями. Вот почему в драмах Островского большую роль играет событийный костяк — фабула, которая является здесь средоточием всего сюжета.

В каждой драме Островского эти особенности сюжетосложения проявляются по-разному.

Так, в «Грозе» сюжет относительно менее центростремительен, чем в «Бесприданнице»²⁹. Существовало даже мнение (оно принадлежало И. А. Гончарову), что в «Грозе» не одна, а две главные героини, «мастерское сопоставление <...> двух главных лиц»: «...Увлечение нервной, страстной женщины <Катерины. — А. Г.> и борьба с долгом, падение, раскаяние и тяжкое искупление вины <...>. Рядом с этим автор создал другое типическое лицо <Варвару. — А. Г.>, девушку падающую сознательно и без борьбы, на которую тупая строгость и абсолютный деспотизм того семейного и общественного быта, среди которого она родилась и выросла, воздействовали, как и ожидать следует, превратно, то есть повели ее веселым путем порока...»³⁰. Траговка Гончарова по-своему интересна, но все же неубедительна. Гораздо более глубокий анализ «Грозы» дал Добролюбов. Он увидел ведущий социальный конфликт: противоборство нового со старым, Катерины с «темным царством». Подходя к драме с этой точки зрения, он указал, что главная героиня здесь — Катерина, представляющая собою «луч света

в темном царстве». Несомненно, что главная фабула драмы — это трагическая история Катерины, ее «незаконная» любовь и ее гибель.

Гончаров прав лишь в том отношении, что в «Грозе», действительно, имеется и вторая фабула, впрочем, явно побочная и намеченная схематично: отношения Варвары с Кудряшом (которые Гончаров оценил весьма произвольно; уйдя с Кудряшом, Варвара, конечно, не вступает на «веселый путь порока», а по-своему выражает протест против устоев «темного царства»). Есть в «Грозе» и другие отступления от главной фабулы: ряд «внефабульных» эпизодов (сцены Кулигина с Диким, Дикого с Кабановой, Кабановой с Феклушей и т. д.), большое число «внефабульных» персонажей. Побочная фабула, «внефабульные» эпизоды и персонажи — всё это составляет тот социальный фон, на котором развивается главная фабула. Главная же фабула по ходу действия все более выступает на передний план и, наконец, полностью захватывает внимание зрителя (читателя).

Главная фабула в «Грозе» развивается интенсивно. Несколько замедленный (особенно в первых актах) темп действия компенсируется приемом «предварения» — напоминаниями о неотвратимости катастрофической развязки, которые, многократно повторяясь, держат зрителя (читателя) в постоянном напряжении³¹.

Сюжет «Бесприданницы», как уже говорилось, еще более центростремителен. Здесь нет побочных фабул, все события сконцентрированы вокруг Ларисы. А. Г. Цейтлин справедливо заметил, что в сюжете этой драмы Островский не допустил «ни отклонений в сторону от главной интриги, ни какого-нибудь ослабления темпа, которые нетрудно обнаружить в самых мастерских пьесах Островского, даже в таких шедеврах, как «Гроза»...»³². «Действие «Бесприданницы», — пишет исследователь, — сосредоточено вокруг единого центра и все время стремится к нему»³³.

Лариса составляет «пару» к каждому из остальных сколько-нибудь значительных персонажей драмы. Перечисление фабульных линий³⁴ «Бесприданницы» неизбежно приняло бы такой вид: Лариса — Паратов, Лариса — Кнуров, Лариса — Вожеватов, Лариса — Карандышев, Лариса — Огудалова, Лариса — Робинзон. Поэтому каждый персонаж должен быть оценен по его отношению к Ларисе. Здесь снова надо согласиться с А. Г. Цейтлиным, писавшим: «Вокруг Ларисы решительно все притворяются, она одна не лжет ни окружающим, ни себе самой. Вокруг нее все таят в себе низменные вождления. Кнуров хочет взять ее на содержание, Паратов — поиграть и бросить, Огудалова — выгодно и законным образом пропродать, Карандышев, — овладеть Ларисой для того, чтобы покрасоваться ею. Для всех она только красивая кукла, а Лариса полна глубокой

и одухотворенной мечты о подлинном чувстве»³⁵. Можно добавить, что и Робинзон, на глазах которого разыгрывается трагедия Ларисы, глубоко безразличен к ее судьбе. Около Ларисы нет ни одного духовно близкого ей или хотя бы просто сочувствующего ей человека. Мы считаем, что нет оснований увлекаться (как это нередко делают) рассуждениями о противоречивости и трагизме образов Карандышева, Робинзона и т. д., забывая о душевной черствости, об отрицательной сущности этих персонажей.

В то же время Островский не лишает человеческих черт ни одного из них. Это — не злодеи, а люди, выросшие в безжалостной капиталистической среде, подчинившиеся ее законам. Но каждый из них сохранил (конечно, в разной степени) и живые человеческие чувства. Каждый по-своему сложен. Поэтому вряд ли уместно писать, например, о Кнурове, что это «вульгарный» и хищный барышник <...>. В обращении Кнурова с Ларисой, которой он так настойчиво домогается, нет даже ничтожного намека на любовь, нет даже восхищения Ларисой, пусть показного, как женщиной»³⁶. Конечно, если бы Кнуров не восхищался Ларисой как женщиной, то он бы не стал и настойчиво домогаться ее. Очевидно, прав А. Л. Штейн, когда он пишет о Ларисе: «Она предмет страсти нескольких мужчин <в том числе и Кнурова. — А. Г. > и свободна в своем выборе»³⁷. Что же касается прямолинейного социологизирования, то оно не способствует глубокому пониманию трагедии Ларисы. Примечательно признание одного из режиссеров, ставивших «Бесприданницу»: «...Я чрезмерно прямолинейно показывал Кнурова, Паратова и Вожеватова. Ведь у Островского они каждый по-своему увлечены Ларисой. А я лишил их этого искреннего увлечения, и поэтому образы их приобрели ненужный схематизм, были социологизированы. Становилось непонятным, почему Лариса решилась бежать от жениха с Паратовым, почему умная и чуткая сердцем Лариса не поняла сразу Паратова»³⁸.

В «Бесприданнице» фабула развивается более интенсивно, чем в «Грозе». Здесь нет побочных фабул (об этом уже говорилось), а также «внефабульных» сцен и персонажей. Бытовой фон здесь более непосредственно переплетается с фабулой, которая срastается с сюжетом, в значительной мере впитывает его. Безнадежность положения Ларисы в царстве чистогана ясна зрителю с самого начала, и впечатление этой безнадежности неуклонно усиливается, сгущается. Познакомившись уже в первом (экспозиционном) действии со средой, в которой живет Лариса, зритель понимает, что ее мечты о счастье несбыточны. Когда Лариса еще оболыщается насчет Паратова, зритель уже знает, со слов самого Паратова, что для этого человека «ничего заветного нет» (VIII, 175), что он собираются жениться на купеческой дочке, за которой берет в приданое золотые приiski (там же). Поскольку фабула в «Бесприданнице» очень

напряженная, надобность в нагнетении напряженности при помощи многократных напоминаний о неотвратимой трагической развязке (какие имеются в «Грозе») отпала. Прием «предварения» не играет в «Бесприданнице» такой большой роли, как в «Грозе». Можно указать лишь на два—три места в пьесе, содержащие напоминание о надвигающейся катастрофе³⁹.

Различия в построении сюжета двух драм Островского весьма показательны.

«Гроза» — драма социальная прежде всего. Побочная фабула, «внефабульные» персонажи и сцены — все это создает здесь широкую картину общественной жизни. Мы видим многочисленные и разные проявления протеста против устоев «темного царства». А. Л. Штейн прав, когда высоко оценивает режиссерский план «Грозы», принадлежащий народному артисту СССР Б. А. Бабочкину. В этом плане значилось: «Фронт самодуров, деспотов представляют только Кабаниха и Дикой, и это тоже очень важно для оптимистического звучания спектакля». «Бабочкин, — пишет А. Л. Штейн, — противопоставляет старому миру не только Катерину, но и Тихона, Варвару, Кудряша. Он всюду видит непокоряющихся»⁴⁰. Характерно и само название «Гроза», которое относится, конечно, не только к Катерине, но и ко всему Калинову.

В отличие от этого, название «Бесприданница» прямо указывает на главную героиню — Ларису. Особая напряженность фабулы, особая центростремительность сюжета здесь глубоко обоснованы. «Бесприданница» — это драма прекрасного человека в душном капиталистическом мире.

4.

К жанру комедий Островский отнес почти половину своего наследия — 22 пьесы. Они весьма различны по своему характеру. Е. Холодов справедливо замечает: «...К жанру «комедий» драматург причислил такие жанрово несхожие свои произведения, как сатира «На всякого мудреца» и глубокая психологическая драма «Без вины виноватые», как историческая пьеса в стихах «Комик XVII столетия» и лирико-буффонное «Горячее сердце»⁴¹.

При всем том комедии Островского, несомненно, обладают общими жанровыми признаками и, что для нас в данном случае особенно важно, общими признаками сюжетосложения.

Непременной особенностью комедий Островского является благополучный финал. Многие комедии завершаются исполнением желаний положительных персонажей, ни одна не заканчивается их гибелью или отчаянным положением. Что же касается тех немногочисленных комедий, в которых нет положитель-

ных персонажей (например, «Свои люди — сочтемся», «На всякого мудреца довольно простоты»), то в них обычно посрамляются главные отрицательные персонажи. Таким образом, в финалах комедий Островского добро чаще всего торжествует, а зло наказывается. Такие финалы отнюдь не говорят об «утешительстве» Островского. Положительное и отрицательное начала жизни, новое и старое противопоставлены в его комедиях столь же решительно, как и в драмах, находятся в отношениях той же непримиримости, той же конфронтации. Финалами своих комедий Островский лишь указывал на усугубляющуюся слабость консервативных устоев, на возможность победы добра над злом, пусть хотя бы в отдельных случаях.

В некоторых комедиях Островского встречается прием «ложного предварения», когда зловещие намеки наводят на мысль о трагическом исходе. Таково, например, «ложное предварение» гибели Анны («На бойком месте»), Параши («Горячее сердце»). Оно не реализуется, но, тем не менее, выполняет существенную роль, указывая на возможность трагического финала и, тем самым, на неблагоприятное социальное устройство, на трудность борьбы нового со старым.

Комических, смешных сцен в комедиях Островского не так уж много. В комедиях «На бойком месте» или «Без вины виноватые» таких сцен меньше, чем в драмах «Гроза» или «Бесприданница». Содержание многих комедий — очень серьезное. Счастливая развязка зачастую возникает, казалось бы, неожиданно. Примечательно, что уже современные Островскому критики не раз писали о «крутых» развязках его пьес⁴².

Все это сообщает фабулам комедий Островского значительную напряженность, интенсивность. Фабулы эти обычно развиты, разветвлены, богаты событиями, перипетиями, что придает им увлекательность.

Несмотря на эти общие особенности, сюжетика комедий Островского очень разнообразна.

Как правило, в комедиях пореформенной поры фабула разветвлена больше, чем в комедиях поры дореформенной. Это подметил Г. П. Пирогов в учебном пособии «А. Н. Островский. Семинарий». Здесь указано, что «во втором периоде» творчества драматурга более отчетливо, чем в «первом», выражена «многосюжетность». При этом в качестве примеров пьес названы исключительно комедии. Что же касается термина «сюжет» — то он употреблен не в том смысле, в котором мы его употребляем: то, что здесь именуется «сюжетами», мы будем в разных случаях называть фабулами, фабульными линиями (о термине «фабульная линия» — см. примечание 34) и «внефабульными» персонажами. Как бы то ни было, в комедии «Свои люди — сочтемся» Г. П. Пирогов насчитывает два сюжета (Подхалюзин — Большов, Подхалюзин — Липочка); в комедии «Лес» — пять; в комедии «Не было ни гроша, да вдруг алтын» — семь⁴³.

Эти подсчеты вряд ли могут претендовать на абсолютную точность. К тому же не все поздние пьесы Островского имеют разветвленные фабулы: их нет в некоторых комедиях, не говоря уже о драме «Бесприданница» или о многих сценах (картинах). Однако тенденция схвачена верно: в поздних комедиях Островского, действительно, чаще встречаются сложные, запутанные фабулы; при этом побочные фабулы нередко обособляются от главных и приобретают более или менее самостоятельное значение.

Отмеченное явление должно быть объяснено. Здесь возможны два объяснения, дополняющие друг друга.

Во-первых, после реформы 1861 г. быстро разрушались словесные перегородки. В комедиях, созданных до реформы, изображен по преимуществу патриархальный быт. Круг основных персонажей в комедии «Свои люди — сочтемся» ограничен представителями одного купеческого «дома»; в «Доходном месте» — чиновниками одного департамента (которым резко противопоставлен Жадов). Люди из других слоев общества редко проникали в эти замкнутые «миры», ощущались там как некие инородные элементы (дворянин Вихорев в комедии «Не в свои сани не садись», европеизированный фабрикант Коршунов в комедии «Бедность — не порок»). При таких обстоятельствах общение между людьми было затруднено. Другое дело — после реформы. Укажем, к примеру, на комедию «Лес»: здесь мы видим и помещицью усадьбу (ее постоянных обитателей и посетителей), и купцов, и артистов. Наличие персонажей из разных классов и сословий соответствует более сложное фабульное построение.

Во-вторых, очевидно, что драматург накопил за эти годы множество разнородных жизненных наблюдений и у него появилось стремление к созданию более широких картин действительности.

С этим легко связать и некоторые другие различия в сюжетостроении комедий дореформенной и пореформенной поры.

Поскольку в пьесах дореформенного периода большое внимание было уделено показу социально однородной среды (купеческой или чиновничьей), драматург стремился, в первую очередь, раскрыть принципы взаимоотношений в данной среде. Отсюда — особенно характерное именно для этого периода подразделение основных персонажей на две группы, подмеченное Добролюбым в статье «Темное царство»: на «старших и младших, богатых и бедных, своевольных и безответных»⁴⁴. В тех комедиях, в которых изображен наиболее замкнутый патриархальный мирок, Островский показал и несколько ступенек перархической лестницы. О «Своих людях» Добролюбов писал: «Здесь нам представляется несколько степеней угнетения, указывается некоторая система в распределении самодурства, дается очерк его истории»⁴⁵. Как указал Добролюбов, в этой

пьесе выведены представители трех поколений купцов: Большов, Подхалюзин и будущий купец мальчик Тишка. «Комедия «Доходное место», — справедливо замечает Н. И. Кравцов, — по своей композиции напоминает комедию «Свои люди — сочтемся». Здесь также один и тот же тип показан в трех фазах его развития»⁴⁶. Действительно, Вышневецкого, Юсова и Белогубова можно назвать представителями одного и того же типа (типа чиновника-взяточника). Легко увидеть и отличие в отношениях между персонажами обеих комедий: положение купца на иерархической лестнице определяется его капиталом (в «Своих людях»); положение же чиновника — его чином (в «Доходном месте»).

В комедиях пореформенного периода группировка образов персонажей, как правило, сложнее. В таких комедиях, как «Горячее сердце», «Бешеные деньги», «Лес», «Не было ни гроша, да вдруг алтын», «Волки и овцы», персонажи являют собой пеструю по характерам и по социальному положению толпу.

Однако и здесь никакого хаотизма нет. Группировка персонажей тщательно продумана автором.

Исследователи уже отмечали, что в комедии «Лес» персонажи выступают попарно⁴⁷.

Прием «парности» — это лишь частное проявление принципа симметрии в группировке персонажей, характерного для многих комедий Островского. Симметрия сказывается и в выделении «треугольников» действующих лиц. Например, в «Горячем сердце» мир Курослепова — это прежде всего «треугольник»: Курослепов — Матрена — Наркис; мир Параша — это тоже «треугольник»: Параша — Вася — Гаврило.

Отношения между персонажами, объединенными в симметрично построенные группы, лежат в основе фабул и фабульных линий, количество которых может быть различным, как различен и их удельный вес в сюжете.

В отличие от драм, центрированность сюжета не является непременным признаком комедий. У Островского есть комедии с центрированным сюжетом, например, такие, в которых основным замыслом драматурга было показать определенный общественный тип (Глумов в комедии «На всякого мудреца довольно простоты» и т. п.) или дать глубокое психологическое раскрытие образа главного героя (Кручинина-Отрадина в комедии «Без вины виноватые» и т. п.). Другие комедии имеют двух или нескольких главных персонажей; таковы, в частности, некоторые из комедий, посвященных изображению быта и нравов («Свои люди — сочтемся» — комедия бицентрическая, т. к. организующими центрами ее сюжета являются два главных персонажа: Большов и Подхалюзин). Свообразна сюжетика тех комедий, в которых центр тяжести перенесен с фабулы на изображение «внефабульного» персонажа (например, Несчастливцев в комедии «Лес» или Михай Крутицкий в комедии

«Не было ни гроша, да вдруг алтын»), — такие сюжеты можно условно назвать эксцентрическими.

А. Л. Штейн пишет о «Лесе»: «Аксюша и Петр <главные действующие лица любовной фабулы. — А. Г.> занимают в композиции комедии второстепенное место, лишь оттеняя идейную концепцию пьесы»⁴⁸. Идейный же центр тяжести, согласно общему мнению литературоведов и театроведов, приходится здесь на яркий образ актера-трагика Несчастливцева. Еще один из современников Островского отмечал: «Во всяком случае, на нем <Несчастливцеве — А. Г.> сосредоточен главный интерес комедии»⁴⁹. На это же указывает Ю. А. Оснос: «... Центральной, определяющей фигурой «Леса» является Несчастливцев»⁵⁰. Но Несчастливцев — лишь гость в «темном царстве» «Пеньков», в том «лесе», который изображен в комедии. Несчастливцев появляется там, восстанавливает поправленную справедливость и вновь отправляется странствовать. Таким образом, личная судьба главного героя отделена от любовной фабулы. Целостность сюжета определяется тем, что «Лес» — комедия социальная, в которой широко поставлен вопрос об общественной справедливости, охватывающий собою всю фабульную структуру.

Подобное построение сюжета встречаем в комедии «Не было ни гроша, да вдруг алтын». В любовной фабуле здесь два главных действующих лица: Настя и Баклушин. Однако интерес сосредоточен не на них и не на любовной фабуле вообще, а на образе старого ростовщика Михея Крутицкого (Настинного дяди). Еще в 1872 г. один из критиков писал: «Рассматривая тип Крутицкого независимо от общего хода комедии или, лучше сказать, отделяя его от комедии настолько, чтоб яркости его не вредили недостатки целого, — можно смело сказать, что по силе художественного изображения и глубине психологического анализа тип этот превосходит все прежние создания Островского и поднимается на ту высоту, на которой стоят герои Шекспира и «Скупой» Пушкина»⁵¹. Оценку образа Крутицкого следует, вероятно, признать преувеличенной, но несомненно, что этот персонаж является центральным в сюжете комедии. Что же касается пьесы в целом, то критик ее недооценил. В этой социальной комедии с эксцентрическим сюжетом искусно переплетены фабулы, объединенные общей идейной направленностью: обличением морали чистогана, которой противопоставлено живое человеческое чувство.

Многие из комедий пореформенной поры, как уже говорилось, обладают центростремительными сюжетами.

Одна из них — «На всякого мудреца довольно простоты». Главное действующее лицо здесь — беспринципный карьерист Глузов, который с равным успехом сочиняет для своих покровителей ретроградные проекты и либеральные речи. Это — яркое воплощение того политического хамелеонства, которое

было типично для реакционной эпохи конца 1860-х годов. В пьесе показан стремительный взлет карьеры Глумова и ее крах. Фабульное строение отличается сложностью; здесь пять фабульных линий, в которых развиваются отношения Глумова с пятью персонажами: Мамаевым, Мамаевой, Крутицким, Городулиным, Машенькой Турусиной.

Женитьба на богатой невесте (Машеньке) — не главная цель Глумова, а лишь звено его честолюбивых замыслов. Этого не поняли многочисленные критики, видевшие в Глумове лишь «тип человека, поставившего своей целью жизни сделать карьеру через посредство женщин»⁵² или «тип искателя богатых невест»⁵³. Это узкое, ограниченное понимание сюжета комедии, не соответствовавшее авторскому замыслу, приводило к недооценке пьесы. В постоянных отступлениях от любовной интриги (т. е. от фабульной линии Глумов — Машенька) усматривали неслаженность, бессвязность⁵⁴. Недооценка сюжеттики этой замечательной комедии проскальзывает в литературоведческих работах и до сих пор⁵⁵. Между тем, оснований для нее нет. Комедия отличается глубиной психологических и социальных мотивировок. То, что казалось критикам простой случайностью, в действительности было воплощением типичных черт эпохи. Ключом к пониманию «Мудреца» является его жанровое своеобразие: это — не бытовая комедия, как считалось раньше, а комедия политическая. Такое истолкование комедии с большой убедительностью обосновал В. Я. Лакшин⁵⁶.

В 1870—1880-х годах Островский проявил стремление к углубленному психологическому анализу, что сказалось в центростремительных сюжетах ряда его пьес. В них в центре внимания — образ женщины с незаурядным характером, ее чувства и переживания. Таковы Валентина Белесова (в комедии «Богатые невесты»), Юлия Тугина (в комедии «Последняя жертва»), Лариса Огудалова (в драме «Бесприданница»), Вера Филипповна (в комедии «Сердце не камень»), Евлалия Андреевна (в комедии «Невольницы»), Александра Негина (в комедии «Таланты и поклонники»), Зоя Васильевна (в комедии «Красавец-мужчина»), Кручинина-Отрадина (в комедии «Без вины виноватые»).

Как видим, к этому «психологическому направлению» в творчестве Островского относятся многие комедии, а также и одна драма («Бесприданница»), тоже имеющая центростремительный сюжет, но отличающаяся от комедий своим трагическим колоритом.

Наиболее ранняя из этих пьес — «Богатые невесты» (1875). Ее новаторство было сразу замечено критикой. Так, один из рецензентов писал: «Комедия эта выставила перед нами талант ее автора в совершенно новом свете: г. Островский является в ней не столько наблюдателем общественных нравов, умеющим схватывать в людях те внешние характеристические чер-

ты, из которых составляются типы, сколько глубоким психологом, проникающим в тайники души и способным мастерски анализировать внутренний мир человека»⁵⁷.

Напомним вкратце основную фабулу этой комедии. Валентина Белесова в ранней молодости была соблазнена пожилым, богатым и влиятельным «покровителем» Гневышевым. Положение «фаворитки» развратило ее душу: Валентина жила в полном довольстве, не задумываясь ни о нравственных вопросах, ни о цели своей жизни. Между тем, Валентину тайно любил благородный, еще молодой чиновник Цыплунов. Гневышев, исходя из соображений денежного расчета, решил порвать с Валентиной и выдать ее замуж за Цыплунова. Но Цыплунов, узнавший об отношениях Валентины с Гневышевым, обрушился на нее с обличительными тирадами. И тогда происходит нравственное перерождение Валентины, ее духовное обновление. Она стремится к честной, трудовой жизни.

Персонажей в этой комедии всего шесть, т. е. меньше, чем в любой другой комедии Островского. Преимущественное внимание обращено не на внешние события, а на внутренний мир человека. На переднем плане — психология, душевный мир Валентины.

«Богатые невесты» не принадлежат к лучшим достижениям Островского. Однако они открыли собою новый этап в творчестве драматурга. Б. В. Алперс справедливо замечает: «Пьесой «Богатые невесты» открывается серия «печальных комедий» позднего О<стровского> <...> Женские портреты <...> написаны О<стровским> в новой для него манере, в тонком психологическом рисунке, овеяны печальной поэзией несбывшейся любви, обманутых надежд»⁵⁸.

Усиление психологического анализа приобретает в этих пьесах особый социальный смысл: красота женской души противопоставляется омерзительной пошлости буржуазно-дворянской среды. Героини Островского неизбежно вступают в конфликт со средой, в которой поруганию подвергаются лучшие человеческие чувства.

5.

Формальным признаком, отличающим сцены (картины) Островского от его драм и комедий, является малый объем.

Характерна история жанровых обозначений «Воспитанницы». В письме к А. В. Дружинину от 25 апреля 1858 г. Островский назвал эту пьесу, над которой он еще только начинал работать, комедией⁵⁹. В окончательном же ее тексте жанр определен иначе: «Сцены из деревенской жизни». Здесь, очевидно, сыграло роль то обстоятельство, что по своему объему (четыре небольшие сцены) «Воспитанница» невелика.

Впрочем, возможно, что в данном случае Островский отказался от жанрового обозначения «комедия» и потому, что «Воспитанница», с ее трагическим финалом, тяготеет не к комедиям, а к драмам.

Объем пьесы не базразличен для ее сюжетосложения. В малый объем трудно вместить сложную, разветвленную фабулу. Вот почему для сцен (картин) Островского характерна фабула несложная или даже фрагментарная.

Фрагментарны, в частности, фабулы двух пьес, также отнесенных драматургом к жанру сцен: «Пучина» (подзаголовок: «Сцены из московской жизни») и «Не от мира сего» (подзаголовок: «Семейные сцены»). В «Пучине» — четыре сцены из жизни Кисельникова, отделенные друг от друга промежутками времени в семь, пять и пять лет; в четырех отрывках, хронологически столь далеких друг от друга, — четыре момента из биографии человека, которого на протяжении многих лет неумолимо засасывала страшная пучина пошлости и нищеты. Сцены «Не от мира сего» заканчиваются смертью главной героини Ксении Васильевны, которая умирает от горя; фрагментарность фабулы привела к схематизму психологического анализа и некоторой мелодраматичности. «Пучина» и «Не от мира сего», как и «Воспитанница», примыкают к драмам Островского, представляя собою как бы драмы в сжатой форме. Это, если можно так выразиться, сцены «драматического типа».

Более многочисленная группа сцен (картин) Островского по характеру содержания и колориту приближается к его комедиям, отличаясь от них, однако, меньшим объемом. К сценам (картинам) «комического типа» относятся: «Семейная картина» (первая пьеса великого драматурга), «Утро молодого человека», «Не сошлись характерами!», «Старый друг лучше новых двух», «Тяжелые дни», «Шутники», «Не все коту масленица», «Трудовой хлеб», «Поздняя любовь» — всего девять пьес.

Они, в свою очередь, разнятся как в жанровом отношении, так и по принципам сюжетосложения.

«Семейная картина» и «Утро молодого человека» не имеют развитой фабулы. Это — отдельные сцены, жанровые картинки, в которых показаны быт и нравы купцов («Семейная картина»), «золотой молодежи» («Утро молодого человека»). Обеим пьесам присущ комический колорит.

Пьеса же «Не все коту масленица» имеет развитую фабулу и, несмотря на свой сжатый объем (четыре небольшие сцены), близко напоминают «полнометражную» комедию. Возможно, что Островский назвал эту пьесу не комедией, а «сценами из московской жизни» из авторской скромности и осторожности, тем более, что предыдущие его комедии «Горячее сердце», «Бешеные деньги» и «Лес» были недоброжелательно встречены критикой: жанровое обозначение «сцены» было менее обязывающим, менее ответственным⁶⁰. В пьесе «Не все коту

масленица» основной интерес сосредоточен не на любовной фабуле (героиней которой является Агния), а на колоритном образе купца-самодура Ахова. Образ этот воспринимается не столько в фабульной системе, сколько вне ее: он как бы оттесняет на задний план все прочие смысловые компоненты пьесы⁶¹. Да и самим заглавием (относящимся к Ахову) Островский подчеркнул, что главная идея здесь — осмеяние запоздалого, отживавшего свой век купеческого самодурства.

И еще в нескольких пьесах (жанр которых определен терминами «сцены» или «картины») главное внимание сосредоточено на «внефабульных» персонажах. Сюда относятся: «Шутники», «Трудовой хлеб», «Поздняя любовь». Здесь имеются и любовные фабулы, отличающиеся даже известной сложностью, в которых раскрывается судьба героинь: Анны Павловны и Верочки (в «Шутниках»), Людмилы (в «Поздней любви»), Наташи и Евгении (в «Трудовом хлебе»). Однако фабулы эти, при их внешней сложности (и несмотря даже на то, что в «Шутниках» и в «Трудовом хлебе» по две фабулы — по числу героинь), намечены лишь фрагментарно. Интерес зрителя (читателя) привлекают, прежде всего, яркие образы честных пожилых тружеников: бедных чиновников Оброшенова (в «Шутниках») и Маргаритова (в «Поздней любви»), бедного учителя Корпелова (в «Трудовом хлебе»). Не принимая непосредственного участия в развивающихся событиях, эти люди выступают лишь в качестве глубоко сочувствующих наблюдателей. Если следовать за принятой нами терминологией, то сюжеты таких пьес можно назвать эксцентрическими. В этом отношении характерен сюжет «Трудового хлеба». Корпелов — даже не отец Наташи и Евгении, а лишь дядя их и опекун. Он переживает за своих племянниц, но никак не проявляет власти над ними. Они фактически не зависят от него и распоряжаются своей судьбой по собственному усмотрению. Между тем, в известной мере прав был рецензент, писавший: «В «Трудовом хлебе» есть одно лицо живое и новое — это «Июсаф Наумыч Корпелов, учитель, промышляющий дешевыми частными уроками». Остальное написано, по-видимому, только для того, чтобы можно было вывести на сцену Корпелова, ибо нельзя же было ставить одни сцены, где действует Корпелов, нельзя ставить отрывки из неизвестной комедии»⁶². Примечательно, что рецензент говорит о комедии. Хотя «Трудовой хлеб» — не комедия, но по характеру своего содержания эта пьеса с благополучной развязкой напоминает комедии Островского.

Выдающимся достижением Островского в жанре сцен (картин) является Бальзаминовская трилогия: «Праздничный сон — до обеда», «Свои собаки грызутся, чужая не приставай!», «За чем пойдешь, то и найдешь (Женитьба Бальзамина)». Эти «картины из московской жизни» не примыкают ни к драмам, ни к комедиям Островского.

Бальзаминовская трилогия — самое веселое произведение Островского. В отличие от других его пьес, она построена на комизме ситуаций. Например, убегая через забор из дома одной своей «невесты» Рансы Пеженовой, Бальзаминов случайно попадает в сад другой «невесты» — купчихи Белотеловой. В жизни этого убогого мещанско-купеческого мира, где серьезно верят в сны и приметы, случайность вообще играет очень большую роль. Упорно выискивая для себя богатую невесту, Бальзаминов всецело уповает на случай. И его поиски увенчиваются успехом: после ряда злоключений, изобилующих забавными случайностями, он так же случайно находит глупую и богатую подругу жизни — Белотелову.

Комизмом ситуаций и случайностей Бальзаминовская трилогия сильно напоминает водевиль⁶³. Некоторая примитивность водевильной формы здесь глубоко мотивирована крайней душевной примитивностью и самого Бальзаминова, и других персонажей. Недаром мать говорит о Бальзаминове: «Может, Мише и посчастливится по их глупости. Умишком-то его очень побидел» (II, 112).

Бальзаминовская трилогия может быть отнесена к картинам «водевильного типа». В них нет последовательно развивающейся фабулы. Фабула членится на отдельные, более или менее самостоятельные эпизоды: несколько случаев сватовства Бальзаминова к богатым невестам из купеческих домов. Последовательность эпизодов — по сути дела произвольная (кроме заключительного, четвертого эпизода, завершающегося женитьбой Бальзаминова). Это дало Н. В. Шелгунову повод в статье об Островском упомянуть «нескончаемые похождения Бальзаминова» и писать: «Отражающее творческое зеркало автора напоминает вам зеркальные рефлекторы коридорных ламп, рефлекторы, склеенные из множества мелких кусочков, из которых каждый отражает что-то свое, без общей связи и единства»⁶⁴.

Однако, говоря о бессвязности трилогии, Шелгунов допустил серьезную ошибку. Трилогия фрагментарна, но внутренне все фрагменты ее очень крепко связаны: все сюжетные нити ведут к образу Бальзаминова. Бальзаминовская трилогия — произведение с ярко выраженным центростремительным сюжетом. В Бальзаминове едко высмеяна вся убогая житейская «философия» мещанско-купеческого мира⁶⁵.

* *
*

Мастерство Островского в области сюжетосложения еще очень мало изучено. Цель наших наблюдений, — конечно, не в том, чтобы сделать окончательные выводы, а лишь в постановке вопроса. Уже сейчас можно утверждать, что пьесы Островского многообразны по своей художественной структуре. Это

многообразие не может быть понято и глубоко осмыслено без учета их жанровой классификации.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ «Отечественные записки», 1852, № 4, с. 120. — Автор этого отзыва об Островском — А. Д. Галахов (см. «Ученые записки Тартуского университета». Вып. 119, 1962, с. 224).

² «Северная пчела», 1869, № 5.

³ «Гражданин», 1874, № 52.

⁴ Айхенвальд Ю. Силуэты русских писателей. Вып. II, М., 1908, с. 150.

⁵ Линин А. Творчество А. Н. Островского. Ростов-на-Дону, 1937, с. 215.

⁶ Гончаров И. А. Собр. соч. Т. 8. М., 1952, с. 217.

⁷ Римской и арабской цифрами в сокращенных ссылках обозначаем соответственно том и страницу издания: А. Н. Островский. Полн. собр. соч. ТТ. I—XVI. М., 1949—1953.

⁸ В теории литературы термины «сюжет» и «фабула» осмысливаются по-разному. Мы основываемся на трактовке А. Н. Островского, с которой близко совпадает и ряд новейших определений. Ср., напр.: «...Мы называем *сюжетом* действие произведения в его полноте, реальную цепь изображенных движений, а *фабулой* — систему основных событий, которая может быть пересказана...» (Кожин В. В. Сюжет, фабула, композиция — В кн.: «Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы». М., 1964, с. 422. — Курсив В. В. Кожина).

⁹ Холодов Е. Мастерство Островского. Изд. 2-е. М., 1967, с. 260.

¹⁰ Цит. по кн.: Денисюк Н. Критическая литература о произведениях А. Н. Островского. Вып. 1. М., 1906, с. 157, 158. — Автор этого отзыва об Островском — П. Н. Кудрявцев (см. «Ученые записки ЛГУ». Серия филологических наук. Вып. 33, 1957, с. 80).

¹¹ Оснос Ю. В мире драмы. М., 1971, с. 399.

¹² Там же, с. 263.

¹³ Там же, с. 264.

¹⁴ Там же, с. 265. — Курсив мой. — А. Г.

¹⁵ Употребляем выражение «центростремительный сюжет» в смысле, в котором оно уже встречалось в работах об Островском (см.: Цейтлин А. Г. Драма А. Н. Островского «Бесприданница». — В кн.: «Бесприданница». Материалы и исследования. М., 1947, с. 65). Другое употребление этого термина связано с изучением особой роли психологического анализа в романе (см.: Кожин В. В. Цит. соч. с. 474).

¹⁶ Холодов Е. Г. (цит. соч., с. 57) указывает, что Островский относил к драмам и пьесу «Не так живи, как хочется». Это неточно: пьеса имеет подзаголовок «народная драма». По построению сюжета эта пьеса с благополучным финалом существенно отличается от драм Островского.

¹⁷ Появление в русской литературе таких драм-трагедий из современной жизни нередко и связывают с именем Островского. Однако такое жанровое обозначение во времена Островского уже имело литературную традицию. Так, Лермонтов свою трагедию из современной жизни «Маскарад» называл драмой.

¹⁸ Каган М. С. Лекции по марксистско-ленинской эстетике. Л., 1971, с. 183. — Такое же мнение о сущности трагического, при некоторых различиях в формулировках, высказывали и многие другие исследователи. См.: Тимофеев Л. И. Основы теории литературы. М., 1959, с. 359; Эльсберг Я. Е. Трагическое и комическое. — В кн.: Основы марксистско-ленинской эстетики. М., 1960, с. 445—446; Боров Ю. Б. Основные эстетические категории. М., 1960, с. 150, и др.

¹⁹ Основ Ю. В мире драмы, с. 399.

²⁰ Цит. по кн.: Денисюк Н. Критическая литература о произведениях А. Н. Островского. Вып. 4. М., 1907, с. 348.

²¹ См.: Основ Ю. В мире драмы, с. 240.

²² См. там же, с. 245.

²³ См. там же, с. 248.

²⁴ См. там же, с. 254.

²⁵ См. там же, с. 314.

²⁶ См. там же, с. 322.

²⁷ См. там же, с. 326.

²⁸ Говоря об «интенсивности» фабулы, мы пользуемся выражением, которое уже встречалось в литературе об Островском (см.: Цейтлин А. Г. Драма А. Н. Островского «Бесприданница», с. 65):

²⁹ Мы лишь ставим вопрос о принципах сюжеттики Островского, но не претендуем на полноту его рассмотрения. Поэтому считаем возможным не говорить здесь о третьей драме Островского — «Грех да беда на кого не живет». Сюжетике этой интересной, своеобразной и почти совсем не изученной пьесы предполагаем посвятить особую статью.

³⁰ Гончаров И. А. Собр. соч. Т. 8. М., 1952, с. 207, 206.

³¹ Уже в 7-м явл. 1-го действия Катерина заявляет Варваре: «Я умру скоро» (II, 223); в 8-м явл. 1-го действия полусумасшедшая барыня, показывая Катерине и Варваре на Волгу, восклицает: «Вот красота-то куда ведет <...> Вот, вот, в самый омут» (II, 224); во 2-м явл. 2-го действия Катерина говорит Варваре: «А уж коли очень мне здесь опостынет, так не удержат меня никакой силой. В окно выброшусь, в Волгу кинусь» (II, 229); в 4-м явл. 2-го действия Катерина провожает Тихона со словами: «Быть беде!» (II, 233); во 2-м явл. 3-го действия Кудряш говорит Борису, что если в Калинове раскроется измена женщины мужу, то такую женщину обыватели «Съедят, в гроб вколотят» (II, 245), и т. д.

³² Цейтлин А. Г. Драма А. Н. Островского «Бесприданница», с. 65.

³³ Там же, с. 44.

³⁴ Разница между фабулой и фабульной линией условна. Мы видим ее в том, что фабулы в пределах одной пьесы обособлены, а фабульные линии сходятся к одному персонажу.

³⁵ Цейтлин А. Г. Драма А. Н. Островского «Бесприданница», с. 42.

³⁶ Основ Ю. В мире драмы, с. 331.

³⁷ Штейн А. Три шедевра А. Островского. М., 1967, с. 138.

³⁸ Иванов В. Пьесы Островского на сцене Костромского театра. — В кн.: А. Н. Островский. Сборник статей и материалов. М., 1962, с. 635.

³⁹ В 6-м явл. 2-го действия Лариса говорит Карандышеву: «Доведете вы меня до погибели» (VIII, 187); в 6-м явл. 3-го действия — известная сцена с пистолетом (из которого Карандышев впоследствии застрелит Ларису), — Карандышев говорит: «...И этот пистолет пригодиться может» (VIII, 204).

⁴⁰ Штейн А. Три шедевра А. Островского, с. 52.

⁴¹ Холодов Е. Мастерство Островского, с. 58.

⁴² Выражение «крутые развязки» в литературе об Островском едва ли не впервые (в 1856 г.) употребил Н. А. Некрасов (см. Полн. собр. соч. и писем. Т. IX. М., 1950, с. 377). Позже это выражение использовал Добролюбов в статье «Темное царство» (см. Собр. соч. в девяти томах. Т. 5. М.—Л., 1962, с. 21, 30), а затем — и другие критики.

⁴³ См.: Пирогов Г. П. А. Н. Островский. Семинарий. М., 1962, с. 205.

⁴⁴ Добролюбов Н. А. Собр. соч., в девяти томах. Т. 5. с. 30. — Курсив Н. А. Добролюбова.

⁴⁵ Там же, с. 40.

⁴⁶ Русская литература второй половины XIX века. М., 1966, с. 275.

⁴⁷ Штейн А. Три шедевра А. Островского, с. 72—86; Основ Ю. В мире драмы, с. 278.

⁴⁸ Штейн А. Три шедевра А. Островского, с. 77.

⁴⁹ «Русский мир», 1871, № 63.

⁵⁰ Оснос Ю. В мире драмы, с. 269.

⁵¹ «Русский мир», 1872, № 27. Статья А. О. (В. Г. Авсеенко).

⁵² «Одесский вестник», 1870, № 76.

⁵³ Кашин Н. П. К характеристике одного типа у Островского. — В кн.: А. Н. Островский. 1823—1923. Сборник статей. Одесса, 1923, с. 92—94.

⁵⁴ См. например, отзывы анонимного критика («Современная летопись», 1868, № 39), В. П. Буренина («С.-Петербургские ведомости», 1869, № 11), А. С. Суворина (в кн.: Критические комментарии к сочинениям А. Н. Островского. Собрал В. Зелинский. Изд. 2-е. Ч. 3. М., 1903, с. 118).

⁵⁵ См., например: Пospelов Г. Н. История русской литературы XIX века. Т. II. Ч. 1. М., 1962, с. 572.

⁵⁶ Лакшин В. «Мудрецы» Островского — в истории и на сцене. — «Новый мир», 1969, № 12.

⁵⁷ «Голос», 1875, № 331.

⁵⁸ Краткая литературная энциклопедия. Т. 5. М., 1968, стлб. 496, 497.

⁵⁹ См.: Письма к А. Д. Дружинину. М., 1948, с. 242.

⁶⁰ И. С. Тургенев, работая над романами, в успехе которых не был уверен, скромно называл их повестями (см: Батюто А. Тургенев-романист. Л., 1972, с. 240—283).

⁶¹ На это указывал еще В. П. Буренин (псевдоним Z) в рецензии на пьесу «Не все коту масленица» в № 274 «С.-Петербургских ведомостей» за 1871 г.

⁶² «Московские ведомости», 1874, № 305.

⁶³ См. об этом: Васильев А. В. Легкая комедия и водевиль и «Бальзаминовская трилогия» А. Н. Островского. — «Ученые записки Ростовского-Дону педагогического института». Факультет языка и литературы. Т. III, 1940.

⁶⁴ Цит. по кн.: Денисюк Н. Критическая литература о произведениях А. Н. Островского. Вып. 4, с. 130—131.

⁶⁵ Мы не рассматриваем последнюю, 16-ю пьесу, отнесенную драматургом к жанру «сцена», — вторую редакцию «Воеводы» (1885), имеющую подзаголовок «Сцены из народной жизни XVII века», поскольку она целиком принадлежит к исторической драматургии.

**«СНЕГУРОЧКА»,
«ВЕСЕННЯЯ СКАЗКА»
А. Н. ОСТРОВСКОГО
(Жанровые истоки)**

Замысел «Снегурочки» возник у А. Н. Островского в начале 1873 года. Сказка создавалась в счастливые минуты творческого вдохновения, работу над нею драматург завершил 4 апреля 1873 года в 10 часов вечера. На одном из беловых автографов «весенней сказки» стоит другая дата — 31 марта. Примечательно, что это день рождения писателя, которому в 1873 году исполнилось 50 лет. Возможно, что А. Н. Островский хотел специально приурочить завершение «весенней сказки» к дню своего рождения. В «Снегурочке», очень дорогом для драматурга детище, очень многое сошлось и очень многое раскрылось. Островский считал, что с этим произведением он выходит на новую дорогу в русской драматургии. Поэтому он высоко ценил свою «весеннюю сказку» и ревниво относился к отзывам о ней.

Какие впечатления питали поэтическую фантазию А. Н. Островского в процессе работы над «Снегурочкой»? Какими источниками пользовался драматург, обрабатывая драгоценный замысел? Ответить на эти вопросы не легко: стихи «весенней сказки» слишком долго бродили в душе писателя, заявляя о себе даже в самых острых социально-бытовых драмах. В «Снегурочке» они лишь отлились в чистом, отрешенном от быта существе. Духовное обращение Островского к стране мудрых и добрых берендеев началось еще в юности, когда в апреле 1848 года он отправился с домочадцами в самую глушь Костромской губернии, в усадьбу Шельково. Дружеское общение с Аполлоном Григорьевым и Тертием Филипповым, возникшее до этой поездки, пробудило у Островского интерес к русскому национальному характеру, к духовным ценностям народа. Непосредственные путевые впечатления окончательно укрепили этот интерес.

Путь Островских из Москвы в Шельково лежал через древние русские города: Переяславль-Залесский, Ростов, Ярославль и Кострому. Он продолжался целую неделю. Сохранился ценный документ, раскрывающий страстную и впечатлительную натуру будущего великого драматурга, — путевой дневник молодого Островского. Обычно писатель был крайне сдержан в прямом выражении своих чувств, все его дневниковые записи отрывочны и скупы, а письма сухи и деловиты. Подобно своему собрату и земляку Н. А. Некрасову, он предпочитал откровенность лишь в самом дорогом деле своей жизни — в творчестве.

Но во время первой поездки в Щельково Островский отступил от этих правил.

Островские тронулись в путь 22 апреля 1848 года, накануне Егорьева дня. «Время весеннее, праздники частые», — говорит Купава царю Берендею в «Снегурочке». Путешествие совпало с самым поэтическим временем года в жизни русского крестьянина. В обрядовых весенних песнях, звучавших по вечерам за околицей, в рощах и долинах, обращались крестьяне к птицам, кудрявым вербам, белым березам, к шелковой зеленой траве, к любви с ее цветами и венками. В Егорьев день ходили вокруг полей, пели «окликание Егория», просили его спасти скотину от хищных зверей. Вслед за Егорьевым днем шли праздники зеленых святок (русальная неделя), когда водили в селах хоро-воды, устраивали игру в горелки, жгли костры, прыгали через огонь.

Путевой дневник Островского в апреле 1848 года — своеобразная прелюдия к «весенней сказке». Из уст самого писателя здесь узнаешь, каким неистощимым источником поэтического творчества открывался перед ним ярославско-костромский край. Настроение в дневнике разрастается «*crescendo*» от Переяславля до Костромы: «С Переяславля начинается земля, обильная горами и водами, и народ и рослый, и красивый, и умный, и откровенный, и обязательный, и вольный ум, и душа нараспашку. Это земляки мои возлюбленные, с которыми я, кажется, сойдуся хорошо...»¹ «Что за села, что за строения, — восклицает Островский на пути из Ярославля в Кострому, — точно как едешь не по России, а по какой-нибудь обетованной земле» (Д, 16). Читая дневник, совершая вместе с писателем это необыкновенное поэтическое путешествие, невольно погружаешься в атмосферу творимой легенды про «страну обетованную», про «красивый, рослый и умный народ», живущий в ней.

По вечерам Островские останавливались на ночлег в провинциальных уездных гостиницах и на постоянных дворах. Записи свидетельствуют о том, что драматург внимательно присматривался и чутко прислушивался к народному миру. В Переяславле-Залесском путешественники отдыхали в гостинице, вели разговоры с местными жителями, наблюдали народный праздник. Не исключено, что здесь Островский впервые услышал местную легенду о берендеях. Невдалеке от Переяславля-Залесского находилось знаменитое Берендеево болото, в центре которого, на острове, сохранялись остатки какого-то древнего городища. В народной легенде рассказывалось о том, что в далекие времена на месте болота существовало царство счастливых берендеев, которым правил умный и добрый царь.

Апрельское путешествие Островского в Щельково явилось, по-своему, решающим событием в жизни писателя. Первую любовь к костромскому краю, к русской природе, к быту и нравам народа Верхнего Поволжья драматург пронес через всю

свою жизнь. «Мы стоим на крутейшей горе, под ногами у нас Волга... На той стороне Волги, прямо против города, два села; особенно живописно одно, от которого вплоть до Волги тянется самая кудрявая рощица, солнце при закате забралось в нее как-то чудно, с корня и наделало много чудес. Я измучился глядя на это» (Д, 18). Блуждая по улицам Костромы в течение трех дней, Островский как замороженный постоянно возвращается на крутой волжский берег. Колдовская сила волжской природы пленит его. Как Снегурочка под палящими лучами светоносного Ярилы, он боится сгореть от такой красоты, такая красота — «казнь и мука для человека» (Д, 18).

В Щелькове «оживляются и просят воспроизведения» «мельчайшие подробности» деревенского бытия, зреет замысел рассказа «Деревня». «В этих обетованных местах» «каждый пригорочек, каждая сосна, каждый изгиб речки — очаровательны, каждая мужицкая физиономия значительна...» (Д, 20). Однако рассказа у Островского не получается, так как впечатления от разговоров с мужиками, от наблюдений над народными праздниками скорее тяготеют к фольклорным обобщениям. Появляются гиперболические масштабы описаний, щельковские пейзажи вмещаются лишь в рамки художественных пространств былины, сказки или песни. Мир открывается не столько «в мельчайших подробностях», сколько в крупных эпических образах — реки, овраги, горы, леса: «У нас все реки текут в оврагах... Наш дом стоит на высокой горе, побольше... Воробьиной, а есть места..., откуда наш дом кажется в яме... На юг от нас есть, верстах в пяти, деревня Высоково, из той виден почти весь Кинешемский уезд. Под этой деревней течет Меря — что это за удивительная река... А какой народ здесь!.. (Д, 20—21).

«Весеннюю сказку», истоки которой открылись Островскому в одно из первых путешествий в Щельково, драматург будет растить в своей душе более двадцати лет. Сестра А. Н. Островского, Мария Николаевна, вспоминала, что драматург был особенно влюблен в щельковскую весну. Лучшие замыслы писателя создавались во время деревенского отдыха, среди русской природы, в тесном общении с народом.

«Колорит поэтической «Снегурочки», — писал В. Маслих, — это колорит Щелькова и его ближайших окрестностей. Там до сих пор сохранилось название места, которое драматург перенес в свою пьесу, это — «Ярилина долина» (или «Еринин луг» по версиям других исследователей — Ю. Л.) — небольшая лесная поляна близ Куекши. Здесь истари местное население справляло свои весенние праздники, на которых неизменно присутствовал Островский, наблюдая обычаи и обряды крестьян... Голубой ключ, бьющий в одном из уголков Ярилиной долины, творческая фантазия художника превратила в озеро. А прототип слободы Берендеевки нетрудно угадать в селе Бережки,

расположенном на крутом, заросшем густым лесом берегу Куе-
шки»². Не исключено, что создавая образ сказочного царя Бе-
рендея, мудрого правителя и художника, Островский привнес
в его облик черты знакомых щельковских крестьян. Другом
Островского был Иван Викторович Соболев, безземельный кре-
стьянин, местный художник-самоучка, резчик по дереву. Он
жил в «заречном» селе Бережки, все отдавая своей любимой
страсти. Под влиянием искусного народного мастера пристра-
стился к занятиям резьбой по дереву и сам А. Н. Островский.

Не без воздействия щельковских впечатлений возникла в
«Снегурочке» поэтическая картина народного праздника, Яри-
лина дня. В XIX веке этот праздник бытовал на территории
Костромской губернии, в том числе и в районе Щелькова.
В дневнике Островского за 1867 год сохранилась лаконичная
запись «июня 11. Воскр. (Ярилин день)». Очевидно, местные
крестьяне приурочивали старый языческий обряд встречи Яри-
лы к христианскому календарному празднику, Троицын дню.
По свидетельству современных А. Н. Островскому фольклорис-
тов, в Костроме еще в начале XIX века во всесвятское заго-
вень совершался обряд погребения Ярилы. Куклу Ярилы в об-
рядном шествии нес в гробике старик, а по сторонам шли жен-
щины и оплакивали в песнях Ярилу, как умершего. В Галиче
и Кинешме представителем Ярилы выбирали старика, специ-
ально одевали его в лохмотья и забавлялись над ним. Гуляния
в честь Ярилы совершались под Кинешмою в Яриловой роще,
возле Чухломы на Яриловом поле и на поклонной горе близ
села Туровского в Галичском уезде. На Ярилин день сущест-
вовал древний обычай «поневеститься». Крестьянские девушки
и парни собирались по вечерам в рощах и долинах у прудов и
озер на пляски и игры. «Во время разгула дозволялись обни-
мания, целования, совершавшиеся под ветвистыми деревьями»³.
Наблюдая отголоски древних верований и обрядов в жизни и
быту щельковских крестьян, Островский дорисовывал в своем
воображении картину жизни вольного народа, принимающего
мир всеми пятью чувствами, живущего среди сказочной при-
роды.

Обогащало поэтическую фантазию драматурга изучение ра-
бот русских фольклористов мифологической школы. А. Н. Ост-
ровский увлекался чтением «Русских народных сказок»
А. Н. Афанасьева, был знаком с известной книгой этого замеча-
тельного ученого «Поэтические воззрения славян на природу».
Русская фольклористика того времени была тесно связана с
поэзией и мифологией. На основании лингвистических, этногра-
фических и фольклорных разысканий А. Н. Афанасьев пытался
восстановить в живых подробностях языческое мироощущение
древних славян. «С умалением светил, — читаем мы в одной из
его работ, — славяне... соединяли веру в предвестие несчастий
и бедствий; наоборот, с возрастанием светил они связывали по-

нятия счастья, добра, изобилия и урожая»⁴. Любимый герой А. Н. Островского, мудрый царь Берендей связывает народное благополучие с милостями бога солнца Ярилы:

Благополучие — велико слово!
Не вижу я его давно в народе.
Пятнадцать лет не вижу. Наше лето
Короткое, год от году короче
Становится, а весны холодней...

Не все у нас благополучно, друг.
Пятнадцать лет не кажется Ярило
На наш призыв ...

«Солнце у западных славян, — пишет А. Н. Афанасьев, — представлялось юношею сильным и красивым... Светлые божества хранили плодотворную силу в своем жилище — в стране вечного лета, которая лежит на восходе солнца... Чувство любви для язычника являлось делом богов света. «Любовь в народной песне названа горючею: «горюча любовь на свете». В другой песне поется: «Не огонь горит, не смола кипит, А горит, кипит ретиво сердце по красной девице». Любовь — не пожар, — говорит народная пословица, — а загорится — не затушишь»⁵. Образ Снегурочки, сгорающей от любви под лучами светоносного Ярилы, навеян Островскому не только русскими сказками, но и теоретическими трудами А. Н. Афанасьева о мирозерцании славян.

Возможно, что возникновение замысла «Снегурочки» связано и с непосредственными щельковскими впечатлениями весной и летом 1872 года. Весна тогда была на редкость ранней и дружной, а лето жарким. В письме к Н. А. Дуровскому от 20 июня 1872 года Островский писал: «У нас теперь необыкновенно хорошо и был бы совершенный рай, если б не засуха, которая нас несколько печалит: травы совсем нет, вся сгорела»⁶. Но в конце июня палящие лучи Ярилы-солнца помиловали щельковскую природу, прошли дожди и наступило хорошее лето, сулившее богатый урожай. 13 июля Островский сообщал Бурдину: «Погода у нас хорошая, дни стоят жаркие, а вечера прохладные. Урожай превосходный...» (XIV, 235). Наконец, в августе, подводя своеобразный итог своему любимому времени года, Островский писал тому же Бурдину: «В деревню я побуду до октября, родилось очень много хлеба, надо его убрать... Жаль, что ты не приехал, лето было превосходное, охота и рыбная ловля на редкость... Теперь езжу по вечерам на лодке с острогой» (XIV, 236). А. Н. Островский весь летний период провел в Щелькове один. По разным обстоятельствам многочисленные московские друзья не приехали тогда под гостеприимный кров его дома. Рыбная ловля под Высоковым — любимое развлечение Островского — проходила, очевидно, в кругу деревенских друзей драматурга, щельковских крестьян.

Жаркое солнце, изгоняющее последней стужи след из сердец веселых и беспечных берендеев, плодотворящие силы могучей природы, опоэтизированные в сказке Островского, — во всем этом есть отзвук весенне-летних впечатлений 1972 года.

Работа над «Снегурочкой» началась не позднее февраля 1873 года, так как 20 февраля в одном из писем Н. А. Дубровский присылает драматургу описание праздника солнца, нужное ему для работы над сказкой. Сохранились два наброска (сценария) «Девушки-снегурочки» (первоначальное заглавие), сделанные на черновой рукописи сказки. Первый вариант — своеобразное продолжение начатой в 1868 году сказки «Иван Царевич». Здесь встречаются прежние сказочные персонажи (Иван Царевич, дурак), но отсутствует центральный конфликт «Снегурочки», связанный с праздником Ярилы, не разработана тема Берендеева царства (есть лишь упоминание о нем).

Второй вариант сценария «Девушки-снегурочки» приближается к окончательному тексту. Появляется описание Ярилина дня, разрабатывается психологический конфликт драмы. Почему А. Н. Островский изменил план, что напомнило ему о Яриле, божестве берендеев?

Толчком к изменению замысла сказки могло послужить знакомство А. Н. Островского с романом П. И. Мельникова-Печерского «В лесах», который печатался в журнале «Русский вестник» за 1871—1874 годы. Прямых данных о том, что драматург читал этот роман, не сохранилось, но косвенные убеждают в полной вероятности такого предположения. В 50-е годы Мельников-Печерский близок к редакции журнала «Москвитянин», молодые сотрудники которой (Островский, Григорьев, Филиппов, Алмазов) являются фактическими редакторами журнала. В «Москвитяине» П. Мельников публикует в 1852 году свой рассказ «Красильниковы». Тематика повестей и романов Мельникова-Печерского очень близка А. Н. Островскому, роднит творчество этих писателей страстная любовь к русской старине, к народной речи, к устному народному творчеству. Разумеется, факт публикации романа «В лесах» не мог пройти без внимания со стороны А. Н. Островского. Быт и нравы лесного Заволжья неоднократно служили источником вдохновения для великого русского драматурга. В мартовском номере «Русского вестника» за 1872 год, в одной из глав романа, П. И. Мельников дал одну из первых художественных обработок поэтического мифа о боге солнца Яриле: «Ходит Ярило ночью порой в белом обьяринном балахоне, на головушке у него венчик из алого мака, в руках спелые колосья всякой яри... Дохнет Яр-Хмель своим жарким разымчивым дыханием, — кровь у молодежи огнем горит, ключом кипит... Пары редеют и забегают в перелески. Слышится и страстный лепет и звуки поцелуев. Гуляет Яр-Хмель...»⁷. Возможно, что, ознакомившись с поэтическими страницами этой главы, Островский изменил первоначальную

чальный замысел своей сказки и ввел в нее в качестве центральной темы миф о «боге жизни, весны и любви», сменившем гнев на милость и возвратившемся в царство берендеев. Находясь весну, лето, и даже начало осени в Щелькове, драматург мог прочесть мартовский номер «Русского вестника» лишь в октябре 1872 года. Чтение совпало, по всей вероятности, с тем моментом работы над «Снегурочкой», когда первый вариант ее сценария был уже разработан А. Н. Островским.

Исследователи творчества А. Н. Островского указывают и на другие источники, которыми пользовался драматург, работая над «Снегурочкой»⁸. В хоре гусяров из второго действия «весенней сказки» звучат, например, мотивы «Слова о полку Игореве», в монологах Бобыля ощутимы интонации «Песни Бобыля» И. С. Никитина, в образе Мороза продолжены традиции некрасовской поэмы «Мороз, Красный нос». Были убедительные попытки сопоставлений «Снегурочки» с драмой В. Шекспира «Сон в летнюю ночь». Но основным источником сказки явилась поэзия крестьянских праздников. Среди бумаг драматурга, собранных им во время литературной экспедиции 1856 года, есть копия статьи с описанием майского праздника в Тверской губернии, материал о свадебных обрядах в Даниловском уезде Ярославской губернии (отсюда использованы Островским во втором кличе бирючей наговоры свадебных дружек). Хор птиц заимствован драматургом из народной песни «Каково птицам жить на море», монолог обиженной Мизгирем Кулавой несет в себе следы обработки находящейся в бумагах Островского «Песни о хмеле» и т. д. «Весенняя сказка» А. Н. Островского «Снегурочка» — произведение глубоко национальное, уходящее корнями в самую толщу народной культуры.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Островский А. Н. Дневники и письма. М. — Л., 1937, с. 14. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте в виде записи (Д, 14).

² Маслих В. А. Н. Островский в Щелькове. — «Звенья». Т. 8. 1950, с. 386.

³ Ефименко П. О Яриле, языческом божестве русских славян. — «Записки императорского русского географического общества по отделению этнографии». Т. 2. СПб., 1869, с. 85.

⁴ Афанасьев А. Н. Зооморфические божества у славян. — «Отечественные записки». Март 1852, отд. 2, с. 9.

⁵ «Отечественные записки». Февраль, 1852, отд. 2, с. 110—111.

⁶ Островский А. Н. Полн. собр. соч. Т. 14. М., 1953, с. 233. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте.

⁷ Мельников-Печерский П. И. Собр. соч. в 6 томах. Т. 2. М., 1963, с. 474, 478.

⁸ См.: Кашин Н. П. «Снегурочка». Весенняя сказка в четырех действиях с прологом. (Опыт изучения). — «Труды Всесоюзной библиотеки им. В. И. Ленина». Сб. 4. М., 1939; см. также статью Гаркави А. М. в «Ученых записках Калининградского ун-та», вып. 4, филологическая серия, Калининград, 1969, с. 34—36.

У ИСТОКОВ ЖАНРОВОГО СВОЕОБРАЗИЯ НАРОДНИЧЕСКОЙ БЕЛЛЕТРИСТИКИ

В творческом почерке беллетристов-народников заметно проявилось единство взглядов на роль и положение народной массы, столь характерных для теоретических и практических устремлений передовой части русского общества периода «хождения в народ».

Большим достижением литературы семидесятников явилась новая постановка вопроса о революционно-преобразующей деятельности народных масс в истории страны. В 1870-е годы, в эпоху обострившихся классовых противоречий, все социальные движения, происходившие в русском обществе, расценивались в демократической литературе не только с позиций народных интересов, но и в прямой зависимости от состояния и общественного положения массы в данный период, от способности ее противостоять в борьбе с угнетателями. На первый план выдвигались вопросы, связанные с процессом социологизации литературы, центр внимания переносился на изображение социального и нравственного состояния народа, борьбы противоположных классовых сил, возможных вариантов и перспектив этой борьбы.

Свое внимание беллетристы-народники сосредоточили на раскрытии, объяснении и утверждении социально-действенных форм народной жизни, могущих служить основой как настоящего, так и будущего устройства общества. Литература семидесятников явилась выражением новых тенденций в освободительном движении, воплощением радикальных устремлений передовой части молодежи 70-х годов. Как отмечал П. Кропоткин, «перед новой русской литературой возникли новые задачи. Читатели хотели знать, каковы основначала, идеалы, внутренние побуждения, руководящие жизнью деревни? Какова их ценность для дальнейшего развития народа? Что и в какой форме колоссальное земледельческое население России может дать для дальнейшего развития страны и всего цивилизованного мира?»¹.

В произведениях беллетристов-народников картины, раскрывавшие реальное положение народа, не мешали утверждать утопические надежды на революционность крестьянских масс, на справедливость общинного устройства жизни деревни. В их произведениях раскрывались сложные процессы пробуждения классового сознания народа, по-новому решались проблемы взаимоотношений трудовой массы и ее защитников, и, что чрез-

вычайно важно, было показано становление бунтарского характера человека из народа. Изображение нищенского и бесправного положения труженников было доведено до того предела художественного обобщения, за которым уже естественно следовала постановка вопроса о социалистических преобразованиях крестьянской России. Все творчество беллетристов-народников было посвящено решению этого вопроса, и заслуга их состояла в том, что в поисках справедливых форм народной жизни они сумели различить в «грубой и неприятной на взгляд массе, изменяющей под игом разнородных темных сил», множество «деятельных и положительных типов»², которые выражали реально существовавшие и потенциальные, скрытые стремления народных масс освободиться от власти угнетателей.

Раскрывая сложные социальные процессы, происходившие в жизни пореформенной России, беллетристы-народники находили своеобразные приемы, способы и пути изображения действительности, подвергавшейся быстрым и значительным изменениям. Когда все внимание передовой мысли было сосредоточено на положении народа, на возможных путях изменения его участи, недостаточным казалось изображение в литературе преимущественно судьбы отдельного человека. Писатели 1860-х годов, «расковав классический сюжет», «открыли перспективу семидесятникам»³, которые в новых условиях стремились определить сущность классовых противоречий пореформенной России, уловить в неустановившемся, еще неясном характере самой изображаемой действительности черты и формы будущего. В творчестве писателей 1870-х годов предстает российская действительность в ее наиболее обнаженных, сущностных связях и противоречиях. Изображение по преимуществу социальных отношений, общественной среды требовало иного обращения с конкретными, жизненными фактами, которыми оперировали семидесятники. Требовали этого и непосредственные задачи освободительной борьбы эпохи. В произведениях беллетристов-народников наблюдается четкая «поляризация» положений, взглядов, интересов трудового народа и эксплуататорских сил. Наиболее характерные явления, типы, ситуации, так или иначе связанные с основными процессами общественного развития, приобретали значение социальных символов, категорий, позволявших яснее различить существенные стороны жизни народа.

Так, в литературе конца 1860-х и в 1870-е годы возникают новые жанровые образования: народнический роман, народническая повесть, очерк и рассказ. Изменения формы художественного произведения происходили под влиянием вновь возникших общественных явлений. Эпически широкое повествование о судьбе народа принимало яркие социально-политические черты, вид своеобразной исторической хроники в романах и повестях Н. Н. Златовратского, С. Каронина, П. В. Засодимско-

го. Рост публицистичности произведений писателей-семидесятников, их стремление активнее вторгаться в жизнь, изменять социальный порядок создавали особую атмосферу борьбы противостоящих общественных сил, «атмосферу исканий нового устройства жизни»⁴ в рассказах и очерках Гл. Успенского, Н. И. Наумова, П. Д. Нефедова, С. Каронина. В творчестве писателей-шестидесятников только еще начинали проявляться способы изображения в литературе пореформенных социальных отношений: «жизнь русского мужика» рассматривалась не только как «богатый материал для изучения», но и в еще большей степени как материал «для сравнений и сопоставлений»; требование Салтыкова-Щедрина «создать такую статистику, в которой слышалось бы присутствие тревожной человеческой деятельности»⁵, высказанное в начале 1864 года, предопределяло дальнейшие пути развития демократической литературы. Переход ряда писателей 1860-х годов — Салтыкова-Щедрина, Некрасова, Гл. Успенского, Ф. Решетникова, А. Левитана — на позиции художественного миропонимания семидесятников несомненно был прогрессивным явлением.

Гениальным предвидением художественного метода семидесятников являлись произведения, созданные Салтыковым-Щедриным и Некрасовым в 1860-е годы. Деятельность писателей «старой народнической демократии» объединяла собой два периода освободительного движения — 60-е и 70-е годы. В их творчестве своеобразно сочетались идейные и художественные взгляды, присущие эпохе Чернышевского и периоду «хождение в народ», с наибольшей полнотой раскрывалась идея преемственности передовых литературных тенденций. Не будет преувеличением сказать, что в основе сатирического анализа действительности у Салтыкова-Щедрина, в постижении народной судьбы, народного духа в поэзии Некрасова, лежали принципы изображения жизни, которые вскоре составили систему художественного раскрытия, видения мира у писателей-семидесятников.

В 1860-х годах у Салтыкова-Щедрина и у Некрасова нашли наиболее яркое воплощение принципы, воспринятые впоследствии народнической литературой 1870-х годов: подчеркнута социальная ориентация произведений, в которых раскрывалась сложность и противоречивость общественных отношений; художественные обобщения, заключающие в себе политическое содержание явлений действительности; приемы «раскрытия психологии классового поведения»⁶, нравственных основ изображаемого общественного слоя. Салтыков-Щедрин и Некрасов близки к семидесятникам и в выборе художественных средств: «циклизация» связанных между собой рассказов и очерков, ставших «орудием немедленного вмешательства в жизнь»⁷, у Салтыкова-Щедрина и «тенденция к обзорности» в поэтике Некрасова, стремившегося показать жизнь народа «во всей слож-

ности и многосторонности социальных связей и социальной практики»⁸.

Не ограничивая, естественно, деятельность Салтыкова-Щедрина и Некрасова определенным периодом общественного развития, необходимо отметить, что по широте поставленных задач и особенностям их решения хроникальное обозрение Салтыкова-Щедрина «Наша общественная жизнь» (1863—1864) вместе с тематически примыкающими к этому циклу статьями «Современные призраки», «Как кому угодно», «В деревне» и первая часть поэмы Некрасова «Кому на Руси жить хорошо» (около 1865) несли в себе основные элементы складывавшихся художественных воззрений семидесятников. Как отмечает М. С. Горячкина, серия статей Щедрина, повествовавших о положении народа, судьбе страны в тесной связи с глубинными процессами общественной жизни России 1860-х годов, по своему характеру близка к народническому очерку позднейшего времени⁹. Поставив целью показать «общий характер русской общественной жизни в ее величественном и неторопливом стремлении к идеалу», писатель рассматривает существо противоречий «благонамеренности» и «мальчишества» в обществе, ставит вопрос, неизбежно возникавший среди передовых людей при оценке действительного состояния народа: «Да, горько родиться «мальчишкой» (поскольку «мальчишество» — это преступление), но как же, с другой стороны, и не родиться-то им?»¹⁰. В поисках «единственного разумного признака жизни, еще не установившейся и ищущей, естественно, своего ложа»¹¹, Щедрин основывался при изображении народной судьбы в IX очерке (февраль 1864) цикла «Наша общественная жизнь» на тех принципах, которые найдут свое полное воплощение в творчестве семидесятников.

Положив в основу всех социальных движений в обществе «великое и никем еще достаточно не оцененное мужество» неустанного крестьянского труда, писатель с помощью статистических данных показывал «истинное, неподкрашенное» состояние русского мужика, задавленного нищетой, неправием и непосильной работой. Вместе с этой трагической по своей сущности картиной в очерке Щедрина ясно вырисовывается не только облик равнодушного, носящего «благопристойную» одежду либерала, но и откровенно враждебный трудовому народу порядок помещичьей России.

Стремление Щедрина найти наиболее выразительные черты враждебности общественного строя к крестьянскому труду, губительная эксплуатация которого вела «к утрате человеческого здоровья, оскорблению человеческого достоинства, потере человеческого образа»¹², оказались необыкновенно близки к политическим обобщениям Некрасова, вложенным в уста мужика Якимя Нагого, одного из героев первой части «Кому на Руси жить хорошо». Предельная сосредоточенность на «подробностях

мужицкого быта» выполняла у Салтыкова-Щедрина и Некрасова функцию прямого воздействия на сознание читателя. Этой же задаче служило стремление показать за частными фактами общую картину потрясающего оскудения крестьянства, желание найти способ наиболее впечатляющего, символического выражения гневной, обличающей, трагической по своей обнаженности мысли.

Одинаково подходили писатели и к решению вопроса о пьянстве, считая «положительным заблуждением или непростительной клеветой» называть русского мужика пьяницей. Щедрин отмечает, что «мужик очень умерен» и «пьет по большей части только в городе, а в деревне только по большим праздникам»¹³. Некрасов подтверждает это словами Якимя Нагого:

У нас на семью пьющую
Непьющая семья!
Не пьют, а так же маются,
Уж лучше б шили, глупые,
Да совесть такова¹⁴.

В произведениях Салтыкова-Щедрина и Некрасова уже осуществляется требование «группировать факты», «схватывать общий смысл жизни», «вдаваться в психологические развития», которое формулируется в VII статье цикла («Несколько слов о современном состоянии русской литературы вообще и беллетристики в особенности...»). В стремлении представить общую картину жизни, картину противоречий и открытой борьбы враждебных социальных сил, не останавливаясь перед необходимостью выдвижения смелых политических выводов и создания утопических по своей сути положений, Салтыков-Щедрин и Некрасов были особенно близки к художественным воззрениям семидесятников. Уже в первой части «Кому на Руси жить хорошо» проявляется в конкретной форме положение Щедрина: «Это преобладание вывода, эта необходимость более или менее цельной картины жизни до того сильна, что нередко заставляет человека прибегать даже к самообольщению...»¹⁵.

Народ в первой части поэмы Некрасова — не только угнетенная и духовно приниженная масса. Крестьянство выступает уже как социально-обобщенный образ народа-протестанта, вбирая в себя накопленную веками, готовую проявиться стихийную страсть к освобождению. Выражение бунтарских устремлений народа в первой части определяет собой и важное назначение индивидуальных образов — защитников крестьянских интересов, выразителей крестьянских идеалов. Некрасов сознательно останавливается в своем исследовании крестьянской жизни на том состоянии массы, которое ближе всего к социальному взрыву:

У каждого крестьянина
Душа, что туча черная —

Гневна, грозна и надо бы
Громам греметь оттудова
Кровавым лить дождям¹⁶.

Связывая развитие идейно-художественных принципов изображения народа в литературе с духовным «ростом русского человека», Салтыков-Щедрин считал «самой существенной и плодотворной стороной» деятельности передовых писателей умение находить вслед за «определившимся явлением» «целый ряд иных, еще не определившихся, но уже возможных явлений». Такое отношение к демократической беллетристике как процессу «непрерывному, самооплодотворяющемуся» новыми мыслями и идеями, лежит в основе его статьи «Напрасные опасения» (1868), где вместе с признанием совершившегося уже поворота в изображении народа («Отправной пункт найден, правильные приемы для исследования созданы») четко определяются направления, которые должны обязательно содержать стремление «проникнуть в... сокровенную сущность» разнородного жизненного материала, подвергавшегося лишь «поверхностной разработке»¹⁷. Именно в этом состояла основная идейная направленность статьи, определявшей новые задачи передовой литературы о народе, решение которых во многом должно было осуществляться уже в 1870-е годы. Писатели-шестидесятники без чувства ложной жалости, без идеализации рисовали картины безотрадного житья, материальной и духовной нищеты людей из народа. Ни малейшей искры протеста не усматривал, например, Н. Успенский в героях своих рассказов, говоря об их тупости и забитости, указывая на их «рутинные мысли и поступки, чувства и обычаи». И тем не менее Чернышевский расценивал эти рассказы в статье «Не начало ли перемены» (1861) как знаменательное событие, как переломный этап в изображении народа. Он писал: «...Не заключайте по ним о всем простонародье, не судите по ним о том, к чему способен наш народ, что он хочет и чего достоин. Инициатива народной деятельности не в них..., но должно знать их свойства». Изучение повседневной жизни народа могло и должно было, по мнению Чернышевского, неизбежно привести революционных разночинцев к мысли о возможности социальных изменений, совершаемых «народным одушевлением при надлежащем его направлении»¹⁸. Но картины, нарисованные беллетристами-демократами Н. Успенским («Очерки народного быта»), Слепцовым («Питомка»), Ф. Решетниковым («Подлиповцы») и другими, были безотрадны. Эти писатели не находили в среде, живущей «почти физиологической жизнью», даже надежды на изменение условий существования.

Передовую разночинскую мысль второй половины 1860-х и 1870-х годов уже не могло удовлетворить столь негативное обличение. Критический взгляд на положение масс в рассказах Н. Успенского уже не соответствовал велению времени в пери-

од нового освободительного подъема, когда усиление борьбы с существовавшим строем, отрицание порожденных им «неправильностей» жизни необходимо было сочетать с поисками активных общественных сил, способных изменить сложившийся порядок. Передовая литература неизбежно должна была выходить из того состояния, которое Салтыков-Щедрин определял как «процесс накопления материалов для творчества». Он предугадывал пути развития народнической беллетристики 1870-х годов. Он считал, что из жизненного материала литература должна «выделять положительные типические определения». Надежда увидеть в демократической беллетристике произведения, проясняющие «внутренний смысл... движения русского крестьянского мира», в одинаковой мере была свойственна Щедрину, который в развитии литературы (например, в романе Ф. Решетникова «Где лучше?») находил ручательство «за совершенный успех в будущем», и литературным критикам семидесятников, уловившим в тех переменах, которые происходили в беллетристике 1860-х годов, характерные черты новых принципов изображения народа. Так, А. Скабичевский отмечал, что у Левитова герои «резко распадаются на две совершенно противоположные категории», а «гордые и непокорливые личности... свидетельствуют своим присутствием в «Степных очерках», что не все еще окончательно подавлено в той среде... и, следовательно, не все еще окончательно погибло»¹⁹. В желании упорядочить разнообразные проявления жизни, представить ее «общий уровень» Скабичевский видел главное достоинство Ф. Решетникова, который показывал, «как живет, к чему стремится именно эта пестрая, безразличная толпа, общий итог трудов, интересов и страданий которой и есть именно итог жизни века»²⁰. В этом же видели достоинства творческого метода Ф. Решетникова П. Н. Ткачев и Н. К. Михайловский.

Но сосредоточив внимание на выявлении существенных сторон литературного процесса, раскрывающего «тайны русской жизни», и с этих позиций обратившись к оценке произведений о народе, критики и беллетристы второй половины 1860 и 1870-х годов не оценили достоинство произведений, подобных рассказам Н. Успенского, не учли глубоко справедливых суждений Чернышевского о Н. Успенском. Трудно винить в этом исследователей народной жизни, особенно беллетристов-народников, которые отказывались от видения мира, свойственного начальному этапу развития литературы о народе. Рассказы Н. Успенского уже не могли удовлетворять критиков и беллетристов 1870-х годов. Недаром Н. Н. Златовратский упрекал писателя в «насмешливо-пессимистическом тоне», в «поверхностном» и «легкомысленном»²¹ отношении к народу. К нему присоединился А. Н. Энгельгардт, который, характеризуя рассказ Н. Успенского «Обоз», писал, что Н. Успенский «схватил только внешнюю сторону», и опасался, что «читатель, незнакомый с наро-

дом, выносит впечатление о совершенной bestолковости, глупости изображенных в рассказе мужиков-извозчиков»²². По мнению Н. К. Михайловского, тот же Н. Успенский выступал в беллетристике лишь «рисовальщиком частных»²³. А согласно оценке А. Скабичевского, писатель «каждое явление рассматривает отдельно, без связи с другими»²⁴.

Близость этих оценок к известному взгляду на творчество Н. Успенского, который был высказан Салтыковым-Щедриным в статье «Напрасные опасения», очевидна. И происхождением своим он обязан тому направлению общественной и литературной мысли, которое уже целиком подчинило себе передовых людей конца 1860-х—1870-х годов.

Именно с позиций семидесятников, намечавших пути «положительного отношения к жизни», Салтыков-Щедрин сознательно корректировал суждения Чернышевского о рассказах Н. Успенского, опасаясь, что «поверхностно-карикатурные обличения» позволяют «первому встречному наблюдателю утверждать, что русский крестьянский мир есть мир бессмысленных и ничем не объяснимых движений». Предельно ограничивая степень воздействия на читателей рассказов, которые производили «слабое и скоро проходящее» впечатление и «мало трогали нас за живое», Салтыков-Щедрин, а позже А. Скабичевский и другие критики 1870-х годов, находили и причины этого. Они остерегали писателей новой литературы, развивавшейся в условиях «расширения арены правды», от воспроизведения действительности, похожей на картину, «в которой шевелятся и группируются какие-то фигуры». Критики обращали особое внимание на формирование действительного характера литературы, принимавшей все возрастающее участие в умственной и нравственной подготовке широких демократических масс общества. Именно этими побудительными свойствами рассказы Н. Успенского, по мнению критиков, не обладали. Салтыков-Щедрин указывал, что у читателя рассказы Н. Успенского не вызывают ни малейшего желания понять поступки героев, смысл их действий. Он писал: «...мы этого не знаем, да, признаться, не очень-то и добиваемся знаний такого рода»²⁵. А Скабичевский заметил по поводу этих рассказов: «...Вы хохочете..., но далее смеха не идете»²⁶.

Салтыков-Щедрин (в цикле очерков «Наша общественная жизнь», в литературно-критических статьях 1868—1871 годов) и Некрасов (в первой части поэмы «Кому на Руси жить хорошо») во второй половине 1860-х годов закладывали основы художественного видения действительности, утвердившиеся в полной мере в произведениях семидесятников. Творчество Некрасова и Щедрина развивалось, «приобретало новые черты» в зависимости от «хода времени». Выражая передовые общественные настроения в период обострившихся социальных противоречий, в условиях нараставшей борьбы с самодержавием, ко-

гда требовалось противопоставить силам реакции единство народного мировоззрения, стойкость освободительных устремлений, они уже во многом принадлежали эпохе 1870-х годов, эпохе деятельности революционного народничества²⁷. Принципы семидесятников в изображении действительности предугадывал Салтыков-Щедрин, когда призывал молодых писателей «почти побудительные поводы, которые обуславливают ее (крестьянской среды — В. С.) движения, определить ее жизненные цели»²⁸. Стремления передовых людей 1870-х годов изменить существующий строй, опираясь на крестьянские массы, на их явные и скрытые протестантские убеждения, воплотились и в первой части «Кому на Руси жить хорошо», опубликованной в журнале «Отечественные записки» (1869, №№ 1, 2; 1870, № 2). Последующие части поэмы развивали, совершенствовали революционно-народнические убеждения, наиболее полно выражавшие в 1870-е годы передовые тенденции эпохи.

ПРИМЕЧАНИЯ.

¹ Кропоткин П. Идеалы и действительность в русской литературе. СПб., 1907, с. 265—266.

² Салтыков-Щедрин М. Е. Собрание сочинений в двадцати томах. Т. 9. М., 1970, с. 22. Последующие ссылки на сочинения Салтыкова-Щедрина даются по тому же изданию.

³ Ждановский Н. П. Особенности реализма писателей-демократов 60-х годов XIX века. — В кн.: Проблемы типологии русского реализма. М., 1969, с. 332, 336.

⁴ Луначарский А. В. Статьи о литературе. М., 1957, с. 205.

⁵ Салтыков-Щедрин М. Е. Т. 6, с. 265.

⁶ Бушмин А. С. Салтыков-Щедрин М. Е. Л., 1970, с. 69.

⁷ Там же, с. 38.

⁸ Гин М. М. О своеобразии реализма Н. А. Некрасова. Петрозаводск, 1966, с. 127.

⁹ См.: Горячкина М. С. Художественная проза народничества, М., 1970, с. 147.

¹⁰ Салтыков-Щедрин М. Е. Т. 6, с. 7, 22.

¹¹ Там же, с. 88.

¹² Там же, с. 266.

¹³ Там же, с. 269.

¹⁴ Некрасов Н. А. Полное собрание сочинений и писем в двенадцати томах. Т. 3. М., 1950, с. 193.

¹⁵ Салтыков-Щедрин М. Е. Т. 6, с. 181.

¹⁶ Некрасов Н. А. Цит. соч., с. 195.

¹⁷ Салтыков-Щедрин М. Е. Т. 9, с. 17, 22.

¹⁸ Чернышевский Н. Г. Полное собрание сочинений в пятнадцати томах. Т. VII. М., 1948, с. 863, 865.

¹⁹ Скабичевский А. А. Левитов. — «Отечественные записки», 1877, № 8, с. 154, 155.

²⁰ Скабичевский А. Чего нужно добиваться реальному поэту. «Где лучше?». Роман Ф. Решетникова. — «Отечественные записки», 1869, № 12, с. 235.

²¹ Златовратский Н. Н. Собрание сочинений в восьми томах. Т. VIII. СПб, 1913, с. 189.

²² Энгельгардт А. Н. Из деревни. М., 1960, с. 216—217.

²³ Михайловский Н. К. Полное собрание сочинений. Т. X, СПб., 1909, стлб. 807.

²⁴ Скабичевский А. Беллетристы-народники. СПб. 1888, с. 23.

²⁵ Салтыков-Щедрин М. Е. Т. 9, с. 32.

²⁶ Скабичевский А. Сочинения. Т. 1. Пб, 1905, с. 132.

²⁷ См. Щербина В. Р. Ленин и вопросы литературы. М., 1961, с. 225.

²⁸ Салтыков-Щедрин М. Е. Т. 9, с. 33.

ЖАНРОВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ВОДЕВИЛЕЙ А. П. ЧЕХОВА («ЮБИЛЕЙ»)

Определение одноактных пьес Чехова как водевилей неточно¹ и крайне условно². Однако на сегодняшний день нет работ, в которых на материале водевилей объяснялось бы образование новой системы жанров у Чехова.

В конце XIX века русский водевиль претерпел серьезные изменения. На нем сказалось влияние натурализма, следствием чего явилось измельчание проблематики и падение художественного уровня.

Даже в водевилях И. Л. Щеглова (Леонтьева), в известной степени близкого Чехову характером подхода к действительности, преобладали традиционные темы осмеяния жуирующей полковницы («Жена Пентефрия», 1900), молодой вдовы, затворившейся в четырех стенах («Заоблачный житель», 1897) и т. п.

Низкий уровень произведений либерально-обличительной литературы отчетливо сказался в творчестве В. А. Крылова (Александрова). Мелкотемье, неспособность к широким обобщениям соединены в них с наивным дидактизмом, о чем свидетельствуют даже названия его произведений: «Вокруг огня не летай» (1879), «Не хмель беда — похмелье» (1874), «По кривой дороге вперед не видать» (1874). В финале водевиля «Прелестная незнакомка или в первый и последний раз» (1884) чиновник Синицын, после злоключений в маскараде с мнимой баронессой, морализирует: «В маскарады нас теперь никакими калачами, ни баронессами не заманишь. Довольно! Уж были там. (Подняв руку и торжественно). В первый и последний раз»³.

Чехов шел в водевиле другим путем — путем выявления сущности человеческих отношений, а не копирования действительности. Это привело его к другим, по сравнению с его современниками, результатам. Еще В. Г. Белинский стремился поднять этот жанр на уровень общих требований, предъявляемых к литературе. Чехов пошел дальше. Он считал водевиль не только нужным, но и самым трудным жанром драматургии. «Водевиль — не пустяки, — подчеркивал он. — Ничего нет труднее, как написать хороший водевиль. И как приятно написать его»⁴.

Тема пьесы «Юбилей» (1891) взята Чеховым из жизни русского чиновничьего мира. Эта тема занимает большое место в творчестве Н. А. Некрасова, М. Е. Салтыкова-Щедрина,

Л. Н. Толстого и других русских писателей второй половины XIX века, а также в живописи, как например, в картине В. Е. Маковского «Крах банка» (1881).

Еще В. Г. Белинский подчеркивал, что чиновничья жизнь таит в себе «окнян-море комического»⁵. В «Юбилее» комический эффект создается показом пошлости чиновничьей жизни, выявлением мелочности побуждений, лежащих в основе поступков персонажей пьесы: Шипучин, стремясь упрочить собственную репутацию, фабрикует в свою честь юбилей, Хирин от «каторжных трудов» на службе переходит к «домашним занятиям», гоняясь в пьяном виде с ножом за женой и свояченицей, Мерчуткина вымогает деньги у случайных людей.

Впервые водевильная тематика у Чехова обрела общественную значимость. Более того, если традиционный водевиль был «всегда добродушен: таков закон жанра»⁶, то в творчестве Чехова он приобретает сатирическую направленность.

Образу Шипучина свойственна масштабность, необычная для персонажей произведений водевильной литературы. Шипучин — своеобразный «герой времени», а возглавляемый им банк — знамение времени. Либеральная демагогия сочетается в характере Шипучина с хваткой буржуазного дельца, в свою очередь служащего интересам более крупных финансовых хищников. Шипучин заботится о внешнем блеске, о производимом им впечатлении, тогда как реплика Хирина: «Хотите, чтоб... вас под уголовщину подвели», — много говорит о настоящем характере его деятельности (XI, 133). Интересно, что некоторыми чертами своего характера Шипучин похож на Хлестакова. Таково его желание «пыль в глаза пустить», «очки втереть публике», стремление подчеркнуть свою значительность перед окружающими, о чем свидетельствует, например, его любимая поговорка: «Не будь я Шипучин». Конечно, этим сравнением сущность характера чеховского персонажа не исчерпывается, но хлестаковские черты в нем, безусловно, есть.

Острое социальное звучание приобрела в «Юбилее» тема «маленького человека».

Бухгалтер Хирин задавлен бедностью и каторжным трудом. Он испытывает чувство резкого недовольства жизнью, подобно тому, как житейская хватка Мерчуткиной является формой ее самоутверждения в мире социальной несправедливости. В то же время Хирин не похож на традиционный образ благородного бедного чиновника, противостоящего сильному миру сего.

По мнению Чехова, чиновничья «мелюзга» при всей бедственности своего положения, как в капле воды, отразила в себе все недостатки высшей бюрократической касты. Как справедливо подчеркивается некоторыми исследователями, писатель считал, что человек в такой же степени продукт жизненных обстоятельств, в какой он сам эти обстоятельства создает и формирует.

Так называемый «маленький человек», если он дал возможность среде развить в себе отрицательные задатки в ущерб здоровым, также казнится Чеховым силой смеха.

В результате этого «Юбилей» оказался водевилем без положительного лица, хотя до Чехова драматурги очень часто обращались к изображению добродетельного героя, как например, в популярном водевиле Д. Т. Ленского «Лев Гурыч Синичкин» (1839). Кроме того, начинающий драматург отказывается от выдвигения в пьесе на первый план любовной интриги, низводя ее до уровня второстепенной. В этом отношении он выступает продолжателем традиций «безлюбовной» комедии Гоголя. Все это также свидетельствует о высоком общественном пафосе чеховской пьесы, роднящем ее с произведениями большой драматургии.

Чехов своими произведениями стирал привычные грани между различными жанрами. В «Юбилее» налицо признаки не только драматического, но и эпического произведения, что нашло свое выражение в его многосюжетности, в наличии в нем, наряду с главной линией Шипучина — линии Мерчуткиной, Хирина, Татьяны Алексеевны. Интересно, что в водевиль включена также пародия на романтическую новеллу о любви Грендилевского к Кате.

Каждая из сюжетных линий пьесы могла бы существовать самостоятельно. Примером этому является рассказ «Беззащитное существо», в центре которого — образ Мерчуткиной. Рассказ, написанный в 1887 году, почти без изменений вошел в водевиль. Но юмизм главной темы «Юбилея» без побочных линий был бы значительно снижен, а водевиль много проиграл бы в степени своей обобщенности.

Специфической чертой мировоззрения Чехова было его убеждение в том, что жизнь в своем развитии уклонилась от нормы. Поэтому молодой юморист представлял себе русскую действительность в виде нелепого маскарада, в котором вещи имеют видимость, не соответствующую их сути, а жизнь в любую минуту может огоршить человека проявлением своей абсурдности. Водевиль в большей степени, чем какой-либо другой жанр литературы, дал возможность Чехову выразить эту особенность своего мировосприятия.

Есть все основания говорить о парадоксальности ситуаций и образов «Юбилея». Парадокс заключается в том, что Шипучин сам устраивает в свою честь юбилей, а «беззащитная» Мерчуткина терроризирует всех окружающих. Парадоксальность проявляется и в непредвиденном исходе событий, где многие не только не достигают своих целей, но в итоге оказываются от них дальше, чем были вначале, несмотря на все свои усилия: Шипучин надеется в ходе юбилея упрочить свою репутацию, но нелепый случай приводит его на грань жизненной катастрофы. Хирин не получает ожидаемого вознаграждения. Мо-

жет сложиться впечатление, что исключением из этого правила является Мерчуткина, добившаяся выплаты ей искомым двадцати пяти рублей. Но она получает их в частном коммерческом учреждении, вместо военного ведомства. Здесь ее требование было «так же странно, как подавать прошение о разводе, например, в аптеку или в пробирную палату» (XI, 137). Парадоксален смысл высказываний некоторых персонажей, как например: «замечательно подлая баба» (XI, 139), «черт бы меня драл» (XI, 139) и т. п.

Водевилью Чехова свойственно пародийное начало.

В этом плане особенный интерес представляет образ Мерчуткиной, в котором заострены черты характера, впервые в русской литературе типизированные Н. С. Лесковым в лице Домны Платоновны в очерке «Воительница» (1866). Убеждение в неблагодарности людей, напористость и стремление не упустить своего, а также такие неповторимые индивидуальные черты, как забота о своем здоровье и пристрастие к кофею, являются общими для обеих героинь, олицетворяющих собой пошлость. Но в Мерчуткиной они предельно сконцентрированы и осмыслены комически.

С другой стороны, «беззащитная» Мерчуткина — это пародия на установившийся в литературе штамп художественного решения темы бедной просительницы. Не случайно А. С. Лазарев-Грузинский вспоминает, что Чехов давал ему совет, как с помощью одной-двух ярких деталей нарисовать этот образ, ставший одним из наиболее распространенных в русской литературе в конце XIX века. «Для того, чтобы подчеркнуть бедность просительницы, не нужно тратить много слов, не нужно говорить о ее жалком, несчастном виде, а следует только вскользь сказать, что она была в рыжей тальме»⁷.

Рассказ Татьяны Алексеевны о Грендилевском и Кате пародирует романтическую новеллу и повесть на тему любви.

Чехов, так же как М. Е. Салтыков-Щедрин и Н. С. Лесков, выражал свое отрицательное отношение к засилью в литературе «скудной любовной материи», сделав своим принципом показ многообразных проявлений человеческой жизни. Сравнение Грендилевского с Горичем из пьесы И. Л. Щеглова «Осмеянная любовь» (1899) выявляет пародийную сущность чеховского персонажа. Бедность, благородство, роковая любовь — основные мотивы, на вариации которых строится этот образ, сочувственно изображаемый Щегловым, и в тоне шутки — Чеховым. Вместе с тем, вероятно, в Грендилевском осмеян тип первого любовника, бытовавший в драме до Чехова.

Во всех случаях, о которых шла речь, пародия Чехова не ставит своей целью дискредитацию конкретного художественного произведения или особенностей стиля отдельно взятого писателя, а имеет обобщающий характер. Она выступает формой критики архаических литературных явлений, свойственных боль-

шому кругу писателей, в первую очередь, эпигонам критического реализма.

В «Юбилее» есть черты фельетона, в известной степени присущие также водевилям предшественников Чехова — Н. А. Некрасова (Н. Перепельского), Ф. А. Жони и другим.

Фельетон отличается злободневностью. «Юбилей» тоже создавался Чеховым как отклик на «злобу дня», на на шумевший в восьмидесятые годы рыковский судебный процесс, на материале которого Чехов написал фельетон «Дело Рыкова» (1884).

«Юбилей» показывает глубокое знание Чеховым всех подробностей жизни финансового мира и царящей в нем атмосферы наживы и спекуляций. Например, Хирин упрекает Шипучина в беспечности: «Ваша супруга, кажется, образованная, а в понедельник такое выпалила, что я потом два дня руками разводил. Вдруг при посторонних спрашивает: «Правда ли, что у нас в банке муж накупил акций Дряжско-Пряжского банка, которые упали на бирже?..» Это при посторонних-то! И зачем вы откровенничаете с ними, не понимаю» (XI, 133).

Но у Чехова, в отличие от некоторых его предшественников, фельетонность утратила свою фактографичность. Шипучин, при некоторой общности с героем судебного процесса — не Рыков, а полнокровный художественный образ, созданный по законам реалистического искусства, исключаяющего простое копирование действительности.

Выражением фельетонной манеры письма является умение Чехова остроумно издеваться над тем, что достойно осмеяния. Так, в приветственном адресе Шипучину говорится: «Репутация банка поднята вами на такую высоту, что наше учреждение может ныне соперничать с лучшими заграничными учреждениями» (XI, 142). В то же время служащие банка характеризуют юбиляра как человека, которому «нужно, чтоб только замки у дверей были начищены, чтобы служащие носили модные галстуки, да у подъезда стоял толстый швейцар» (XI, 132).

В подтексте водевилей Чехова подчас звучит скрытая нота грусти. В связи с этим С. Д. Балухатый справедливо отмечал «печальные возможности», заключенные в водевиле «О вреде табака» (1886)⁸, а некоторые режиссеры объединяли в одном представлении чеховские водевили с маленькими трагедиями А. С. Пушкина. В 1912 году во Введенском доме народного творчества в Москве «Свадьба» шла вместе с «Каменным гостем». Е. Б. Вахтангов говорил в 1921 году: «Я хочу поставить «Пир во время чумы» и «Свадьбу» Чехова в одном спектакле. В «Свадьбе» есть «Пир во время чумы»⁹.

Комические катастрофы «Юбилея» тоже в действительности вызывают безрадостные мысли у зрителя. Шипучин, стремящийся казаться значительным лицом, в то же время жалок, у него «нервы так напряжены, что достаточно... малейшего пустя-

ка, чтоб расплакаться» (XI, 133). Мерчуткина тупа и не способна подать прошение по адресу, а Хирин житейскими неурядицами доведен до отчаяния.

Повествование в «Юбилее» имеет двухплановый характер: внешний ход событий — торжественная подготовка к юбилею — не соответствует их внутреннему смыслу, так называемому «подводному течению», раскрывающемуся то в многозначительных оговорках Хирина на тему об «уголовнике», то в нервозности Шипучина. А его последние слова, отрывочные и комически бессвязные: «Депутация... репутация... оккупация» — типичный «диалог вне партнера», являющийся характерной формой выражения подтекста в пьесах Чехова (XI, 142).

«Подводное течение» сближает водевили Чехова с его зрелой драматургией, свидетельствуя об их неповторимом своеобразии.

Но претерпев столь серьезные изменения в своем существе, чеховский водевиль не только не утратил, но даже усилил свои традиционные жанровые черты, особенно веселость и занимательность.

Приемы занимательности у многих водевилистов были основаны на недоразумениях, подслушиваниях, переодеваниях действующих лиц.

В одноактной шутке В. А. Крылова «Солдатская любовь» (1909) барабанщик пехотного полка Петр Ерошкин ради любви к кухарке Малашке выдает себя то за трубочиста, то за тетку Мавру. «Уф, уморился я, однако, со всей этой комедией с переодеванием! Вот она, солдатская любовь, на какие шутки человека пускаться заставляет»¹⁰, — говорит он.

В противоположность этому Чехов обладал непревзойденным умением изображать смешные характеры с помощью нескольких ярких деталей. «Адрес сочинил я сам, серебряный жбан купил тоже я сам... Ну, и переплет для адреса сорок пять рублей...», — говорит Шипучин (XI, 132). Это признание юбилера наглядно показывает весь мнимый характер его могущества и авторитета в глазах подчиненных. А комичность жалоб Мерчуткиной на то, что у нее «ни одной жилочки нет здоровой», подчеркивается с помощью неповторимого юмористического штриха в ее портрете: «Кофей сегодня пила и безо всякого удовольствия» (XI, 137).

Чехов считал, что в водевиле действие должно развиваться стремительно, чтоб создавался так называемый «эффект непрерывного движения» (XIV, 132), с каждой сценой увеличивался накал страстей, росло «число лиц» (XIV, 105), и, наконец, происходила «сплошная путаница событий» (XIV, 105), которая делала бы возможной самую непредвиденную развязку. Эту событийность и веселость чеховского водевиля великолепно понимал, например, режиссер Н. Н. Арбатов, подчеркивавший их в своих постановках «Юбилея».

Естественно, что при таком понимании существа водевильного жанра, пьесе Чехова не свойственны черты дидактики и морализма, отягощавшие манеру многих его современников.

Забавность чеховского водевиля достигается также показом невероятных психологических превращений его героев. Но при всей своей неожиданности они всегда правдоподобны и закономерны в обстановке авантюризма, опасения за свою карьеру, большого нервного напряжения. Так, признание Шипучина Хирину в том, что адрес и подарки к своему юбилею он приготовил сам, Шипучин объясняет тем, что Хирин «свой человек», что ему «все, конечно, известно» (XI, 131).

Кажется, целая эпоха отделяет одноактные шутки Чехова от того водевиля, в котором использовался прием саморазоблачения персонажа без показа его психологической обусловленности. Например, трудно верить в то, что погрязший в темных плутнях журналист Задарин в «Петербургских квартирах» Ф. А. Кони мог говорить о себе: «Честь! Совесть! Это, милый мой, глупости, химеры. Вы все живете в фантазиях... за облаками. С меня пример берите — я дожил до седьми, а у меня этих вещей никогда и в помине не было»¹¹.

«В чем для писателя смысл и прелесть создания одноактной пьесы? — пишет А. Г. Глебов. — Почему Мольер, Пушкин, Чехов и другие в одних случаях находили нужным развертывать драматические коллизии на протяжении многих актов, а в других ограничивались одним, хотя этот единственный акт можно было развить в многоактную пьесу?.. Вот эти-то вопросы никогда еще не привлекали к себе внимания серьезной критики, а ими, несомненно, любопытно заняться»¹².

В одноактном водевиле Чехова комические ситуации и неожиданные психологические превращения героев нагнетены до предельной степени. Невозможно предложить вниманию зрителя еще несколько актов пьесы такого же эмоционального наполнения. Кроме того, чеховский метод лаконичного показа героев в действии приводит к тому, что сущность пошлых персонажей «Юбилея» полностью раскрывается уже в одном акте. Поэтому, например, ошибочны попытки Ташкентского театрально-художественного института затянуть действие водевиля «Предложение» (1888). В спектакле, поставленном этим коллективом, началу действия предшествует ряд этюдов, которыми дополнили шутку Чехова постановщики: «Чубуков просыпается», «Чубуков завтракает», «Чубуков развлекается»¹³ и т. п. К сожалению, чувство художественной меры, органически присущее стилю Чехова, отсутствует у некоторых режиссеров и актеров, берущих на себя задачу постановки его пьес на сцене.

В итоге сказанного можно прийти к выводу о том, что в пьесе «Юбилей» Чехов осуществил своеобразный синтез разных литературных жанров. Но, опираясь на традиции общественной

комедии, он особенно широко использовал водевильные мотивы.

На этой основе Чехов создал одноактную водевильную комедию, которая в его творчестве предваряет драматургию зрелого периода, также не укладывающуюся в рамки традиционных жанровых определений.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См.: Измайлов (Смоленский) А. А. Федор Кони и старый водевиль. — «Ежегодник императорских театров», 1909, № 3, с. 5.

² См.: Бариневич-Бабайцева З. А. Принципы драматургии Чехова. — «Труды Одесского университета». Серия филологических наук. Т. 152. Вып. 12. 1962, с. 39.

³ Крылов (Александров) В. А. Для сцены. Сборник пьес. Т. VI. СПб., 1884, с. 45.

⁴ Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем в двадцати томах. Т. XIII. М., 1948, с. 285. В дальнейшем все ссылки на собрание сочинений Чехова даются в тексте по этому изданию с указанием тома и страницы.

⁵ Белинский В. Г. Полное собрание сочинений. Т. IV. М., 1954, с. 331.

⁶ Ермилов В. В. А. П. Чехов. Драматургия Чехова. М., 1951, с. 497.

⁷ Лазарев-Грузинский А. С. А. П. Чехов. — В кн.: Чехов в воспоминаниях современников. М., 1954, с. 122.

⁸ Балухатый С. Д. Этюды по истории текста и композиции чеховских пьес. — «Временник словесного отделения государственного института истории искусств. Поэтика». 1, Л., 1926.

⁹ См.: Симонов Р. Чехов у вахтанговцев. — «Театр». 1960, № 1, с. 107.

¹⁰ Крылов В. А. Солдатская любовь. Пленный турок. Доктор на полчаса. Милорд. П., 1919, с. 28.

¹¹ Кони Ф. А. Петербургские квартиры. — В кн.: Русский водевиль. М. — Л., 1959, с. 294.

¹² Глебов А. Г. Одноактная пьеса. — В кн.: Советские драматурги о своем творчестве. М., 1967, с. 156.

¹³ Тимофеева Н. И. Действенный анализ пьесы-шутки Чехова «Предложение» в процессе работы над дипломным спектаклем Узбекского курса. — «Ученые записки Ташкентского театрально-художественного института имени А. Н. Островского». Вып. 1, Ташкент, 1957.

ГЕРОЙ И СРЕДА В ЛИРИКЕ КРЕСТЬЯНСКИХ И ПРОЛЕТАРСКИХ ПОЭТОВ ДОРЕВОЛЮЦИОННОГО ПЕРИОДА

После 1905 года, в период нарастания нового революционного подъема, в литературной жизни России прозвучали громкие голоса писателей, представителей двух угнетенных классов — пролетариата и крестьянства. Их активизация в литературе явилась следствием мощного революционно-демократического движения в канун решающих классовых битв.

Пролетарских поэтов (сплотившихся вокруг «Звезды» и «Правды») принято противопоставлять крестьянским (нашедшим покровительство в «Ежемесячном журнале» В. С. Миролубова) по принципу: прогрессивные — реакционные. Противопоставляли и они себя друг другу (см. стихотворения Н. Клюева «Владимиру Кириллову», П. Орешина «Пролетарским поэтам»). Но для столь резкого противопоставления достаточных оснований не было. У пролетарских и у крестьянских поэтов больше общего, чем различий. И литературные истоки у них единые — революционная народническая поэзия (в плане содержания) и поэзия символистов (в плане формы).

Сходство и различия обнаруживаются, если проанализировать поэтическую интерпретацию темы города и деревни в творчестве пролетарских и крестьянских лириков. И те, и другие в своих произведениях запечатлели нарастание глубоких социальных конфликтов, развал капиталистической России и революционные искания народных масс накануне великих перемен 1917 года.

Город и деревня запечатлены в их стихах с неизменной поляризацией, которая особенно отчетливо видна в творчестве крестьянских поэтов. Но она же наблюдается и у пролетарских поэтов. Так, например, пролетарский поэт М. Герасимов с гордостью говорил о своем рабочем призвании:

В сады железа и гранита,
В аллеи каменных домов
Пришел я, веснами обвитый,
На зов торжественных гудков¹.
(«В городе»)

Но он же в стихах, посвященных девушке-крестьянке, пришедшей в город, настоятельно советует: «Вернись к себе — под сенью ивы Найдешь ты лучшие дары» («У витрины»).

Деревня и город представлялись поэтам замкнутыми мирами. Между ними была «дорога», по которой «шли» в «город» и

«бежали» обратно в «деревню». Конфликт героя со «средой» особенно отчетливо проявится в темах «ухода» и «возвращения». Анализ дореволюционного творчества крестьянских и пролетарских поэтов позволяет выявить сложность эволюции русской деревни в социалистической революции.

* * *

Петербургские «новокрестьянские» поэты (так стали называть их в критической литературе, противопоставляя другим крестьянским поэтам-самородкам, входившим организационно в Московский суриковский кружок) были резко выраженными поэтическими индивидуальностями. Они пришли в литературу со своим словом, каждый из них думал поведать миру правду о деревне. Только понимали они ее каждый по своему. Но и в заблуждениях своих они были искренни.

В дореволюционных стихах молодого С. Клычкова деревня предстает замкнутым идиллическим миром, лишенным всяких социальных противоречий. Этот возрождаемый мифологизированный, сказочно-условный мир служит лирическому герою Клычкова надежным прибежищем от «бурь» и «суеты» действительности.

Ручеек бежит по лугу,
А мой сад на берегу,
Он стоит невидим другу,
Невидим врагу...²

Но даже у этого «крестьянского Фета» (так «окрестила» Клычкова дореволюционная критика за обилие пейзажных произведений «крестьянофильской» направленности) были произведения, раскрывающие неудовлетворенность «затворничества». Правда, лирический герой Клычкова покидает родные «пенаты» в поисках «призрачной Руси». Свое «странничество» он облакает в торжественную языческую обрядность. Созерцательность и умиление являются для него все тем же «теремом» и «садом», которые он, казалось бы, покинул.

Н. Клюев, на первый взгляд, отличается от Клычкова своей «приземленностью». Он считал себя в литературе «послом от Медведя» (русского крестьянина) и торжественно клялся, что

...не стоном отцов
Моя песнь прозвучит,
А раскатом громов
Над землей пролетит³.

Поэтический мир Клюева нельзя обвинить в камерности. Крестьянская изба, опозитизированная в его творчестве, — центр Вселенной. Она должна была стать, по мысли Клюева, вращева-

телем общественных язв всей Земли. Ключев был намного прозорливее Клычкова. Он видел и показал в своих стихах социально обиженную деревню, с нарастающей яростью «возмездия».

Но лирический герой Ключева тоже странник. Он бродит по земле в поисках «страны обетованной».

Правда ль, други, что на свете
Есть чудесная страна,
Где ни бури и ни сечи
Не мутят речного дна⁴.

Наблюдения над жизнью приводят его к неутешительным мыслям о том, что «райским кринам» не место на земле. Но он же убеждается и в другом: деревня помнит «певучие» сказания о Христе, и это является залогом готовности крестьян вступить в борьбу со злом. Используя сложный язык «деревенского символизма»⁵, поэт все же раскрывает классовое брожение в предреволюционной деревне.

Но из всей крестьянской «купницы», до Октября, только А. Ширяевец и П. Орешин широко ставили тему крестьянского протеста. Их герои, хоть и с трудом, но уходят «разбойными тропами» из-под «власти земли», разрывая замкнутость крестьянского мира. «Вольница» в их стихах станет антитезой косности землепашцев.

Одним из существенных этапов идейного прозрения лирического героя Ширяевца было «отречение» — отречение от векового груза дедовских традиций, отречение от деревенского быта, отречение от привязанности к земле (герои Ключева и Клычкова как раз стремились законсервировать дедовскую старину). Прекрасным примером вольной жизни для героев Ширяевца и Орешина была «понизовая вольница» Степана Разина. Тяга к свободе становилась для них день ото дня все фанатичнее. («Хоть день, да мой! Хоть день, да царствую! Пускай ждет плаха — все одно!» — А. Ширяевец).

Герои Орешина тоже не имеют опоры в деревенском укладе. Не имея собственной земли, они покидают края предков, чтобы отыскать свою долю. Одни из них всей семьей, со скудным скарбом, едут по бескрайней России, размышляя: «Где-то наша жизнь счастливая, Жизнь без скорби и без слез?», другие с болью в сердце («За чужой уйду повозкой, Оглянусь на той горе») расстаются с деревней и уходят в город. Деревня, которую покидают герои Орешина, отличается от идиллического сельского «вида» В. Кириллова:

Неподвижная даль, тишина и покой,
А вокруг бесконечное поле хлебов,
И разносится в воздухе сладкой волной
Аромат спелой ржи и медовых цветов⁶.

У Орешина пейзаж приобретает социальное содержание:

Рожь густая недожата,
Осыпается зерно...
От восхода до заката
Золотисто-зелено.
Окровавлены ладони —
Поработай-ка серпом!..
Руки жнут, а сердце стонет,
Сердце стонет об одном...⁷.
(«В жнитво»)

В стихотворении «Переселенцы» (1913) Орешин показывает отчаявшуюся крестьянскую семью, которая надеется, что «день, другой пути нетрудного — И счастливая страна». Но проезжая по России, они видят одно и то же — «по бокам лачуги бедные». Так через личные невзгоды и страдания герои Орешина приходят к осознанию совместной борьбы.

* * *

Сюжетный конфликт героя со средой имеет драматический характер в дореволюционной лирике крестьянских поэтов. Особенности этого конфликта выявляются в структуре стихотворения Есенина «Устал я жить в родном краю» (1916)⁸. Сюжет «разрыва» со средой станет «большим местом» как для самого Есенина, так и для его друзей-поэтов. Здесь истоки их трагической раздвоенности в будущем.

Фабульной основой этого известного есенинского произведения можно назвать не менее известную библейскую историю о блудном сыне. История библейского героя, как известно, закончилась примирением отца с сыном (образное воплощение христианской идеи всепрощения). Любовь как активная сила, способная преобразовать устойчивые антигуманистические традиции в социально-несправедливом мире, и результат этой любви — понимание и прощение — положены в основу живописного сюжета Рембрандта «Возвращение блудного сына».

У Есенина — все не так. В стихотворении «Устал я жить...» оставленный «беглецом» мир не принимает его обратно и враждебен ему. Смерть героя мыслится как личная трагедия человека, искавшего идеалы где-то в другом мире и не увидевшего их в «родном краю».

Стихотворение строится по схеме «уход — возвращение». Композиционно оно распадается на две равные части (по три строфы).

Конфликт стихотворения выражен уже в первом стихе:

(Устал я жить в родном краю...
«я» ↔ «родной край»

«Устал жить» несет экспрессивную оценку состояния лирического героя, его решимость сломать устойчивость традиции («покину хижину мою», «уйду»). В целом 1-й стих произведения конфликтен со 2-ым: герой «устал жить» в «тоске по гречневым просторам», и этот конфликт выражается отношением:

«родной край» ↔ «гречневые просторы».

Точно так же построены и последние два стиха первой строфы. Возникшее в первой строфе сюжетное «противоборство» пройдет через всю образную систему стихотворения. Сюжетный конфликт всего стихотворения, в целом, следующий:

«родной край» ↔ «я» ↔ «гречневые просторы».

«Родной край» показан в стихотворении более зримо и конкретно, чем мир мечты. «Гречневые просторы» могут быть истолкованы как смутный романтический образ страны идеальных человеческих отношений, красоты и добра, имеющий вековые фольклорные традиции (см., например, образ «Микитиной вотчины» или «Тихого Дона» в исторических песнях XVI в.). «Уход», как средство достижения цели, не менее древен, чем и образ «страны обетованной», имеющий интернациональные истоки. Лирический герой Есенина придерживается «русских» традиций: он мечтает «уйти» «бродягою и вором». Герои крестьянских поэтов (и Есенина в том числе) приобретали свой собственный опыт, повторяя в своей идейной эволюции путь многих поколений землепашцев.

2-я и 3-я строфы первой части стихотворения «Устал я жить...» строятся однотипно, по принципу параллелизма. Первые два стиха рассказывают о поисках страны идеала, последние два стиха — о жизни оставленного «родного края». Поиски проходят во времени и пространстве: образ «белые кудри дня» передает временную протяженность поисков, «желтая дорога» в 3-ей строфе — пространственную. Эти образы подготавливают «возвращение». По интересным наблюдениям А. Марченко, «желтая дорога — дорога в никуда. Желтая, потому что замкнулся жизненный круг, окончен жизненный цикл — от зимы до осени — по желтой дороге возвращаются: умирать...»⁹.

«Родной край» в стихотворении кажется замкнутым и статичным. Но это внешняя характеристика. На самом деле внутренняя враждебная экспрессия обитателей «родного края» возрастает от строфы к строфе (что подчеркивает и анафора):

2-я строфа:

И друг любимый на меня
Наточит нож за голенище...

3-я строфа:

И та, чье имя берегу,
Меня прогонит от порога...

В то же время можно увидеть, как активное желание героя найти «гречневые просторы» сменяется психологическим трансом («чужою радостью утешусь»), от которого и до самоубийства недалеко.

Но здесь следует сказать, что сюжетное действие стихотворения не есть «реальное». Сюжет строится как «возможный вариант» разрешения конфликта «жизнь — мечта». Поэтому лирический герой имеет возможность «увидеть» и то, что произойдет после его «возможной» смерти. Конфликт «родной край» — «гречневые просторы», преобладающий в первой части стихотворения, во второй — перейдет в другой, более философского содержания, — «жизнь — смерть». И уже не взаимоотношения лирического героя с обитателями «родного края» будут раскрыты во второй части стихотворения, а взаимоотношения природы и человека.

Люди враждебны к «беглецу», и даже сам акт самоубийства не может разжалобить их («и необмытого меня Под лай собачий похоронят»). Но смерть человека оплакивает природа («седые вербы у плетня Нежнее головы наклонят»).

По Есенину, природа заключает в себе начало жизни, так же как и любимая поэтом Родина. Конфликт с Россией оборачивается личной трагедией прежде всего для лирического героя Есенина.

А месяц будет плыть и плыть,
Роняя весла по озерам,
И Русь все так же будет жить,
Плясать и плакать у забора.

Быть с Россией в ее поступательном движении — вот итог раздумий лирического героя стихотворений. Эта мысль раскрывается и в образном кольце «родной край» — «Русь». Правда, если уж быть точным, переименование «родного края» пройдет через три этапа, и каждый из этих этапов будет раскрывать этапы прозрения лирического героя: «родной край» — «отчий дом» — «Русь». Эта образная трансформация подготавливается и звуковой системой стихотворения. И. Голуб в своих наблюдениях над звукописью Есенина отмечает: «Называя Россию своим родным краем, Есенин мог идти, например, по пути «звукового притяжения» слов, избирая аллитерации на Р...»¹⁰. Эта аллитерация проходит и через все стихотворение. «Устал я жить...»

То, что лирический герой стихотворения Есенина занимается самоанализом, само по себе знаменательно. Именно критическое осмысление действительности приведет и самого Есенина

и крестьянских поэтов к утверждению правильности избранного Родины революционного пути.

* * *

Пролетарская поэзия «Звезды» и «Правды» прославила другого героя, сильного единством труженников и чуждого классовой замкнутости. В приближении к революции необходимым этапом для него станет «разрыв» с деревней и «уход» в город, в рабочую среду, где он найдет поддержку и взаимопонимание.

Ты пришел от мирных рос,
Светлых речек и полей,
Эй, товарищ, не робей!
Здесь безбрежное слилось,
Невозможное сбылось...¹¹.

(А. Маширов, «Новому товарищу»)

Но и пролетарские поэты тоже прошли через идеализацию деревни. Тот же А. Маширов в стихотворении «Грезы» утверждал: «Ты в плену своей тюрьмы» и противопоставлял фабрику деревенской идилии.

Прошли герои пролетарских поэтов и через первоначальное чувство одиночества в городе.

Один я здесь забытый
Средь злобы, нищеты,
Усталый и разбитый,
Отвергнувший мечты¹².

Но пролетарская солидарность была хорошей воспитательной школой. Вчерашние крестьяне в совместном труде усваивали навыки коллективной борьбы.

Пора понять: довольно слез!
Узнали мы, страдая годы,
Что лишь борьба — залог свободы,
А страх — он рабство только нес¹³.

Герои пролетарской поэзии осмыслили революционную борьбу не только как разрушение (крестьянские поэты остановились именно на этом — на «возмездии»), но и как созидательный процесс («Мы скуем новый мир из сияющих грез», Л. Старк). Отсюда идет поэтизация классового достоинства («К солнцу новому иду, Гордо я иду — рабочий», А. Поморский; «Постороны, рабочий идет... Дайте дорогу ему, современному Данте», И. Филипченко).

В 1916 г. старейший пролетарский поэт Е. Нечаев напишет стихотворение «Ткач» (посвященное Ф. С. Шкулеву), в котором расскажет о сложной психологической перестройке деревенского паренька в городе.

На заре птенцом пугливым
Из родимого гнезда
Увела его в неволю
Безысходная нужда.
...Привела и усадила,
Приковала паренька
В душном кортусе фабричном
У рабочего станка¹⁴.

Примечательно, что тяжелый труд в городе не вытравил в герое Нечаева веру в людей, он «не отвык любить всем сердцем красоту родных полей». Через постижение жизни и борьбы обездоленных в деревне и в городе приходит герой Нечаева в искусство, с сознанием революционной действительности «гимнов правды и труда».

Рабочие поэты напишут стихи и на традиционную, особенно для крестьянских поэтов, тему «возвращения». Только понимать они будут ее по-другому.

«Я из города — из плена К вам приду», — говорил А. Ширяевец в стихотворении «Полям». Он же в другом стихотворении («Н. Клюеву») объяснял несовершенство своих поэтических строк следующим образом:

Говорил ты мне, что мало у меня удалых строк:
Удаль в городе пропала, — замотался паренек...
...А как только домекнулся: кинуть город мне пора, —
Всколыхнулся, обернулся в удалого гусяляра!¹⁵

И П. Орешин, несмотря на всю свою социальную зоркость (он — единственный из всех крестьянских поэтов — увидит и покажет в своем творчестве классовое расслоение деревни перед революцией), тоже не избежит идеализации:

Хочется в поле, на светлые степи,
К синей речушке с переплесками рыб...
Город подвалы нам новые лепит.
— Вон из подвалов, кто еще не погиб!¹⁶

Для героев рабочих поэтов «возвращение» в деревню будет не «бегством» из «ада», а «поисками» союзников в предстоящей борьбе. Герои крестьянских поэтов стремились «раствориться» в безбрежности полей России (отсюда разовьется тема совместного мученичества, а не борьбы, как у пролетарских поэтов). Сравним для наглядности стихотворение С. Есенина «Пойду в скуфье смиренным иноком» (это одно из наиболее «новокрестьянских» стихотворений поэта дореволюционного периода) и Л. Старка «Родине». Оба стихотворения написаны в 1914 г.

У обоих поэтов герои в своем странствовании стремятся постичь «счастье ближнего» «в звенящей рожью борозде» (Есенин), тоску «хлеборобов» «по новым, лучшим дням» (Старк).

Но если герой Есенина, не найдя «счастья ближнего», пытается утвердить его в «радости убогой» самого бродяжничества, то лирический герой Старка возвращается в город.

Пройду по тихим деревням
Вдоль хат, зарывшихся в сугробы,
Где ждут рассвета хлеборобы
В тоске по новым лучшим дням...
И в города потом пойду,
Вдоль улиц узеньких, к заводу:
Там труд растит уже «свободу...»¹⁷.

Союз рабочих и бедняков деревни был единственным «выходом» народной России в будущее. Первыми увидят и прославят этот союз пролетарские поэты. Вслед за ними, но уже после Октября, крестьянский поэт — П. Орешкин («Клич», 1918). Через годы душевных разногласий придет к этой идее и С. Есенин.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Поэзия в большевистских изданиях. 1901—1917. Л., 1967, с. 300.
- ² Клычков С. Гость чудесный. М. — Пг., 1923, с. 33.
- ³ Клюев Н. Песнослов. Кн. 1, Пг., 1918, с. 35.
- ⁴ «Заветы», 1914, № 1, с. 11.
- ⁵ Мадзигон Т. Фольклорные истоки поэтики П. Васильева. — В кн.: Русская литература. Вып. III, Алма-Ата, 1972, с. 75.
- ⁶ Кириллов В. Стихотворения. М., 1958, с. 25.
- ⁷ «Ежемесячный журнал», 1915, № 7, с. 48.
- ⁸ Есенин С. Собрание сочинений в пяти томах. Т. I. М., 1961, с. 200—201.
- ⁹ Марченко А. Поэтический мир Есенина. М., 1972, с. 11.
- ¹⁰ Голуб И. Б. О некоторых особенностях звукового строя поэзии Есенина. — В сб.: Есенин и русская поэзия. Л., 1967, с. 278.
- ¹¹ Поэзия в большевистских изданиях. 1901—1917, с. 249.
- ¹² Кириллов В. Стихотворения, с. 27.
- ¹³ Садофьев И. Стихотворения. М. — Л., 1964, с. 18.
- ¹⁴ Нечаев Е. Из песен старого рабочего. М., 1922, с. 136.
- ¹⁵ Ширяевец А. Записка. Песни и стихи. Ташкент, 1916, с. 5.
- ¹⁶ Красный звон. Пг., 1918, с. 70.
- ¹⁷ Поэзия в большевистских изданиях. 1901—1917, с. 288.

НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ СТРУКТУРЫ НОВЕЛЛЫ И. А. БУНИНА «ТЕМНЫЕ АЛЛЕИ»

С начала 50-х годов значительно усилился интерес к творчеству И. А. Бунина. В последнее время появился ряд ценных работ: статья А. Твардовского «О Буinine», предпосланная девяти томному собранию сочинений писателя; книга А. Бабореко, представляющая собой первый опыт научной биографии Бунина; содержательные монографии В. Афанасьева, О. Михайлова, А. Волкова.

Однако эмигрантский период творчества Бунина, и в частности его книга «Темные аллеи», изучены еще недостаточно полно. В критических работах в основном решаются вопросы, связанные с творческой историей цикла и с тем кругом проблем, которые затрагивает в нем писатель. Исключением, пожалуй, можно считать некоторые статьи из недавно вышедшего сборника¹, посвященного творчеству И. А. Бунина: А. А. Ачатов обращается к вопросу о композиции поздней лирической новеллы; Р. С. Спивак — к структурным особенностям этого же жанра; А. К. Кочетков на материале цикла «Темные аллеи» рассматривает средства выражения эмоциональности и экспрессивности в языке писателя. Но названные работы далеко не решают всех проблем, связанных с творческой манерой Бунина позднего периода. Между тем, автор считал книгу «Темные аллеи», написанную в этот период, «самой совершенной по мастерству»².

При всей своей взыскательности художника (не случайно Иван Алексеевич «никогда не позволял читать при нем свои книги, ему все казалось плохо...»³) Бунин в статье «Происхождение моих рассказов», оценивая цикл «Темные аллеи», смог все-таки написать: «Жить мне осталось, во всяком случае, недолго. И приведя в порядок по мере моих уже очень слабых сил мои писания, в надежде — тоже довольно слабой, — что они будут когда-нибудь изданы, что я не ценил их прежде так, как они того заслуживают, что они во многих отношениях замечательны по своей оригинальности, по разнообразию, сжатости, силе, по внутренней и внешней красоте, — говорю это не стыдясь, ибо уже без всякого честолюбия, только как художник» (IX, 371).

В нашей критике приводятся эти высказывания И. А. Бунина о «Темных аллеях», и тем не менее отзывы об исследуемом цикле спорны и противоречивы. Автора «Темных аллеи» упрекают и в натурализме, и в уступках модернизму.

Так, А. Твардовский (во вступительной статье к девяти томному собранию сочинений И. А. Бунина) замечает, что поздний Бунин в его книге «Темные аллеи» «с заметной болезненностью и чуждой великим образцам русской литературы натуралистической «пряностью» сосредоточивается на неизменных мотивах любви и смерти» и что тема любви у него имеет «прямолинейно-чувственный характер и выступает в форме эротических мечтаний старости» (1, 26).

Сходно высказывание В. А. Афанасьева, отмечающего, что в ряде рассказов этого цикла «сказалось в наибольшей мере повышенное внимание писателя к изображению таких подробностей чувственного влечения, которых обычно избегают в литературе»⁴.

Даже в работе М. Иофьева «Поздняя новелла Бунина», где автор дает тонкий анализ сборника «Темные аллеи», мы встречаемся с такой мыслью: «Творчество Бунина <...> неожиданно сближается с искусством модернизма»⁵. Подобные оценки можно, пожалуй, объяснить и сложностью восприятия мира Бунина, и сложностью выдвинутых им проблем, и сложностью их художественного решения.

Оценивая основные аспекты идейного содержания исследуемого цикла бунинских рассказов, мы склонны присоединиться к точке зрения А. Волкова, который в отличие от ряда других литературоведов видит в «Темных аллеях» произведения, поднимающие не только коренные философские вопросы, но и некоторые социальные проблемы. Представляется весьма верной позиция этого литературоведа, когда он оценивает отдельные произведения цикла, исходя из их общей эстетической основы. Очевидно, исследователь прав, отмечая, что «последние циклы бунинских рассказов еще не оценены должным образом критикой» в связи с «предвзятым мнением о творческом упадке писателя в годы эмиграции»⁶.

Не претендуя на решение всех сложных проблем, связанных с «Темными аллеями», мы ограничились рассмотрением вопросов композиции одного из рассказов, давшего название всему циклу.

В общетеоретическом решении проблемы композиции намечались новые тенденции. Как замечает Е. В. Волкова, «стремление толковать композицию не как вспомогательное, формально-техническое средство, а как одну из основных эстетических проблем, характерно для многих выдающихся художников нашего времени»⁷. С таким толкованием мы встречаемся и в трудах С. Эйзенштейна, и в книге Д. С. Лихачева «Поэтика древнерусской литературы», и в исследовании В. В. Виноградова «О теории художественной речи», и в ряде других работ. Подводя итог тем тенденциям, которые уже намечались, Б. А. Успенский в своей «Поэтике композиции» выделяет три основных плана рассмотрения композиции в соответствии с различными

уровнями анализа: план оценки, план фразеологии, план пространственно-временной характеристики.

Знаменательно, что в этих работах мы нередко встречаемся с примерами из исследуемых нами рассказов И. А. Бунина⁸. В цикле «Темные аллеи» нашли выражение философские раздумья автора о самых важных вопросах человеческого бытия. Общечеловеческая значимость этих сложных проблем во многом определяет неоднозначность их решения, и, соответственно, усложненность композиции, которая «в первую очередь служит тому, чтобы воплотить отношение автора к содержанию и одновременно заставить зрителя (и читателя — Л. И.) так же к этому содержанию относиться»⁹.

Вот почему изучение композиции способствует уточнению основного идейного звучания рассказов.

Книга «Темные аллеи» открывается одноименной новеллой. Очевидно, Бунин считал ее в идейно-тематическом плане определяющей, задающей основной тон всему циклу. Это предположение выдвигает необходимость рассмотреть названный рассказ в первую очередь, определив, таким образом, своеобразный ключ к пониманию других новелл цикла.

Сам автор в заметках «Происхождение моих рассказов» дает краткую историю написания новеллы «Темные аллеи»: «Перечитывал стихи Огарева и остановился на известном стихотворении:

Была чудесная весна,
Они на берегу сидели,
Во цвете лет была она,
Его усы едва чернели...
Кругом шиповник алый цвел,
Стояла темных лип аллея...

Потом почему-то представилось то, чем начинается мой рассказ, — осень, ненастье, большая дорога, тарантас, в нем старый военный. Остальное все как-то само собой сложилось, выдумалось — очень легко, неожиданно — как большинство моих рассказов» (IX, 371).

В этих заметках сразу же обнаруживается ход авторской мысли. Художник идет от противного: была чудесная весна (такова первая строка стихотворения Огарева) — этому противопоставляется образ осени, ненастья, начинающий рассказ «Темные аллеи».

Несомненно, что этот осенний пейзаж ненастья в начале рассказа и грустная картина природы в конце его имеют определенную соотношенность и между собой и со всем тем, что есть в рассказе. И эта соотношенность определяет какую-то сторону его содержания, определяет авторское отношение к изображаемому.

Для героя рассказа жизнь со всеми ее радостями, собственно, уже прошла. И картина осеннего пейзажа ненастья, в соотношении с тем, что мы узнаем позже о Николае Алексеевиче «жена изменила, бросила», обожаемый сын «вышел негодяй, мот, подлец, без сердца, без чести, без совести» (VII, 10—11), перерастает в повествование о неуютной одинокой старости героя.

Контрастно по отношению к серому осеннему ненастью изображается чистая горница, которая попадает на этой «залитой дождями и изрезанной черными колеями» (VII, 7) дороге. Ее зарисовка, как и изображение дороги, дана детально. Для столь небольшого рассказа и то, и другое описание довольно пространно. Поэтому остановка героя в этом тепле уже сама по себе кажется значительностью.

Эта значительность подчеркивается неоднократными описаниями волнения, охватившего героя при встрече с Надеждой. Вот его первая реакция после узнавания: «он быстро выпрямился, раскрыл глаза и покраснел» (VII, 9). Затем, с некоторыми вариациями, повторяются подобные психологические портретные зарисовки: «усталость и рассеянность его исчезли» (VII, 9); «потом остановился и, краснея сквозь седину, стал говорить...» (VII, 9); «он покраснел до слез и, нахмурясь, опять зашагал» (VII, 9) и т. д.

Уезжая, герой думает о только что состоявшейся встрече. В этих размышлениях звучит полувопрос, полуутверждение: «Разве неправда, что она дала мне лучшие минуты жизни?» (VII, 11).

Этот полувопрос подтверждается следующей за ним фразой: «К закату проглянуло бледное солнце» (VII, 11). Эта фраза не имеет прямой связи с предыдущей. Однако связь обнаруживается при осмыслении всей структуры произведения: печальный пейзаж, краткий рассказ Николая Алексеевича о себе и уже потом его мысли о Надежде. Закат в природе в такой соотносительности воспринимается как напоминание о закате жизни героя, а бледное солнце — о встрече с женщиной, давшей ему когда-то «лучшие минуты жизни» (VII, 11) и сохранившей до сих пор свою любовь к нему.

Но это — лишь один план содержания рассказа, выявляющийся из анализа некоторых элементов структуры.

Другой план обнаруживается, когда мы проследиваем композицию изображения двух основных героев.

Вначале перед нами предстает Николай Алексеевич; при этом автор довольно подробно для небольшого рассказа описывает внешность своего героя. В этой внешности подчеркивается аристократическая красота: «вся наружность имела то сходство с Александром II, которое столь распространено было среди военных в пору его царствования: взгляд был тоже вопрошающий, строгий и вместе с тем усталый» (VII, 7), «бледная

худая рука» (VII, 8), стройность, «красивое удлиненное лицо с темными глазами» (VII, 8).

Надежда появляется в рассказе позже, но уже с первой фразы: «Тотчас вслед за тем в горницу вошла темноволосая, *тоже* чернобровая и *тоже* (в обоих случаях курсив наш — Л. И.) еще красивая не по возрасту женщина» (VII, 8), — в повторении союза «тоже» обнаруживается сопоставленность этих двух основных героев.

Интересно, что А. К. Кочетков, обращаясь к средствам выражения эмоциональности и экспрессивности в языке И. А. Бунина, отмечает: «Чтобы обратить внимание на тот или иной предмет, качество или действие, подчеркнуть какую-либо деталь, усилить впечатление, писатель часто прибегает к такому приему, ...как повтор одного и того же слова»¹⁰. И далее в качестве примера указывает на такой повтор в рассказе «Темные аллеи»: «Слово «тоже» употреблено дважды при описании внешности героини, содержательницы постоялой горницы Надежды»¹¹.

Но в красоте Надежды автор выделяет, в противоположность Николаю Алексеевичу, чувственное начало. Она «с темным пушком на верхней губе и вдоль щек, легкая на ходу, но полная, с большими прудями под красной кофточкой, с треугольным, как у гусыни, животом под черной шерстяной юбкой» (VII, 8).

Таким образом, сближая, Бунин тут же разъединяет их. И этот принцип сопоставления, в котором наблюдается то сближение, то разъединение, сохраняется до конца.

Вот герои разговаривают, и предмет их разговора, естественно, — их бывшее чувство. Это чувство сближает героев, но при этом в непродолжительном разговоре несколько раз обнаруживается их непонимание друг друга (см. VII, 9).

Герой считает, что все в этой жизни проходит, все забывается, но иначе думает она: «Все проходит, да не всё забывается» (VII, 10). И опять обнаруживается различие этих двух людей.

Это сопоставление (по принципу общего и различного) сохраняется и тогда, когда Николай Алексеевич думает о себе и о Надежде. Он то сближает себя с ней, то отделяет. Так, он вспоминает, как она была прекрасна, затем со стыдом думает о своих последних словах. «Я потерял в тебе самое дорогое, что имел в жизни», о том, что он поцеловал ей руку, и «тотчас стыдится своего стыда» (VII, 11).

И вот финал рассказа. Опять подобное сопоставление: «Надежда не содержательница постоялой горницы, а моя жена, хозяйка моего петербургского дома, мать моих детей?» (VII, 11). Последнее предложение «и, закрывая глаза, качал головой» (VII, 11) теперь уже говорит об их окончательном разъединении.

Сам автор при изображении героев как бы отстраняется, желая очевидно, сохранить объективность. Бунин ни разу не называет ни Надежду, ни Николая Алексеевича по имени — их имена звучат только в устах друг друга. Притом он называет ее Надеждой, а она его Николаем Алексеевичем. И в этом тоже обнаруживается интересная деталь. Различное обращение их друг к другу как будто держит между ними определенное расстояние, определенную дистанцию. Может быть, это те самые «темные аллеи», о которых она вспоминает «с недоброй улыбкой» (VII, 10).

И еще одно осмысление их различного обращения друг к другу. Он, называя ее по-прежнему Надеждой, на самом деле не сохранил в себе ничего по-настоящему теплого к ней, в то время, как она, обращаясь к нему почти официально, признается, что «сколько ни проходило времени» (VII, 10), жила им одним. Вот и еще пропасть, пролегла между ними.

Итак, в рассказе «Темные аллеи» мы выделяем ряд основных структурных элементов: лейзаж в начале и конце произведения; ненастная дорога и теплая уютная постоянная горница, осмысливающиеся как определенные символы в соотношении с жизнью героев; один миг встречи и промелькнувшая в рассказах Надежды и Николая Алексеевича вся их жизнь и, наконец, принцип сопоставления героев с попеременным их сближением и разъединением.

Сопоставление и соотношенность всех выделенных нами элементов сложной структуры рассказа определяет авторское отношение к изображаемому. При таком сопоставлении на первый план выдвигается проблема социальная, или, пользуясь современным термином, назовем ее точнее — проблемой социальной психологии. Правда, общение героев — только в сфере любви. Но тем сильнее звучат социальные мотивы: разное социальное положение разъединяет людей, не только в сфере общественной, но и в сфере глубоко личных отношений.

Любовь людей различных сословий — тема, к которой нередко обращались классики литературы. Своеобразие рассказа «Темные аллеи» в том, что в нем нет виноватых, нет внешних препятствий, чинимых влюбленным.

Особую роль здесь, очевидно, выполняет подчеркнутая контрастность двух планов изображения. С одной стороны, та поэтичность, которой овеяно воспоминание о трепетном счастье первой любви, а с другой — повторяющиеся слова об обыкновенной пошлой истории и мысль о том, что крестьянская девушка не смогла бы исполнять роль хозяйки петербургского дома. Итак, здесь уже речь идет не только о сословных пред-
рассудках, но и о существе жизни, порождающем в людях, принадлежащих к различным слоям общества, сознание невозможности духовной близости. Вот почему Николай Алексеевич понимает, что потерял в Надежде самое дорогое, что имел

когда-либо, но в то же время сознает, что иначе и быть не могло.

Как видим, роль композиции для выявления авторского отношения к изображаемому в «Темных аллеях» необычайно велика.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Бунин И. А. — «Известия Воронежского педагогического института». Т. 114. Воронеж, 1971.

² Из воспоминаний В. Н. Муромцевой-Бунинной. — «Русские новости», Париж, 17 ноября 1961.

³ Из письма В. Н. Муромцевой-Бунинной к Н. П. Смирнову от 30 января 1959 г. Бунин И. А. Собр. соч. в 9-ти томах. Т. 7. М., 1966, с. 370. Последующие ссылки на это издание приводятся в тексте, с указанием тома (римская цифра) и страницы (арабская цифра).

⁴ Афанасьев В. А. И. А. Бунин. М., 1966, с. 357.

⁵ Иофьев М. Поздняя новелла Бунина. — В кн.: Профили искусства. М., 1965, с. 290.

⁶ Волков А. Проза Ивана Бунина. М., 1969, с. 326.

⁷ Волкова Е. В. Композиция как эстетическая категория. — «Вестник Московского университета». Серия VIII, философия. 1969, № 6, с. 32.

⁸ Успенский Б. А. Поэтика композиции. М., 1970, с. 119; Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. Л., 1967, с. 222—223.

⁹ Эйзенштейн С. Избр. произв. в 6 томах. Т. 3. М., 1964, с. 62.

¹⁰ Кочетков А. К. И. А. Бунин. — «Известия Воронежского педагогического института». Т. 114, 1971, с. 125.

¹¹ Там же.

ОБРАЗ ВРЕМЕНИ И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВРЕМЯ В РОМАНЕ Дм. ФУРМАНОВА «МЯТЕЖ»

Проблема историзма в аспекте методологическом и эстетическом является одной из самых актуальных и активно разрабатываемых проблем современного литературоведения. Особенно важно на сегодняшнем этапе развития науки о литературе исследовать специфику художественного историзма произведений социалистического реализма. В статье В. Кожина, помещенной в третьем томе Краткой литературной энциклопедии, констатируется, что советская литература обладает принципиально новыми качествами художественного историзма, но в чем конкретно заключается новаторство советского искусства — на этот вопрос автор справочной работы не дает исчерпывающего объяснения, поскольку сама проблема лишь в стадии изучения.

В активе нашей науки фундаментальная книга Б. Сучкова, выдвинувшего понятие осознанного историзма творчества художников социалистического реализма¹. Однако и Б. Сучков, и другие ученые рассматривают, главным образом, мировоззренческий аспект проблемы, особенности историзма мышления советских писателей.

Известно, что историзм реалистического искусства означает способность писателя показать жизнь в ее конкретно-историческом движении, создать образ времени и героя времени, художественно выявить социально-историческую обусловленность характеров. В широком смысле слова историзм является одним из синонимов понятия жизненной правды творчества, обозначая такое качество художественной правдивости искусства, когда писатель осознает действительность как определенный этап исторического процесса. Эти общие эстетические закономерности реализма не отрицают, а предполагают дальнейшее изучение специфики художественного историзма советской литературы. Уже имеются серьезные наблюдения и обобщения советских литературоведов, особенно в связи с изучением творчества М. Горького, М. А. Шолохова, К. Федина, Л. М. Леонова и других ведущих писателей эпохи². Познание таких законов художественной реальности, как художественное время и пространство, должно прояснять и определять своеобразие историзма изображения в искусстве социалистического реализма, тем более, что на современном этапе развития эстетической мысли эти вопросы оказываются в центре идеологической борьбы. Активная защита историзма — методологического принципа

и художественной категории реализма — и, наоборот, воинственное неприятие историзма исследования и отображения есть та грань, которая разделяет марксистское и буржуазное литературоведение. Естественно, что противники социалистического реализма пытаются формализовать художественное время и пространство, представить их как результат писательской субъективности, как бытие индивидуальной художественной психики и с этой точки зрения противопоставить «новое искусство» классическому реализму. Ганс Роберт Яусс еще в 1955 г. писал, что художественное время в классическом эпосе лишено длительности, напряжения и движения, время стоит над героями, оно является только прошедшим³.

Советская наука с диалектико-материалистических позиций подходит к изучению категорий времени и пространства в художественной литературе, выясняя и объективные связи и их субъективное восприятие писателем. Широко известны работы академика В. Виноградова и фундаментальное исследование Д. С. Лихачева «Поэтика древнерусской литературы», где специальная глава посвящена принципиальным особенностям художественного времени. Закономерности времени и пространства освещаются в книгах В. Шкловского, Б. Бурсова, Г. Фридендера, в статьях и выступлениях М. Бахтина, Я. Зунделовича, Б. Успенского, Н. Ржевской, Д. Медриша и других ученых⁴.

В настоящей работе предпринимается попытка рассмотреть художественное время, с точки зрения историзма временных отношений, на материале романа Дм. Фурманова «Мятеж».

Творчество Дм. Фурманова, может быть, особенно интересно для исследователя потому, что в его произведениях есть типологические элементы, характерные для всей литературы социалистического реализма. Роман «Мятеж» вдвойне интересен, так как он является ярчайшим образцом художественно-документальной прозы 20-х годов и закономерности, открытые писателем, объясняют многие черты европейского документализма.

Дм. Фурманов — художник осознанного историзма, хорошо понимавший революционный характер времени и свою ответственность перед временем. Молодой пролетарский писатель был нацелен на восприятие эпохи в ее историческом движении от прошлого к настоящему и будущему. Он ощущал себя психологом, социологом, историком и художником новой жизни. Больше того, к себе самому Фурманов тоже подходил с исторических позиций, стремясь художественно осмыслить автобиографический материал.

Изображение движущегося исторического процесса заставляло Фурманова постоянно мыслить временными категориями, фиксировать течение времени, расщеплять его, исследовать, а поэтому структура художественного времени обнажена, открыта взгляду читателя. С этой точки зрения особенно примечателен его роман «Мятеж».

С первой строчки повествования в роман вводится герой — Время. «Девятьсот двадцатый год. Март.» (7)⁵. Пафос историзма усиливается постоянным напоминанием о течении времени: «Мы завтра ранним утром покидаем Ташкент» (8); «Ах, какая это была удивительная, незабываемо памятная ночь!» (9); «С этой прощальной ночи пошел четвертый год. А мы привыкли время считать минутами» (11) и т. д. Одни из этих образных картин первой главы напоминают о хронологии событий, другие насыщены известным обобщением, в третьих — субъективно-эмоциональное переживание времени придает стилю взволнованную лиричность и теплоту. И всегда образ Времени, эпохи и художественное время соотносятся, координируются, вступают друг с другом в сложные взаимоотношения и связи.

«Мятеж» — роман-хроника, где принцип хроникальности выдержан в композиции, в последовательном раскрытии исторических событий. Роман имеет три главы, и точкой композиционного отсчета, главной сюжетной линией выбрана судьба группы коммунистов, посланных на партийное задание в г. Верный. Сначала рассказывается, как партийцы добирались до Верного и в дороге познакомились с положением в области, национальным, классовым составом Семиречья, экономическими и политическими противоречиями, местными работниками и определяли для себя задачи, думали, с чего начать. Первая глава заставляет читателя почувствовать трудности революционной борьбы: громадна территория края, на ней может свободно поместиться любое европейское государство, малочисленен отряд передовых революционеров, посланных партией, на редкость сложна обстановка.

И вот она, черновая работа горстки коммунистов, освещенная во второй главе романа: бесчисленные совещания, съезды, обилие текущих вопросов, от решения которых зависели судьбы обездоленного туземного населения, крестьян-новоселов и жизнь казацких станиц. А уже назревал, готовился к бешеному разливу кулацкий мятеж.

Третья глава — картина, созданная писателем с тщательностью историка, социолога, заинтересованного в исследовании структуры мятежа, его первых проявлениях, характерных симптомах, возможных вариантах развития. Но отесняя мятежников в сторону, на первый план снова выходят партийцы с их особенностями коллективного мышления, воли и действия.

Трудно найти в советской литературе еще одно такое произведение, где бы образ коллектива не только художественно воплощался, но одновременно подвергался аналитическому исследованию писателя и социолога.

Художественное время в романе тоже организовано по принципу последовательного его течения. День сменяется ночью,

ночь — днем. Фурманов всегда отмечает, отмеряет время, и поэтому временные рубежи — отличительная особенность в структуре повествования.

Наиболее существенные временные части не только фиксируются в авторском описании, но и заполнены встречами, разговорами, размышлениями и действиями героев. Эти художественные эпизоды, картины создают у читателя представление об определенной длительности события, возникает своего рода условный образ реального времени. Такой принцип формирования художественного времени, близкого к реальному, типичен для хроникального жанра. Писатель использует этот принцип во всех главах.

В первой главе художественная адекватность поэтического и реально-жизненного времени становится основополагающим элементом повествования, входящим в композицию образа эпохи.

Ак-Чулак — одна из остановок на пути группы коммунистов. Только расположились чаевничать, подкатила тройка из Верного. Приехали два киргиза — советских работника, и с одним из них, Чурбековым, Фурманов, герой романа, проговорил несколько часов. «Когда мы поднялись часов в пять, Чурбекова с товарищем уже не было в комнате» (43). Рассказ Чурбекова о восстании 16-го года является своеобразной материализацией протекающего времени. Читатель соглашается, да, действительно, должно быть, прошло три-четыре часа за беседой, так важен, так исторически глубок и содержателен был этот рассказ. Вставные новеллы, эпизоды, относящиеся к историческому прошлому, включаются во временной поток настоящего и тем самым утрачивают свою обособленность в структуре повествования, одновременно заставляя почувствовать нерасторжимые связи между прошлым, настоящим и будущим.

Ощущение безостановочного течения времени может вызываться и пейзажными зарисовками. Характерно, что природа схвачена в момент движения («бегущие белоснежные облака», «контуры движутся, меняют границы и формы», «облака сплетаются, пропадают, возникают вдруг...» (33). Описания природы с точки зрения едущего путника тоже становятся знаком временного потока, «заполняя» временные рубежи.

Итак, следует отметить, что автор, будучи повествователем и рассказчиком, постоянно стремится к воссозданию непрерывного, направленного движения событий от прошлого к настоящему.

На первый взгляд, может сложиться впечатление, что хроникальность соответствует наиболее элементарной форме художественной организации материала. Автор, не мудрствуя лукаво, описывает день за днем, час за часом течение событий. На самом деле художественное время «Мятежа» отличается многомерной композицией, глубокой обобщенностью, и в каж-

дой главе романа подчиняется той главной идейно-эстетической задаче, которую решает писатель.

В первой главе перед коммунистами стояла цель познать сложную историческую обстановку в Семиречье. По мере того, как герои вникали в местные условия, паузы между временными рубежами сокращались. А к концу путешествия, когда основная картина прояснилась и осталось только одно острое желание скорее приступить к работе — в этой части главы станции мелькают одна за другой, временные рубежи сливаются в один общий образ дороги (73).

Так объективный временной поток, движение времени в пути смыкается с субъективным временем героев романа. Сначала время в их восприятии, дорога от станции к станции, было растянуто, заполнено поисками, открытиями, встречами. Время текло медленно, но содержательно. А потом, когда у коммунистов возникло представление об экономическом и общественно-политическом облике Семиречья, эти часы в дороге потеряли свою содержательную ценность, друзья их торопили и гнали. В самой художественной картине романа время уплотнилось, стало более динамичным, потому что ему передавалась нетерпеливая жажда людей скорее приступить к работе.

Следовательно, художественное время обусловлено исторической деятельностью работников партии, которые познали обстоятельства, чтобы руководить ими, поэтому личное время группы партийцев приобретает исторический характер, отражая развитие революционной истории.

Композиция первой главы не ограничивается последовательным изложением дорожных впечатлений. Писатель выделяет своего рода композиционные центры, вокруг которых и сосредоточен весь материал. О главном из них — образе группы партийцев — мы уже говорили. Другие важные конструктивные звенья повествования — три встречи и три исторических типа, разговор с возницей Климичем, встреча с Чурбековым и описание начальника одной из почтовых станций Ивана Карпыча. Все эти три персонажа являются вымышленными, хотя на них ложится ответ исторической достоверности повествования.

Почему же художественно-вымышленные персонажи оказались существенными для документального произведения?

Фурманову нужно было через социальные типы, обобщенные характеры просветить сложные узлы противоречий, показать прошлое, настоящее и будущее края.

Как и в романе «Чапаев», возникает ситуация, разговор в пути с возницей, который много дает герою для познания острых конфликтов между русскими крестьянами и кочевыми киргизами, между новоселами и давно осевшими зажиточными переселенцами. Климич «оказался очень разговорчивым, толковым, умным мужиком» (20), он охотно отвечал на все вопросы

уполномоченного. Имеется документальное свидетельство, которое утверждает историческую реальность этой фигуры⁶, но скорее можно предположить, что Фурманов шел путем синтеза, обобщения однородных впечатлений, своих встреч и разговоров с мужиками о земле, о киргизах. Это предположение подтверждается сходством некоторых дневниковых записей (материалов) самого Фурманова и речи героя. Ср., например:

В дневнике записано:

«В историческом неуважении и презрении к туземному населению, помимо всяких причин, связанных с колонизаторством, крестьянство еще указывает на то, что туземцев никогда нельзя считать себе ровней за их непробудную лень и лодырничество. В то время как русский крестьянин привык отчаянно работать — мусульманин только посвистывает на баранье или раскатывается из аула в аул. Этого душа крестьянская вынести не может и возмущается» (10/IV-1920)⁷.

В романе, в речи героя:

«А он што, киргиз? Сел на кобылу, свиснул, да и был таков — лазит тебе по горе, мурлычет, скотинку пасет... Скотину пасти — што не пасти? а ты вот с землей повозись, тогда узнаешь кузькину мать» (21).

Речь Климьча образная, по-народному сочная, бесконечно далека от книжного стиля дневниковой записи, но ясно, что автор исходил из одних и тех же фактов, только по-разному трансформированных, в одном случае в виде социологического вывода, в другом в виде высказывания одного из героев романа. Характерно, что в рассказе Климьча нет ничего случайного, сугубо частного, его взгляды, слова, чувства передают настроения и убеждения определенной группы семиреченского крестьянства в тот исторический момент. Митинг в Беловодске и рассказ Чурбекова заставляют читателя вспомнить возницу, середняка-новосела, по-своему предубежденного против киргизов. О том, что «киргизу» не давать земли, — что он способен только скотину пасти, говорили и мужики на митинге. Следовательно, к разговорам с Климьчем писатель подсоединяет и другие эпизоды, подтверждающие конструктивную роль образа возницы.

Можно предположить, что Чурбеков тоже вымышленный персонаж, собирательный образ. Чурбеков рассказывает Фурманову о восстании 16-го года, жестокой расправе царского

правительства с киргизами и крайне запутанных национальных противоречиях сегодня.

Речь Чурбекова (в отличие от речи Климыча) не имеет особо выразительной индивидуальной окраски. Более того, по конструкции фраз, логичности доводов и глубине исторического анализа рассказ совпадает со стилем авторского повествования. Если это так, то, может быть, фигура Чурбекова не является художественным типом и включена в произведение только с информационной целью? Нет, Фурманов не просто беллетризовал исторические факты, он стремился именно к созданию колоритного персонажа, хотя и эпизодического. Чурбеков, как и Климыч, тесно связан с той массой, которая его породила. Его появлению в романе предшествует авторский рассказ о киргизской массе, запуганной царскими чиновниками, собственными баями и русскими кулаками. Подступиться к туземному кишлаку очень трудно, а надо, потому что в Семиречье «основная сила революции — трудовое мусульманство», — таков вывод Фурманова. Чурбеков поэтому не случайный встречный, который мог рассказать об истории 16-го года. Писателю важно было не только констатировать положение киргизского народа, но и увидеть его исторические перспективы, человеческие возможности, какие, в частности, воплотились в образе Чурбекова. Этот герой в определенной степени идеальная личность, он сын своего народа и в то же время пример для него, хотя автор ограничился эпизодической обрисовкой образа.

В структуре главы скрыто противопоставление, которое должно быть «снято» историей. Если масса киргизская забита и невежественна, то в портрете Чурбекова подчеркивается его культура, энергия, ум. Народ еще не знает, как жить, и склоняется в страхе перед обстоятельствами; наоборот, сила Чурбекова в его бесстрашном марксистском анализе истории, он верит в перспективы революционного Семиречья. Чурбеков — это тип настоящего, но он олицетворяет будущее своего народа. Идеальное начало в характере героя объясняет то сближение с авторским стилем, которое наблюдается в речи Чурбекова.

Иван Карпыч, начальник сюгатинской станции — третий собеседник Дм. Фурманова. Этот персонаж тоже вымышленный, несмотря на то, что в дневнике упоминается приветливый начальник станции Сюгаты⁸. Как убедительно доказал исследователь, Иван Карпыч в своем рассказе о гражданской войне в Семиречье «пересказывает» доклад Белова «Семиречье 1917—1920 гг.»⁹.

Х. Джумабаева в своей статье считает, что Фурманов создал в лице Ивана Карпыча образ передового простолюдина, наделив его довольно широким социально-политическим кругозором. С этим выводом трудно согласиться, так как Фурманов не совсем справился с задачей типизирования. Писатель вложил в уста простого почтового смотрителя мысли и убеждения пере-

догового человека эпохи, каким был ближайший сподвижник Фурманова Белов. Если автор сделал попытку объяснить культуру мысли Чурбекова его учебой где-то в Харькове, если Климыч и Чурбеков объяснены обстоятельствами, характером и судьбой народа, то Иван Карпыч во многом остается непроясненным персонажем. И все же Иван Карпыч — любопытная фигура в повествовании романа. Писатель создал образ рачительного хозяина, у которого дело поставлено образцово, и в этом плане он тоже значителен. Наладить хозяйственную жизнь области — эта задача стояла перед партийцами, посланными в г. Верный.

Таким образом, творческая работа Дм. Фурманова имеет целенаправленный характер. Он не просто восстанавливает в памяти события многодневного путешествия, а создает выразительную картину жизни Семиречья. С этой целью выдвигаются на первый план отдельные персонажи, которые в своих рассказах характеризуют важнейшие события и явления Семиречья, взаимоотношения крестьянства и мусульманства, национальный вопрос в крае, гражданскую войну в области, историю восстания 1916 г.

В других главах выдвинуты другие цели, и им также подчинена художественная трансформация исторического материала. В центре второй главы — борьба коммунистов с националистической организацией Джиназакова, национальные противоречия края и положение, характер семиреченской Красной Армии. Все же остальные вопросы отодвинуты на второй план, ибо судьба Семиречья решалась здесь, в национальной политике и политической работе с армией. Вторая глава по драматичности действия предваряет третью: коммунисты в борьбе с националистами проходили своеобразную репетицию последующей политической битвы. В то же время джиназаковщина создавала представление о той огромной взрывчатой силе, которая могла прийти в действие, если бы мятеж не был локализован и подавлен.

В третьей главе на первый план выдвигаются проблемы психологии враждебной стихии и психологии коммуниста-организатора, который должен овладеть этой дикой вакханалией чувств и страстей. Весь событийный материал освещен, типизирован именно с этой точки зрения. Таким образом, композиция «Мятежа» отражает активное отношение Фурманова к материалу с точки зрения идейной задачи, его представления о законах времени. Субъективное начало помогало лучше выявить объективный образ эпохи, а хроникальное повествование перерастает в романтический жанр.

Эта сложная композиционная структура определяет и закономерности художественного времени. Кроме последовательного течения события, замедления и ускорения времени, в романе выделяются большие временные пласты, соответствующие исто-

рическому прошлому, настоящему и будущему. Можно сказать, что источник движения времени писатель видит в столкновении времен, их конфликтах, революционном решении противоречий.

Ретроспективный взгляд на историю в рассказах Чурбекова, Ивана Карпыча, в авторском отступлении о гражданской войне во второй главе — все это образы прошлого со своим самостоятельным временем протекания. Вместе с тем сами фигуры рассказчиков являются поэтической концентрацией времени: Климыч — весь в настоящем, он характерен для данного исторического момента и данной группы новоселов; Чурбеков — тип будущего, завтрашний день ныне забытых киргизов; Иван Карпыч тоже заключает в себе необходимые черты хозяина новой действительности. Основной герой повествования, партийный коллектив, воплощает в себе творчество будущего сегодня. Герои-коммунисты осознают прошлое, как творцы революции они живут в настоящем и одновременно являются работниками будущего.

Так исторический характер времени и героев подчиняет и преобразует хроннку, возвышает рассказ о настоящем до высот эпоса, истории.

Вторая глава начинается с рассказа об одном дне работы большевиков в г. Верном, но этот день типичен для всего периода организационной деятельности, когда все на пределе рабочего режима — мысль, духовная энергия, физические силы. Правда, автора «Мятежа» можно упрекнуть в излишней публицистичности изложения, протокольности, перечислении событий, документов, эпизодов. Однако в этом повороте художественного повествования в сторону исторического документализма есть и своя логика. Чем ближе подходит день восстания, тем более динамичным становится стиль, разнообразней факты, эпизоды, события. Все более сгущаются враждебные обстоятельства, которым коммунисты стремятся противопоставить свою революционную волю. Работа партийцев в лихорадочном темпе сообщала повествованию определенный ритм, а писатель, перечисляя события, действия, распоряжения, создает образ уплотненного и напряженного субъективного времени группы большевиков (см. 151—152).

Время присутствует во второй главе преимущественно со стороны внутренней жизни коммунистов. Все явления проведены через сознание рассказчика, который их оценивает, обобщает, выискивает связи, аналоги, дает историческую оценку. Точка зрения рассказчика становится коллективной, повествовательной.

Вот на заседании ревкома идет речь о переделе земли. Мнения коммунистов разделились. Одни выступают за немедленный передел и немедленную нарезку земли киргизам. В их волнующих речах, переданных рассказчиком, характеризуется бедст-

венное положение голодающих беженцев, которые возвращаются из Китая после трагедии 16-го года, слышав вест о свободном Семиречье. Выступающие глубоко переживают народное горе, и надо их понять, они стремятся как можно быстрее восстановить справедливость (95).

Но эта позиция, при всей кажущейся правоте и убедительности, является метафизической, неверной, потому что лишь констатирует временную ситуацию, вырывая ее из исторического процесса.

Другая часть партийцев тоже эмоционально откликается на народное бедствие, но подходит к решению вопроса диалектически; сейчас, когда идет весна, переделывать землю означает сорвать сев и оставить население без хлеба, а беженцев обречь на еще большие страдания. Эти товарищи упрекают своих друзей, которые предлагают скотоводов-киргизов немедленно перевести в земледельцы (95—96).

Коммунисты размышляют, спорят, проникают своей мыслью в сложный узел противоречий, стремясь понять возможные исторические последствия своих решений. Побеждает диалектика мысли, учитывающая всесторонние связи и заглядывающая вперед.

Диалектика революции одерживает победу над метафизикой ограниченных групповых интересов, будь это цели семиреченской армии, не желавшей мириться с революционной дисциплиной, или буйная и слепая злоба кулацкого мятежа.

Автор «Мятежа» выделяет силу коммунистического мышления, которое обладает способностью учитывать конкретно-исторические связи и временные отношения, иначе говоря, отличается историзмом, диалектической гибкостью и гуманистической направленностью. Внутреннее время героев, время их мысли, эмоции, становится историческим, отражая в себе исторические сдвиги и противоречия. В качестве примера можно привести размышления Дм. Фурманова над тезисами ЦК партии перед выступлением на съезде Советов в г. Верном. Мысль героя тщательно взвешивает все рекомендации и предложения партии, но применительно к местным условиям. Мысль становится предметом изображения, а время ее течения — одной из форм художественного времени.

Внутреннее время героев подчиняется внешнему течению событий, принципу хроникальности. Сначала «поручают сделать доклад... Что ж: идет», затем следуют размышления о том, как построить доклад для семиречков, на каких пунктах программы остановиться и, наконец, сообщение с определенной реакцией слушателей. В заключение — «Выслушали. Согласились. Одобрили. И спели потом «Интернационал». Но все это чуть-чуть не то...» (83). Пафос мысли превалирует над изображением событий: Фурманов не столько показывает, сколько рассуждает, обдумывает реальность, делает выводы, обобщения.

На первом плане активная работа сознания, но художественное время имеет свою специфику. Фурманов сплавляет воедино два временных потока: время мыслительной деятельности, размышления коммуниста над докладом, и время события, сам доклад, который слушают семирэки. Следовательно, внутреннее время не отрывается от реальности, наоборот, оно включается в исторический поток событий.

В третьей главе вновь выступает на первый план событийная сторона повествования. Вспыхнул мятеж, и автор день за днем прослеживает его течение. Однако и здесь структура художественного времени не ограничивается хроникальностью изображения. Здесь два временных потока, обусловленных столкновением мятежников с организованной волей партии. Стихия мятежа — время неуправляемое и не имеющее перспективы (239). По сравнению с мятежниками, коммунисты свободны во времени, они противопоставляют стихии не только свою волю, но и разум, осознание возможных путей исторического движения. Время группы партийцев в третьей главе приобретает нарочито замедленное течение. Рассказчик останавливается на каждом этапе, каждом событии горячих дней. Так, на совместном заседании крепостников (мятежников) и партийцев обсуждаются все 12 вопросов повестки дня. В каждом вопросе обнажаются его суть, позиция мятежников и характеризуется вдумчивая, терпеливая работа коммунистов. Впечатлительно такое, что время работает на революционеров, а на самом деле партийный коллектив овладевает стихийным потоком времени.

Наряду с замедленным течением событий и обстоятельным хроникальным рассказом о них возникает активное переживание времени, особенно в сценах выступления перед восставшими в крепости, в часы ареста и в последнюю ночь мятежа. Наполненность, насыщенность бытия определяется не только драматической ситуацией, но и активной работой сознания героев, необходимостью из сотен возможностей выбрать наиболее верное решение, из многих слов найти только те слова, которые толпа ждет, «которые поймет, которые единственны, незаменимы. Других не надо. Другие — для другого времени и места, для другой толпы» (295—296).

Таким образом, каждая глава имеет свою временную организацию в связи с идейно-эстетическими задачами, решаемыми писателем. Хроникальный принцип повествования, оставаясь ведущим, отражает не просто объективный поток событий, а процесс управления событиями, процесс творчества истории. Следовательно, образ Времени в романе «Мятеж» — это картина драматическая, остроконфликтная и одновременно жизнеутверждающая; она показывает, как люди овладевают временем и становятся свободными во времени.

Сложность временной организации «Мятежа» объясняется не только изображением героев во многих аспектах, в сфере

практики и мысли, но и многообразием точек зрения в повествовании. Автор в романе выступает повествователем, рассказчиком, он же является героем, участником событий Дм. Фурмановым. Ведущий стилиевой принцип — принцип рассказа; повествователь утрачивает черты эпического безличного голоса и приближается, а подчас и сливается с рассказчиком.

С точки зрения временной организации материала повествователь занимает обобщенную позицию. Таков, например, характер художественного времени начальных страниц романа, где речь идет о Ташкенте, о Востоке 1920 г. Повествователь замечает конкретные, подчас экзотические черты восточного города, но главное для него — столкновение двух миров, двух времен: исторического прошлого в образе ленивого сонного течения жизни и новой действительности революционного Востока. Соответственно на два речевых потока подразделяется и стиль повествования. Художественное время, обозначающее старый тип существования, намеренно замедляется, растягивается, и предложения обрастают дополнительными членами, перечислениями, возрастает роль пауз: «Девятьсот двадцатый год. Март. По Ташкенту, по аллеям золото ранней сухой восточной весны. В теплом воздухе — сонная, ленивая тишина» (7).

И вдруг точно взрывается устоявшаяся гладь и сонь времени. Повествователь насыщает свою речь глаголами, метонимические образы возникают как знак бурного темпа жизни; некогда описывать, останавливаться, и перечисления играют совсем другую роль, являясь лишь признаком многообразия событий и лиц: «Редким гостем проскочит из-за угла кожаная тужурка, проскользнет зеленый парусиновый портфель, зафыркает в отдаленье автомобиль, — это мчится кто-то на заседание ревсовета» и т. д. (7).

Сам повествователь охватывает эти два времени истории, ему подвластно видение и прошлого и будущего страны. Он стоит над отдельным событием и его временем.

Рассказчик в «Мятеже» — свидетель и участник событий в Верном, он выступает от имени группы партийцев: «Мы сегодня целый день, как волчки, вокруг ревсовета». Опускается ненужный здесь глагол, и это ощущение стремительного, горячего ритма жизни есть основное содержание времени рассказчика. Аналитическое его мышление, партийная острота зрения, верное историческое чутье, зрелость сознания отражают типические черты партийного коллектива.

Временная позиция любого рассказчика в эпосе — вспоминать события, говорить о прошлом. В «Мятеже» автор-рассказчик тоже ведет повествование с точки зрения настоящего о прошлом. Но характерна для стиля романа постоянная перебивка временных планов. Сиюминутное, происходящее часто сопровождается или завершается комментариями из прошлого или будущего. Рассказчик может, забегая вперед, сказать, как раз-

вивались дальше события или что случилось с героем, может делать исторические экскурсы, включать в свое повествование рассказы других лиц и документы.

В особо напряженные моменты повествования, когда многое зависит от личной инициативы, автор-повествователь уступает свою роль именному герою, Дмитрию Фурманову. И в структуре художественного времени рассказчика включается личное время героя, время настоящее. Следовательно, возникают три временных потока, которые постоянно пересекаются: эпическое время повествователя, рассказ о прошлом из настоящего и личное, текущее время героя. Но что сближает все три точки зрения — стремление каждого из повествующих к познанию исторической перспективы. В каждый данный момент взвешиваются все возможные решения и выбирается наиболее исторически верное течение времени, соответствующее интересам народа, интересам истории.

Как поступить в создавшейся грозной обстановке мятежа? Есть два выхода, размышляет рассказчик. Один — поседлать коней и в горы, спасти себя, но тогда надо предвидеть победу кулачья, хотя и кратковременную, пожары, сплошную черную ночь. Другой выход — «не выпускать вожжей, как бы ни мчались бешено кони...» (214).

Революционное мышление постоянно учитывает план будущего времени. Выходы в будущее, изображение исторической перспективы — придают хроникальности разомкнутость, широкий простор действия. Таким образом, произведение социалистического реализма не просто отражает движение от прошлого к настоящему и будущему, а показывает творчество исторического будущего сегодня, вскрывает в настоящем течении истории ее завтрашние варианты.

Структура временной организации «Мятежа» показывает, что художественно-документальная проза революции не ограничивается хроникой изображения, а заключает в себе большие поэтические обобщения с точки зрения историзма мышления и изображения.

Так хроника перерастает в роман. Эти черты романа-хроники Дм. Фурманова можно считать типологическими. Еще в 20-е годы молодой писатель в споре факта, документа с обобщением, вымыслом высказался за приоритет творческой типизирующей роли художника.

Художественный историзм социалистического реализма заключается не только в изображении движущейся действительности и явлений новых, растущих, обладающих исторической перспективой. Само время является, во-первых, объектом повествования, образом эпохи, почему произведения советских писателей, будучи современным эпосом, приобретают черты исторического повествования, становятся своеобразным художественным памятником истории. Во-вторых, структура художест-

венного времени выявляет и выделяет субъективный аспект истории — творческую деятельность героев революции. Таким образом, объективный временный поток истории сливается с личным временем героев, а художественное время приобретает относительность измерений. Последнее свойство поэтической организации материала выражается в многомерности измерений времени, их зависимости от человеческого деяния. В-третьих, новое эстетическое видение современности с высоты научного материалистического мировоззрения позволяет оценивать различные возможности и варианты исторических течений. Писатель и его герои в настоящем видят заложенные исторические возможности, часть которых реализуется в результате определенной деятельности человека, народа. Такая свобода временного восприятия показывает, что художник ориентируется в истории, что он лишен догматически-прямолинейного или субъективно-узкого взгляда на настоящее и понимает взаимосвязи между человеческой практикой и временем.

С точки зрения эстетической возникают объемность, многоплановость произведения, ощущение большой исторической атмосферы, открытых и скрытых возможностей повествования, богатство временных вариантов развития человеческих и общественных судеб.

И еще одна особенность. Внутреннее время размышлений, чувств, переживаний, охватывающее и сознание и подсознательную сферу проявлений, отражает в себе исторические связи, а поэтому является своеобразной концентрацией исторического, объективного потока. Через субъективное переживание к объективному образу времени — такова особенность психологической жизни героев романа Дм. Фурманова «Мятеж».

Наконец, многомерность повествования, художественная полнота исторической картины объясняются и различными точками зрения в композиции произведения.

Все сказанное является не абсолютом, а лишь теми выводами и наблюдениями о новаторстве социалистического реализма, какие можно сделать при исследовании структуры романа Дм. Фурманова «Мятеж», исследовании, учитывающем взаимосвязи между художественным миром, писателем и действительностью.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Сучков Б. Исторические судьбы реализма (размышления о творческом методе). М., 1970.

² См., например: Метченко А. Кровавое, завоеванное. М., 1971; Вайнберг И. За горьковской строкой. М., 1972; Овчаренко А. Социалистический реализм и современный литературный процесс. М., 1968; Храпченко М. Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы. М., 1970; «Историзм как принцип социалистического реализма». Материалы дискуссии. — «Октябрь», 1972, № 3 и др.

³ Hans Robert Jauss. *Zeit und Erinnerung in Marseil Prousts «A la recherche du temps perdu»*. (Ein Beitrag zur Theorie des Romans). Heidelberg, 1955.

⁴ Виноградов В. Стиль «Пиковой Дамы». — «Пушкин. Временник Пушкинской комиссии». Вып. 2. М.—Л., 1936; Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. Изд. 2-е. Л., 1971; Шкловский В. Художественная проза. Размышления и разборы. М., 1961; Бахтин М. Эпос и роман (о методологии исследования романа). — «Вопросы литературы», 1971, № 1; Бурсов Б. Лев Толстой. М., 1960; Фридлендер Г. Поэтика русского реализма. Л., 1971; Зунделович Я. Роман-хроника Горького «Дело Артамоновых» (тема времени в романе). — «Труды Узбекского университета». Новая серия. Вып. 64. Самарканд, 1956; Успенский Б. Поэтика композиции. М., 1970; Медриш Д. Структура художественного времени. — «Некоторые вопросы русской литературы. Ученые записки Волгоградского пединститута им. А. С. Серафимовича». Вып. 21. Волгоград, 1967; Ржевская Н. Изучение проблемы художественного времени в зарубежном литературоведении. — «Вестник МГУ». Филология. 1969, № 5 и др.

⁵ Арабскими цифрами в сокращенных ссылках обозначены страницы романа «Мятеж» по изданию: Фурманов Д. Собр. соч. в четырех томах. Т. 2. М., 1960.

⁶ В дневнике писателя есть запись о вознице Фурманова, приведенная в комментариях Сотсковой к роману «Мятеж»: «Мужичок-украинец, из новоселов (новоселами называются переселенцы, явившиеся сюда всего несколько лет), попавшийся нам возницей, оказался весьма смысленным хозяином, порядочным человеком и «прогрессивным» работником, сочувствующим коммунистической партии» (401, 402). Однако эта характеристика далека от образа Климича.

⁷ ИМЛИ, 1162, 2035.

⁸ См. об этом в статье: Джумабаева Х. М. К вопросу о творческой истории романа Дм. Фурманова «Мятеж». — «Ученые записки Карагандинского пединститута». Т. 1. 1958.

⁹ Рудов М. А. Доклад Белова. (К истории создания «Мятежа» Дм. Фурманова). — «Русская литература», 1967, № 2.

ЛИРИЧЕСКИЕ ПОЭМЫ П. ВАСИЛЬЕВА

Интерес к поэзии П. Васильева не иссякает. Совсем недавно появились критико-биографические очерки о нем¹, которые, подводя итоги изучению творчества поэта, намечают перспективы дальнейшего исследования.

Лирические поэмы не являются самым значительным и ярким в наследии П. Васильева, однако, по справедливому замечанию А. Михайлова, в них, «обнаженнее и нагляднее, чем где-либо, сказалась идейно-нравственная эволюция поэта, преодоление косных традиций и естественное для поэтической натуры влечение к новому»².

Изучение лирических поэм П. Васильева важно также для выяснения общих тенденций развития советской поэзии 30-х годов, поэмы в частности.

П. Васильев не раз обращался к замыслу создания циклов лирических поэм. Иные из этих циклов остались незавершенными («Времена года», «Автобиографические главы»).

В лирических поэмах сложность и противоречивость поэтического видения художника выявилась наиболее непосредственно, и для изучения его творческой эволюции важно рассмотрение этих произведений в хронологической последовательности. Однако в критических работах данный принцип зачастую нарушается. Так, А. Михайлов не включает в главу «Лирические поэмы» анализ «Лета» и «Августа», а именно они должны были явиться отправной точкой исследования; «Автобиографические главы» рассматриваются прежде поэмы «Одна ночь», написанной годом ранее.

С точки зрения выявления творческой эволюции художника более правильно помещать «Лето», «Август» (1932) и «Одну ночь» (1933) до поэмы «Соляной бунт», а не так, как это сделано в наиболее полном собрании произведений П. Васильева, предпринятом «Библиотекой поэта»³: «Соляной бунт», «Лето», «Август», «Одна ночь».

Подчас нарушается и жанровый принцип. Так, в сборнике П. Васильева, выпущенном Западно-сибирским книжным издательством⁴, поэма «Август» помещена среди стихотворений, в то время как «Лето» отнесено к поэмам.

Поэмы «Лето» и «Август», задуманные как часть цикла «Времена года», оставшегося незавершенным, как бы воскрешают традиции «Листопада» И. Бунина — «одной из немногих русских поэм, созданных средствами словесной живописи»⁵.

Но строгость, филигранность бунинской поэмы так же отлична от буйства красок, ярмарочного изобилия, «могутства» поэм П. Васильева, как образ Осени, которая «тихою вдовой вступает в пестрый терем свой», от августа, что «роется во тьме дубовыми дремучими когтями».

Разнит эти поэмы Васильева с «Листопадом» Бунина не только экспрессивность образного строя, но и эмоциональная напряженность. Поэмы строятся как страстный лирический монолог. Характерная для П. Васильева драматизированность обнаруживает себя в прямом обращении — к другу, любимой, миру природы, причем адресат может свободно меняться (в «Лете» обращение к другу неожиданно переходит в признание любимой). Таким образом, обращение имеет здесь в значительной степени формальный характер, главное же — сам лирический монолог.

Открывается поэма картиной лета, соединяющей в себе конкретность деталей, пластичность изображения и сказочность. Июнь — в реальных приметах деревенского пейзажа и быта — это и облетающий одуванчик, и девки с золочеными глазами, поющие на возах, но эти возы «прошли по гребням пенным» и «июнь в деревни привезли» (355). Июнь, «рудой, без шубы, с фиалками вместо глаз», оскаливший зубы и прищуривший глаза, вызывает в памяти врубелевского Пана. Только у Васильева еще отчетливее народно-поэтические истоки, фольклорная основа образа: у него «купчиху-масленицу в поле несла на розвальнях пурга», — а «сани по ветру пускали, как деревянных лебедей» (356).

П. Васильев видит в природе как бы живой цельный организм. Природа не просто аккомпанирует человеческим чувствам, она входит как самостоятельный компонент в мир человеческих страстей. В стихах Васильева по дороге длинной «без гармониста шла гармонь», ель шептала: «Я невеста», пух кабан от пьяных сал, «статный дуб сорвался с места и до рассвета проплясал» (356).

«Сказка лета» становится отправной точкой в раздумьях о жизни. Рождается тот параллелизм природного и духовного, который делает данное произведение «поэмой души». В природе истоки оптимистического мироощущения героя. У природы герой учится любить жизнь, безоглядно наслаждаться каждым ее мигом — «ведь яблони, когда цветут, не думают о листьях ржавых». В постоянном обновлении и торжестве природы тонет чувство горечи. А скоротечность жизни лишь делает дорожку, значительнее каждый ее миг. Потому оптимистическое утверждение, которое в устах другого автора воспринималось бы как бодряческая декларация, в творчество Васильева входит естественно и органично, отвечая его видению мира (357).

«Август» воспринимается как естественное продолжение «Лета» в силу общности замысла, пафоса, жанровой специфи-

ки. Мотив осени жизни, прозвучавший в раздумьях героя первой поэмы, предваряет и подготавливает собою образное движение следующей. Сохраняется и свойственная «Лету» «диалогичность»: «Август» начинается обращением к любимой, образ которой возник в последних главах «Лета», но, как и там, он неотчетлив, зыбок. Если в первой и четвертой главах — это любимая, к ней обращены мысли и чувства лирического героя, ей адресованы страстные признания, то во второй и пятой поток признаний вдруг изменяет по видимости свое направление, в них иной объект любви — август, осень, щедрая и обильная земля родного края. В отличие от «Лета», эти переходы органичны, так как с первых строк возникает образная переключка двух планов: замеченная в прическе любимой «холодеющая проседь» и серебящаяся высь неба, «журавлей перед полетом трубы» — явления одного ряда. Любимая неотделима от мира торжествующей красоты природы: «Не ты ль бродила в лиственных лесах...» и т. д. (363). Грани между ними стираются. И сама любовь героя, страстная, полнокровная, сродни тому торжествующему зову природы к продолжению жизни, который звучит в финале поэмы (363—364).

В этих поэмах обнаруживается свойственная П. Васильеву непосредственность видения мира, особая напряженность чувства, экспрессивность его выражения.

Пластичность, скульптурность образа провозглашается поэтом как одна из главных задач творчества. Его программные стихи «Быть мастером» (1932), «Каменотес» (1933) заключают в себе истинно васильевское понимание места и назначения поэта и поэзии. Написаны они белым стихом (а «Быть мастером» выдержано в ритме, близком к гекзаметру), придающим размышлениям художника значительность, весомость поэтической программы. Идеал мастера может быть определен одним словом — каменотес, даже не скульптор — поэт словно избегает этого более «поэтического» определения, — а именно каменотес. Не вдохновение, а «трудная работа», «недуг», вот как представляется творчество Васильеву. В его понимании — высшая доблесть художника — пот, что «блестит венцом» на «челе творца» (213). Он видел назначение искусства в том, чтобы воплотить в зримых, физически осязаемых образах вещный, материальный мир, животворную силу природы. Наглядным осуществлением этой творческой программы и были «Лето» и «Август».

Деревенскому миру с его естественностью, цельностью, полнотой бытия П. Васильев противопоставляет антиэстетичность, ущербность городской жизни. Дождь, который был «как с неба весть», в городе утрачивает свою поэтичность и, «как горлом кровь», идет по жестяным, по водосточным трубам». В городе и люди лишены непосредственности, естественности поведения: где им «разбежаться тут мальчишески над лужей бедокура»,

они, заслышав дождь, «молчат и ждут в подъездах, шеи вытянув по-курьи» (363). Обращает внимание нарочитая сниженность, «физиологичность» сравнений.

Вряд ли можно толковать это противопоставление природного, степного и городского как сугубо психологическое и объяснять «лишь тонкостью душевного мира П. Васильева» или «естественным чувством человека, выпестованного степными ветрами и солнцем»⁶.

Не так уж безосновательно критика 30-х годов обвиняла П. Васильева в противопоставлении «природной биологической цельности» «всей городской культуре»⁷. Неоправданной была вульгаризация, толкование этого противопоставления как противопоставления «казачьей цельности» пролетарскому городу, нашей современности и необоснованные сближения Васильева с Ключевым и Клычковым. Речь должна идти о характере утверждаемого поэтом эстетического идеала. В его поэмах «Лето» и «Август», программных стихотворениях «Быть мастером», «Каменотес» нет социальной определенности, которая была свойственна его стихам «на злобу дня» в начале 30-х годов. Думается, именно это обстоятельство ввело в заблуждение А. Макарова, говорившего не только о «резком повороте» в лирике П. Васильева «где-то на рубеже 1932—1933 годов, об отходе от стихов с тенденцией, но и о «стремлении противопоставить себя обществу, выиграть над ним»⁸.

Сложность состоит в том, что эстетические воззрения П. Васильева вырастали на весьма своеобразной и противоречивой почве быта и жизни припиртышских станиц. Станичная жизнь вошла в его поэзию прежде всего своими красочными, живописными сторонами (казачьи обряды, сборы в поход, свадьбы, степные песни и, конечно же, щедрость и густота красок родной природы). Поэт приник к роднику народного творчества. Ни в коем случае нельзя зачеркивать культурное, поэтическое наследие казаков (как это зачастую делали в 30-е годы). В казачьих песнях, сказках, байках, прибаутках многое истинно народно, талантливо, самобытно.

В поэме «Одна ночь», написанной в 1933 году, как и в «Каменотесе», развитие конфликта идет по линии противопоставления природной цельности деревенского мира, являющегося для поэта воплощением жизненности, красоты и подлинности, и умышленности, косности мещанского существования, которое связывается для Васильева с представлением о городской жизни. Своеобразный яркий быт казачьей станицы, красота родного края воспринимается им как сила, которая может спасти, увести из болота скудного, мещанского существования. Замечательно сопоставление «иртышского ущербоного гнущего месяца», «уведшего от бед певца своего», с «Яблочком», которое спасло краснознаменца, силою обстоятельств оказавшегося среди чужих людей. В стихах «Ты страшен проказы мордью льви-

ной, вчерашнего дня дремучий быт...» и т. д. (375) поэт имел в виду городское мещанство, в кругу которого он долгое время вращался в Москве. Об этом «патефонном сбросе» он не раз еще будет говорить с неизменным презрением и ненавистью и в других стихах.

А воспоминания о детстве исполнены подлинного лиризма, и герой с гордостью называет себя «детенышем пшениц и ржи», славя «солнце над частоколом подсолнушных простоволосых голов». В этой поэме П. Васильева то же упоение жизнью, которым дышали «Лето» и «Август», но теперь оно осложнено блоковским мотивом противоборства. Приветствие жизни — это и вызов на бой (361).

В «Одной ночи» изобразительность, столь характерная для «Лета» и «Августа», отступает на второй план. Здесь доминирует прямое выражение авторского отношения, авторской позиции, самораскрытие характера, подчас декларативное. Главное же отличие состоит в том, что расширился круг жизненных впечатлений: время с его конфликтами, атмосферой борьбы и созидания вошло в сознание и жизнь героя, определило строй его чувств и мыслей. Герой меряется временем, его свершениями (371).

И в размышления о поэзии входит теперь требование социальной определенности. Критерием подлинности ее становится верность времени: «вымрут стихи, не обгаренные кровью эпохи». Изменилась поэтическая программа, провозглашенная в «Каменотесе», изменился и сам характер будущей песни, рожденной желанием «хоть пятым быть колесом» у тяжелой колесницы жизни. Так «поэма души», поэма-исповедь стала размышлением «о времени и о себе», запечатлевая трудный процесс «второго рождения человека».

Стремление осознать себя в водовороте исторических событий приводит П. Васильева в «Автобиографических главах» к понимаю двойственности мира, который выпестовал его, к осознанию «дремучести», косности казачьего быта и его идеалов, несовместимости этого косного быта с новой жизнью, певцом которой всегда стремился быть поэт. Тогда и появилась в поэзии Васильева тема, которую П. Косенко определил как «тему расчета с прошлым»⁹. Она стала одной из центральных в незавершенной поэме «Автобиографические главы». В ней впервые круг привычных впитанных с детства представлений воспринимается как препятствие на пути к новой жизни. «Не матери родят нас — дом родит... Дом в ноздри дышит нам, не торопясь растит, и вслед ему мы повторяем мнение о мире, о значенье бытия» (498). И мир казачьей станицы повернут теперь к нему не своей яркой праздничной стороной, а буднями сытого довольного существования, скопидомства, скуки: «Здесь подбородки доблестно жирели...» и т. д. (500). Поэтому встреча с родиной несет не только радость, но и боль, горечь. Однако

мир детства это не только «Книга «Жития святых», псалмы. И пологи из ситца», он продолжается и за стенами дома, и к этому огромному прекрасному миру, который памятен щедрыми дарами природы, радостью познания, тянется душа героя (496). Двойственность природы этого мира делает его «колыбелью сумятицы» поэта.

Драма поэта имела в своей основе не только субъективные, но и объективные причины: в начале 30-х годов в условиях острой классовой борьбы васильевский идеал «могутства», избитый воспринимался зачастую как кулацкий идеал «сытости». В понимании Д. Мирского «телесный избыток» русской красавицы, «павы» из «Стихов о Наталье» П. Васильева непрерываемо говорит о кулацкой сути героини¹⁰. П. Выходцев, критик 60-х годов, полагает, что «образ этот с его ощутимой плотью, реалистической гиперболичностью типично «васильевский». Его не привяжешь к какому-либо фольклорному образу, нельзя подозревать поэта в том, что он специально «подсмотрел» его в конкретной народной песне. Но принцип создания этого образа идеальной героини очень близок народно-поэтическому»¹¹. Такое разночтение вполне понятно: речь идет об оценках, разделенных почти тридцатью годами. И в первой, хотя многое объяснимо атмосферой общественной жизни страны, остротой классовой борьбы, явно дает себя знать вульгарный социологизм. (Явление довольно распространенное — нечто подобное произошло и с толкованием стихотворения Б. Корнилова «Чаепитие»).

Таким образом, именно в период 1933—1934 годов обнаруживается прежде скрытая драма поэта, им осознается противоречивость той социальной почвы, на которой выростала его поэзия, начинается сложный, внутренне драматичный процесс «переоценки ценностей», «перестройки», иногда трактуемый и критикой и самим поэтом излишне прямолинейно. Однако П. Васильев не представляет собой чего-то исключительного в нашей поэзии, как утверждает А. Макаров, полагая, что П. Васильев «со своей драмой опоздал на добрый десяток лет»¹². По-своему трудный процесс «ломки», «переделки» переживают в конце 20-х — начале 30-х годов Б. Корнилов и В. Луговской. «Тема расчета с прошлым» возникает и в произведениях Э. Багрянцкого («ТВС», «Происхождение», «Последняя ночь»).

Сюжетное движение поэмы «Автобиографические главы» и должно было отразить, по замыслу автора, трудный процесс становления характера героя, его путь к революционной правде. Стремясь запечатлеть, как формируется человек в связи с социально-историческими условиями, поэт намечал широкую картину жизни приуртышского края, вводил в повествование само время переломных революционных лет. К сожалению, «Автобиографические главы» остались незавершенными, и тенденция «эпизации лирики» в творчестве Павла Васильева не нашла

продолжения. Его следующие поэмы «Христолюбовские ситцы», «Женихи», «Принц Фома» строятся в традиционном плане стихотворной повести. Однако с полным основанием можно говорить, что П. Васильев не остался чужд тем поискам, которые отличают 20—30-е годы: лирическая поэма, поэма-исповедь, какой она была в начале XX века и традициям которой он до известной степени следовал в «Лете» и «Августе», все более наполнялась социальным содержанием, ибо раздумья героя о жизни в «Одной ночи» и «Автобиографических главах» были неразрывно связаны с осмыслением своего места в общем потоке исторического движения. В лирическую поэму входила эпическая тема и, раздвигая рамки повествования, сообщала ему не только известную широту и масштабность, но и глубину эпического обобщения.

Таким образом, в творчестве Павла Васильева обнаруживается тенденция к эпическому обогащению лирической поэмы, тенденция, с которой связано создание таких классических образцов, как «Двенадцать» А. Блока, «Хорошо!» В. Маяковского, «За далью — даль» А. Твардовского.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Михайлов А. Степная песнь. Поэзия Павла Васильева. М., 1971; Выходцев П. Павел Васильев. Очерк жизни и творчества. М., 1972.

² Михайлов А. Указ. соч., с. 163.

³ Васильев П. Стихотворения и поэмы. Л., 1968. Далее ссылки на это издание даются в тексте, с указанием только страниц.

⁴ Васильев П. Стихотворения и поэмы. Новосибирск, 1966.

⁵ Долгополов Л. Поэмы Блока и русская поэма конца XIX — начала XX веков. М. — Л., 1964, с. 38.

⁶ Выходцев П. Указ. соч., с. 59.

⁷ Степанов Н. П. Васильев. «Соляной бунт». — «Литературный современник», 1935, № 5, с. 161.

⁸ Макаров А. Серьезная жизнь. М., 1962, с. 548.

⁹ Косенко П. Павел Васильев — поэт Прииртышья. — «Советский Казахстан», 1959, № 10.

¹⁰ Мирский Д. Стихи 1934 года. — «Литературная газета», 1935, 24 апреля.

¹¹ Выходцев П. Русская советская поэзия и народное творчество. М. — Л., 1963, с. 282. Курсив мой. — С. М.

¹² Макаров А. Цит. соч., с. 558.

О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ ЖАНРА И КОМПОЗИЦИИ ПЬЕСЫ В. ПАНОВОЙ «СВАДЬБА КАК СВАДЬБА»

Для современного читателя слово «пьеса» едва ли не идентично понятию «драма» и, как правило, связано с представлением о действии. Это не случайно: в советской драматургии ведущее место занимает именно драма, причем драма, чуждающаяся бесконфликтности.

Известный исследователь драматургической поэтики В. Волькенштейн утверждает: «Советская драма <...> широко развивает конфликт — в повторных столкновениях, в наступательном ритме, в энергичном нарастании действия»¹. Более того, В. Волькенштейн полагает, что «классическое построение — ряд рельефных столкновений в нарастании действия — свойственно любому жанру советской драматургии, драме и комедии»².

Е. Холодов в своей основательной и интересной работе, посвященной проблемам поэтики А. Н. Островского, оспаривает выдвинутый В. Волькенштейном «закон повторных комплексов драматургических положений», аргументированно доказывая, что «подлинное драматическое действие представляет собой не самоповторение, а самодвижение»³.

Вместе с тем, говоря о роли сюжета в пьесах А. Н. Островского, Е. Холодов вполне правомерно акцентирует внимание на характерных особенностях развития действия в них и приходит к универсальным, в общем, заключениям, что развитие действия состоит в движении от завязки к развязке⁴, что развязка помогает нам правильно распознать завязку⁵.

О том, что для драматического произведения наиболее органичны остроконфликтные ситуации, обстоятельно говорится в справочной и учебной литературе⁶. Это понятие в нашем литературоведении достаточно устойчиво. И уже вовсе, казалось бы, стабильно представление о традициях построения драмы, классическом построении — от завязки к развязке, о законе единства действия. И в то время как, например, М. Кургинян в своей работе «Драма» поднимает вопрос о «расширении границ и возможностей закона единства действия»⁷, продолжает бытовать представление, что в драматическом произведении конфликты развиваются в ряде столкновений-событий и сама драматическая форма является результатом развития единого действия⁸. В. Волькенштейн определяет, что «пьесами» или «сценами» именуют обычно «драматические произведения, не дозревшие до подлинного драматизма»⁹.

А между тем, сколько неожиданного оказывается и в природе конфликта, и в разработке жанра, и в композиции пьесы, когда перед нами произведение талантливого художника. Ведь известно, что настоящий писатель — первооткрыватель не только в художественном исследовании действительности, но и в области путей и средств ее воссоздания — в области формы. К. Федин писал: «Я думаю, мастерство художника — это прежде всего мастерство наблюдения и понимания жизни и только *вместе с тем* мастерство воплощения жизни в художественном образе. Искусство писателя, его технологическое умение может быть применено лишь *к наблюденному и понятому материалу*. Жизнь диктует форму»¹⁰.

И конкретно, по поводу композиции К. А. Федин в своих литературных беседах заметил: «Композиция никогда не является произволом писателя, как бы причудлива она не была. Композиция есть логика развития темы (так же, как сюжет — логика развития образа). Логика же — не что иное, как реализм...»¹¹.

«Пьеса-диспут» назвала В. Панова одну из своих пьес — «Проводы белых ночей». Д. Золотницкий определяет жанр пьес, созданных писательницей в 1960 г. — «Проводы белых ночей» (1960), «Как поживаешь, парень» (1962), «Еще не вечер» (1964) и «Сколько лет, сколько зим» (1966) — пьесы-притчи.

«Вот где жанровый ключ, — настаивает исследователь творчества Пановой-драматурга. — Четыре пьесы Пановой — притчи, упрощенные и поучительные. Притчи, а не диспуты. Отсюда — намеренная элементарность ситуаций»¹².

Видимо; не все бесспорно в этом утверждении: слишком разнятся друг от друга названные четыре пьесы по содержанию, по форме, по художественной значимости — с одним ключом к ним подойти мудрено.

Пьеса «Еще не вечер» зримо тяготеет к традиционной бытовой драме. Ситуации в ней действительно довольно элементарны: герой пьет, опускается, героиня прилагает все усилия, чтобы вернуть его к человеческой жизни. Думается, однако, что подобная незамысловатость коллизий еще не дает оснований говорить о пьесе «Еще не вечер» как о поучительной притче: слишком уж неприятельно-однозначной окажется ее назидательная сущность.

«Сколько лет, сколько зим» — одна из интереснейших психологических драм в современной советской драматургии, по праву занявшая в репертуаре театров место рядом с «Четвертым» К. Симонова, «Варшавской мелодией» Л. Зорина, «Счастливыми днями несчастливому человеку» А. Арбузова, «Традиционным сбором» и «С вечера до полудня» В. Розова.

Выступая на одном из своих творческих вечеров, народный артист СССР К. Лавров, исполняющий в спектакле «Сколько лет, сколько зим» Ленинградского Большого драматического

театра им. Горького роль Бакченина, сказал: «В Бакченине я играл любовь. Любовь с большой буквы».

Парадоксально. Ведь Бакченин сам «отступился» от Ольги. (В Арбузовской «Иркутской истории» герой, женись на подружке своего товарища, беспощадно изъяснял ему: «Ты же сам от нее отступился»). Сам, предавая их любовь, рассудил: «Или она и все, что с ней и от нее. Любовное служение. Или я чем-то стану стоящим»¹³.

Но как раз то, что в спектакле БДТ, в соответствии с авторским замыслом, показана любовь, отступничество от которой оборачивается утратой счастья, позволяет говорить о значительности решаемых в нем нравственных проблем.

Очень существенно заметить, что в пьесе действуют не характерные для притчи образы-символы, а живые люди. Прежде всего многомерен образ главного героя. В Бакченине причудливо сочетаются отвага, большое чувство с взвинченной отчаянностью, эгоцентрической рассудочностью, заставляющими невольно вспомнить одного из колоритнейших героев, созданных В. Пановой, доктора Супругова.

И сами герои, и ситуации в драме отнюдь не упрощены. Поучительна же драма в том смысле слова, в котором поучительно каждое значительное произведение искусства.

Необычайно удачно построение пьесы «Сколько лет, сколько зим».

Коротка случайная встреча героев в аэропорту. Ретроспективные наплывы раздвигают рамки пространства и времени. Сороковые, роковые... Военная молодость героев возникает перед нами. Настоящее помогает лучше понять прошлое, в прошлом раскрывается то, что обусловило настоящее. И судьбам героев, и самим им придает подлинную жизненность то, что показаны они во Времени.

Нельзя не заметить, что Вера Панова внесла много нового и интересного в разработку жанра бытовой и психологической драмы. Особенно примечателен ее поиск в области свободного построения сценического произведения.

Заслуживает специального рассмотрения донныне недооцененная пьеса В. Пановой «Как поживаешь, парень?», пьеса, примечательная значительностью поднятых в ней нравственных проблем, непривычной метафоричностью в изображении героя-максималиста и его оппонентов, сценарной монтажностью своего построения.

Итак, свободное построение В. Панова смело вводила и в пьесу-притчу, и в психологическую драму.

Последняя пьеса В. Ф. Пановой «Свадьба как свадьба» представляет собой бытовые картины. В ней нет единого действия, которое двигало бы драму от завязки к развязке, да и что, собственно, считать в ней завязкой, а что — развязкой?

Сюжет пьесы предельно прост.

В ресторане празднуют свадьбу. И мы видим Жениха и Невесту, влюбленных и счастливых, и Мать Невесты, и Бабушку и Дедушку Жениха.

Так они обозначены в списке действующих лиц. Без собственных имен.

А еще, помимо этой свадьбы, на которой «шумное пирование» и танцы, правда, по мнению одной из теток Невесты, «танцы какие-то диковатые», показана свадьба, о которой выразительно, как всегда в пановских ремарках, сказано: «...мы видим эту свадьбу без цветов, без светлых нарядов, почти без огней — комната освещена копилками, на столе черные хлеба и блюдо вареного картофеля, и рядом с бутылкой водки — флаконы с тройным одеколоном». Свадьба, на которой невестой была Мать Невесты.

И еще одна свадьба — «свадебная пирушка времен конца нэпа, в маленьком домике рабочего поселка, где парни в белых кавказских рубашках под гармонь выбивают чечетку, где пироги подаются со двора в открытые окошки с геранями». Это свадьба Дедушки и Бабушки Жениха.

И все? И все. Идет свадьба. Под отдаленные крики «горько» целуются молодожены.

Впрочем, в конце свадебного вечера некий вдовец, в списке действующих лиц он назван Завсегдатай, предлагает Матери Невесты «два неустроенных существования соединить в одно устроенное и годы заката озарить светом».

Но следует ли видеть в этом объяснении развязку и искать завязку в появлении Завсегдатая в ресторанном зале, когда официантки сдвигают столы для свадебного ужина?

Не о том же, как на свадьбе дочери устраивается замужество матери, написана пьеса.

А о чем?

В свое время немало спорили об изображении Пановой повседневности, об ее пристальном внимании к быту. Ее упрекали в натуралистическом бытописательстве. О ней писали как о поэте быта. В полемике нередки крайности, обычны и издержки — следствие крайностей.

Не обращаясь сейчас к прежним спорам, следует все же заметить, что материала для них было предостаточно: несомненно любовь В. Ф. Пановой к изображению быта. Но несомненно и ее мастерство в воссоздании его конкретных, зримых примет.

О ком, о чем написана последняя пьеса В. Ф. Пановой?

Само название явно нарочито: «Свадьба как свадьба». То есть, обычная, как многие другие. И конечно, не случайно не названы имена главных действующих лиц. В пьесе нет героев, наделенных личностным характером или хотя бы какими-то личностными качествами. Конкретных. Этих именно.

Думается, что писательница и не ставила перед собой задачи раскрыть характеры и конфликты времени. Приметы живой жизни отражены у неё в достоверных, узнаваемых подробностях быта.

Сложна жизнь. И много в ней всякого. Но Добро и светлая человечность — главное. Такова мажорная лейттема творчества В. Ф. Пановой, о таланте которой, если судить беспристрастно, оглядываясь на все, что ею сделано в литературе, вполне справедливо писали — «добрый талант».

В той или иной мере эта тема нашла воплощение в пьесе «Свадьба как свадьба».

Тема эта обусловила композицию пьесы: нанизываются один за другим эпизоды, картина сменяет картину.

Ретроспекция в психологической драме В. Пановой «Сколько лет, сколько зим...», в пьесе-притче «Как поживаешь, парень?» была необходимым звеном в движении сюжета, в развитии конфликта, была средством раскрытия характера: она возвращала зрителя к событиям-поступкам, в ней даны были мотивировки-объяснения этих событий-поступков.

В пьесе «Свадьба как свадьба» писательница, делая зарисовки с натуры, стремилась отобразить и воплотить конкретные приметы быта, а вместе с тем запечатлеть живые и столь дорогие для нее приметы быстротекущего времени.

Возвращение к свадьбе Матери, к свадьбе Бабушки и Дедушки понадобилось для более широкого — во времени — отображения движения жизни.

Один за другим появляются действующие лица. Обмениваются не столь уже и значительными репликами.

Разные люди, разные судьбы...

И как это случалось при чтении некоторых других произведений В. Пановой, возникает впечатление, что в стремлении показать «обыкновенность» своих героев писательница подчас чрезмерно педалирует: вопреки авторскому замыслу герои выглядят несколько обедненными, может быть — недостаточно интересными людьми. Но читать о них интересно.

Талантливые жанровые зарисовки, видимо, тоже имеют свою привлекательность для читателя.

И хотя не находим мы особых художественных открытий в юмористическом изображении бюрократки Сотрудницы загса или непутевых великовозрастных «детей» Риты и Эдьки, типажность этих персонажей бесспорна.

В. Пановой в высшей мере присуще чувство живой разговорной речи, ее стиливых манер. Мастерство речевых характеристик, бытовая правда диалогов придают особую колоритность ее драматическим произведениям.

Итак, на сцене свадьба.

Свадьба, во время которой не происходит никаких драматических событий.

Сдвинули официанты и официантки столики, собрались постепенно гости. Пришли и молодые. Попировали, потанцевали. Мать вспомнила свою свадьбу. Бабушка и Дедушка — свою.

Все обыкновенно до обыденности. И поэтические строки ре-марки финала: «Молодожены сидят на балконе своей квартиры <...!>. Внизу под балконом вспыхнула зеленая звезда». (Вот так. Ни больше, ни меньше. Звезда.) — ключ к пониманию авторского замысла, такого извечно пановского: обыкновенное — необыкновенно!

Раскрытие этого замысла полной мерой соответствует свободная композиция пьесы.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Волькенштейн В. Драматургия. М., 1969, с. 229.

² Там же.

³ Холодов Е. Мастерство Островского. М., 1967, с. 269.

⁴ Там же, с. 260.

⁵ Там же, с. 253.

⁶ Краткая литературная энциклопедия; Тимофеев Л. И. Основы теории литературы, М., 1969; Щепилова Л. В. Введение в литературоведение. М., 1956.

⁷ Кургинян М. С. Драма — В кн.: Теория литературы. М., 1964, с. 360.

⁸ Волькенштейн В. Драматургия, с. 235—236.

⁹ Там же.

¹⁰ Федин К. Писатель. Искусство. Время. М., 1957, с. 413.

¹¹ Там же, с. 381.

¹² Золотницкий Д. Панова. — В кн. Очерки истории русской советской драматургии. Т. 3. М., 1968, с. 275.

¹³ Панова В. Собрание сочинений в пяти томах. Т. 5. Л., 1970, с. 282.

¹⁴ Панова В. Свадьба как свадьба. — «Театр», 1973, № 1, с. 136—152.

ЖАНРОВО-КОМПОЗИЦИОННОЕ СВОЕОБРАЗИЕ КНИГИ В. СУББОТИНА «КАК КОНЧАЮТСЯ ВОЙНЫ»

В последние годы в советском литературоведении предприняты серьезные попытки углубленного рассмотрения художественного произведения как целостного идейно-художественного единства¹. Вместе с тем заметен интерес к проблемам структурной организации художественного текста, к таким его компонентам, как фабула, сюжет, композиция. Сюжетно-композиционная структура произведения рассматривается как в теоретическом², так и в конкретно-аналитическом плане³.

Обращение к произведениям художественно-документального характера (особенно автодокументальным), в которых, как правило, ослаблена внешнесобытийная линия повествования и много «внесюжетных» элементов, позволит выявить одну из специфических форм сюжетосложения. Интересно также проследить взаимосвязимость жанра и сюжетно-композиционной структуры таких произведений.

В нашей статье будут рассматриваться связи, существующие между жанром, сюжетом и композицией произведения В. Субботина «Как кончаются войны». Отсутствие термина «фабула» и анализа фабулы объясняется не отрицанием фабулы как одного из компонентов художественной структуры, а неразработанностью фабульной основы в самом анализируемом произведении.

При анализе сюжета и композиции мы руководствуемся определениями, принадлежащими В. В. Кожину: «Сюжет — живая последовательность всех многочисленных и многообразных действий, изображенных в произведении... последовательность взаимосвязанных внешних и внутренних движений»⁴. «Композиция есть сложное, пронизанное многосторонними связями единство компонентов, созданных в процессе творчества по вдохновению, а не путем рассудочного конструирования... Все компоненты — как смежные, так и отдаленные друг от друга — находятся во внутренней взаимосвязи и взаимоотражении»⁵.

В основу книги «Как кончаются войны» легли дневниковые записи и заметки, которые вел корреспондент газеты «Воин Родины» 150-й Берлинской стрелковой дивизии В. Субботин. Отдельные части этой книги появлялись в газетах и журналах: «Правда», «Знамя», «Новый мир», «Юность» и др. Они печатались в виде серии коротких заметок под общим заголовком «Из записной книжки». В 1961 году вышел сборник рассказов

«День тысяча четыреста девятый». Собранные воедино, эти рассказы, заметки, очерки, воспоминания, лирические миниатюры составили книгу «Как кончаются войны», вышедшую в 1965 году. Она состоит из пяти частей: «Прорыв», «Рассказы шестидесятого года», «Опустите оружие», «Поэты и воины», «Другие рассказы». Не для всех частей книги писатель выбрал удачные названия. В некоторых выражена главная тема и подчеркивается ее идейный смысл: «Прорыв», «Опустите оружие», «Поэты и воины». Другие только указывают на время написания или пестроту тематики: «Рассказы шестидесятого года», «Другие рассказы».

Появление книги вызвало большой общественный резонанс. В газетах и журналах появились многочисленные письма участников событий и других читателей. Общественная значимость проблем, достоверность материала, удачно найденная форма повествования объясняют интерес читателей к произведению Субботина.

Героическая победа советского народа, позорный крах фашизма — таков конец Великой Отечественной войны. В заглавии книги звучит и торжество победы и предостережение любителям войн. «Как кончаются войны» — книга о героизме русского народа, о возвышенно-прекрасной душе русского солдата, о «подвигах и славе» известных, а еще чаще неизвестных героев. «Никто не должен быть забыт... Я бы каждое имя выбил на граните... Всех, кто лежит в своих затерянных могилах. По всей России. В могилах без холмиков. С холмиками и без холмиков... Все — и живые и мертвые — достойны славы. Мертвые — тем паче. Никто не должен быть забыт. Никого нельзя забывать» (298) ⁶.

Велика заслуга В. Субботина, что он уберег от забвения имя героя Петра Пятницкого, первым бросившегося с развернутым красным знаменем на штурм рейхстага и погибшего на его ступенях. Бывший фотокорреспондент газеты «Красный флот» Борис Шейнин писал Субботину: «Подходя к зданию, я увидел на лестнице убитого солдата и еще тогда подумал, какое горе умереть в пяти метрах от победы. Может быть, это и есть твой Пятницкий» ⁷. Из повести Субботина мы узнаем имена и других героев войны, таких как Алексей Берест, комбат Неустроев, Илья Сьянов, Петр Щербина и др. В книге «Как кончаются войны» сильны также мотивы преемственности поколений, борьбы за мир, интернационализма. «...Немецкие дети и наши встречаются. И Отто, этот Отто в пионерском галстуке, водит всюду нашего Виктора, показывая ему свой город... Они идут вместе на Унтер-ден-Линден. Наверное, это хорошо» (112). Нетленность героических традиций, передающихся от поколения к поколению, звучит в рассказе о Юрии Гагарине («Идем дальше»). Юрий Гагарин нарисован «младшим братом» героев войны: «...я все смотрел на него и думал, на кого он похож: на Неуст-

роева, на Давыдова или на Егорова — тоже смоленский? На всех сразу... У него теперь та же звезда, что и у них» (296).

Собрать в одной книге героев разных десятилетий, поделить-ся с читателем сразу многими заветными думами и мыслями, говорить одновременно о прошлом, настоящем и будущем позволяет писателю избранная им форма произведения.

Некоторые критики называют книгу В. Субботина сборником или циклом рассказов⁸. Но чаще можно встретиться с иным ее жанровым определением: лирическая повесть⁹. Если и не называют жанра, то отмечают цельность, единство этого внешне мозаичного произведения. Так; А. Амстердам пишет: «В ней нет единого, связанного сюжета. Тем сильнее ощущается внутреннее единство книги. Перед нами все же цельное повествование о конце войны, о водружении на рейхстаге Знамени, о величии Победы. Эта внутренняя цельность достигается многими приемами: и расположением материала в исторической перспективе (сначала «Прорыв», затем — штурм рейхстага и капитуляция, послевоенные события), и переброской между рассказами композиционных «мостков», и возвращением в ходе повествования к тем же мотивам, их постепенное обогащение...»¹⁰.

Книга В. Субботина имеет документально-автобиографический характер. Ее можно назвать лирической повестью в новеллах. Правда, такое определение условно, ибо она обладает рядом жанровых признаков: лирический дневник, повесть в новеллах, автобиографическое повествование. Отсутствием последней можно объяснить продолжающуюся работу писателя над более гармоничным расположением отдельных рассказов. Так, в издании 1968 г. рассказ «Щит Берлина» помещен в цикле «Опустите оружие», в издании 1970 г. в цикле «Другие рассказы». В последнем издании есть перестановки и внутри цикла «Другие рассказы».

И все-таки «Как кончаются войны» воспринимается как цельное произведение, обладающее идейной и структурной организованностью. В. Субботин также считает свою книгу произведением цельным: «Мне даже кажется, как ни коротки эти заметки, *это один большой рассказ* (курсив мой — Н. К.), состоящий из нескольких маленьких. Ведь в записях есть нечто такое, чего нет в связанном рассказе, что единственно может восполнить воображение читателя» (154). В другом месте писатель сообщает: «Когда-то в самом начале, когда характер этой книги для меня еще не определился, я думал, что напишу нечто вроде серии коротких эпизодов или отдельных отрывков из фронтовых моих записей: о каждом факте и о каждом эпизоде по одной-две строки. Я хотел этот перечень различных фактов и сведений дать под названием «Не многим известно...» Для этого надо было только полистать мои записные книжки и дивизионную

газету. Я так и сделал. Получилась целая хроника. Я увидел, что такая сжатая форма позволяет сказать о многом...»

Нельзя игнорировать это заявление автора при анализе жанра и композиции произведения. Вместе с тем было бы ошибочно считать, что только расчетом на воображение руководствовался писатель при выборе формы своей книги, как это делает А. Амстердам¹¹.

В повести В. Субботина окружающий мир объемлен и зрим, герои действуют в конкретной обстановке, писатель умеет придать неоднозначный характер реалистическим деталям. (Можно вспомнить палку Геринга, с которой герой приехал с войны, пышное сафьяновое кресло, в котором сидел писарь Гаркуша в рейхстаге). Нет в произведении и недоговоренности, в нем немало публицистических и лирических отступлений, обращений к читателям и сослуживцам, авторских сентенций и выводов. Конечно, тем, кто был свидетелем величественных событий падения Берлина, вспомнится и многое из того, что не попало на страницы книги Субботина. Но и рассказанного достаточно, чтобы все, не видевшие войны, могли представить, «как это было».

Более значительным является замечание писателя «такая сжатая форма позволяет сказать о многом». Не в этом ли стремлении «сказать о многом» заключается причина обращения советских писателей к роману в новеллах («Тронка»), повести в новеллах («Липяги», «Хлеб — имя существительное»)? Возможность сказать о многих фактах, людях, о себе, не сковываясь строгими временными и сюжетными рамками, образом одного или нескольких героев — в этом одна из привлекательных особенностей подобных жанров. «...Повесть не повесть, дневник не дневник, а нечто такое, в чем явятся три-четыре слоя разнообразных впечатлений... Предчувствуется большая емкость такого рода прозы. Чего-чего не вспомнить, не скрестить и не увязать при таком плане! Дело только в том, чтоб, говоря как будто про себя, говорить очень не «про себя», а про самое главное»¹².

Избранный В. Субботиным жанр мозаичного, но вместе с тем единого повествования соответствовал его замыслу: донести до читателя многие подробности минувшей войны, передать колорит времени и обстановки, рассказать о многих реальных людях и о себе, открыто выразить свои чувства и мысли. Субботина привлекала и «емкость такого рода прозы» и ее впечатляющий, действенный характер. В выборе жанра отразилась и особенность дарования писателя, обладающего ярко выраженным лирическим восприятием действительности.

Писатель был свидетелем событий исключительной исторической важности. «Из всех газетчиков он был, пожалуй, первым и единственным, кто от начала до конца наблюдал штурм рейхстага и видел первого героя рейхстага — Петра Пятницкого с

развернутым знаменем в руках, погибшего в нескольких шагах от фашистской цитадели. Именно сообщение Субботина в свою газету было первым сообщением о падении рейхстага, о том, что знамя Победы водружено. Первым во всей мировой печати он видел, как кончаются войны, и по праву написал об этом»¹³, — пишет В. Савицкий.

В. Субботин рассказывает о событиях масштабных, фактах эпических, эпизодах, носящих символический характер (о бою, сидящем в зале рейхстага в пышном кресле, о забытых героях-солдатах, о знаменах и флажках на рейхстаге). Но нередко он обращается и к фактам простым, отражающим будни войны, обстановку военных действий, естественные поступки людей. Он внимателен к картинам природы, рассказывает о буйном цветении садов и о солдатах с ветками сирени в руках в поверженном Берлине.

Писателя привлекают такие факты, которые уже несут определенную эмоциональную информацию, он же самими различными средствами, среди которых важное место отводится соединению этих фактов, сцеплению воедино событий величественных и будничных, драматичных и спокойных, трагических и юмористических, обнажает «душу» факта, вскрывает его психологическую, нравственно-этическую сущность. Кроме точных фактов, событий, картин в книге Субботина большое место отводится авторским отступлениям, размышлениям, обобщениям, воспоминаниям. Эти элементы составляют важнейшую часть повествования Субботина. Расширяя действие и обогащая идейное содержание книги, они становятся необходимой частью сюжета и раскрывают авторскую концепцию мира, повернутого к нему поэтической, одухотворенной стороной.

Главную организующую роль в книге Субботина выполняет многопланово проявляющийся образ автора, он же придает повествованию проникновенно-лирический характер. В различных типах творчества авторское начало и образ автора проявляются по-разному¹⁴. «Художественно-документальная литература, — по справедливому замечанию Л. Гинзбург, — подобна поэзии своим открытым и настойчивым присутствием автора»¹⁵.

Это тем более характерно для произведений лирического плана, к которым относится книга Субботина. Исследование художественно-документальной литературы может привести к интересным выводам об авторском начале в произведении именно благодаря «открытому присутствию автора». Здесь чаще, чем в недокументальном повествовании, авторское «я» объективируется и превращается в конкретный художественный «образ автора», «живущий на его страницах наравне с другими образами»¹⁶.

Проблема автора в художественно-документальном произведении непосредственно связана с вопросом о соотношении документального и художественного в литературе «факта».

Превращение достоверного факта в поэтическую картину, реального человека, в том числе и автора, в художественный образ происходит благодаря авторской «обработке». И очень часто художник-документалист делает это открыто, «на глазах» у читателя.

Документ, факт начинает звучать, «говорить» рядом с другими документами и фактами. В художественно-документальном произведении организация фактов, построение произведения становится важной творческой задачей художника. «Подобно современному технику, документалист ищет конструкцию своего произведения, причем конструкцию красивую, выразительную, неожиданную, лаконичную»¹⁷, — пишет С. Залыгин. Л. Гинзбург считает организацию важнейшей основой произведения, позволяющей говорить о мастерстве художника-документалиста. «Для эстетической значимости художественно-документального произведения не обязателен вымысел и обязательна организация-отбор и творческое сочетание элементов, отраженных и преобразенных словом»¹⁸.

Как было сказано выше, не только авторское сознание, но и многосторонне выраженный образ автора становится композиционнообразующим началом произведения. Это положение неоднократно декларируется самим писателем: «Но я пишу не историю части, а личную историю» (59); «Я пишу это, опираясь на память» (61).

Автобиографический герой, повествователь, комментатор и публицист — такое преломление находит образ автора на страницах повести В. Субботина. В отдельных частях книги он приобретает характер лирического героя, ибо главное в нем, как и в лирическом герое (откуда пришел в прозу этот термин) — открыто субъективное, поэтическое видение и изображение мира.

Это было замечено В. Панковым, который в статье «Память сердца» писал: «...В книге все объединяет герой-рассказчик. Можно назвать его героем лирическим, вспоминающим, мыслящим. В общем, перед нами не безликий повествователь, а подлинный литературный герой, в прошлом журналист дивизионки, герой душевный, скромный, зоркий»¹⁹.

Активное участие автобиографического героя в военных событиях, их истолкование и оценка автором-публицистом, открыто выраженные впечатления и чувства лирического героя, авторские ассоциации — все это выступает в качестве сюжетно-композиционных элементов и позволяет воспринимать книгу Субботина как цельное произведение.

В первой части («Прорыв») главными событиями являются наступление на Одере и битва за Берлин. Однако сам писатель предупреждает: «Я пишу иногда не совсем так, как развертывались события. Не в том порядке...» (58). Действительно, «порядок» рассказа о битве за Берлин перебивается воспомина-

ниями о детстве автобиографического героя, о 1943 годе, когда герой стал газетчиком, размышлениями о причинах возникновения войны, о ее победоносном завершении. В главе намечено несколько временных и пространственных планов повествования.

Основное действие происходит на Одере и в Берлине, но расширяя пространственный план, писатель рассказывает о западной границе, где его героя застала война, о горестном отступлении на Украине, о деревеньке в бывшей Вятской губернии, где работал его отец. Временная последовательность также нарушается, происходит чередование и переплетение разных пластов времени. Начинается повествование с 17 апреля 1945 года, потом писатель идет в прошлое — далекое (30-е годы) и более близкое (начало войны, 1943 год), а затем обращается к послевоенному будущему.

Такое свободное обращение писателя со временем и пространством вносит объемность и глубину в изображение жизни и, главное, в раскрытие характеров тех, кто выиграл битву за Берлин. «Какое это было поколение. Как штыки!.. Я один из немногих, немногих оставшихся в живых. Один из родившихся в 1921 году» (20, 35).

Поколение родившихся в 1921 году представлено образом автобиографического героя, поэтом и журналистом, «певцом во стане советских воинов». Писатель объективирует факты личной биографии, как бы отстраняясь от себя, создает художественный образ корреспондента дивизионной газеты. Из повести мы узнаем, что он родился в деревне («Я все-таки был деревенский парнишка» — 214), что отец его был председателем колхоза, что сейчас у героя есть маленькая дочка. Вместе с тем писатель все время подчеркивает общность судьбы героя с судьбой его поколения и всего воюющего народа. В повествовании он легко переходит от «я» к «мы». «Надо и то учитывать, что большинство из нас было из деревень — люди совершенно не городские...» (213); «Я один из миллиона вставших на Одере. Капля в потоке» (33). Авторская личность приобретает типические черты рядового участника войны и благодаря биографическим фактам не теряет конкретности.

Автор-рассказчик и автор-герой — так проявляется образ автора в первой части. Связывая воедино повествование, рассказчик придает ему форму непринужденного, предельно искреннего рассказа. Беседа с другом-читателем, обращения, вопросы, восклицания, уточнение деталей происходящего, размышления «вслух» — к таким специфическим средствам разговорного стиля прибегает писатель. «Так вот, я говорю, послушайте» (164). «Знаете вы, что значит подняться в атаку первым? Первым, не первым, все равно! Знаете? Сейчас я попытаюсь вам объяснить это» (296).

Для стиля Субботина характерен особый профиль фразы, особое строение речи: он прибегает к неполным, назывным предложениям, иногда разрывает фразу. «Я узнал этого бойца. Это ж ротный писарь Гаркуша... Мой старый знакомый. И он, вижу, узнал меня... Да, это он, Гаркуша. Тот самый, Григорий Гаркуша...» (88—89). В субботинской повести можно обнаружить специфические ритмообразующие средства: повторы, синтаксический параллелизм, особое графическое расположение предложений. В. Субботин часто пишет не сплошным текстом, а разреженным, располагая короткие фразы на отдельных строчках.

«Мы бились долго...

Уничтоженная сто раз дивизия возникала сначала.

Сколько раз дивизия таяла и возникала сначала.

Дивизия падала и возникала вновь. Одна дивизия падала, поднималась другая.

Возродившаяся, кустанайская, отстаивавшая Москву сибирская дивизия ведет бои на улицах Берлина» (64).

Писатель повторяет и отдельные слова. «И не по дорогам судили мы. Не по дорогам, не по селениям. Меньше всего об этом мы могли судить по дорогам. Мы ведь шли полевыми дорогами. И только те дороги, что мы пересекали, были широкими» (40). Автор как будто «играет» словом, повторяя на разные лады то «гул», то «дорога», то «цветение», и от этого повторяющееся слово приобретает смысловую выразительность, а отрывки с повторяющимся словом ритмическую организованность. Все это позволяет говорить о наличии в повести «Как кончаются войны» элементов ритмической прозы. «Проза поэта», — так говорят о книге Субботина, подчеркивая ее лирическую, поэтическую окрашенность.

В последующих частях книги, которые продолжают основную хронологическую линию повествования, образ автора изменяется. Молодой, не обстрелянный корреспондент газеты становится опытным воином и летописцем войны.

Основным событием второго цикла «Рассказы шестидесятого года» является взятие рейхстага. Этот цикл состоит из семнадцати коротких рассказов и лирических зарисовок, а также вступления «Дорога». Чаще всего это — рассказы-портреты: «Серое здание», «Полковник Берест», «Встреча», «Забывший солдат», «Щербина». Теперь автор не столько действующий персонаж, сколько повествователь, летописец легендарного события. Авторское сознание преломляется в других героях, писатель встает на точку зрения то капитана Неустроева, то лейтенанта Береста, то писаря Гаркуши, а иногда ведет рассказ от их имени. Но авторское «я» не исчезает из повествования, выражаясь в прямых оценках поступков героев, в обращениях к читателям, в анализе происходящих событий. Чувства и мысли автора отражены в лирико-патетическом тоне повествования:

«Среди имен людей, бойцов и офицеров, бравших рейхстаг, забыто имя Пятницкого. Петра Пятницкого. Между тем именно он первым выпрыгнул утром из окна дома Гимmlера, когда начался штурм при первой атаке... Он уронил свое знамя перед самыми ступенями. Петр Пятницкий — простой солдат, боец... Не будем забывать мертвых. Они делят славу с живыми» (90—91).

Солдаты-герои Петр Пятницкий и Петр Щербина, линейный Алексей Мельников и писарь Гаркуша, разведчики Кантария и Егоров, сержант Илья Сьянов и лейтенант Алексей Берест, комбаты Неустроев и Давыдов взяты из жизни в их естественном поведении и сосредоточенности на главном деле: выполнении воинского долга. К отдельным героям писатель возвращается несколько раз, высказывает свое отношение к ним, показывает их в бою за рейхстаг, дает некоторые сведения из их довоенных биографий. В памяти остаются не только подвиги солдат, но они сами, их лица, характеры, слова.

Пожалуй, именно вторая часть книги дает наиболее интересный материал для размышлений о приемах художественной обработки документальных сведений. В основу второй части положены не только факты памяти и записных книжек автора, но и услышанное им от других. В. Субботин всегда предупреждает читателя, что он видел сам, о чем читал, что вообразил. Раскрытие перед читателем творческой «кухни» является в художественно-документальном произведении не только этической нормой (читатель должен знать, что в нем подлинное), но своеобразным художественным приемом. Достоверность становится категорией эстетической, требующей особого художественного раскрытия.

В миниатюре «Высота» рассказывается о водружении знамени победы. Егоров и Кантария, с которыми беседовал корреспондент, видимо, были предельно кратки, потому что он признается: «Я долго тогда выпрашивал у них, как все это было и что они испытывали... Но так и не смог занести в мою записную книжку ничего, кроме их имен да кратких биографий» (95). Писатель рассказывает все за них: и как они с трудом нашли в крошечной тьме путь на крышу, и как с риском для жизни поднимались по искореженной лестнице на купол, и как под свист пуль и осколков привязывали знамя, и о чем думали. В. Субботин ясно представил «как все это было» и не исказил картины реально происшедшего, потому что сам был в рейхстаге, потому что знал Егорова и Кантарию, потому что понимал, что может испытывать человек в подобной ситуации. Знание и домысел, основанный на анализе достоверных фактов, дали тот эмоциональный эффект, когда читатель «видит» происходящее и заражается чувствами и переживаниями героев.

Оживление прошлого, нарисованного в его сиюминутном выражении (рассказ ведется чаще всего в настоящем времени),

конкретное объемно-пластичное изображение обстановки создают живую картину войны. В героической летописи Субботина явственно выступает коллективный образ советских солдат, складывающийся из многих портретов реальных участников войны, в том числе и автобиографического героя.

Реальная обстановка, в которой действует герой, нарисованный несколькими штрихами портрет, реплики, произносимые героями, авторское отношение к ним — вот наиболее характерные приемы «оживления» реальных лиц. Будучи общими для любого художественного произведения, в художественно-документальных повествованиях эти приемы «контролируются» наличием достоверного участника событий и требуют не столько воображения, сколько наблюдательности и мастерства в раскрытии главного в характере реального человека. Следовательно, оставаясь общим для художественного творчества, «механизм» создания образа в документальном творчестве имеет свою специфику.

Вторая часть повести «Как кончаются войны» — битва за рейхстаг и его падение — является кульминационной. Развешенное Красное Знамя над рейхстагом стало символом не только конца войны, но и победы социализма. Писатель показывает общественную зрелость и духовную тонкость своих героев, подлинных патриотов и гуманистов. Происходит слияние автобиографического героя с героем коллективным, что подчеркнуто в лирико-публицистических отступлениях. «Из этой толпы я тогда взглянул на нас, на советскую нашу армию, на своих товарищей... Это — незабываемо! Стоял и смотрел. Ведь я сам был каплей, каплей дождя в потоке. Я был армией, был — массой, частицей этой живой лавины... Тогда-то как бы впервые я увидел — какие мы!» (212).

Третья часть книги Субботина называется «Опустите оружие». Картины боев за рейхстаг логически сменяются многокрасочным рассказом о том, как «немцы сдавались по всему Берлину» (144). Состоящая из семи рассказов и вступления, эта часть охватывает большой временной отрезок. Начинается она с послевоенной встречи автора-повествователя с капитаном Неустроевым, бравшим рейхстаг, а затем хронологическая линия выпрямляется, хотя и осложняется различными приемами авторского вмешательства. Разнообразны в этой части и повествовательные формы: здесь встречается рассказ с завершённым сюжетом («Щит Берлина»), короткие очерки-записки («Записки»), рассказ-воспоминание публицистического характера («В конце лета»). И все-таки сквозь эти наслоения пробивается не только основной временный план, но и главная идейная задача — раскрыть значение победы советского народа для судеб всего человечества. Для этого и поднадобилось автору расширить географию книги, нарушить последовательный отсчет времени, открыто вмешаться в повествование. Будучи ав-

тором-летописцем, рассказчиком и повествователем писатель «связывает узелок с узелком», продолжая выполнять функции организатора своей книги.

В четвертой части «Поэты и войны» образ автора приобретает характер лирического героя, здесь наиболее открыт для читателя его духовный мир. Чувство влюбленности в духовно красивых людей становится объединяющим началом в цикле, состоящем из пяти своеобразных литературных портретов: «Алеша», «Володины стихи», «Солдат-песенник», «Гроза», «Брат мой». Эти рассказы не развивают хронологическую линию повествования (время в них переплетается и пересекается), но воспринимаются как необходимая часть повести о войне. Идейно и тематически четвертая часть развивает и конкретизирует образ поколения, чья молодость совпала с войной. Юные политруки, мальчишки-командиры, поэты-воины встают со страниц повествования. Помимо молодости героев, общей воинской судьбы, их объединяет одухотворенность, естественно и просто выражающаяся героичность. Со всеми этими людьми, за исключением Павла Когана, автор был близко знаком, что позволило ему прибегнуть к стилю не только лирическому, но и интимному. «Она уже тоже пронеслась, комсомольская твоя седая юность. Ведь когда я это пишу, и у меня седина идет густо. Неужели ж столько промчалось лет?» (189).

Литературные портреты, входящие в четвертый цикл, имеют разные жанровые признаки: письмо («Алеша»), рассказ-воспоминание («Володины стихи»), воспоминание-обращение («Брат мой»). Выбор этих жанровых форм, дающих простор авторскому лиризму, отвечал задаче, которую поставил перед собой писатель: как можно более задушевно выразить свое восхищение красотой и мужеством юных солдат.

В каждом из этих рассказов присутствует и лирический герой, наделенный определенным социально-психологическим характером. Патриот своей страны, убежденный коммунист, человек, близкий своему народу, лирический герой отличается душевной тонкостью, впечатлительностью, страстностью чувств.

Последняя, пятая часть, названная несколько неопределенно «Другие рассказы», состоит из двадцати двух рассказов и вступления. Несмотря на пестроту тематики и хронологическую «чересполосицу», она воспринимается как естественное завершение Берлинской летописи. Величие Победы и высокое благородство тех, кто ее добился, — главный мотив этой части.

Автор вновь обретает характер действующего персонажа, но на этот раз не война и корреспондента, а исследователя, собирателя необходимых сведений о героях рейхстага. Упоминания о поездках, встречах, переписке воспринимаются как сюжетно-образующие компоненты. Дополняется и расширяется облик погибших героев, прослеживается судьба оставшихся в живых. Особенно дорог писателю Петр Пятницкий, о котором сооб-

щаются новые подробности. Появляется немало новых имен, новых эпизодов: о Петре Данилове, «воскресшем из мертвых», о детях войны, о концентрационных лагерях, о солдате, принесшем в рижский музей мраморную головку молодой женщины.

Большая творческая удача Субботина — в том, что ему удалось создать образ коллективного героя — советского солдата-победителя, не растерявшего среди тягот войны ни сердечности, ни чувства прекрасного. Люди, объединенные воинским братством, душевной близостью, высоким патриотизмом, осознающие свой долг и свое назначение — такими предстают советские воины в книге В. Субботина. Вместе с тем это — люди скромные, простые, занимающиеся в мирные дни обыкновенными трудовыми делами. Писатель подчеркивает величие этих героев в авторских отступлениях, то открывающих циклы, то включенных в повествование о конкретных событиях. В стиле последней части преобладает лирико-публицистическое начало, многие рассказы завершаются публицистическими выводами. Рассказ о школьниках — красных следопытах, писатель заключает: «Это вот ребята какие... Они считают, что не должно быть неизвестных могил. С какой горечью они говорят, что о Пятницком так долго не знали, что даже и он считался пропавшим без вести. Ничто никогда не забывает Родина. Все помнит!» (226).

Тематически, идейно и композиционно последний цикл и вся книга завершается рассказами обобщенно-символического значения: «Идем дальше», «Нельзя никого забывать», «Флаг». Время в них сближается, писатель объединяет два таких масштабных события, как взятие рейхстага и полет Юрия Гагарина в космос. (см. с. 295). В рассказе «Флаг» время как бы останавливается становится вечным. «Когда эта ночь прошла, когда наступило утро — первое утро мира, все сразу его увидели. Тот красный флаг на струганом древке... И Ленин в Мавзолее тоже лежит на знамени» (300). Так символичность образов, патетика стиля, обнаженность мыслей и чувств автора способствуют возведению в идеал конкретных событий и фактов.

В цикле «Другие рассказы» авторская мысль активизируется. Автор выступает не только участником описываемых событий, исследователем военного прошлого, очевидцем-повествователем, но и аналитиком, осмысляющим действительность философски. Расширяются функции автора, особенно глубокими становятся его суждения.

Суммируя наблюдения над жанрово-композиционными особенностями повести В. Субботина «Как кончаются войны», следует отметить, что избранная им форма повествования отвечала творческой задаче писателя, которая состояла в том, чтобы не отступая от документальности, не забывая реальных героев, показать естественность и простоту героического, вскрыть воз-

вышненное в будничном, поэтическое в обыкновенном. Это и привело писателя к лирическому способу изображения войны.

Хотя в рамках произведения Субботина можно увидеть несколько жанровых форм, оно воспринимается как цельное произведение — своеобразная повесть в новеллах. Повесть состоит из пяти частей, и каждая часть является завершённым циклом. Циклы тесно связаны между собой идейно и композиционно, дополняя друг друга, они последовательно раскрывают тему и обогащают идейное содержание произведения.

В повести нет сюжета в его традиционном, привычном выражении. Сюжетные функции выполняют разные художественные компоненты: хронологическая канва, связанная с завершением Великой Отечественной войны; несколько героев, которые переходят из одной части в другую, природа. Но самые главные сюжетные и композиционные функции в книге выполняет многогранно раскрывающийся образ автора. Автор в повести «Как кончаются войны» отражает ведущее качество сознания советского человека — нерасторжимость личного и общественного, поэтому лирический рассказ о победной весне 1945 года воспринимается как гимн победившему народу.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См., например, сб.: Проблемы художественной формы социалистического реализма. М., 1971; Корман Б. О. Изучение текста художественного произведения. М., 1972.

² Тимофеев Л. И. Основы теории литературы. Издание 4-е. М., 1967; Кожин В. В. Сюжет, фабула, композиция. — В кн.: Теория литературы. Кн. 2. М., 1964.

³ См., например: Вопросы сюжетосложения. Вып. 1 и 2. Рига, 1969, 1972.

⁴ Кожин В. В. Сюжет, фабула, композиция, с. 421, 427.

⁵ Краткая литературная энциклопедия. Т. 3. М., 1966, с. 695.

⁶ В сокращённых ссылках указаны страницы книги: Субботин В. Как кончаются войны. М., 1968.

⁷ Из писем В. Субботину, — «Литературная Россия», 1966, 6 мая, с. 2.

⁸ Панков В. Память сердца. — В кн.: Литература и современность. М., 1967; Чернов А. Глазами очевидца. — «Московский комсомолец», 1966, 5 мая.

⁹ Адалис А. Законы красоты. — «Литературная Россия», 1965, 24 сентября.

¹⁰ Амстердам А. Сквозь магический кристалл. — «Звезда», 1966, № 7, с. 207.

¹¹ Там же.

¹² Твардовский А. Т. Собрание сочинений. Т. 4. М., 1960, с. 103—104.

¹³ Савицкий В. Поэт на войне. — «Литературная Россия», 1968, 9 мая, с. 11.

¹⁴ Наиболее интересными исследованиями данной проблемы являются работы В. В. Виноградова, Д. С. Лихачева, Б. О. Кормана.

¹⁵ Гинзбург Л. О документальной прозе и принципах построения характера. — «Вопросы литературы», 1970, № 7, с. 91.

¹⁶ Ермилова Е. В. Лирическое «я» и поэт. — В кн.: Проблемы художественной формы социалистического реализма. Т. 1. М., 1971, с. 366.

¹⁷ Залыгин С. Черты документальности. — «Вопросы литературы», 1970, № 2, с. 62.

¹⁸ Гинзбург Л. О документальной прозе и принципах построения характера. — «Вопросы литературы». 1970, № 7, с. 64.

¹⁹ В сб.: Литература и современность. М., 1967, с. 236.

К ВОПРОСУ О РОЛИ АВТОРА — ПОВЕСТВОВАТЕЛЯ В НОВЕЛЛЕ МОПАССАНА «ПАПАША МИЛОН»

Выяснение функции автора-повествователя оказалось в последнее время в центре внимания многих исследователей, уделяющих внимание теоретическому осмыслению проблем композиции художественных произведений, специфики литературных жанров.

Наиболее удачно, как нам представляется, сущность и функцию образа автора определяет В. В. Виноградов: «Образ автора — это индивидуальная словесно-речевая структура, пронизывающая строй художественного произведения и определяющая взаимосвязь и взаимодействие всех его элементов»¹.

В новелле «взаимосвязь и взаимодействие всех элементов» требуют особой формы присутствия автора. Известно, что роль повествователя Мопассан в одних новеллах доверяет рассказчику, в других — берет на себя.

Нам уже доводилось писать о том, что два рассказчика в новелле «Тетка Соваж» — один из композиционных приемов, позволяющих писателю найти сложные, не однозначные оценки изображаемого².

Одним из приметных свойств новелл Мопассана о Франко-Прусской войне является особенность отраженного в них художественного времени. Мы согласны с Д. С. Лихачевым, что «время в художественном произведении это не только и не столько календарные отсчеты, сколько соотнесенность событий»³.

Структура художественного времени в новелле «Папаша Милон» связана с особой ролью автора-повествователя. Страстно ненавидя войну, негодуя против оккупантов, Мопассан находит многообразные тонкие способы оценки и захватчиков и крестьян-патриотов, по-своему понимающих и выполняющих свой национальный долг. О событиях, становящихся объектом изображения, Мопассан рассказывает от имени автора-повествователя и устами папаши Милона.

Конечно, не случайно меньше всего о своих расправах с пруссаками папаша Милон рассказывает сам. Дав своему герою небольшой монолог-исповедь, Мопассан прерывает этот монолог и пересказывает его продолжение устами повествователя. Пересказ помогает увидеть папашу Милона таким, каким он себя, разумеется, не воспринимал.

История старика Милона дана в новелле и с точки зрения его самого, и с точки зрения его близких, и с точки зрения прус-

саков, и с точки зрения автора, которая ощущается в манере повествования и складывается из сопоставления разного отношения к поступкам крестьянина-патриота. Автор-повествователь обнаруживает себя и в непосредственном (от лица автора) повествовании, и в особой организации новеллы, взаимодействии отдельных ее эпизодов, частей.

Мы назовем, по традиции, начало этой новеллы — «экспозицией». То, что на первый взгляд воспринимается как экспозиция, окажется эпилогом, хотя в конце новеллы никакой внешне выраженной связи с этой «экспозицией» не обнаруживается. Истинный смысл данной автором «экспозиции» проявится только тогда, когда читатель прочтет всю новеллу.

Начинают новеллу несколько безмолвных кадров (никак не оцененных автором), вводящих в мирную, ничем не тревожущую жизнь людей. После первого довольно развернутого абзаца — картины лучезарной жизни природы, где «яркое солнце льет на поля свое жгучее пламя», где «небо голубеет до самого края горизонта», где «старые яблони, кряжистые как сами крестьяне, стоят в полном цвету»⁴, — идут очень короткие абзацы-кадры, каждый из которых фиксирует этапы обеда, очевидно, обыденного.

Участники этого обеда обезличены повествователем. «В тени грушевого дерева, посаженного перед дверью, обедает семья: отец, мать, четверо детей, две служанки и трое батраков. Говорят мало, едят суп, затем снимают крышку с блюда картофельного фрикасе на свином сале» (143).

Обезличены они автором и потому, что не о них пойдет речь в новелле, и потому, что их жизнь в сравнении с жизнью бывшего владельца этого дома, отца и деда этих людей, не представляет собой ничего значительного, интересного.

Соединяет это описание с последующим повествованием фраза: «Эта виноградная лоза (на которую смотрит хозяин дома — *Т. В.*) посажена на том самом месте, где расстреляли отца». И эта авторская фраза сразу же настраивает на восприятие иных фактов, событий, людей, иных, чем те, с которыми читатель уже имел возможность познакомиться. А следующая за ней — «Было это в войну 1870 года» — сразу же переводит изображаемое в иное время, предшествующее изображаемому, в памятный для истории Франции год войны.

Мопассан ничто не комментирует, не объясняет, он лишь очень резко, настойчиво, хотя и внешне совершенно спокойно переходит от повествования о настоящем к повествованию о прошлом. Этот переход достигается и сменой грамматических времен. Все сообщения о действиях героев в начале новеллы даны глаголами настоящего времени, а начиная рассказ о периоде войны, Мопассан переходит к глаголам прошедшего времени.

Правда, затем мы увидим, что писатель будет употреблять глаголы и в прошедшем и в настоящем времени, хотя все дальнейшее повествование будет только о прошлом. Подтверждается мысль Лихачева о том, что «грамматическое время и время словесного произведения могут существенно расходиться»⁵. И, хотя в этом нет никакой обязательности, нам кажется примечательным, что Мопассан, переходя к изображению прошлого, меняет грамматическое время. Тем ощутимее воспринимается переход из настоящего в прошлое, связь настоящего и прошлого.

Главным объектом изображения в этой новелле становится характер простого крестьянина, отыскавшего свой способ мести захватчикам.

Мопассан ничего не говорит в начале новеллы о том, что делали пруссаки в этом селе, что могло вызвать гнев и возмущение захватчиков, а сразу же сообщает о результатах этого гнева, о расправах над уланами-разведчиками. Для автора повествователя не имеют значения подробности поведения оккупантов. А говорит он прежде всего о реакции, которую вызвало пребывание их на чужой земле. И это сразу же характеризует и захватчиков-пруссаков и французов, не желающих безропотно им подчиняться.

О зверствах пруссаков Мопассан сообщает лишь после того, как читатели узнали, что «улан подбирали мертвыми в поле, недалеко от какого-нибудь крестьянского двора, во рву. А их кони валялись где-нибудь на дороге, зарубленные саблей» (144).

Лишь в одном, довольно лаконичном, абзаце повествует автор об атмосфере жизни под властью оккупантов: «Весь край был терроризирован. Крестьян расстреливали по простому доносу, сажали в тюрьмы женщин, угрозами пытались вынудить признания у детей. И ровно ничего не добились» (114).

Как видим, этот абзац заканчивается фразой, оценивающей не зверства пруссаков, а мужество, героизм не сдававшихся духом французов. Знакомясь с дальнейшим развитием событий, нельзя не заметить, что эта часть авторского повествования обретает более глубокий, скрытый смысл в соотношении с последующим. Как можно было бы судить по массовым репрессиям, предпринятым пруссаками, против них боролось много людей. Думается, что Мопассан намеренно создает такое ошибочное впечатление у читателей. А затем становится известным, что это сопротивление, месть всего лишь одного человека — старика Милона.

Предоставив читателю возможность соотнести то, что он узнал о размахе мести, с тем, что это — поступки одного человека, Мопассан помогает воспринимать героический характер папаша Милона, ни разу не назвав его героем.

Стремление писателя к объективности изображаемого проявилось и в том, что внешний облик папаша Милона дан пове-

ствователем, не приукрашивающим, не щадящим своего героя: «Он был небольшого роста, худощав, немного кособок, с длинными руками, походящими на клешни краба. Сквозь его бесцветные волосы, редкие и тонкие, как пух утенка, просвечивала кожа. На шее, под смуглой морщинистой кожей выступали тонкие жилы; они исчезали под челюстями и вновь появлялись на висках. По всей местности он слыл скрягой и человеком несговорчивым» (144).

Только соотнеся (по воле автора) внешний облик этого человека с его делами, можно понять мысль Мопассана о скрытых, но глубоких чувствах, какие был способен испытывать этот крестьянин, о чувствах, толкнувших его на осознанную месть за поруганную Францию.

Нарисовав облик папаша Милона, вызывающий неприязнь и никак не располагающий к нему, автор передал то впечатление, которое производил этот старик на окружающих, не знавших его по-настоящему. Так, очевидно, воспринимали его и допрашивавшие офицеры. Недаром полковник, услышав от папаша Милона, что он «убил двух уланов, найденных сегодня утром близ холма с крестом», пораженный, на мгновение смолк, взглядываясь в арестованного (143). «Пораженные офицеры переглянулись, услышав во время допроса его первое признание!».

Весь композиционный строй этой новеллы служит цели постепенного раскрытия характера папаша Милона, постепенного, потому что истинно героическое в этом характере некоторое время оставалось тайной для всех.

О совершаемой им мести пруссакам папаша Милон начинает рассказывать сам, а затем автор-повествователь прерывает монолог старика и пересказывает дальнейшее. От монолога папаша Милона пересказ автора отделялся фразой: «Допрос возобновился, и вот что они услышали...» Завершая свой пересказ, автор вновь возвращает читателя ко времени допроса: «Закончив свой рассказ, он поднял голову и гордо взглянул на прусских офицеров».

Чем же вызвана необходимость подобного пересказа? В отличие от остальных, предельно лаконичных авторских описаний, в пересказе писатель не просто рассказывает, а анализирует (хотя и очень сдержанно) внутреннее состояние папаша Милона, стараясь не забыть ни одной существенной детали его поведения. Например: «Совершив убийство, старик стал жить одной мыслью: «убивать пруссаков». Он ненавидел их скрытой, ожесточенной ненавистью жадного крестьянина и вместе с тем патриота» (146).

Каждый абзац этого пересказа, изобилующий глаголами действия, передает напряженную жизнь человека, выработавшего и методически последовательно выполнившего свой план мести. «...Он стал рыскать по полям, то ползком, то крадучись

вдоль откосов, чтобы укрыться, прислушиваясь к малейшему шуму...» «Каждую ночь он уходил из дома, бродя наугад, тут и там убивая пруссаков, и скакал по пустынным полям, при лунном свете, уланом-скитальцем, истребителем людей» (147).

Введение такого насыщенного подробностями пересказа выполняет несколько функций. Прежде всего, читателю, которому известно, что старик уже рассказал о своей мести, сообщаются новые детали, углубляющие представление об этом человеке, о его героизме. Пересказ раскрывает то, о чем папаша Милон никогда не сказал бы сам, потому что не смог бы изложить всего в такой строгой логической последовательности и потому что, конечно, не смог бы точно определить то внутреннее состояние, в котором он пребывал. Функция этого пересказа — попытка и субъективной авторской, и объективной оценки изображаемого.

Завершив пересказ монолога старика, Мопассан дает его диалог с полковником. Последний говорит очень мало, а папаша Милон становится разговорчивым. Несколькими абзацами выше, не дав своему герою «высказаться», Мопассан теперь продолжает диалог от лица героя: «Восемь за отца, восемь за сына, вот мы и расквитались. Я не искал ссоры с вами, нет. Я вас знать не знаю. Не знаю даже, откуда вы пришли. А вот вы живете у меня и командуете, как у себя дома. Я отомстил вам. И нисколько не раскаиваюсь» (148).

Меняя способ повествования о герое (то от его лица, то от своего собственного), Мопассан постепенно раскрывает истинный характер этого человека. Никак не подготовлены читатели к восприятию последнего поступка папаша Милона — кульминации всего его предшествующего состояния. Но узнав об этом из уст повествователя, читатели воспринимают его как результат огромного напряжения, в котором жил последние дни своей жизни честный крестьянин: «Глядя в упор на офицера-победителя, он сделал ужасную гримасу, от которой сморщилось его худощавое, изуродованное раной лицо, и, выпятив грудь, с силой плюнул в лицо пруссаку» (с. 149). Эта сцена (никак не комментированная) необычайно экспрессивна: в ней мы видим уже результат осознанного, безбоязненного отношения папаша Милона к жизни и смерти.

Завершает новеллу абзац, в котором Мопассан соединяет отношение к смерти старика Милона и его близких: «Не прошло и минуты, как старик, все такой же безучастный, был поставлен к стене и расстрелян в то время, как он, улыбаясь, смотрел на своего старшего сына Жака, на сноху и на обоих малышей, в ужасе не спускавших с него глаз» (149).

Еще раньше, при начале допроса, «семья старика стояла шагах в десяти от него, все они были испуганы и подавлены» (145). Они были в ужасе, потому что видели гибель близкого

им человека и ничем не могли ему помочь. А старик знал, на что он шел. Поэтому он не боялся,— понимаем мы.

Мопассан ничего не говорит о том, что чувствовал каждый из близких старика — все*они в ужасе не спускали с него глаз. Но эта недоговоренность не мешает думать о том, что их состояние не могло быть одинаковым. Ведь дети не могли все понять, женщина ничего не могла сделать, а вот сын старика Жан мог что-то сделать, а не сделал ничего.

Эта мысль-упрек мужчине, не выполненному свой нравственный долг, укрепляется в сознании читателя при сопоставлении последнего абзаца с началом новеллы. Мопассан, внешне никак не оформляя этой связи, как будто бы и не возвращаясь к тому, с чего он начал повествование, безусловно соотносит день расстрела старика с тем, как живет эта семья после войны. Когда новелла прочитана, становится понятным, что ее эпилог — в начале.

Прошли годы, в семье появились еще дети (теперь их четверо), очевидно Милоны разбогатели (в доме поселились две служанки и трое батраков). Они живут спокойно, ничем не тревожные.

Но почему, когда хозяин говорит — «Что-то отцов виноград раненько собрался распусться в этом году. Пожалуй, и ягод дождемся» — жена оборачивается и смотрит молча? Мопассан не объясняет ни молчания женщины, ни отношений между этими людьми. На это не обращаешь внимания, когда начинаешь читать новеллу. Но когда соотносишь последнюю авторскую фразу «экспозиции» — «эта виноградная лоза посажена на том самом месте, где расстреляли отца» — со всеми последующими событиями и, особенно, с финалом новеллы, понимаешь смысл композиционного приема, использованного здесь писателем.

Поместив эпилог новеллы в начале ее, Мопассан ненавязчиво подключает читателя к необходимости соотнесения времени прошедшего и настоящего, потому что для повествователя в этой соотнесенности таится скрытый смысл.

Война кончилась. Жизнь торжествует. Это торжество и в буйном цветении природы, и в спокойном благополучии семьи. Но память о прошлом не ушла. О нем напоминает виноградная лоза, посаженная на месте расстрела папаши Милона. Молча смотрит на эту лозу женщина. Почему она молчит? Может быть, потому что никакие слова уже теперь не нужны? А может быть, потому что она лучше, чем кто-либо другой, осознает, что ее муж не сделал того, что должен был сделать сын своего отца? На эти вопросы Мопассан не дает ответа. Он даже не задает их в прямой форме. Но они не могут не возникнуть у внимательного читателя новеллы.

Итак, роль повествователя ощущается не столько в прямой форме авторского присутствия, сколько в композиции новеллы. Автор рассказывает многое сам, но не рассказывает всего.

Способ соединения отдельных эпизодов новеллы — начала и конца, авторского повествования и монолога героя, показ разных точек зрения на одни и те же события — это тоже формы авторского присутствия, но не прямого, а скрытого.

Выяснение роли автора-повествователя в новелле Мопассана дает возможность сделать вывод о своеобразии реализма писателя, об особых приемах отбора им жизненного материала, о развитии им тех тенденций объективной прозы, которые были завоеванием его предшественников — французских писателей.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Виноградов В. В. О теории художественной речи. М., 1971, с. 151—152.

² Вульфович Т. Л. О формах выражения авторского отношения к изображаемому средствами композиции в новелле Мопассана «Тетка Соваж». — «Ученые записки Калининградского университета». Вып. V, 1970, с. 195—202.

³ Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. Л., 1971, с. 237.

⁴ Мопассан. Полн. собр. соч. Т. 12. М., 1948, с. 143. Далее ссылки на это издание даются в тексте, сразу после цитат.

⁵ Лихачев Д. С. Цит. соч., с. 240.

ЗАМЕТКИ, ПОПРАВКИ

Кто был дед Базарова?

В VIII главе романа «Отцы и дети» есть слова, ставшие хрестоматийными: «Мой дед землю пахал,— с надменной гордостью произнес Базаров...» (244)¹. В главе XVI Базаров рассказывает Аркадию: «...Я, будущий лекарь, и лекарский сын, и дьячковский внук... Ведь ты знаешь, что я внук дьячка?...» (274). Базаров еще раз уточнит свою родословную в XXI главе:

«— А дом этот давно стоит?

— Давно. Его еще дед построил, отец моей матери.

— А кто он был, твой дед?

— Черт его знает. Секунд-майор какой-то. При Суворове служил и все рассказывал о переходе через Альпы. Врал, должно быть» (322).

Итак, один дед (отец матери) — секунд-майор; отношение к нему Базарова — явно ироническое. Второй его дед — «землю пахал», что составляет предмет гордости внука. Но существует и третий — дьячок. Не случай ли это так называемой «авторской глухоты», которая полагается как следствие увлечения автора главной идеей, вытесняющей в его сознании все остальные? Думается, что это не так.

Можно предположить, что дед Базарова со стороны отца «пахал землю», а затем, каким-то образом окончив духовную семинарию, стал дьячком.

Давно ведутся споры о том, кто был прототипом Базарова. Теперь уже очевидно, что прототипов было много: Базаров — образ большой типичности и обобщенности. В недавно вышедшей популярной брошюре В. Свирский развивает любопытную гипотезу о человеке, который поразил воображение писателя и мог послужить основой для создания образа Базарова. Тургенев не был коротко знаком с этим человеком — П. Д. Баллодом (Баллодисом), их беседа длилась недолго, и полных биографических сведений писатель, вероятно, не смог получить. Дед П. Д. Баллода был крепостной, отец — крестьянин, затем — православный священник. (Примета того времени: многие разночинцы были выходцами из духовенства).

Можно предположить, что сведения о крестьянине, получившем духовное образование, поразили писателя, врезались в память и сказались в родословной Базарова.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В сокращенных ссылках указаны страницы романа «Отцы и дети» по изданию: Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем в 28 томах. Сочинения. Т. VIII, 1964.

² См.: Свирский В. Откуда вы, герои книг? М., 1972.

В. А. Егоров

Надпись неизвестного читателя

В Государственной публичной библиотеке им. М. Е. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде хранится любопытный экземпляр мартовской книжки «Современника» за 1863 год. После напечатанной здесь части романа «Что делать?», возле печатной подписи «Н. Чернышевский» неизвестный нам читатель написал карандашом: «Да будут прокляты загубившие тебя, столь нужного для нас честного деятеля». Читатель выразил сочувствие великому демократу и ненависть к царизму. Орфография надписи — старая. Сделана надпись, очевидно, в то время, когда Чернышевский находился в крепости, на каторге или в ссылке.

А. М. Гаркави

Поправки

1.

Соображения о том, что водевиль Н. А. Некрасова «Петербургский ростовщик» первоначально предназначался для публикации в альманахе «Физиология Петербурга», высказанные в моей статье «К теме «Некрасов и Белинский» («Некрасовский сборник», Калининград, 1972, с. 60), должны быть дополнены. В газете «Русский инвалид» от 12 ноября 1844 г. (в статье «Журнальные отметки», видимо, принадлежавшей самому Некрасову) водевиль был назван в числе материалов, подготовленных для альманаха (см.: Бухштаб Б. Я. Библиографические разыскания по русской литературе XIX века. М., 1966, с. 61).

А. М. Гаркави

2.

В моей статье «О формах выражения авторского отношения к изображаемому средствами композиции в новелле Мопассана «Тетка Соваж» («Ученые записки Калининградского универси-

тета». Вып. V. 1971, с. 195—202) вместо первого предложения третьего абзаца — «Вопрос о композиции новелл Мопассана не был, к сожалению, предметом специального изучения» — надлежит читать: «Вопрос о композиции новелл Мопассана впервые серьезно рассматривался в советском литературоведении М. А. Петровским («Композиция новеллы у Мопассана». — «Начало», 1921, № 1; «Морфология новеллы». — «Ars poetica», I, 1927) и А. А. Реформатским («Опыт анализа новеллистической композиции». М., 1922), проделавшими интересный, плодотворный опыт анализа сюжетосложения отдельных новелл писателя.

Иные аспекты композиции новелл Мопассана не стали, к сожалению, предметом специального изучения».

Т. Л. Вульфович

СОДЕРЖАНИЕ

Обсуждаем вопросы жанра и композиции	3
<i>А. М. Гаркави</i> (Калининград). Об этом сборнике; <i>Б. Ф. Егоров</i> (Ленинград). О жанре, композиции и сегментации; <i>Н. А. Гуляев</i> (Калинин). Сочетать типологический и исторический методы изучения; <i>М. М. Уманская</i> (Ярославль). Перешенные вопросы; <i>М. В. Теплинский</i> (Ивано-Франковск). Почему в сюжете пять элементов?; <i>Б. О. Корман</i> (Ижевск). Размышления над «Поэтикой композиции»; <i>В. С. Баевский</i> (Смоленск). О композиции лирических стихотворений; <i>П. Е. Глинкин</i> (Калининград). «Большой мир».	
<i>Б. О. Корман</i> (Ижевск). О жанре и композиции стихотворений Баратынского	26
<i>О. Я. Самочатова</i> (Новозыбков). Композиционная структура романа <i>И. С. Тургенева</i> «Рудин»	34
<i>А. М. Гаркави</i> (Калининград). <i>А. Н. Островский</i> — мастер сюжетосложения	43
<i>Ю. В. Лебедев</i> (Кострома). «Снегурочка», «весенняя сказка» <i>А. Н. Островского</i> . (Жанровые истоки)	64
<i>В. Б. Соколов</i> (Калининград). У истоков жанрового своеобразия народнической беллетристики	71
<i>А. И. Медведева</i> (Калининград). Жанровое своеобразие водевилей <i>А. П. Чехова</i> («Юбилей»)	81
<i>Э. Б. Мекш</i> (Даугавпилс). Герой и среда в лирике крестьянских и пролетарских поэтов дореволюционного периода	89
<i>Л. Н. Иссова</i> (Калининград). Некоторые особенности структуры новеллы <i>И. А. Бунина</i> «Темные аллеи»	98
<i>Л. Н. Дарьялова</i> (Калининград). Образ времени и художественное время в романе <i>Дм. Фурманова</i> «Мятеж»	105
<i>С. А. Михеева</i> (Калининград). Лирические поэмы <i>П. Васильева</i>	120
<i>О. Б. Райковская</i> (Ивано-Франковск). О некоторых особенностях жанра и композиции пьесы <i>В. Пановой</i> «Свадьба как свадьба»	127
<i>Н. К. Констенчик</i> (Калининград). Жанрово-композиционное своеобразие книги <i>В. Субботина</i> «Как кончаются войны»	133
<i>Т. Л. Вульфович</i> (Калининград). К вопросу о роли автора-повествователя в новелле <i>Мопассана</i> «Папаша Милон»	147
Заметки, поправки	154

ЖАНР И КОМПОЗИЦИЯ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Межвузовский сборник

Выпуск 1

Редактор Соколова А. М. Техн. редактор Мельникова Е. В.
Сдано в набор 6/IX 1973 г. Подписано в печать 30/XI 1973 г. Формат
бумаги 60×90¹/₁₆. Сорт бумаги тип. № 2. Усл. печ. л. 10. Уч.-изд. л. 9,86.
КУ 04626. Заказ 12176. Тираж 1000. Цена 66 коп.

Калининградский государственный университет, Университетская, 23.
Типография газеты «Калининградская правда», Калининград обл.,
ул. Карла Маркса, 18.

ДЛЯ ЗАМЕТОК

ДЛЯ ЗАМЕТОК