# ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО И ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПРОЦЕСС

# ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО И ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПРОЦЕСС

*Выпуск V*

ИЗДАТЕЛЬСТВО ТОМСКОГО УНИВЕРСИТЕТА
Томск — 1983

**Художественное творчество и литературный процесс.** Сб. статей / Отв. ред. Н. Н. Киселев. — Томск: Изд-во Томск. ун-та, 1983. — Вып. 5. — 12 л. — 1 р. 80 к. 500 экз. 4002000000

Сборник посвящен исследованию актуальных проблем методологии литературоведения, теории и истории русской, советской и зарубежной литературы.

В качестве центральной в сборнике выделена проблема социально-исторической обусловленности литературного процесса XIX и XX веков.

Во многих статьях использован малоизученный и архивный материал.

Для преподавателей, научных работников, студентов и учителей-словесников.

Рецензент — канд. филол. наук Н. Б. Реморова

Редакционная коллегия: докт. филол. наук Н. Н. Киселев (отв. ред.), докт. филол. наук Ф. З. Канунова, канд. филол. наук А. А. Ачатова.

$\text{Х}\frac{4602000000}{177(012)-83}143-83$

© Издательство Томского университета, 1983 г.

# ФОЛЬКЛОРНОЕ НАЧАЛО В ПЬЕСЕ Л. ЛЕОНОВА «ЛЁНУШКА»

Л. Ф НЕУПОКОЕВА

Военные пьесы Леонова долгое время не были по достоинству и в соответствии с их замыслом, идейно-художественной проблематикой оценены критикой и литературоведением. И если «Нашествие», несмотря на множество мелких незаслуженных упреков критиков, получило широкое и устойчивое признание театра, то «Лёнушка» показалась несценичной, а позднее—утратившей свою актуальность.

Репутация «Лёнушки» как несценичной, художественно и идейно несовершенной пьесы связана с особенностями литературной борьбы середины сороковых годов. В газете «Комсомольская правда» 15 октября 1946 года появилась статья со зловеще-выразительным названием: «Черная магия». Авторы этой статьи В. Городинский и Я. Варшавский называли вторую военную пьесу Леонова «фальшивым произведением, искажающим образы наших современников». Два дня спустя в газете «Правда» на «Черную магию» отозвался К. Симонов, решительно выступив против «заушательства, необъективности, несправедливого и легкомысленного отношения к большому писательскому труду» [1].

К умному, честному слову молодого драматурга в то время не прислушались, а затем о нем как будто совсем забыли все, кто занимался изучением драматургии Леонова или обращался к его творчеству периода войны (Р. Порман, К. Рудницкий, Е. Сурков, Л. Финк).

Любопытно, что в 1947 году вышел сборник, где были напечатаны лекции, прочитанные для преподавателей литературы ведущими учеными и литераторами, среди которых В. Кирпотин, Е. Тагер, А. Еголин, А. Фадеев и др. Самая большая по объему и охвату писательских имен статья посвящена литературе периода Великой Отечественной войны. Имя Л. Леонова там даже не упоминается [2].

В последние годы некоторые ученые пытаются переоценить военные пьесы Леонова. В этом плане представляет интерес статья Ю. Головашенко «Совесть войны...» [3]. И все же традиционно-недоверчивое отношение к художественным достоинствам военных пьес, к «Лёнушке» особенно, остается прочным. Думается, что главная причина такого отно-

---

[1] Симонов К. О некоторых недостойных методах критики — Правда, 1946, 17 окт., с. 5.

[2] См.: Резник О. О некоторых чертах советской литературы в годы Великой Отечественной войны. — В кн: Советская литература. Материалы совещания-семинара преподавателей советской литературы педагогических институтов. М. Просвещение, 1947, с. 152—192.

[3] См.: Головащенко Ю. Совесть войны... — В кн.: Многообразие реализма. Искусство, 1973, с. 74—88.

шения связана не только с традиционными позициями критики, но прежде всего с недооценкой фольклорной и философской основ пьесы, хотя все исследователи согласны, что «Лёнушка» насыщена фольклорными мотивами, что пьеса эта глубоко эпическая. О философской природе пьес Леонова тоже говорилось в критике, но, как правило, разговор этот получался неконкретным. Например, один из самых интересных исследователей леоновской драматургии Е. Сурков пишет в статье, посвященной военным пьесам, что «в определенном смысле герои Леонова всегда философичны, но философичны не так, как философичны герои Горького, которые в своих спорах поднимаются до решения коренных политических и философских проблем эпохи»[4]. Наверное, можно согласиться с критиком, что герои Леонова более «земные» и «грешные», чем герои пьес Горького, хотя этот тезис будет звучать тоже слишком абстрактно. Какой мерой измерить философичность героев? Представляется более верным рассматривать конкретные философские проблемы драматургии Леонова. Что же касается «Лёнушки», то одной из ведущих особенностей, определивших ее стилистику, является соотношение философской проблематики с фольклорными мотивами и принципами.

По своему содержанию «Лёнушка» прочно связана с «Нашествием». В первой военной пьесе Леонов показал трудный, трагический процесс переплавки человеческих характеров в условиях войны, в условиях столкновения социализма и фашизма. Здесь драматурга волнует и процесс изменения некоторых исторически сложившихся особенностей характера русского человека: слепого гуманизма, политической недальновидности и простодушия. Если рассматривать эти аспекты «Нашествия», то «Лёнушку» можно назвать второй частью драматической дилогии Леонова о войне. В «Лёнушке», как и в «Нашествии», своеобразно и естественно воплотились традиции многих видов и жанров фольклора, в том числе традиции народной драмы, которая всегда в финале изображала зло наказанным, побежденным. Эта особенность распространяется и на финал «Нашествия», хотя он лишен сказочного чуда: здесь торжествует победный утренний свет, солнце поднимается над снежной русской землей. Но трагедия не снята. Ее по-прежнему несет тема утраченного детства, образ распятой Аниски, образ висящих на страшных «качелках» народных мстителей, среди которых Федор Таланов. В трагических звуках пьесы нет безысходности, как нет ее и в «Лёнушке», хотя в пространстве этой трагедии тема смерти и страдания занимает еще больший объем.

В «Лёнушке» драматург продолжает говорить и думать о новом человеке, заново перестраивающем и жизнь и себя. Новой мыслью здесь становится мысль о человеке, который учится понимать, что его личное счастье и счастье всех людей на земле — понятия неразделимые. Когда Лёнушка, потерявшая в войне впервые и навсегда обретенную любовь, своих неродившихся еще детей, скажет: «Плачь, всемирное Злодейство!», то станет ясно, что суровое это обращение лишено риторики. Оно наполнено таким конкретным смыслом, что разница между скорбной, смиренной Алёнушкой из русской сказки, о которой Леонов уже размышлял в романе «Вор», и героиней новой пьесы, поднявшей руку на всемирное зло, становится очевидной.

Вопрос об особенностях национального характера продолжает волновать писателя и в романе «Русский лес», где он наблюдает десятилетиями длящуюся борьбу Вихрова с Грацианским. А образ Поли Вихровой, замахнувшейся на Грацианского, станет еще одним, совсем особым вариантом образа Лёнушки.

---

[4] Сурков Е. Тема Леонова. — В кн.: Проблемы века — проблемы художника.— М.: Сов. писатель, 1973, с. 130.

Во второй редакции «Вора», подчеркивая свою неслитность с Фирсовым и его бесконечными двойниками, Леонов то спорит с героем-писателем, иронизируя над его прямолинейностью, то в чем-то соглашается со своим воображаемым собратом по трудной писательской судьбе. Так, в форме образно-публицистического отступления писателя Фирсова, которое тот передает «своему» Мите Векшину, в романе появляется размышление о диалектике сложных взаимоотношений личности и общества, личности и народа, о трагической зависимости национального характера от судьбы нации: «Главная беда заключалась даже не в горечи неминуемых и чисто временных поражений, не в материальной скудности, никогда не терявшей у нас благолепия и достоинства, а в том, что понемногу страна свыклась с ролью дурнушки в хороводе, создавая наравне с несчастной Аленушкой образ недалекого Ивана из любимой сказки, злоключения которого если и кончались удачами, то не всегда по причине высокого национального гения».

Тема судьбы отдельного человека и всей нации в движении конфликта «Лёнушки» занимает большое место и решается на двух уровнях: человек и судьба, народ и судьба. Не случайно вторую свою пьесу о войне Леонов начал со сцены гадания.

На столе в доме Мамаевых разложены карты. «Рябая, громадная» Устя предсказывает «великую печаль» Лёнушке, единственной дочке Мамаевых. «Убьют у ей, кого она полюбит». Гадание о судьбе — мотив устойчивый, старинный и в фольклоре и в литературе. Здесь можно вспомнить и о камне, который непременно лежал на пути героев русских сказок и указывал три возможных пути, три судьбы. В более жестких условиях оказывался Иван-царевич в «Лягушке-царевне»: у него совсем нет выбора. Гадание о судьбе составляет суть древнейших жанров русской календарно-обрядовой поэзии — колядок, подблюдных песен, веснянок и т. д., присутствует оно и в свадебном обряде.

Гадание о судьбе, предсказание судьбы — этот мотив связан с биографиями многих героев мировой литературы, начиная с Эдипа, князя Игоря, Макбета, героев драматургии Пушкина и кончая героями философских романов Булгакова и Гарсиа Маркеса. Как и во всех этих произведениях, в леоновской «Лёнушке» гадание сбывается. Лейтенант Темников гибнет. По-видимому, это и послужило одной из причин, по которой критики, начиная с 1946 года, находили в пьесе фатализм и мистику, не учитывая особого, сложного характера отношений искусства и действительности.

Сцена гадания в пьесе выполняет две функции. С одной стороны, это художественный прием, связанный с философской проблематикой пьесы и восходящий к традициям фольклора. С другой — этот прием комментирует жестокие законы войны, в которой гибнут лучшие. Обе функции не только взаимосвязаны, но и определяются, в свою очередь, особенностями жанра — трагедии.

Сцена гадания, таким образом, выполняет роль своеобразной увертюры, зачина, суровой присказки. Из нее становится ясным, что речь в пьесе пойдет о судьбах людей в связи с основным событием — войной, пламя которой приближается к дому Мамаевых.

Завязкой основного действия в «Лёнушке» становится собрание кутасовцев у Мамаевых и появление в доме странников: старого Туркина и его спутниц. Образ странников занимает важное место в композиции пьесы и, соединяясь со сценой гадания, дает действию эпическую широту, привносит с собою мотив непрестанного движения мысли, чувства, воли народа. Связь леоновских странников с фольклорными, былинными образами тоже очевидна. Древним прообразом странников можно считать калик перехожих, несущих народу важные вести, правду, излечивающих раны и недуги человеческие. Образ калик перехожих занимал в фольклоре заметное место. Современные исследователи фоль-

клора считают, что этот образ имеет в народной поэзии самостоятельный характер. Так, говоря о бытовании древнерусской былины, о ее авторах и исполнителях, В. Я. Пропп размышляет о среде паломников, «перехожих калик», о той многосложной роли, которую они выполняли. Главная функция «калики», по Проппу, в том, что он вестник. Пропп приводит и конкретные примеры. Таким примером является подвиг Ильи Муромца: «возможно, что калика не только сообщал о беде, но и благословлял Илью на подвиг и давал ему оружие» [5].

Как видно из действия пьесы, странники, пришедшие в дом Мамаевых с занятой врагом территории, из самой войны, выполняют ту же миссию, что и былинные калики: несут вести о войне, о зверствах врага, заставляют задуматься людей, зовут их к действию, к единству: «силами запасайтеся». Они дают и мощное оружие — гнев, призывают беречь и копить его, не растрачивая в напрасных слезах.

Образ леоновских странников в своей поэтической сущности опирается и на принципы народного передвижного театра скоморохов. Но здесь очень важно не смешивать законы, по которым живет искусство, с законами самой жизни, как, по-видимому, случилось с К. Рудницким, которому эта сложная по своей поэтике сцена показалась «удручающе искусственной» [6]. Сами странники, по мнению критика, сознательно превратили свою беду в «передвижной театр, где показывают раны» [7]. И сам Леонов будто бы разоблачил свою фальшь фразой: «Артисты приехали». Утверждение это представляется неверным. Накануне появления странников Леонов называет их артистами трижды: в Кутасове ждут их появления, ждут представления, думая, что это артисты, поехали встречать странников как артистов и, наконец, объявили как артистов. Конечно же, этот тройной повтор не случаен, он указывает на особый художественный смысл предстоящей сцены. Тот факт, что сцена странников своими поэтическими принципами восходит к принципам народного театра, народного зрелища, подтверждают не только тексты самих былин («Вавило и скоморохи», «Гость Терентище»), в которых калики и поют, и пляшут, и лечат душевные недуги, но и очень интересный комментарий известного русского фольклориста В. Ф. Миллера, позволяющий смысл леоновского образа понимать более широко. Миллер утверждает, что поздние влияния, влияния культуры XV—XVIII веков, создают другие значения понятия калика (кроме значения воин, вестник). Калики — это люди, которые «ходят из города в город и спевают стихи» [8].

Нетрудно заметить, что речь леоновских странников в пьесе тоже имеет особую ритмическую организацию, восходящую к интонациям и ритмам стиха и сказа:

> Мир нам повелел:
> Вам теперь, сказано, жизни нет.
> А все идите, леса и пустыни наскрозь,
> поколе в крайние льды не упретесь.
> Покажите, сказано, раны свои русским людям
> А уж как они порешат, так тому и быть.

Говоря о сложном содержании образа леоновских странников, необходимо обратить внимание и на ту особую, сказово-эпическую форму, в которую драматург облекает их речь. И. К. Кузьмичев, глубоко и основательно изучающий проблему народности советской литературы, в одной из своих статей упоминает о новом жанре, родившемся в

---

[5] Пропп В. Я. Русский героический эпос. М.: Гослитиздат, 1958, с. 234.

[6] Рудницкий К. Портреты драматургов. М.: Сов. писатель, 1961, с. 197.

[7] Былины новой и недавней записи из различных мест России/Под ред. В. Ф. Миллера при участии Е. Н. Елеонской и А. В. Маркова. М.: Моск. Высшие женские курсы, 1908, с. 138—139.

[8] Там же, с. 140.

русском фольклоре в период войны. «В годы войны был широко распространен ритмический лиро-эпический сказ, своей структурой напоминающий традиционные причитания. Но содержание сказов настолько своеобразно, что старинная форма причети в значительной степени трансформировалась. Сказители выступали не истолкователями личного или чужого горя, не причитали, а повествовали об общенародном бедствии и обращались не к умершему или его близким, а ко всему народу или от имени народа к его врагу»[9].

Леонов уловил основные тенденции нового, формирующегося жанра фольклора, но не отказался и от проверенных веками форм выражения чувств и мыслей народа. Так, с одной стороны, странники его буквально в соответствии с особенностями рождающегося жанра, названного И. К. Кузьмичевым лиро-эпическим сказом, обращаются не только ко всему народу: «Заступися, мати русская земля», но и от имени народа: «Мир нам повелел». С другой стороны, речь странников восходит к традициям старой русской причети, жанр которой Леонов уже использовал в плаче Демидьевны над Аниской («Нашествие»). Новые калики рассказывают и о личном горе, о своих ранах.

Сцена странников в «Лёнушке» организована как яркое театрализованное зрелище, эпическое по своей природе. Учитывая обновление быта современных советских крестьян, Леонов вводит в действие сценографические детали и предметы, которые он в определенной мере использовал в «Нашествии»: это фотографии и платок, «красный, как кровь».

Пришедший в дом Мамаевых Туркин своим болезненным и нищенским видом почти полностью оправдывает смысл одного из вариантов слова калика — «калека» (убогий, больной, нищий). Туркин действительно искалечен фашистами. Пачка же фотографий, на которых Туркин изображен мирным и счастливым семьянином, явно восходит к одной из форм старинного национального театра — «райку».

Словно картинки райка, фотографии мелькают в руках кутасовцев и своим контрастным по отношению к нынешнему положению Туркина содержанием усиливают страшный драматизм зрелища и одновременно подчеркивают святость той миссии, которую выполняют эти обыкновенные люди.

Красный платок с фотографиями Туркина заключает в себе большее художественное обобщение, в нем меньше конкретности, чем в окровавленном платке Федора Таланова, поднятом его матерью. Платок в «Нашествии» — и реальная, бытовая деталь, и символ: «Какая кровь над миром...» Платок в сцене странников открыто символичен и одновременно нужен Леонову как яркое декоративное пятно. Символика этого образа связана не только с кровью войны, но и с приметами нового советского быта, к которым относится и «боевой кумачовый лозунг» в партизанской землянке.

Еще одну характеристику, уточняющую смысл образов леоновских странников, подсказывает Ю. А. Головашенко. Он называет их ходоками. Вызывает несогласие, что при этом поэтику образа ученый связывает только с древнерусскими традициями, с иконописью. Конечно, мотив святости их действий очень важен в пьесе. Но понятие ходоки связано не только с древней русской историей, но и с современной. Ходоки — интересное и важное социальное явление, получившее после революции новый смысл и значение. Это люди, посланные народом нести правду или искать ее. Достаточно вспомнить ходоков, идущих к Ленину. Тема ходоков нашла свое отражение не только в советской истории,

---

[9] Кузьмичев И. Н. Жанровая природа сказа. — В сб.: Фольклористические записи Горьковского гос. университета им. Н. И. Лобачевского. Горький, 1961, вып. 1, с. 40.

но и в литературе и в искусстве. Причем чаще всего она решается в связи с образом Ленина. Так, стали широко известными картины Н. Серова «Ходоки у Ленина» и Н. Жукова «К Ленину». В советской поэзии эта тема представлена «Ходоками» Н. Заболоцкого, стихотворением Р. Гамзатова «Горцы у Ленина» и многими другими стихами советских поэтов.

Никита Моргунок Твардовского тоже несет в своей образной структуре мотив поисков правды, счастья. А в творчестве Леонова тема эта получит после «Лёнушки» свое продолжение в трагическом образе Матвея Вихрова.

Таким образом, представляется очевидным, что разнотипность действия единой, полифонически сложной символики эпического образа ходоков становится фактом поэтическим, определяющим основы стилистической системы пьесы.

Сцена ходоков заключает в себе большое социально-философское содержание, она продолжает поэтическую мысль пьесы о судьбе. Только теперь мотив судьбы становится более конкретным, он связан с судьбой народа. Кроме того, сцена ходоков в пьесе важна не только сама по себе, но и в связи с дальнейшим действием.

До появления ходоков в доме Мамаева началось собрание кутасовцев с единственным и главным вопросом — создания партизанского отряда. Но война для людей пока почти абстрактное понятие, связанное только с беженцами, идущими под окнами кутасовских домов. Война еще не вошла в их жизнь прямо, поэтому не все торопятся браться за оружие. Кутасовцы еще не совсем привыкли к роли хозяев своей жизни, и это настроение отражается в иронической реплике Бирюка: «...Тут и без меня, ева, умы пресветлые сидят», хотя смысл этой реплики, конечно, шире. Растерянность, нерешительность кутасовцев выразились и в другой реплике из народа: «Сказывали, они мужиков-то не трогают».

Но вот сама война шагнула на порог в образе ее жертв. Странники не просят, а требуют внимания, зовут к немедленному действию. Леонов дает ремарку, раскрывающую общее состояние потрясенных зрелищем конкретной человеческой беды кутасовцев: «Все стоят — прямые, с суровыми и торжественными лицами, как бы заново рожденные».

И сама сцена странников, и авторское пояснение к ней подводят пьесу вплотную к вопросу о сущности человека. Как определить сущность человека, в чем она заключается, в каких отношениях находятся человек и правда — все эти неизменные вопросы русской философской прозы и драматургии волнуют и Леонова, во многих своих произведениях он вновь и вновь возвращается к ним, соединяя их с темой революции, с новой, советской действительностью. Особенно волнует художника вопрос о причинах, меняющих человека. Этой проблеме Леонов посвятил первую свою военную пьесу, и некоторым критикам показалось, что философская проблематика «Нашествия» целиком перенесена драматургом в новую пьесу: снова средством воздействия на своих героев он делает картины народной беды и боли. Например, К. Рудницкий утверждает, что в «Лёнушке» мотивы народного страдания, «возобновляясь, теряют и естественность возникновения, и силу воздействия»[10]. С таким толкованием пьесы и ее проблематики нельзя согласиться. При всем глубочайшем идейном и художественном единстве пьес — «Лёнушки» и «Нашествия» — каждая из них совершенно особое и самостоятельное произведение. Леонов не повторяет себя, а углубляет и развивает. И исходная ситуация в «Лёнушке» иная: перед лицом народной

[10] Рудницкий К. Портреты драматургов, с. 196.

беды оказывается не отдельный человек, а группа людей с разными жизненными установками, с разными характерами.

Бесспорным представляется факт, что зрелище беды и страдания Туркина и его спутниц потрясло всех кутасовцев без исключения. Но торопиться извлекать всю суть происшедших в людях перемен из фразы о том, что они «как бы заново рожденные», опрометчиво. Дальнейшее действие пьесы показывает, что не все зрители этого драматического действа сделают для себя одинаковые выводы. Даже в тексте этой ремарки есть знак, взывающий к вниманию читателя, исследователя: ремарка не содержит в себе категорического утверждения — кутасовцы стоят не «заново рожденные», а «к а к б ы заново рожденные». Семантика сравнительного союза к а к б ы вообще указывает на неполноту явления, действия, и в данном случае Леонов употребляет этот не свойственный для его стиля оборот, чтобы отразить неоднородность внутреннего коллективного чувства кутасовцев.

В «Лёнушке» особенно ощутима связь философской проблематики пьес Леонова с философской драматургией Горького. Продолжая изучать человека, Леонов вслед за Горьким развивает традиции завещанного русской классической литературой гуманизма, усиливая его действенную, активную природу. В «Лёнушке» он развертывает знаменитый тезис драмы «На дне»: «Не в слове — дело, а — почему слово говорится». Леонов наполнил конкретным жизненным содержанием философскую идею Горького, дал ей прочную действенную опору, соединив слово и дело, поступок и мотивы. Кроме того, в этой пьесе Леонов развивает вопросы, сформулированные им в романе «Вор», продолжая размышлять над соотношением истинного и ложного в библейской формуле о том, что «судить надо человека лишь по делам его».

После появления Туркина и его спутниц в Кутасове в партизанский отряд люди вступают довольно единодушно. Колеблется между своей телочкой и отрядом только Потапыч, да уходит оскорбленный недоверием Бирюк, пытавшийся уберечь партизан от своего братца Степки.

Дракин же, точно рассчитав все невыгоды и опасности, которые сулит народный гнев отступникам, устраивает яркий «спектакль». Начинает свое представление Дракин торжественным зачином, неторопливо: «Степан Дракин меня зовут». И хотя он волнуется, понимая опасность этого фальшивого действа, но его одышку и торжественность речи кутасовцы принимают как следствие потрясения, пережитого Степкой так же, как и всеми. И дальше Дракин, обстоятельно комментируя каждый дар, который он вносит «на мирское дело», так объясняет свои действия брату, а главное — кутасовцам: «Пора нам человеками быть».

В этой же сцене Леонов дает и ответ на вопрос, что значит быть человеком. Сегодня, в условиях войны, ты тогда человек, когда во «все вникаешь, очи имеешь открытые на картину людского горя!» Заключение это, обращенное к Дракину, принадлежит молодому председателю сельского Совета Похлебкину. Но «зачарован» неожиданным поступком Дракина не только доверчивый Похлебкин, но и сын Дракина Илья и все присутствующие. Только один Бирюк понимает, что его «каторжный» брат просто так ничего не делает, во всех его действиях есть скрытый и всегда корыстный смысл. Бирюк пока не разгадал, что именно «задумал» Степка, но он точно знает, что от него ничего нельзя брать, все его многочисленные сокровища — нечистые.

Тема нечистых денег заявлена Леоновым впервые не в «Лёнушке». Уже в «Воре» противопоставление чистых и нечистых денег заняло большое место.

Мотив чистых и нечистых денег, вещей, предметов имеет глубокие фольклорные истоки и связан с образом горячих или жгущихся денег, родившимся в поэтическом мышлении славянских народов. А. Н. Афа-

насьев приводит несколько примеров из русских сказок, в которых образ светлых, горячих денег, заработанных «долгою трудною службой», сопоставляется с угольями, черными деньгами, полученными нечестным путем или от нечистого [11].

Изображая Степана Дракина как давнего и убежденного врага народной власти, человека, раз и навсегда противопоставившего себя народу в целом, Леонов строит этот образ так, что его поэтика вбирает в себя основные принципы типизации, связанные с отражением философских категорий добра и зла в славянском фольклоре.

Композиция образа Степана Дракина тоже своеобразна, она отражает расстановку злых и добрых сил в пьесе. Все картины, в которых действует Дракин, даны в контрасте с теми, где изображен Бирюк, а если они оба на сцене, то между ними идет постоянная борьба, спор. Именно это состояние постоянного конфликта, в котором пребывают братья, комментирует Потапыч при первом появлении Дракиных в пьесе: «Держись, мужички! Братцы Дракины пришли, значит драчка будет...».

Первая большая сцена, с которой начинает свое действие в пьесе Степан, показывает его человеком жестоким, не способным посочувствовать чужому горю. Сыну, отдавшему без его ведома мешок муки беженцам, он грозит судом и объявляет: «Всемирной нишшеты мешком муки не покроешь».

Фольклорный мотив хлеба и связанный с ним мотив сердечной отзывчивости русского человека на чужое страдание, звучавший в «Нашествии», вновь входит в «Лёнушку». Здесь он характеризует по-разному двух героев, отца и сына.

Бирюк входит в действие в сцене со странниками. Именно эта сцена раскрывает угрюмого, сторонящегося людей Бирюка так неожиданно, что кутасовцы восприняли поведение Максима Дракина, обрадованного встречей со своим взводным, как странное чудачество. Туркин был когда-то очень дорог Максиму. И обращение Бирюка к старику носит почти интимный характер: «Эй, взводный... это я тут, Максимка Дракин». По-видимому, те годы, когда Максим оказался под Перемышлем вместе с Туркиным, были лучшими в жизни Бирюка, которого в то время звали еще Максимкой. Как память о солдатском братстве Бирюк хранит и носит, не снимая, лохматую шапку с красным донышком — и «дырочки в ей незашитые». Было бы большой ошибкой из солдатского прошлого Бирюка выводить его классовое чутье и его нетерпимое отношение к брату-кулаку, но годы, проведенные сбежавшим от отца еще «дитем» Максимом Дракиным среди солдат в пятнадцатом году, многое определили в его жизненных позициях. Думается, что Леонов не случайно упоминает о Перемышле. Известно, что именно там, где произошел знаменитый брусиловский прорыв, происходило наиболее сильное брожение в русской армии, а пятнадцатый год — год интенсивного формирования классового самосознания трудящихся. И последние картины в сцене странников показывают, что человеком-то был и остался Бирюк, а не Степка Дракин. Это Максим, потрясенный рассказом странников и их видом, «во все вникает» и воспринимает чужое горе как свое. Вслед тронувшейся лошади, увозящей под звон бубенца Туркина и женщин, Бирюк произносит горестно: «Э-эх ты, горе мое с колокольчиком!»

Мотив отношений братьев, а тем более двух братьев, разных по взглядам на жизнь, по характеру, по отношению к людям, встречается в фольклоре издавна, интерес к этому конфликту проявился и в биб-

[11] См.: Афанасьев А. Н Поэтические воззрения славян на природу. М.: Изд. К. Солдатенкова, 1865, т. 1, с. 200.

лии, и в песнях, и в русских балладах, и в многочисленных сказках. Сюжет этот встречаем и в русской, и в советской литературе. Но особенно часто этот мотив использует Леонов, меняя и варьируя его. Так, если в «Провинциальной истории» и «Дороге на океан» отношения двух братьев занимают не главное место, то в «Барсуках» и в «Метели» они составляют центральный сюжетный узел. В «Лёнушке» драматург вновь возвращается к этой коллизии.

Появление в доме Мамаевых братьев Дракиных сопровождается не только шутливым каламбуром Потапыча о дерущихся Дракиных, но и авторской ремаркой об удивительном внешнем сходстве братьев. Максим Дракин, которого кутасовцы прозвали Бирюком, похож «на младшего брата, как отражение его в черных болотных кутасовских водах». И чем больше братья похожи внешне, тем больше разница внутренняя, хотя далеко не все кутасовцы видят эту глубокую несхожесть.

Степана Дракина в «Лёнушке» Леонов сравнивает с волком-оборотнем, используя фольклорный образ, к которому он уже прибегал в довоенной пьесе «Волк». Истинное лицо Дракина понимает не только Бирюк, но и Потапыч. Старик, видимо, уже не один раз в скоморошьем своем балагурстве пытался подсказать людям, что они «волков посередь стада держат». Не зря Дракин так ненавидит и Потапыча заодно с Бирюком, называя его змеей, и когда он кидается вслед уходящему с общего собрания Потапычу, «не помня себя», то в нем борются два чувства: ненависть к старику и радость, что избавился от его лукавого и не очень доброго взгляда. Тем более, что Дракин выступил на собрании, по существу, первым обвинителем колеблющегося Потапыча. Он, в отличие от Ильи, который назвал старика трусом и дураком, предъявил ему обвинения более страшные: «Власть советская двадцать лет с ладошки тебя питала... все забыл, стервец? Ай у новой-то коровы вымя сытнее, а?»

Чтобы усилить мысль о скрытом, таящемся зле, воплощением которого в пьесе является вступивший в сделку с фашистами Степан Дракин, мотив волка-оборотня Леонов усиливает другими фольклорными вариациями. В финале пьесы, в широко развернутой авторской ремарке драматург прямо сравнивает пляшущего Дракина с библейским Иудой, упомянув о сребрениках предательства, а Похлебкин, выносящий от имени народа последний приговор, называет его вором: «Пойман ты на месте, народной жизни вор».

Тема вора, решенная в прямом и переносно-метафорическом плане, была главной темой социально-философского романа «Вор». В «Лёнушке» Леонов, уже используя сценические особенности драмы, ее зрелищность и действенность, вновь обращается к этой теме. По свидетельству современных исследователей фольклора, тема вора издавна была принадлежностью народных зрелищ, использовалась в балаганных прибаутках [12], т. е. восходила к содержательной основе народного театра.

Судьба кулака и стяжателя Дракина и судьба Мити Векшина, бывшего красного комиссара, а потом известного московского вора на первый взгляд ни в чем не схожи. Но в финале «Лёнушки» есть выразительнейшая внесценическая картина, возникшая в памяти гневных народных обвинителей: «Женщина одна над мешком твоим ревит... при ей двое писклят за юбку держатся, а ты скребешь ее железною рукой».

В третьей части романа «Вор» находим характеристику, которая позволяет рассматривать образ Векшина как очень своеобразный ран-

[12] См.: Богатырев П. Г Вопросы теории народного искусства. М.: Искусство, 1971, с. 478.

ний вариант дракинской темы, хотя пересекаются эти образы только в одной плоскости. Маша Доломанова, разъясняя Тане Векшиной суть ее брата, говорит, что он «скуп на чувство», человеческий голос в нем совсем затих, отдельного человека любить не может, не умеет. А в качестве аргумента приводит слова самого Мити: «Не зря он сам говорит, что железный...» Определение «железный» в контексте и романа и пьесы дает этим произведениям особую стилистическую характеристику, восходящую к четкости, точности оценок предметов и явлений в фольклоре.

Дракин в пьесе — главное воплощение зла. Образы фашистов в «Лёнушке», в отличие от «Нашествия», не введены прямо в действие, но близость Дракина к фашистскому злу можно обнаружить и по схожим художественным приемам, которые использует драматург в пьесах. Так, в «Нашествии» о врагах народа и о фашистах Леонов говорит как о дьявольской нечисти, о клубах пыли, которые поднял «ветер войны», и даже выстраивает своеобразный иерархический ряд дьявольщины, когда один дьявол другим «кровь у себя в управлении, как тряпкой, вытирает».

Можно заметить, что такая градация дьявольщины роднит первую военную пьесу Леонова с прекрасным ранним рассказом «Бурыга», в котором маленький лесной чертенок, как и дьявол младший в «Нашествии», был лицом страдающим в среде испанских купчих и графов.

В «Лёнушке» этот прием повторяется, но здесь образ нечистого еще более прямо обозначен и по характеру своему приближен к образам русской сказки: «Ты жил, пока ночь землей владала, — говорит в том же обвинительном приговоре Похлебкин, обращаясь к Дракину. — Но поет петух и пора тебе собираться в дорогу...»

Известно, что философско-поэтические образы чертей в творчестве Гоголя, Достоевского несут в себе глубокие национально-фольклорные традиции. В этом же ряду стоит «чертовщина» Леонова. В одном из своих недавних интервью писатель вновь подтверждает свою верность этому образу, почерпнутому из народной поэзии, заявляя, что «черти — крайне гибкий для любого психологического опыта литературный материал» [13].

Волк-оборотень, вор, черт, иуда — этот фольклорный ассоциативный ряд дает возможность Леонову увеличить узнаваемость явления, позволяет разоблачить антинародную, буржуазную сущность характера Степана Дракина. Его образ, содержащий в себе колоссальное обобщение, конечно, построен и на многих других художественных координатах, как литературных, так и фольклорных. Но думается, что мотивы жестокого хищничества и предательского двуличия — важнейшие в структуре образа.

Чтобы усилить мысль о сложных отношениях между формой и содержанием, внешним и внутренним в человеческой жизни, Леонов и Максима Дракина ставит в тот же фольклорно-ассоциативный ряд, что и Степана. Невзирая на постоянные споры, конфликты между братьями, несмотря на то, что конфликты эти своими корнями уходят в далекое прошлое, кутасовцы упорно воспринимают Дракиных как единое целое. А так как Степан хитер, изворотлив и общителен, то Бирюком называют именно Максима. Интересно, что у просторечного слова бирюк есть два значения. С одной стороны, бирюк — это человек, живущий угрюмо и независимо. С другой стороны, бирюк — это волк. Видимо, в применении к Бирюку эти разные лексические характеристики слились для кутасовцев в одну, и они воспринимают Максима как нелюдима, гордого и опасного одновременно.

---

[13] Дементьев В. Моя жизнь в литературе — сюжетная новелла. — Литературная Россия, 1981, 2 янв., с. 10.

Представление о Максиме Дракине как о человеке недобром соединяется иногда, по-видимому, с суеверным страхом перед его независимостью, большой физической силой: кутасовские старухи пугают детей, рассказывая, что в его огромной лохматой шапке живет сатана. И высокий рост, и большая рыжая борода, и угрюмый вид, и шапка — все эти приметы совпадают с образом нечистой силы, оборотня, который веками рисовала народная фантазия.

Не верят Бирюку кутасовцы и тогда, когда он пытается их уберечь от Степана Дракина. Раздраженному недоверием, расстроенному непониманием Максиму Дракину летят в след реплики: «Злоба какая!», «Бирюк, он Бирюк и есть...».

Мысль о недопустимости шаблонных представлений о человеке Леонов развивает в пьесе на примере судеб Бирюка и Потапыча. Мужицкая привязанность Потапыча к телочке, «единственной его родне», оказалась не всей правдой о нем и не помешала Потапычу встать в ряды народных мстителей. Неожиданным для кутасовцев стал и поступок Бирюка, жестоко отплатившего фашистам за казненного Потапыча.

Читатель, зритель «Ленушки» должен согласиться с драматургом, размышляющим о новом человеке и его сути, что человека нужно судить не только по делу, но и по мотивам, определившим или не определившим дело, не забывая одновременно, что характер человека и его судьба не есть нечто навсегда данное. Шаблонно-стереотипные представления о добром и недобром в человеке неверны из-за их приблизительности, отвлеченности от живых человеческих отношений, из-за их неподвижности, окостенелости.

Из наблюдений над фольклорными мотивами и принципами, использованными драматургом, можно сделать вывод, что «Ленушка» при глубочайшем ее родстве с остальными произведениями Леонова занимает особое место в его творчестве. Образная ее система не отвечает тем критериям, по которым критика обычно оценивает традиционную психологическую драму. «Ленушка» — одна из наиболее «фольклорных» пьес драматурга, и фольклоризм определяет особую масштабность ее характеров и образов, вырастающих до символов. Но фольклоризм «Ленушки» тоже своеобразен, он прочно связан с философской проблематикой пьесы, и эта связь во многом определяет эпическую природу второй военной пьесы Леонова.

# К ПРОБЛЕМЕ ГРОТЕСКА В ЭСТЕТИКЕ РУССКОГО МОДЕРНИЗМА 20-х ГОДОВ

Л. Б. Менглинова

Еще Фр. Шлегель отмечал, что появление гротескного произведения обусловлено не только особым ракурсом видения действительности художником, но и особенностями эпохи [1]. Судьба русского искусства октябрьского периода оказалась неразрывно связанной с диалектикой революционного этапа истории, который вызвал преобразование классического реализма, формирование в нем новых качеств, в частности «сосредоточенной энергии и экспрессивности» [2] как художественного образа, так и форм выражения авторской позиции.

Смена социально-психологических критериев, происшедшая в результате революционного общественного сдвига, изменила представление о природе выразительности. «В эпоху, когда относительная стабильность общественных отношений «человеческой комедии» XIX столетия сменилась взрывчатым драматизмом века грядущих революционных катастроф и потрясений, — пишет Е. Б. Тагер, — художник встает перед необходимостью занять более активную, действенно оценочную позицию. И соответственно происходит перевооружение, своеобразная интенсификация художественного языка. На смену изобразительным началам приходят задачи «выразительные», экспрессивные. Многостороннее живописное воспроизведение мира начинает казаться слишком пассивным, созерцательным. Возникает потребность в освоении действительности в формах емких, экономных, подчеркивающих авторское осмысление глубинной сути явления, насыщенных действенной авторской оценкой» [3].

В годы революционных перемен способность гротеска быть чутким средством приема «сигналов» окружающего мира делает его наиболее динамичным элементом в структуре искусства, ибо новое входит в искусство через каналы экспрессивного, субъективно-оценочного наиболее живо, остро и непосредственно. Повышение эмоционального тонуса искусства, вызванного верой в активность сознания, подчинившего себе мир, и ослабление «объективного», эпического отношения к миру ради его субъективно-личностной интерпретации способствовало тому, что гротеск стал одним из острых бродильных ферментов дальнейшего развития и обогащения послереволюционного творчества. В переход-

[1] См.: Шлегель Фр. Письмо о романе. — В кн.: Литературная теория немецкого романтизма. Л.: Изд-во писателей, 1934, с. 201—202.

[2] Русская литература конца XIX — начала XX века. 90-е годы. М.: Наука, 1968, с. 145.

[3] Там же, с. 99.

ную эпоху 20-х годов «гротеск возникает как стремление к крайнему обобщению, «подведению итогов», к извлечению некоего смысла, концентрата явления, времени, истории» [4].

Для изображения страшного мира, который остался по ту сторону гражданской войны и революции, гротеск казался некоторым художникам единственно возможным художественным средством. Но не только то, что осталось за чертой революции, порой заставляло художников соединять трагическое и комическое, высокое и низкое. Поэтика гротеска в литературе 20-х годов была обусловлена жизнью с ее парадоксальным сочетанием самого возвышенного героизма и неустроенного быта, с ее революционной романтикой и жертвами, с ее порывами в светлое будущее, кристальной чистотой идеалов и одновременно уродливыми гримасами нэпа.

Подчеркивая кричащую противоречивость послереволюционного быта, Горький писал в 1925 г. К. Федину: «Почти все современные молодые писатели и поголовно все критики не могут понять, что ведь писатель-то ныне работает с материалом, который зыблется, изменяется, фантастически соединяя в себе красное с черным и белым. Соединяя не только фантастически, но и неразрывно. И современное искусство слова не настолько еще мощно и всевластно, чтоб преодолеть эту сложность бытия, где правда с неправдой танцует весьма запутанный и мрачный танец» [5].

Противоречивость и сложность переходной эпохи явились важнейшей причиной возрождения гротесковых форм в советской литературе 20-х годов.

Другим существенным фактором оживления гротеска в те годы явилась «реакция на старые художественные формы» [6]. В сложной диалектике взаимопроникновения традиций классического наследия и новых закономерностей развития русского искусства в революционную эпоху поиски наиболее адекватных действительности художественных форм, наиболее точного литературного инструментария являлись особенно актуальными. Привычная размеренная жизнь была «взорвана» революцией и сменилась стремительным, безостановочным развитием событий. И поэтому вполне естественно, что писатели первого советского поколения, стремясь отразить динамическую сложность момента, сознавали недостаточность традиционных, выработанных критическим реализмом художественных средств для изображения новой действительности.

«В старые формы, — писал А. Воронский, — новые настроения не укладываются. В частности, прежним, ровным, уравновешенным, спокойным стилем, по-видимому, трудно писать о днях наших. В вещах чувствуется огромное напряжение, сгущенность настроения, нервная и крайняя повышенность восприятия, потребность часто не сказать, а крикнуть, сразу приковать внимание...» [7].

Решительному сомнению подвергались традиционные, жизнеподобные формы русской реалистической литературы. Теоретики Лефа категорически отвергали их: «У нас же эти формы в силу инерции, не изменяясь и не революционизируясь конструктивно, выполняют функции стоков общественных нечистот, отработанных общественным организмом в виде бытовых, этических и экономических проблем, уже выясненных в соответствующих отраслях знания» [8].

---

[4] Манн Ю. О гротеске в литературе. — М.: Сов. писатель, 1966, с. 57.

[5] Литературное наследство, т. 70, с. 387.

[6] Манн Ю. О гротеске в литературе. М.: Сов. писатель, 1966, с. 57.

[7] Воронский А. Литературно-критические статьи. М.: Сов. писатель, 1963, с. 121.

[8] Асеев Н. Программа группы Лефа. — Читатель и писатель, 1928, 11 февр., с. 3.

Традиционностью повествовательной структуры прозы тяготился Ю. Тынянов: «...исчезло ощущение жанра. «Рассказ», «повесть» (расплывчатое определение малой формы) больше не ощущается как жанр... Стерлась психологическая повесть с героем, который думает, думает. Психологическая нагрузка перестала быть нужным стержнем— она стала просто грузом. На смену мы вызываем фабулу, крепко свинченную» [9].

С влиянием традиционных, жизнеподобных в основе своей принципов изображения действительности связывал свои представления о наступившем будто бы в годы революции кризисе русской прозы Е. Замятин, поэтому им был «забракован» даже «Железный поток» А. Серафимовича: «...пошлите в заводскую лабораторию кусочек этого железа и окажется: оно давненько уже ржавело в подвалах «Знания» [10]. Е. Замятину вторил И. Груздев. «Художественная проза, — писал он, — находится сейчас в состоянии глубокого кризиса, вызванного исчерпанностью ее прежних форм и неясностью ее дальнейших путей... Каждое из течений современной прозы настолько износило свои конструктивные элементы, что никакой даже самый благодарный материал на них больше не задержится» [11].

Такого рода высказывания при всей очевидной их остроте и полемичности не только констатировали определенное состояние литературного процесса, но и отражали насущную потребность в новом художественном языке, ибо классические жизнеподобные формы, созданные критическим реализмом XIX века, в ряде случаев переставали соответствовать характеру новой действительности и нуждались в обогащении.

Современные исследователи литературы 20-х годов убедительно доказали, что повесть и рассказ первых революционных лет испытывали «свою беспомощность как в области аналитических проникновений в жизнь общества, так и в отношении индуктивных, социально-нравственных построений» [12]. Малая проза первых лет Октября оказалась в плену наиболее распространенных приемов предреволюционной беллетристики, характеризующейся «постзнаньевскими» литературными качествами: неуверенным обращением к философским проблемам, слабой пульсацией социальных и гуманистических вопросов и обильно заполонившим многие страницы бытописанием.

Активизация натурализма с его скрупулезным следованием жизненному правдоподобию и с отказом от проникновения в суть описываемого, от широкого художественного обобщения явилась существенным фактором, повлиявшим на дискредитацию жизнеподобного принципа отражения действительности в послереволюционный период.

В 20-е годы отношения условных и правдоподобных форм нередко принимали характер альтернативы. Многим писателям гармония этих художественных форм казалась невозможной. Вымысел представлялся им насилием над внезапно открывшимся во время революции новым потоком фактов, типов, характеров. Правда жизнеподобного изображения представлялась в таком случае более адекватной самодвижению жизни, чем «вымыслы воображения» и фантастика. Отсюда — абсолютизация узкоутилитарного фактографизма, бытописания и т. п.

В русле сложных и противоречивых эстетических исканий 20-х годов закономерной реакцией на активизацию натурализма, в значи-

---

[9] Тынянов Ю. Литературное сегодня. — Русский современник, 1924, № 1, с. 291—292.

[10] Замятин Е. О сегодняшнем и современном. — Русский современник, 1924, № 2, с. 265.

[11] Дискуссия в современной литературе. — Русский современник, 1924, № 2, с. 273.

[12] Русский советский рассказ: Очерки истории жанра. Л.: Наука, 1970, с. 47.

тельной мере скомпрометировавшего жизнеподобный принцип изображения действительности, явилось возрождение условных форм вообще и гротеска, в частности.

Мироощущение писателей 20-х годов толкало их к пересмотру художественных традиций. Как справедливо пишет А. Эльяшевич, обращение к гротеску и эксцентризму являлось «формой расчета с привычным, освещенным в учебниках и трактатах, с правилами хорошего литературного тона, со всем, что преподносилось прежде как нечто незыблемое, не подлежащее сомнению, само собой разумеющееся, с тем, что казалось теперь нестерпимо авторитарным, самодовольным, надутым, казенным, сентиментальным и безнадежно устаревшим. Отсюда— преувеличение... отрицаемого, анекдот, вакханалия гротеска, — исключительные гротескные характеры, гротескные ситуации, причудливый гротескный сказ. Отсюда — ирония, сопряжение в образах быта и фантастики, близкого и далекого, буфонного и трагического, лирического и публицистического, комического и ужасного» [13].

Стремление к интенсификации художественного языка, ориентированное на воспроизведение динамики эпохи, вызвало к жизни гротескные произведения литературы и искусства. По верному наблюдению А. Вулиса, гротесковая линия молодой советской литературы представляла собой явление пестрое и неоднородное [14]. Но при всей пестроте и неоднородности гротесковая тенденция в литературе и искусстве тех лет быстро набрала силы и завоевала внимание читателей и зрителей. В ней наиболее ярко проявился главный идейно-эстетический конфликт эпохи — столкновение реализма с модернизмом.

Борьба противоположных идейно-художественных начал — не случайное, исключительное явление, а один из существеннейших, исторически обусловленных драматических конфликтов в развитии художественного сознания нашей эпохи. В борьбе реалистического и модернистского направлений отнюдь не отменялся — только углублялся и совершенствовался — самый принцип реализма, требующего изображения человека в его бесконечно сложных и непрерывно меняющихся связях с обществом, историей и всем миром окружающей его жизни.

Социалистический гуманизм становился основным творческим ориентиром для писателей реалистической направленности, и в то же время он являлся камнем преткновения для художников-модернистов. Представление о человеке и путях развития общества явилось главным рубиконом, разделяющим реализм и явления антиреалистического искусства 20-х годов. В противовес реализму, утверждающему движение общества и человека к высшим формам бытия, обогащение личности модернизмом отстаивает исторический пессимизм, отрицание прогресса, утверждение одиночества и обреченности людей.

Модернистское направление выступает в послеоктябрьский период в резкой оппозиции ко всей реалистической художественной культуре. Главной предпосылкой его возникновения явилась духовная рефлексия и растерянность некоторых художников, появившаяся в результате коренных социально-нравственных преобразований.

Резко обострившийся в условиях XX века кризис буржуазного миропорядка, мировая военная катастрофа, социальная революция явились самыми существенными коллизиями, которые определили тогдашний духовный климат. Рождающееся в таких условиях новое ощущение динамичности и в то же время ненадежности, зыбкости, «взрывча-

---

[13] Эльяшевич Арк. Лиризм. Экспрессия. Гротеск. Л.: Худож. лит., 1975, с. 290

[14] См.: Вулис А. З. Советский сатирический роман: Эволюция жанра в 20—30-е годы. Ташкент: Наука, 1965.

тости бытия» стало той почвой, на которой зарождалось модернистское искусство.

Модернисты одними из первых ощутили эту «взрывчатость бытия», почувствовали трагедийность и катастрофичность уходящего мира. Но главной целью модернистского творчества стало лишь стремление воплотить «фантастический хаос» переходной эпохи, передать тоску и боль, мучительное томление «хаотического существования» личности.

Как справедливо указывает Д. Затонский, «...противоречивость, кризисность, безысходность и есть, очевидно, основное, определяющее, «константное» в модернизме» [15].

Человек и мир не выступают у модернистов как многомерное диалектическое единство, поэтому творческое восприятие художников, тяготеющих к модернизму, носит схематический характер. Искусство перестает восприниматься ими как деятельность, способная и призванная охватить, выразить мир в его цельности. Наоборот, его призвание теперь видится в том, чтобы — согласно духу времени — подвергать сомнению объективные взаимосвязи мира, разрывая их. Ими жертвуют ради построения некоей схематической модели, которая вмещает лишь «голую» суть владеющего художником умонастроения — неизменно пессимистического, а порою и подлинно трагического.

Теоретики «нового искусства» 20-х годов подвергают ревизии художественные традиции, гуманистические идеалы, пафос научно-материалистического познания жизни, объективных законов развития. Идеологическим ценностям демократии противопоставляется воинствующий индивидуализм, философия иррационализма.

Одним из теоретиков модернизма в 20-е годы выступил Е. Замятин. Опираясь на метафизическую концепцию извечного беспорядка мира, Е. Замятин воспринял Октябрьскую революцию как разрыв всех связей, абсолютное освобождение личности и ее сознания, погруженность действительности в состояние фантастического хаоса. «В наши дни, — писал он, — единственная фантастика — это вчерашняя жизнь на прочных китах. Сегодня — Апокалипсис можно издавать в виде ежедневной газеты» [16]. Убежденность в иррациональности мира, в зыбкости связей между человеком и средой требовала, по мнению Замятина, создания условных принципов изображения действительности. «Искусство, выросшее из этой, сегодняшней реальности, разве может не быть фантастическим, похожим на сон?» — спрашивал Е. Замятин и звал писателей взрывать жизнь «страшнейшим из динамитов — улыбкой» [17].

Известное несоответствие изобразительной системы критического реализма XIX в. новым социальным условиям слишком поспешно было оценено им как закат всего реалистического искусства. И с типичным для авангардистских колумбов экстремизмом Е. Замятин отвергал не только жизнеподобный принцип изображения действительности, но и всю питающую его реалистическую художественную культуру. Опираясь на «данные науки», на динамические представления о «стиле эпохи», он обосновал свою антиреалистическую концепцию идеалистическим тезисом о взрыве «самой реальности материи». «...сегодня, — писал он, — когда точная наука взорвала самую реальность материи — у реализма нет корней, он — удел старых и молодых старцев. В точной науке анализ все больше сменяется синтезом, задачи микроскопические — задачами Демокрита и Канта, задачами пространства, времени, вселенной. И, явно, эти новые маяки стоят перед новой литерату-

---

[15] Затонский Д. Что такое модернизм? — В кн: Контекст — 1974 М.: Наука, 1975, с. 166.

[16] Замятин Е. О синтетизме. — В кн.: Анненков Ю. Портреты. Пг., 1922, с. 28.

[17] Там же, с. 28.

рой: от быта к бытию, от физики — к философии, от анализа — к синтезу...» [18].

Художественной формой, наиболее адекватной динамике эпохи, является, по мнению Е. Замятина, своеобразный «синтетизм»: «...реализм — тезис, символизм — антитезис, и сейчас — новое, третье, синтез, где будет одновременно и микроскоп реализма, и телескопические, уводящие к бесконечностям, стекла символизма» [19].

Подобные сентенции были попытками представить реализм приземленным, ограниченным в своих возможностях, нуждающимся в модернистской прививке.

Декларации Е. Замятина, являющиеся катехизисом авангардистского формотворчества, предсказывали гибель реализму и выражали апологию модернистского гротеска как единственно возможного пути развития русской литературы: «Все реалистические формы — проектирование на неподвижные, плоские координаты Эвклидова мира. В природе этих координат нет, он — условность, абстракция, нереальность. И поэтому реализм — нереален: неизмеримо ближе к реальности проектирование на мчащиеся кривые поверхности — то, что одинаково делают новая математика и новое искусство... Основные признаки новой формы — быстрота движения (сюжета, фразы), сдвиг, кривизна (в символике и лексике)...» [20]. В противовес реалистическим принципам отражения действительности Е. Замятин выдвинул в качестве кредо современного художника стремление к «искажению», «деформации», «необъективности» [21]. Такая односторонняя, доктринерская ориентация на условность в искусстве фактически была направлена не только против жизненного правдоподобия, жизненной правды, но и против всякого реального содержания.

Художественные поиски Е. Замятина в 20-е годы проходят под знаком усиливающейся эстетической деструктивности. Но все же Е. Замятину не удавалось строго следовать собственной концепции «новаторства». Жизнь вторгалась на страницы его творений в своем реальном социально-классовом обличье. И в аллегорических рассказах «Дракон», «Мамай», «Пещера», а также в гротескном романе «Мы» за приметами модернистского стиля обнаруживался не столько хаос высокомерно отрицаемого им революционного быта, сколько трагизм писателя, вызванный мучительностью той ломки элитарного сознания, какой было отмечено его время.

Модернизм всегда приводит художников к их отказу от демократических, а в конечном счете от гуманистических ценностей, от нравственных критериев в творчестве. Разрывается единство этического и эстетического, характерное для реализма. И рафинированные защитники элитарной культуры уже эстетическими преамбулами провозглашают свой откровенный разрыв с судьбами демократии и народа.

Антидемократическое пренебрежение к культурным завоеваниям Октябрьской революции проявилось в статье Е. Замятина «Я боюсь». Появление в современной действительности творческих объединений пролетарских писателей искаженно воспринимается им как результат государственного введения «института придворных поэтов». «Писатель, — с горькой иронией пишет Е. Замятин, — который не может стать юрким, должен ходить на службу с портфелем, если он хочет жить. В наши дни в Театральный отдел с портфелем бегал бы Гоголь; Тургенев во «Всемирной Литературе», несомненно, переводил бы Бальзака

[18] Замятин Е. Новая русская проза — Русское искусство, М.—Пг, 1923, № 2—3, с. 66—67.

[19] Там же, с 67

[20] Замятин Е. О литературе, революции, энтропии и о прочем — В кн Писатели об искусстве и о себе. М.-Л : Круг, 1924, с. 74.

[21] Там же.

и Флобера; Герцен читал бы лекции в Балтфлоте; Чехов служил бы в Комздраве»[22]. А «...настоящая литература, — утверждает он, — может быть только там, где ее делают не исполнительные и благонадежные чиновники, а безумцы, отшельники, еретики, мечтатели, бунтари, скептики»[23]. Идея партийности, предопределившая новаторскую сущность советской литературы и выражающая сознательное служение писателя своему общественному долгу, трудящимся массам, партии и народу, оказалась извращенно понятой Е. Замятиным как стремление ущемить творческую инициативу художника, как попытка создать «новый католицизм, который не меньше старого опасается всякого еретического слова»[24]. Отсюда — столь пессимистический вывод: «...Я боюсь, что у русской литературы одно только будущее: ее прошлое»[25].

Философско-эстетические ингредиенты, сформулированные в критических статьях Е. Замятина, — сужение сферы эстетического, «освобождение» искусства от насущных социальных проблем, перенесение центра тяжести на формальную сторону, противопоставление личности творца, «отшельника, безумца, бунтаря», с ее «еретическим состоянием духа» обществу — выражали элитарные тенденции буржуазной эстетики и критики XX века.

Осознанный и последовательный разрыв с революционной действительностью, с реальной жизнью народа и как следствие этого — с принципами реализма в искусстве, утверждение модернистского гротеска как единственного пути дальнейшего развития русской литературы проявляется во всей выдвигаемой отечественным модернистом Е. Замятиным идейно-эстетической программе, в его истолковании смысла революционных перемен в жизни и в литературе.

Идейная позиция Е. Замятина в 20-е годы — «воплотить хаос, стоя на хаотической точке зрения»[26] — определяла структуру его условных образов. В аллегорических рассказах («Дракон», 1918; «Мамай», 1920; «Пещера», 1920) и в гротескном романе «Мы» условность становилась средством обвинения эпохи; алогизм отдельных проявлений действительности возводился в степень ее тотальной бессмысленности; гротеск, хотя и выдавался за воспроизведение подлинных коллизий реальности, по существу выражал их субъективистскую деформацию.

Верность динамическим координатам эпохи, считающуюся несовместимой с традиционным представлением об искусстве как отражении и познании жизни, выдвигают в начале 20-х годов, по существу, все сторонники «левого искусства».

Динамика современной жизни, по мнению В. Шкловского, может быть передана лишь с помощью «безумия», алогизма, абсурда[27].

Разрабатывая теорию прозы и обращаясь к авантюрному роману с его системой тайн и странностей, критик объявляет ведущим принципом искусства принцип «остранения». В сущности, теория «остранения» В. Шкловского является обоснованием и защитой гротесковых принципов освоения действительности. Однако «прием остранения вещей и прием затрудненной формы»[28] трактовался теоретиком формальной школы как самоцель искусства.

В самом начале 20-х годов В. Шкловский, как и Е. Замятин, являлся литературным наставником молодой писательской группировки

---

[22] Замятин Евг. Я боюсь. — Дом искусств, 1921, № 1, с. 44.
[23] Там же, с. 45.
[24] Там же.
[25] Там же.
[26] Цит. по кн.: Манн Ю. О гротеске в литературе. М.: Сов. писатель, 1966, с. 71.
[27] См.: Шкловский В. Сентиментальное путешествие. Л.: Атеней, 1924.
[28] Шкловский В. Искусство как прием. — В кн.: Поэтика. Пг.; 18-я гос. типография, 1919, вып. 3, с. 105.

«Серапионовы братья» (Л. Лунц, М. Зощенко, М. Слонимский, Н. Никитин, Е. Полонская, И. Груздев, В. Каверин, Н. Тихонов, К. Федин, Вс. Иванов). Часть серапионовской молодежи тяготела к студии переводчиков при издательстве «Всемирная литература», увлекалась западной литературой. Это сказалось на названии содружества по одноименной повести Э.-Т.-А. Гофмана и на его программе «Почему мы Серапионовы братья», основные тезисы которой неотделимы от того, чему учили молодежь ее студийные наставники, в первую очередь Е. Замятин и В. Шкловский.

При всей несхожести их политических позиций (В. Шкловский в отличие от Е. Замятина не был противником социализма) и тот и другой смыкались в своих эстетических взглядах, проповедуя имманентность искусства, подчинение его лишь ему самому присущим специфическим, внутренним законам развития, утверждая приоритет формы над содержанием.

Учителя студийцев обвиняли русское искусство, классическое и современное, в насильственном следовании «злобе дня», пренебрежении к форме и как следствии этого — в «бытовизме». Чтобы искусство, литература в частности, отвечало своей истинной сущности, соответствовало духу времени, необходимо было, по их мнению, освободить его от засилья идеологии, кропотливо работать прежде всего над формой художественного произведения — сюжетом, композицией, обновлять и «остранять» различные средства художественного письма (по Е. Замятину, «основные признаки новой формы — быстрота движения (сюжета, фразы), «сдвиг», «кривизна», «необъективность»), наконец, постоянно ориентироваться на западноевропейскую литературу, которая в формальном отношении, как им представлялось, намного интереснее и совершеннее русской.

Почти все эти теоретические положения были изложены в статье Льва Лунца «Почему мы Серапионовы братья», явившейся творческим манифестом содружества «серапионов». Здесь особенно ощутимо как рационалистическое восприятие Лунцем искусства, так и чрезвычайно, по-юношески пылкая защита им взятых на веру литературных теорий его учителей. Подобно им Лунц считал основным пороком русской литературы то, что она «удивительно чинна, чопорна, однообразна», существует как простое отображение политических тенденций и потому постепенно прекращает свое существование как искусство. От имени «братьев» Лунц протестовал против этого утилитаризма, заявляя, что серапионы пишут «не для пропаганды», что для них «искусство реально, как сама жизнь, оно без цели и без смысла: существует, потому что не может не существовать» [29].

Упрекая современную русскую литературу в серости и однообразии, в «тоскливом народничестве», Лунц признавал единственным выходом из создавшегося якобы литературного кризиса учебу у Запада, овладение высокоразвитым там искусством построения сюжета и фабулы.

«У нас роман зачах, — писал Л. Лунц в статье «На Запад!», — потому что мы забыли про фабулу, про композицию, потому что заглохла и без того не сильная фабульная традиция. Кто до последнего времени занимался композицией Достоевского или Толстого? Критику интересовали проблемы Черта и Бога, зла и добра. Писателей-последователей — те же философские и социальные вопросы или, в лучшем случае, техника письма, стилистические приемы. А то, что русские романисты, особенно Толстой, бесконечно более дальнозоркие и мудрые, чем Добролюбов и Михайловский, работали над фабулой, над завязкой

[29] Лунц Л Почему мы Серапионовы братья. — Литературные записки, 1924, № 3, с. 31.

и развязкой, учились композиции у западных писателей, — этого никто не видел. Что же получилось? Вся современная проза традиционна, ведет свое идеологическое и стилистическое происхождение от русской прозаической системы, традиционна во всем, — кроме фабулы. Чем блещет новелла последних дней? Изысканным языком, великолепным изощренным стилем. Или: тонкой психологией, удивительными типами, богатой идеологией. Но нет занимательности. Скучно! Скучно!» [30].

Приверженность западной литературной традиции в группе «серапионов» играла сложную роль. В значительной мере повторяя в основе своей теории «независимого», «чистого» искусства, она препятствовала развитию важнейшей социальной функции творчества — быть действенным орудием революционной борьбы, революционного преобразования общества и в немалой степени способствовала проникновению идей формализма в литературную практику.

Ориентацией на западную традицию в те годы исчерпывалось, по существу, творчество Л. Лунца и В Каверина. Современный писатель для создания подлинных произведений искусства должен был предпочесть, по мнению «левых серапионов», сюжетно анемичной традиции русской литературы традицию Э. По, Стивенсона, романтиков и прежде всего Гофмана Именно Гофман с его убежденностью в фантастичности обыденной жизни казался Лунцу и Каверину фигурой «абсолютной ценности», наиболее значимой для сегодняшней литературы [31]. Основной творческий принцип Гофмана — романтический гротеск, с характерным использованием случайности, неожиданного смещения планов — отчасти напоминал замятинские «искажения» и «кривизну» и в то же время имел много общего с принципом «остранения», пропагандируемым В. Шкловским.

Молодому В. Каверину лишь гофмановский гротеск казался наиболее эффективным принципом для изображения «современного быта, разметенного в куски» [32] для создания современной гофманианы. Но апологетизируя творчество немецкого романтика, в статье «Э. Т. Гофман» В. Каверин призывает по-своему модернизировать Гофмана, обнажить его якобы всепроникающую схему: «Мы подступаем к Гофману с мечом в руках и наивным реализмом в сердце. Мечом мы отсечем сентиментальность, психологию, философию и другие вторичные элементы писательской сущности, а сердцем... мы пойдем и откроем его» [33]. Сентиментальность, психологизм, философия, по мнению В. Каверина, мешают «вымерять эту увлекательную и необычайную мгновенность фантастического восприятия реального» [34].

Совершенно очевидно, что творческие принципы Гофмана получают у молодого «серапиона» крайне суженную трактовку: изымая их содержательные параметры, В. Каверин в качестве литературного эталона выдвигал формальные элементы гофмановского творческого метода — двуплановость повествования, раздвоенность героя, живущего и в реальном, и в фантастическом мире, причудливое переплетение этих миров и пр. И полагая, что произведения Гофмана построены «по внутренней геометрической схеме» [35], по точному математическому плану, В. Каверин пришел к ошибочному выводу о том, что формальное конструирование вещи открывает новые, еще неизведанные возможности в искусстве.

---

[30] Лунц Лев На Запад! — Беседа, 1923, № 3, с 264—265.

[31] Каверин В Э Т Гофман Речь на заседании Серапионовых братьев, посвященном памяти Э Т Гофмана. — Книга и революция, 1922, № 7 (19), с 22.

[32] Литературное наследство, т 70, с 180

[33] Книга и революция, 1922, № 7 (19), с. 22

[34] Там же, с 23

[35] Там же, с 24

Абсолютизация формальной стороны романтического гротеска в творческой практике молодых писателей вела не только к пренебрежению правдоподобными формами отражения действительности, но и к уходу от противоречий современной революционной жизни.

Фетишизация гротесковой традиции у Лунца сказалась в том, что автор ставил своей задачей строить драматургию на «очищенных» от исторической конкретности человеческих страстях (действие драм «Вне закона» «Бертран де Борн» происходит в некоей алгебраической Испании). У Каверина стремление преобразовать прозу, опираясь на внешне динамические структурные элементы в их химически чистом виде, проявилось в сборнике ранних рассказов «Мастера и подмастерья»[36].

В общем русле идейно-эстетических исканий советской литературы 20-х годов модернистский гротеск, активно пропагандируемый сторонниками «левого искусства», оказался несостоятельным и, следовательно, не мог рассчитывать на длительное существование, ибо принцип *создания* новой реальности заменял в нем принцип *отражения* новой действительности. И здесь заключалось одно из коренных различий между реалистическим и модернистским методом освоения действительности. Реализм всегда основан на принципе отражения действительности, истина выступает в нем в качестве непременного условия художественной ценности. Модернизм отказывается от принципа отражения и критерия истины, выдвигая в противовес им принцип самовыражения и создания новой реальности, причем реальности, не соотносимой с объективной действительностью, а имеющей абсолютно самоценное значение.

В новом социальном контексте модернистский гротеск с его иррационалистической и субъективистской основой оказывался бессильным выразить новые социальные идеи и новое жизненное содержание и превращался либо в средство фальсификации советской действительности (Е. Замятин), либо в формалистическое экспериментаторство (В. Каверин). Отсутствие прогрессивного жизненного идеала приводило художников модернистской ориентации к элитарной замкнутости, к разрыву с гуманистической и демократической традициями русской литературы. Причем разрыв модернизма с классической традицией русского реализма проходил под знаком усиливающейся эстетической деструктивности. Эта тенденция, изначально присутствующая в критической и художественной практике Е. Замятина, в раннем творчестве В. Каверина получает свое логическое развитие. Расщепление неотделимых друг от друга содержательной и конструктивной сторон гротеска наиболее наглядно представлено в односторонности формалистических экспериментов В. Каверина, в стремлении автора демонстративно обнажить стропила и каркасы, составные элементы произведения и придать им самодовлеющее значение.

Однако при всем эстетическом фрондерстве русских модернистов 20-х годов, при всей их подчеркнутой оппозиционности к формам искусства прошлого модернистские художники не могли до конца порвать с традициями реалистических принципов. В своих изобразительных экспериментах модернисты несли не так уж много нового. По существу, они лишь по-своему трансформировали изобразительные средства реализма. Эффекта так называемого «новаторства» модернисты достигли путем расщепления художественной цельности реализма, путем выделения и гипертрофирования гротескных образных средств и возведения их в самоценную, конструктивную основу творчества.

Но «становление новой поэтики, как справедливо подчеркивает Г. А. Белая, менее всего есть борьба формальных принципов: в художественном мышлении происходит «драма идей», столкновение множе-

[36] См.: Каверин В. Мастера и подмастерья: Рассказы. М. — Пг.: Круг, 1923.

ства концепций действительности, точек зрения, из которых в конце концов жизнеспособными оказываются те, что наиболее адекватны целям и задачам общества»[37].

Модернистская поэтика в определенной степени обусловила оживление гротесковых форм в литературе и искусстве 20-х годов. И вместе с тем модернисты же в значительной мере дискредитировали эти формы.

В русле художественных исканий 20-х годов подлинное новаторство было сопряжено не с модернистским, а с реалистическим гротеском.

Реалистический гротеск, используя те же или сходные с модернизмом приемы повествования, вместе с тем решительно изменяет их функциональное значение: в реализме они направлены на раскрытие подлинных связей между человеком и его социальным окружением. Фантастические деформации реальности в произведениях, написанных в духе реалистического гротеска, помогают вскрыть характернейшие черты окружающей жизни, выявить зависимость людей от окружающих социально-политических норм и установлений.

В творчестве М. Булгакова, А. Платонова, Ю. Олеши и других художников послереволюционного периода, тяготеющих к реалистическому гротеску, наиболее ощутимо сказалось углубление социально-нравственных исканий, а также стремление не только сохранить, но и развить национальную реалистическую традицию, и в первую очередь традицию Гоголя и Салтыкова-Щедрина.

---

[37] Белая Г. А. Закономерности стилевого развития советской прозы 1920-х годов. М.: Наука, 1977, с. 72.

# О ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СТРУКТУРЕ РОМАНА М. А. БУЛГАКОВА «МАСТЕР И МАРГАРИТА»

С. А. Комаров

## I

Интерес у нас в стране и за рубежом к «закатному роману» М. А. Булгакова огромен. В советском литературоведении существует несколько точек зрения на художественную структуру «Мастера и Маргариты». Это закономерно побуждает разобраться в достоинствах и недостатках каждой из них.

Комментатор первой публикации романа А. Вулис определил его пафос как предостережение об опасности перед лицом надвигающейся мглы всесильной мощи личности, неизбежно порождающей нерассуждающую покорность. И поэтому для него осью произведения явились связки-уровни Берлиоз—Бездомный, Воланд—Мастер, Пилат—Иешуа [1]. Тем самым А. Вулис, верно подчеркнув социальную направленность романа, ее фетишизировал, разорвав нравственно-философский и социально-исторический аспекты «Мастера и Маргариты».

Как бы в противовес А. Вулису А. Альтшулер фетишизировал асоциальность Булгакова и его творения. Он увидел в структуре романа метафизическую концепцию истории—противостояние личности миру реальному как мещанскому и миру надреальному, а в трех пластах «Мастера и Маргариты» (реальном, историческом, фантастическом) — проявление одного мирового закона нескончаемой, самопроизводящейся борьбы добра (Иешуа, Левий, Мастер, Бездомный) и зла (Пилат, Воланд, Латунский) [2].

Первым попытался соединить нравственно-философский и социально-исторический аспекты романа В. Лакшин, но в выводах своих свернул с намеченного пути. В итоге, по В. Лакшину, «сближает многоразличные и на первый взгляд автономные пласты повествования» вера в закон справедливости, правого суда, неизбежного возмездия злу [3]. Сколь верная по оптимизму, столь и упрощающая «завещание» Булгакова мысль.

Научными завоеваниями этого этапа изучения романа (1966—1970)

---

[1] См.: Вулис А. З. Послесловие к роману. — Москва, 1966, № 11, с 129, 130.
[2] См.: Альтшулер А. М. Булгаков — прозаик. — Лит. газ., 1968, № 6, с. 6.
[3] См.: Лакшин В. Я. Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита». — Новый мир, 1968, № 6, с. 307.

явились, во-первых, осмысление структуры «Мастера и Маргариты» как многопластовой, но целостной, во-вторых, идея соединения социально-исторического и нравственно-философского аспектов романа, в-третьих, попытка В. Лакшина выявить смысл стилевой отделенности повествования об Иудее от повествования о современности [4], в-четвертых, догадка А. Альтшулера о концептуальности положения личности между реальным и надреальным мирами в романе.

На следующем этапе изучения «Мастера и Маргариты» (1970—1980) М Чудакова, по сути отталкиваясь от указанной попытки В. Лакшина, интерпретировала повествование об Иудее как некий пратекст действительности, а совпадение рассказа Воланда и произведения Мастера как реализацию пророческой силы искусства. Это, в свою очередь, по М. Чудаковой, должно было заставить читателя поверить в силу изображения и верность оценки современности самим Булгаковым [5]. Взгляд на структуру романа как только воплощение булгаковской концепции искусства явно сузил ее смысловой потенциал.

Г. Лесскис в отличие от М. Чудаковой увидела в приеме «роман в романе» трагическую концепцию бытия — невозможность трансцендентного и реального миров существовать самостоятельно и в то же время полностью совпасть [6]. Таким образом, Г. Лесскис в подчеркнутых самим Булгаковым элементах структуры обнажила и развила указанную идею А. Альтшулера, но не преодолела асоциальную направленность ее интерпретации.

В 1979 году Н. Утехин и А. Казаркин поставили вопрос о полифонизме «Мастера и Маргариты». Н. Утехин сделал это опосредованно, выдвинув концепцию музыкального принципа строения итоговой книги писателя — внутренние ассоциации, повторение, столкновение и развитие противоположных мотивов и идей в пределах одной темы [7]. Напомним, что М. Бахтин называл размышления Л. Гроссмана о музыкальном принципе строения произведений Достоевского подходом к полифонизму с точки зрения композиции [8].

А. Казаркин же заговорил об особой природе полифонизма «Мастера и Маргариты». Суть ее — в возможности соотнесения романа с различными литературными контекстами, многие из которых сформировались уже после смерти Булгакова. По мысли А. Казаркина, полифонизм существует над структурой произведения, не материализуется ею [9]. Тем самым, с одной стороны, искажается суть бухтинской теории полифонизма как художественного выражения мировоззренческой и творческой позиций Достоевского, с другой—подводится теоретическая база под изучение замкнутых мотивов и образов романа и их сближение с различными источниками, определяемыми не фактическим знакомством Булгакова с ними, а общей эрудицией исследователя. Надо сказать, что разговор о полифонизме романа явился логическим развитием идеи многопластовости структуры «Мастера и Маргариты». Хотя определения термина «пласт» А. Альтшулер и В. Лакшин не дали, однако, отталкиваясь от его применения ими, можно дать следующее

---

[4] Там же, с 296

[5] См: Чудакова М. О Архив М А. Булгакова. — В кн. Записки рукописного отдела ГБЛ М · Книга, 1976, вып 37, с. 129—130

[6] См.· Лесскис Г. «Мастер и Маргарита» Булгакова: Манера повествования, жанр, макроструктура. — В кн: Изв. АН СССР. Сер. лит. и языка. М., 1979, т. 38, № 1, с 52, 54.

[7] См: Утехин Н П Исторические грани вечных истин: «Мастер и Маргарита» М Булгакова. — В сб· Современный советский роман: Философские аспекты. Л: Наука, 1979, с 199.

[8] См Бахтин М. М Проблемы поэтики Достоевского М: Сов Россия, 1979, с 50—52

[9] См· Казаркин А П Литературный контекст романа «Мастер и Маргарита». — В сб. Проблемы метода и жанра. Томск, 1979, вып. 6, с. 48, 57—58.

рабочее толкование: пласт — это относительно самостоятельный сюжетно-проблемный уровень — узел мотивов в структуре романа, организованный судьбой-сознанием одного (или двух) главных героев. И еще — на переломе 70—80-х годов через поиск средостения социально-исторического и нравственно-философского аспектов романа наметилась потребность его ввода в широкий культурно-исторический контекст. Это вызвало появление не только работ Н. Утехина, А. Казаркина, И. Бэлзы, но и декларирование Т. Фроловой пародии как жанровой доминанты «Мастера и Маргариты» [10]. Точка зрения Т. Фроловой хотя и оригинальна, но мало что прибавляет к идеям взаимосвязанности различных пластов структуры и преемственности романа с русской классической и западноевропейской традициями. Декларирование же пародирования как структурообразующего принципа без его нравственно-философской конкретизации по сути лишает «Мастера и Маргариту» позитивной программы. И. Альми же напрямую сближает, почти выводит из пушкинской композиционной уравновешенности двух разновеликих и разнокачественных центров (а это само по себе требует специальных доказательств) уравновешивание структуры «Мастера и Маргариты» двумя опорными точками, полюсами булгаковской вселенной — Воландом и Иешуа. Эти полюса, по И. Альми, не имеют правильной абсолютной противопоставленности, до какой-то степени сближены, и разрешение их неопределенного «соприсутствия» как бы уходит за пределы видимого романного пространства [11]. Невольно приходишь к выводу, что данная концепция самоцельна. Она не отвечает ни на один существенный вопрос: во-первых, в чем концептуальный смысл данной структуры, если она такова; во-вторых, в чем отличие структуры булгаковского творения от пушкинских и есть ли оно вообще; в-третьих, изменится ли что-нибудь от увеличения «неопределенно соприсутствующих центров», которые нередко встречаются в крупных художественных формах.

Несмотря на все эти издержки, к научным завоеваниям данного этапа изучения романа необходимо отнести, во-первых, догадку М. Чудаковой об объединении разных героев единочитаемым повествованием об Иудее; во-вторых, подход Г. Лесскис к сопряжению временных планов в структуре романа как реализации булгаковской концепции истории и личности, а также фундаментальной константы всей художественной системы Булгакова; в-третьих, идею о связи структуры «Мастера и Маргариты» со структурой романов Достоевского, в частности с ее интерпретацией М. Бахтиным.

## II

Если исходить из описания восьми редакций романа, сделанного М. Чудаковой [12], то можно следующим образом представить логику становления структуры «Мастера и Маргариты». В первых двух редакциях калькировалась схема «Дьяволиады» и «Роковых яиц» — в центре герой со стабильным (неразвивающимся) сознанием, обнаруживающим свои потенции в критической ситуации, при этом иудейский и современный планы совершенно слиты (1928—1930). Так как на данной основе роман создать было невозможно, то Булгаков в поисках выхода из создавшегося положения пытается превратить Бездомного в эпического героя, мотивировать эволюцию его сознания. Для этого он при-

[10] См.: Фролова Т. С. О жанровом своеобразии романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» — В сб. Проблемы литературных жанров. Томск, 1979.

[11] См.: Альми И. Л. Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита» и традиции русской классики — В сб. Замысел и его художественное воплощение в произведениях советских писателей. Владимир, 1979, с. 32.

[12] См.: Чудакова М. О. Указ. раб., с. 108—109, 112, 128—131.

водит Воланда после встречи около трамвайной остановки к постели Ивана в клинику Стравинского с продолжением рассказа об Иудее. Причем эти сцены перемещаются Булгаковым в середину романа, таким образом они становятся центральными в нем (1930 — июль 1933), но возникли трудности с мотивировкой разделения иудейского повествования на главы и, видимо, неубедительностью пары Воланд—Бездомный как оси произведения. В ходе преодоления данных трудностей появился Мастер в качестве автора романа о Пилате, совпадающего с рассказом Воланда Бездомному. Теперь необходимо было подключить эту новую линию к превращению Бездомного в эпического героя. В результате Мастер заменил Воланда у постели Ивана в доме скорби. Так окончательно рухнула первоначальная авторская установка «Дьявол—Христос». Однако вложив в линию Мастера и его творения много автобиографического материала, Булгаков увлекся и изменил своей второй установке — сделать из Бездомного эпического героя. Линия Мастера-учителя подмяла под себя линию Бездомного-ученика. Это привело к провисанию линии Бездомный—Берлиоз в структуре романа. Тогда Булгаков решает вновь перенести повествование об Иудее в начало произведения, причем опять же дать его в одной главе (июль 1933—1936). Но выяснилось, что сюжетно-принципиальные встречи героев друг с другом — Бездомного с Мастером, Маргариты с Воландом — настоятельно требовали постоянного переключения повествования о современности в иудейский план. Так, в 1937 году Булгаков пришел к варианту с принципиально самостоятельными выходами Бездомного, Воланда, Мастера, Маргариты к иудейскому пласту, объединяющему их внеличной манерой повествования. В 1938 году писатель ввел в роман эпиграф из «Фауста», а в следующем году создал новые финальные главы и эпилог.

Как видим, самой логикой творческой истории романа, в поворотных моментах реконструированной нами, было рождено несколько авторских установок, отразившихся на построении произведения в целом. Например, Бездомный, во многом определяющий сюжетное развитие романа первой части, во второй появляется лишь мельком, чтобы стать духовным учеником Мастера и серьезной авторской надеждой в эпилоге. И эту духовную метаморфозу Бездомного можно объяснить лишь исходя из интерпретации структуры «Мастера и Маргариты», к которой Булгаков пришел только в 1937 году. Приведенные нами точки зрения на структуру романа не учитывали процесс ее становления, хотя общеизвестно, что только результат вместе со своим становлением является действительным целым (Гегель). Поэтому они никак не интерпретировали принципиальную поделенность иудейского пласта на главы, что обеспечивало подчеркнуто самостоятельные выходы к нему Воланда, Мастера, Маргариты, Бездомного. Хотя только в результате этого можно оценить концептуальность как стилевой автономности иудейского пласта в структуре романа, так и финальных глав произведения. Но прежде чем сделать это, представляется необходимым зафиксировать несколько внешних источников, существенно повлиявших на формирование указанной структуры «Мастера и Маргариты».

Отрывок из письма Булгакова к П. С. Попову от 14 апреля 1932 года не раз цитировался исследователями. Сделаем это и мы. «Совсем недавно один близкий мне человек утешал меня предсказанием, что когда я вскоре буду умирать и позову, то никто не придет ко мне кроме Черного Монаха. Представьте, какое совпадение. Еще до этого предсказания засел у меня в голове этот рассказ»[13]. Как ни странно, но никаких выводов из столь серьезного высказывания Булгакова не делалось. А ведь именно к этому времени относятся попытки Булгакова эволю-

[13] Там же, с. 82.

ционизировать сознание Бездомного и отделить иудейское повествование от повествования о современности. И именно «Черный монах» дал Булгакову искомый концептуальный мотив жизни героя в созданном собственной фантазией мире как закономерный путь личностного самоутверждения в серой обыденности: «Зачем вы меня лечили? Я сходил с ума, у меня была мания величия, но зато я был весел, бодр, и даже счастлив, я был интересен и оригинален. Теперь я стал рассудительнее и солиднее, но зато я такой как все: Я — посредственность, мне скучно жить. О как жестоко вы поступили со мной! Я видел галлюцинации, но кому это мешало? Я спрашиваю: кому это мешало?» [14]. Именно отсюда и финальный мотив тоски соседа Маргариты Николая Ивановича и Ивана Николаевича Понырева, и тоска Рюхина, и слова Дон Кихота: «Мне страшно оттого, что я встречаю мой закат совсем пустой, и эту пустоту заполнить нечем» [15]. Сравните также описания появления Монаха перед Ковриным и Воланда перед Берлиозом и Бездомным, и связь «завещания» Булгакова с «Черным монахом» станет еще очевиднее. Заметим, что написанная в это же время встреча Бездомного с Мастером, которая должна перевернуть окончательно жизнь незадачливого поэта, тоже подсказана Чеховым, его «Палатой № 6». Мотив же мании Бездомного спасти все человечество от нечистой силы подсказан «Красным цветком» Гаршина. Причем в один узел эти произведения в сознании Булгакова связал один источник — «Чеховский сборник», выпущенный на средства от спектакля «Дни Турбиных» [16]. В данном сборнике, кстати, опубликована статья П. С. Попова, написанная в русле его тогдашних увлечений психологией творчества. Надо сказать, что «гахновцы», составлявшие ближайшее окружение писателя тех лет, даже устраивали выставку творчества душевнобольных, по изучению которого ими была создана специальная комиссия [17]. Таким образом, интерес Булгакова к чеховским и гаршиновскому произведениям отнюдь не случаен.

Следующим переломным моментом в творческой истории «Мастера и Маргариты» был 1937 год, когда определилась окончательная структура романа. И именно в это время на страницах «Театрального романа» Булгаков тонко пародирует бахтинскую концепцию полифонизма Достоевского: «Круг деятельности Торопецкой был чрезвычайно обширен. В этом я убедился по телефонным звонкам.

— Да, — говорила Торопецкая, — нет, вы не сюда звоните. Никаких билетов у меня нет... Я застрелю тебя! (Это мне, повторяя уже записанную фразу). Опять звонок.

— Все билеты уже проданы, — говорила Торопецкая, — у меня нет контрамарок. Этим ты мне ничего не докажешь! (Мне).

— Да! Независимый Театр! У меня никаких билетов нет! Невесты...

— Невесты! — говорил я. — Ермаков бросает гитару на пол и выбегает на балкон.

— Анна устремляется... нет, просто уходит за ним.

— Уходит... да? Ах, да. Товарищ Бутович, вам будут оставлены у Фили в конторе. Всего доброго.

— Анна. Он застрелится!

Бахтин. Не застрелится! [18].

Познакомился Булгаков непосредственно или опосредованно с

---

[14] Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем. М.: Наука, 1977, т. 8, с. 251.

[15] Булгаков М. А. Драмы и комедии. М.: Искусство, 1965, с. 571, 576.

[16] Чеховский сборник. М.: 1929 (статьи И. Н. Кубикова, Г. И. Гуревича).

[17] См.: Бюллетень ГАХН. М., 1927, № 6—7, с. 23—25; Бюллетень ГАХН. М., 1928, № 11, с. 13, 16—17, 22, 24.

[18] Булгаков М. А. Избранная проза. М: Худож. лит., 1966, с. 567, 589—590, 613.

концепцией полифонизма — ответить трудно. Во всяком случае для такого знакомства у него было несколько серьезных поводов. Во-первых, это выход книги А. В. Луначарского «Классики русской литературы» в 1937 году, в которую включена статья о работе Бахтина. В ней Луначарский подчеркивал неясность границ самостоятельности сознаний героев Достоевского в интерпретации Бахтина, а также отрицание ученым полифонизма драмы. Эти моменты могли вызвать неприятие бахтинской концепции Булгаковым, выступавшим в 1935 году в переписке с В. Вересаевым как против безграничной самостоятельности героев в драме, так и против их куклизации [19]. Но скорее всего бахтинская теория вызвала неприятие Булгакова своей полемичностью по отношению к концепции «Я» и «ОНО» в творчестве Достоевского, предложенной еще в 1924 году ближайшим другом и биографом писателя П. С. Поповым [20]. Однако как бы Булгаков не пародировал бахтинскую теорию полифонизма, она объективно помогла ему зримо оформить самостоятельные выходы героев к иудейскому пласту. Неслучайно в работе М. Бахтина в главе с соблазнительным для писателя названием «Функции авантюрного сюжета в произведениях Достоевского» мы находим форму искомого автором «Мастера и Маргариты» типа романной структуры: цель сюжета — «сводить и сталкивать людей между собою, но так, что в рамках этого сюжетного соприкосновения они не остаются и выходят за их пределы. Подлинные связи начинаются там, где обычный сюжет кончается, выполнив свою сюжетную функцию... В точке пересечения кругозоров... лежат кульминационные пункты романа. В этих пунктах и лежат скрепы романного целого. Они внесюжетны и не подходят ни под одну из схем построения европейского романа» [21].

Не менее принципиальное влияние оказала на структуру романа и концепция П. С. Попова, фамилию которого в первых редакциях носил Бездомный. Суть ее в том, что двойники Достоевского — «это части единого создания», «Я» и «ОНО», которые объединены «единой судьбой, единым трагическим переживанием», и «это переживание — личный вклад жизни самого автора, самого Достоевского». Поэтому, как считает П. Попов, Раскольников и Свидригайлов, Мышкин и Рогожин почти немотивированно оказываются у Достоевского соседями. И только когда герой освобождается от своего «оно», он получает возможность эволюционировать: погибает Свидригайлов — и Раскольников «доносит на себя», умирает Зосима — и Алеша уходит в мир (ср. со смертью Берлиоза). «Я» и «ОНО» все время слышат, учитывают, корректируют друг друга, поэтому у Достоевского «жизнь движется внутренними стихиями напряженных страстей». И «эти страсти нельзя побороть отвне», ведь «если их убить, наступит смерть». Но в стихийности души у Достоевского одновременно и пропасть и спасение, ибо она, подводя человека к пропасти, заставляет так «сами силы задвигаться, чтобы изнутри излучить гармонию, которая и свяжется тогда с рассудком». И «только так изжито будет страдание (ср. с судьбой Мастера), только так искуплено преступление (ср. с линией Пилата), только так идиот (ср. с духовным отрезвлением Бездомного) станет действительно лучшим человеком в мире, только так укротятся силы хаоса и разрушения (ср. с генетической основой свиты Воланда)», «только так беспорядочное семейство (нация как духовное единство) получит благообразие в жизни и грех отцеубийства (ср. с традиционным толкованием Христа как отца человека) не затормозит святости».

---

[19] См: Булгаков М., Вересаев В. Переписка по поводу пьесы «Пушкин» («Последние дни»). — Вопросы литературы, 1965, № 3, с. 164—166.

[20] Попов П. С. «Я» и «ОНО» в творчестве Достоевского — В сб.: Достоевский. М., 1928 (Труды ГАХН. Лит. сер., вып. 3).

[21] Бахтин М. М. Проблемы творчества Достоевского. Л.: Прибой, 1929, с. 100.

Ведь «убийство Федора Павловича есть эксперимент над всей карамазовской душой», ибо все братья Карамазовы, включая Смердякова, — ступеньки одной лестницы. А «кто ступил на нижнюю ступеньку, тот непременно вступит и на верхнюю», как писал сам Достоевский.

Необходимо отметить, что принцип «Я» и «ОНО», через который Булгаков воспринял Достоевского, проведен в структуре «Мастера и Маргариты» по всем пластам и поэтому незримо сближает их. Иешуа и слышит внутренний голос Пилата, понимает и врачует его и одновременно не реагирует на намеки молчать по поводу власти Тиверия. Как две половины единой души живут в романе Иешуа и Пилат, Мастер и Маргарита, Воланд, являющийся «ОНО» по отношению к миру в целом, символом «живородящей ночи»[22], и его свита как «ОНО» по отношению к обыкновенным людям и их слабостям. «Как «Я» и «ОНО» живут в романе Бездомный и Берлиоз, от которого должен освободиться автор поэмы о реальном Христе, чтобы получить возможность переродиться духовно. Интересно, что принцип «Я» и «ОНО» в условиях особого влияния литературной теории на художественную практику писателей 20-х годов перекликался с дискуссиями об «оживленных тенденциях» и «живом человеке». Таким образом, он становился для Булгакова как фактом современного ему литературного процесса, так и актуальной чертой художественного мира Достоевского. При этом надо учесть перекрестный характер влияния концепций М. Бахтина и П. Попова на структуру «Мастера и Маргариты».

Как у Достоевского в интерпретации П. Попова, так и у Булгакова через принцип «Я» и «ОНО» происходит смыкание источников развития национальной истории и личностного сознания. В этом смысле особая роль принадлежит восприятию Булгаковым «Легенды о великом Инквизиторе», «отзвуки» которой слышны в евангельских сценах «Мастера и Маргариты»[23]. Во-первых, «Легенда» позволила писателю увидеть в Пилате трагически противоречивую фигуру: «...довольно и одного такого, стоящего во главе, чтобы наконец нашлась руководящая идея всего римского дела со всеми его армиями и иезуитами, высшая идея этого дела. Я тебе прямо говорю, что я твердо верую, что этот единый человек и не оскудевал никогда между стоящими во главе движения. Кто знает, может быть случались и между римскими первосвященниками эти единые. Кто знает, может этот проклятый старик, столь упорно и столь по-своему любящий человечество, существует и теперь в виде единого сонма многих таковых единых стариков и не случайно вовсе, а существует как согласие, как тайный союз, давно уже устроенных для хранения тайны, для хранения ее от несчастных и малосильных людей, с тем, чтобы сделать их счастливыми. Это непременно так и есть, да и должно так и быть»[24]. Во-вторых, «Легенда» подсказала концептуальную значимость, актуальность фигуры Инквизитора — повторяемость этого типа на различных исторических этапах. В-третьих, функции поэмы Ивана Карамазова в структуре романа (выражение через нее, с одной стороны, мятущейся души личности, с другой — трагического процесса исторического познания) подсказали ввод иудейского повествования в структуру «Мастера и Маргариты» в качестве романа Мастера и в качестве выражения объединяющей героев исторической истины.

Замечено, что в стилевом отношении повествование об Иудее близко пушкинской прозе, хотя в первых редакциях оно развивалось через диалог Воланда с Бездомным и Берлиозом аналогично подаче «Леген-

---

[22] Утехин Н. П Указ раб., с 219—220.

[23] См.: Сидоров Е. М. А. Булгаков. — В кн.: Михаил Булгаков: Избранное. — М. Худож. лит., 1980, с 7.

[24] Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч Л.: Наука, 1976, т. 14, с. 238 — 239

ды» Достоевским через диалог Алеши и Ивана. Где же исток связи пушкинского творчества с иудейскими событиями? Интересное предположение В. Лакшина о знакомстве Булгакова с бытовавшими в тайных обществах начала XIX века преданием о совершенном Мастере, убитом злодеями в древности, о Мастере как «стимуле надежды на высшее на Земле просвещение и цивилизацию»[25] не проясняет в достаточной степени данный вопрос. Но оно заставляет нас вновь обратиться к актуальным для художника публикациям 1920-х годов. Во-первых, несомненно, что материалы следственной комиссии по делу декабристов, вышедшие в свет к столетию восстания на Сенатской площади, не прошли мимо внимания Булгакова. Интерес писателя к ним мог привлечь и П. С. Попов, откликнувшийся на эту юбилейную дату тремя публикациями[26]. Диалог Пилата и Иешуа, отношения Маргариты и Мастера определенно учитывают в художественном снятии героико-трагический опыт декабризма. Мы имеем в виду установку декабристов на независимое от обстановки высказывание собственных взглядов, подкрепленное верой в дворянское благородство, честь, человечность слушателей — членов следственной комиссии, а также духовный подвиг декабристок. Во-вторых, некоторые факты 20-х годов позволяют предположить знакомство Булгакова с идеей нереализованного замысла Пушкина «сопоставить в большом художественном создании идеи язычества и христианства». Об этой идее и о том, что Пушкин к ней неоднократно обращался, «писал ряд подготовительных этюдов», истолкованных критикой как религиозные искания поэта в 30-е годы вследствие непонимания ею протеистической природы пушкинского творчества, Булгаков мог узнать по нескольким каналам. Так, в журнале «Печать и революция» (1925, кн. 5—6) была опубликована статья В. Вересаева «Об автобиографичности Пушкина», в которой приводились и комментировались указанные сведения из брюсовской статьи «Пушкин-мастер» (1924). С ней Булгаков мог ознакомиться сразу же после ее выхода, так как в этом номере журнала была рецензия на «Роковые яйца», которые именно Вересаев принял в «Недра». Причем именно с этого времени началось личностное сближение Булгакова с кумиром молодого поколения врачей предреволюционной России. Мог Булгаков обратить внимание на вересаевскую статью со столь актуальным для себя названием и в 1928—1929 годах, когда пересматривал все отзывы на свои произведения перед написанием Письма Правительству СССР. К тому же в 1929 году вышла и брюсовская книга «Мой Пушкин» с перепечаткой статьи «Пушкин-мастер». На нее мог обратить внимание Булгакова тот же Вересаев, посвященный в планы «романа о современности» с самых первых подступов к нему и столь верно поддержавший писателя в кризисные годы, или А. А. Ахматова. Одним словом, пушкинский нереализованный замысел произведения об Иудее, связанный, видимо, с «Маленькими трагедиями» (см. запись на обороте листка со стихотворением «Под небом голубым»: «Скупой. Ромул и Рем. Моцарт и Сальери. Дон Жуан. Иисус. Беральд Савойский. Павел I. Влюбленный бес. Дмитрий и Марина. Курбский»), был в поле зрения Булгакова[27]. И может быть, роман Мастера о Пилате и Иешуа является представлением Булгакова о нереализованном замысле Пушкина-мастера. Таковы основные источники, повлиявшие на формирование структуры «Мастера и Маргариты». Теперь о художественном смысле указанной структуры романа.

---

[25] Лакшин В. Я. Указ. раб., с. 302—303.

[26] См.: Восстание декабристов: Библиография. М.-Л.: Госиздат, 1929.

[27] Ср.: Бэлза И. Ф. К вопросу о пушкинских традициях в отечественной литературе (на примере произведений М. А. Булгакова). — В сб.: Контекст. — 1980.— М.: Наука, 1981, с. 215—216, 220—222.

## III

Финальный уход Пилата и Иешуа по лунной дороге является воплощением мечты самого Булгакова о равноправном диалоге личности и представителя власти. Это та мечта, которую завещал Мастер своему ученику Ивану Бездомному, бросающему писать, в отличие от Левия, искажавшего истину своего учителя. Булгаков сознательно точен в передаче исторических подробностей иудейских событий[28]. Тем самым он материализует свою принципиальную идею — правда реальной живой личности должна быть понята и оценена при ее жизни или в крайнем случае восстановлена потомками. Ибо в этой правде смысл и значение конкретной человеческой жизни, в понимании этой правды другими — счастье личности.

Если этого нет, то уничтожается человеческий смысл истории, уничтожается личность, неизбежно попадающая в политическую машину своего времени, — равноправный диалог между личностью и представителем власти может и должен состояться. Но пока его нет, люди разных эпох должны помнить, чувствовать реальность трагедии живого человека не только своей, но и другой эпохи. В этом залог их нравственной устремленности в будущее. А тот, кто зачеркивает память о реальности трагизма личности, доказывая, что ее вовсе не было, идет против человеческого прогресса. Внушая же другим забвение реальной боли живого человека, такого как Иешуа, такого как Пилат, он совершает преступление по отношению к внимающему ученику. Вот в чем главная вина Берлиоза. Он хотел лишить Бездомного памяти о живом человеке, которая живет в Иване инстинктивно. Тем самым он убивал в Иване и творческое начало. Ведь и в основе романа Мастера лежит лишь то, что был какой-то человек в древней Иудее, который пал жертвой политического заговора. Поэтому и «очистил» Мастер повествование от всех фантастических подробностей.

Предельная историческая точность иудейского повествования позволила Булгакову в самой структуре романа, во-первых, выразить идею отражения и пророчества искусством исторической реальности, во-вторых, дать повествование об Иудее как принципиальную основу объединения героев, представляющих разные уровни бытия, и показать, что только на этой основе возможно и разрешение их собственных судеб. Только после объединения героев через пласт Пилата и Иешуа возникает в романе пушкинская тема милости, и вводится она автором не для того только, чтобы показать силу духовного объединения представителей разных уровней бытия, но и для завершения построения своего цельного художественного космоса, своеобразной «розы ветров», исходящей из точки единения героев. Так, «южный вектор» ее обращен к земле, на которой живым хранителем неискаженной истины-мечты своего учителя остается Иван Бездомный. В финале он превращается в профессора института истории и философии, видимо, чтобы изучить исторические возможности реализации этой мечты. И если Иван Николаевич Понырев и хочет все забыть, то не может этого сделать, и лишь во сне, так как мечту Мастера пока реализовать невозможно, он видит Иешуа и Пилата, идущих по лунной дороге. Так создается Булгаковым художественная перспектива исторического развития («восточный вектор»), так «в его романе живет... глубокая вера в исторического человека и в непреложные нравственные законы»[29].

Мастер и Маргарита получают пушкинский покой, они уходят к

---

[28] См.: Утехин Н. П. «Мастер и Маргарита» М. Булгакова: Об источниках действительных и мнимых. — Русская литература, 1979, № 4, с. 100—105.

[29] Сидоров Е. М. Указ раб., с. 6.

прошлому, к пушкинскому времени как сердцу национальной духовности, осуществляя тем самым духовную преемственность времен («западный вектор»). И над всем этим («северный вектор») летят Воланд и его свита — уже очеловеченные его помощники. А это также явилось следствием достигнутого духовного единства героев через единое прочтение иудейских событий. Тем самым герои выпадают из художественного конкретно-исторического времени-пространства в особое эволюционное время-пространство, образующееся между «иудейским» и «московским» хронотопами и скрепляющее их. Именно в нем прочитывается стабильная структура булгаковского художественного космоса, но она дана писателем именно в движении, дана как устремленность к лучшему, к реальному счастью живых исторических людей. Так Булгаковым был указан конкретный путь достижения духовного национального единства, тем самым им была блестяще художественно воплощена сокровенная предсмертная мечта его учителя Н. В. Гоголя о «светлом воскресении» именно в России и именно в XX веке[29].

---

[29] См.: Золотусский И. П. Монолог с вариациями. М.: Сов. писатель, 1980, с. 121.

# НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ОРГАНИЗАЦИИ ВРЕМЕНИ В ДРАМЕ

**О. А. Дашевская**

Категория времени — одна из самых изучаемых в современной эстетике. Сейчас уже имеются известные достижения в изучении художественного времени в разных видах искусства (литературе, живописи, кинематографе) [1], ряд глубоких работ, вскрывающих закономерности художественного времени в древней литературе, фольклоре (Д. Лихачев) [2], в европейском романе (М. Бахтин, В. Шкловский) [3], в рассказе (А. Богданова) [4]. Однако нет специальных теоретических работ, рассматривающих специфику выражения времени в драме.

Отдельные теоретические положения, проясняющие некоторые особенности выражения времени в драме, мы находим в вышеназванной книге Д. Лихачева, в монографии С. Владимирова «Действие в драме» [5], в работах В. Хализева и Е. Холодова [6], в дискуссии на страницах журнала «Театр» [7]. Поэтика художественного времени в творчестве отдельных драматургов тоже изучена очень мало [8]. Это объясняется отча-

---

[1] Ритм, пространство и время в литературе и искусстве: Сб статей. Л.: Наука, 1974; Проблема времени в искусстве и кинематографии. М, 1972, вып. 4; Виппер Б. Р. Проблема времени в изобразительном искусстве. — В кн.: 50 лет Гос. музею изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. М., 1962

[2] См.: Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. Л: Наука, 1974, гл. 4.

[3] См: Бахтин М Формы времени и хронотопа в романе. — В кн: Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Худож. лит, 1975, с. 234—408; Шкловский В Б. Художественная проза· Размышления и· разборы М.: Сов. писатель, 1961; Он же. Конвенция времени — Вопросы литературы, 1969, № 3.

[4] См.. Богданова А. Время и композиция в современном советском рассказе — В сб.: Проблемы мастерства совстской литературы. Свердловск, 1968.

[5] См.: Владимиров С. В. Действие в драме. Л.: Искусство, 1972, гл. Единство времени

[6] См.: Хализев В. Е.· Драма как явление искусства. М: Искусство, 1978; Холодов Е. Композиция драмы. М.: Искусство, 1957.

[7] См.: Театр, 1978, № 7, с. 83—96.

[8] См. напр.: Зингерман Б. Время в пьесах Чехова. — Театр, 1977, № 12, с. 90—111; Основин В. В. О художественном своеобразии «Трех сестер» А. П. Чехова. — В кн.: Русская литература XX в. Тула, 1975, вып. 7, с 19—31; Видищев Б. В. Время и пространство в драматургии А. М. Горького. — В кн.: Проблемы идейно-художественных ценностей. Саратов, 1978, вып. 5, с. 23—39.

сти сложностью названной проблемы: драму не случайно все писатели и критики считали самым трудным родом литературы. Автор статьи ни в коем случае не пытается решить данную проблему и ставит своей задачей раскрыть лишь некоторые особенности выражения времени в драме.

В основу своих рассуждений мы берем два теоретических положения из работ вышеназванных исследователей.

Во-первых, мы исходим из того, что драма, сохраняя свою принадлежность к литературе, связана одновременно с театром, его художественными законами на протяжении всей своей истории. Еще Аристотель указывал на слияние в драме «частей» словесных и сценических. Театральное и литературное не разделено, а заключено в самой драме.

Во-вторых, мы берем за основу положение В. Белинского о том, что «драма представляет совершившееся событие как бы совершающимся в настоящем времени перед глазами зрителя и читателя» [9]. Действительно, в эпическом произведении события изображаются как прошедшие, как нечто обдуманное, оцененное и вспоминаемое автором, между читателями и действующими лицами выдвигается рассказчик, тем самым события отодвигаются вдаль. Драма переносит прошедшее в настоящее, потому что в ней нет двух временных ситуаций (времени изображаемых событий и времени рассказчика), а есть только одно — само изображаемое действие [10]. Эти два момента, по нашему мнению, важны тем, что определяют все остальные особенности организации времени в драме.

Даже при самом беглом, поверхностном взгляде на драму понятно, что у нее связь со временем совершенно особенная, иная, чем у других родов литературы. Драма способна впитать сложную, только ей свойственную систему времен. Попытаемся выделить разные временные уровни в драме, или, иначе говоря, определить структуру времени в драме [11].

Каждый художник, отражая реальное время, выбирает какой-то определенный исторический период (даже если это фантастическое или условное время). Например, в пьесе М. Шатрова «Синие кони на красной траве» это период гражданской войны, а в пьесе В. Розова «Гнездо глухаря» — семидесятые годы XX века. Это время мы называем реально-историческим или временем изображаемых событий.

Автор может быть их современником (как, например, Володин или Арбузов являются современниками своих героев), а может жить намного позже их. Например, реально-историческое время пьесы Э. Радзинского «Лунин, или смерть Жака» — первая треть XIX века, восстание декабристов, а время автора — 70-е годы XIX века. В любом случае между временем изображаемых событий и временем автора есть временной промежуток, так как он осмысливает их и дает им свою оценку после их прошествия.

Изображенные в произведении события могут длиться два-три ча

---

[9] Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. 5, с. 52.

[10] См. об этом подробнее: Хализев А. Е. Драма как явление искусства, с. 73—76; Успенский Б Поэтика композиции. М.: Искусство, 1970, с. 103—104.

[11] Д. Н. Медришу принадлежит статья «Структура художественного времени» (напечатана в сб.: Некоторые вопросы русской литературы. Волгоград, 1967, вып. 21), где он пытается «установить взаимосвязь между элементами, обычно объединенными общим названием — художественное время». Автор выделяет три слоя художественного времени: 1) событийное время; 2) фабульное время (направленность и темы времени); 3) внефабульное, лирическое время. Эти свои теоретические положения он использует при анализе лирических произведений. Нам думается, что данная классификация для драмы неприемлема, так как, во-первых, выделение лирического времени правомерно только по отношению к лирическим произведениям; во-вторых, структура времени в драме не может быть сведена лишь к художественному времени, которое является только определенным элементом этой структуры. Структура времени в драме более сложная, поэтому мы предлагаем иную классификацию.

са, как и спектакль (А. Гельман «Протокол одного заседания», А. Яковлев «Родительская суббота»), один вечер (В. Розов «Традиционный сбор», А. Галин «Ретро»), несколько дней (Г. Бокарев «Сталевары») или несколько лет (А. Арбузов «Годы странствий», «Таня», «Выбор»). Вот это «собственное» время произведения, то время, за которое происходят изображенные в нем события, есть художественное время (оно тоже неоднородно, многослойно, о его структуре речь пойдет ниже).

Любое произведение вбирает в себя эти три временных уровня: 1) реально-историческое время, 2) время автора, 3) художественное время. В такой временной последовательности они и располагаются. Выделение их, конечно, очень условно. Во-первых, потому что это разнородные понятия: художественное время по отношению к первым двум временам является временем субъективным (ведь это плод создания автора), а во-вторых, потому что они в произведении оказываются удивительно спаянными, нерасчленимыми, реально-историческое время и время автора входят какими-то своими гранями в художественное время, образуют его, определяют его сущность.

Эти временные уровни можно выделить и в любом эпическом произведении. Так как драма предназначена для постановки на сцене, она вбирает еще несколько времен.

Это время спектакля (примерно три часа), время исполнительское и время восприятия. Эти три временных уровня одинаковы по своей природе, поскольку это есть реальное физическое время, в котором существуют и актер, и зритель, и спектакль. Основные философские характеристики последнего — абсолютность, всеобщность, непрерывность, необратимость и т. д.[12]. Время спектакля, время исполнительское, время восприятия есть способы выражения реального физического времени, формы его реализации. Поэтому по направленности они совпадают, по длительности же время спектакля равно времени восприятия, и оба они на время антрактов больше исполнительского времени.

Пьеса, как материальный объект, определенная знаковая система, тоже существует в реальном физическом времени Ее время отсчитывается со дня ее напечатания. В этом смысле и спектакль и пьеса существуют в едином физическом времени (хотя это разные в философском понимании материальные объекты).

Все вышеназванные, хронологически отдаленные друг от друга временные уровни (время историческое, время автора, художественное время, время спектакля, время восприятия, время актеров и, наконец, реальное физическое время) оказываются определенным образом взаимосвязанными, а именно все они в спектакле оказываются сопряженными в одной точке, сливаясь, они являются единым настоящим временем.

Действительно, время историческое, какие бы отдаленные эпохи оно ни отражало, время авторское (время написания пьесы), как бы далеко оно ни отстояло от времени спектакля, являются временем настоящим, совпадают с настоящим исполнительским, настоящим восприятия и настоящим физическим временем.

В театре перед зрителем возникает подлинная иллюзия настоящего, сливаются воедино актер и персонаж, время, изображенное на сцене, с временем находящихся в зрительном зале.

Рассматривая этот синтез времен в спектакле, мы взяли его как единое целое, как некую статичную монолитную единицу и сделали как бы его вертикальный срез, запечатлели временные уровни драмы. Но это лишь одна сторона поставленной проблемы.

Нам гораздо важнее проанализировать время в драме в его «линейной протяженности». Здесь и пойдет речь о художественном времени, и

[12] См.: Эскин Я. Проблема времени. М.: Мысль, 1966, с. 12.

мы должны выявить: 1) что же это такое, художественное время; 2) каковы его основные характеристики в драме в отличие от других родов литературы.

Как замечено исследователями, в театре время — не просто предмет изображения (жизнь в ее реальных формах), но и «самая форма изображения» [13]. Драматургический образ живет во времени и время живет в нем. Мы наблюдаем в драме конкретность течения времени (как и в эпосе) и одновременно время как таковое (само течение времени). Поэтому по отношению к драме (более, нежели по отношению к эпосу или лирике) мы можем говорить о времени как о формально-содержательной категории, именно в том смысле, что время определяет не только содержание пьесы, но и ее форму, является не только объектом изображения, но и основным конструктивным принципом. Еще В. Г. Белинский указывал на жесткую соотнесенность драмы со временем, потому что она «имеет более или менее определенные границы величины и объема» [14]. Все это определяет специфику художественного времени в драме.

В критической литературе пока еще нет достаточно емкого, точного определения художественного времени. Его многослойность и сложность порождают различные его толкования. Иногда его называют «драматическим временем» (Сахновский-Панкеев), «сюжетным временем» (С. Владимиров), тем самым подменяя общее понятие частным. В нашу задачу не входит разбор терминологических неточностей в критике. Мы придерживаемся следующего определения: «Художественное время — это время самого произведения. Это отраженное средствами искусства реальное время», точнее «сознательная организация реального времени» [15]. Это «собственное, имманентное время произведения» [16].

Существуют два основных пути изучения художественного времени. Один рассматривает художественное время как некоторое единство, другой вычленяет какой-либо один его аспект для его изучения [17]. Нас интересует первый путь.

Как было сказано выше, художественное время многослойно. Для драмы наиболее интересными, существенными являются сюжетное время и событийное время.

Сюжет в драме является внешним выражением конфликта. Организован он композиционно. Пьеса может охватывать большой круг жизненных явлений, они и определяют сюжетное время пьесы, т. е. это время возникновения, развития и решения конфликта. Но из этого большого круга жизненных явлений выбирается один или несколько наиболее выразительных эпизодов, на которых строится пьеса. Эти несколько эпизодов, непосредственно изображенных на сцене, есть событийное, или фабульное время.

Сюжетное время и событийное могут совпадать (например, в пьесе А. Гельмана «Протокол одного заседания»). Но, как правило, они отличны. Например, в пьесе А. Вампилова «Утиная охота» сюжетное время — полтора месяца. Но из этих полутора месяцев показаны только несколько дней (новоселье Зилова, знакомство с Ириной, ссора с женой, скандал в ресторане), что составляет событийное время.

---

[13] Кречетова Р. Преодоление данного. — Театр, 1978, № 7, с. 80.

[14] Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. 5, с. 14.

[15] Хаустов Н. Т. Художественное время в современной советской психологической драме — Сб. трудов молодых ученых. Томск: Изд-во Томск. ун-та, 1973, вып. 2, с. 78.

[16] Сапаров М. А. Об организации пространственно-временного континуума художественного произведения — В сб.: Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л.: Наука, 1974, с. 90.

[17] См.: Слюсарь А. А. О художественном времени в современной советской повести. — В кн.: Вопросы литературы народов СССР. Киев—Одесса: Вища школа, 1976, вып. 2, с. 46—47.

Сюжетное время шире событийного, так как многие события, важные в сюжете (например, смерть отца Зилова), происходят как бы за пределами событийного времени, за сценой.

Организация художественного времени в драме вырастает в сюжетно-композиционную проблему. В драме нет повествователя, рассказчика, который организует события во времени, излагает их в определенной последовательности и т. д.

Наличие ведущего, общающегося со зрительным залом или комментирующего события, присутствие хора (как, например, в «Иркутской истории») не опровергают сказанное. Их эстетическая функция совсем иная, чем автора или рассказчика в эпосе. Отсчет времени ведется от одного эпизода к другому. Сюжетно-композиционные отношения упорядочивают события драмы.

Организацию художественного времени в драме определяет фактическое время спектакля (примерно три часа), поэтому в пьесе художественное время тесно связано с реальным физическим временем, зависит от него. Художественное время должно быть соотнесено с длительностью реальных процессов в том смысле, что в диалогах и действиях актеров соблюдается «синхронность художественного и физического времени» [18]. Время в драме является идеально-реальным, воспроизводит реальное время как реальное [19].

Отсюда вытекает одна из основных особенностей художественного времени в драме. В пределах сцены (явления) художественное время совпадает с временем физическим, равно ему (ведь актер за единицу физического времени может произнести определенное количество слов), а в пределах всего спектакля художественное время может быть как угодно длительным, большим. В драме происходит борьба этих двух противоположных начал: свободы воссоздания времени во всем спектакле (от нескольких часов до десятков лет) и ограниченности воссоздания времени в отдельной сцене (эпизоде). Это отличает драму от других родов литературы.

Таким образом, мы видим, что, с одной стороны, драма стремится к максимальной близости художественного и физического времени. (В целом ряде пьес последних лет мы наблюдаем непрерывность художественного времени и почти полное его совпадение с временем спектакля, зрителя и т. п.) Это уже упоминаемые нами ранее «Протокол одного заседания», «Родительская суббота», «Мы, нижеподписавшиеся» (отчасти), «Ретро», события которых происходят в течение нескольких часов, причем все они совершаются на сцене, непосредственно перед глазами зрителей, следуют один за другим и даже в антракте проходят одинаковые промежутки художественного и физического времени. С другой стороны, художественное время в пьесе всегда оказывается больше времени физического. Это происходит даже в таких случаях, о которых мы только что говорили.

Совпадение художественного и физического времени всегда относительно. В изображении времени театр прибегает к большой условности. Он имеет возможности сокращения времени. Действия персонажей, которые не фиксируются словами (например, ожидание, чтение книг, еда и т. д.), протекают за значительно более короткое время, чем в действительности [20].

Художественное время в этом смысле — время более интенсивное, более емкое, динамичное по сравнению с временем физическим. За

---

[18] Медриш Д. Н. Структура художественного времени — В сб.: Некоторые вопросы русской литературы. Волгоград, 1967, вып. 21, с. 91.

[19] См.: Федорченко Л А. Эстетические проблемы экранизации и воссоздания времени в искусстве — Вестник Моск. ун-та. Философия, 1974, № 6, с 87.

[20] См: Ленартович С. Организация времени и пространства в произведениях киноискусства. — В сб.: Вопросы киноискусства, М., 1958, с. 341.

единицу физического времени может пройти много десятилетий художественного времени. Как же это совместимо с трехчасовым спектаклем?

Художественное время складывается из соотношения сценического и внесценического времени (это то время, которое проходит между картинами, актами, т. е. за сценой). Сценическое же время — время событийное (непосредственно изображенных на сцене событий). Так вот внесценическое время может быть очень емким, охватывать огромные промежутки. Например, в пьесе Зорина «Варшавская мелодия» внесценическое время охватывает много десятилетий, а сценическое (событийное) — несколько дней из жизни героев. За сценой происходят важные события в жизни героев (женитьба Виктора, два неудачных замужества Гелены, продвижение на службе: один становится директором завода, другая — известной певицей).

Художественное время всегда зависит от соотношения сценического и внесценического времени. Их пропорции могут быть самыми различными в отдельных конкретных случаях. Внесценическое и сценическое время могут быть идентичными. Наконец, внесценического времени может совсем не быть, например в пьесе А. Галина «Ретро», где все события совершаются непосредственно на сцене, непрерывно.

Само чередование сценического и внесценического времени позволяет нам говорить о дискретности художественного времени, о его неравномерности в драме. Эта неравномерность проявляется в том, что сценическое художественное время замедляется (так как эти отрезки времени показаны более подробно, например в пьесе А. Арбузова «Выбор» все сценическое время занято показом двух дней рождений Двойникова, когда ему исполняется 34 года и 40 лет), а внесценическое время убыстряется (в «Выборе» это 5 лет, насыщенные напряженной работой ученого). Это внесценическое время является «одномоментным», мгновенным, наше восприятие фиксирует его просто как совершившийся факт, независимо от того, два дня прошло между картинами или много лет, и сколько бы событий там ни совершилось, для нас они пролетели, как единый миг.

Таким образом, мы видим, что художественное время то равно физическому (в пределах одной сцены, явления), то короче его (внесценическое время, «одномоментное»), то длительнее (во всем спектакле).

Будучи неравномерным, художественное время драмы в то же время стремится к равномерности, так как драма передает «единое и цельное действие, предполагает непрерывное изображение непрерывного действия»[21]. Относительная равномерность художественного времени в драме особенно заметна по сравнению с эпосом, в котором время может двигаться медленно (в описаниях), может останавливаться совсем (в лирических отступлениях), а может отсчитываться на минуты и секунды. Физическое время всегда равномерно, непрерывно, необратимо; движется от прошлого к будущему, как и время спектакля и время восприятия.

Художественное время может то замедляться, то убыстряться, то поворачивать вспять, то развиваться зигзагообразно. Например, в пьесе А. Вампилова «Утиная охота» полдня ожидания утиной охоты для героя тянутся очень долго, время почти останавливается, что подчеркивается затянувшимся монотонным дождем, кажущимся бесконечным. В воспоминаниях Зилова темп времени резко меняется (на это указывается даже в ремарке автора), время убыстряется, внесценическое художественное время является временем «мгновенным» (работа Зилова, отношения с Ириной, смерть отца, которые остаются за сценой).

---

[21] Холодов Е. Композиция драмы. М.: Искусство, 1957, с. 38.

При этом движение художественного времени происходит зигзагообразно, несколько раз чередуются настоящее и прошлое, если бы художественное время можно было изобразить схематично, то получилась бы удивительная кривая: настоящее — будущее (Зилов представляет, как его друзья реагируют на его смерть) — настоящее — прошлое — настоящее и т. д. Так повторяется несколько раз.

Художественное время драмы — это время динамичное, «спрессованное» по сравнению с эпосом. Во-первых, потому, что в драме обязательны «напряженность и целеустремленность действия» [22]. Если эпос развивается экстенсивно, то драма — интенсивно. Во-вторых, потому, что театр обладает некоторыми преимуществами по сравнению с литературой. В эпосе мы наблюдаем разложение одновременных действий в последовательные, а в театре литературная последовательность отчасти может складываться в одновременность за счет декораций сцены, костюмов героев. В эпосе речь героев сопровождается описанием их действий, а в драме эти два момента одновременны. Наконец, современное сценическое искусство позволяет изображать несколько параллельных действий на одной сцене в одно время. (Этот прием очень удачно используется, например, в пьесе А. Гельмана «Мы, нижеподписавшиеся»). Все это свидетельствует о «сгущенности» времени в драме.

Художественное время драмы не только динамичное, но и действенное. В драме нет пустого, нулевого времени, т. е. времени рассказываемого, описательного. Описательное время сведено до минимума (ремарки), поэтому художественное время драмы всегда изобразительное, есть только показ событий. Действенность художественного времени проявляется и в том, что это драматически переживаемое время (это и непосредственные действия героев, и монологи, и диалоги, и даже паузы). Таким образом, художественное время в драме кризисное, отличающееся особой концентрацией и ритмом. Критики указывают, что «событий на единицу изображаемого времени в драме приходится значительно больше, чем в эпических произведениях» [23].

Обобщая все сказанное, можно сделать некоторые выводы об особенностях выражения времени в драме. Драма очень тесно соотнесена со временем. Можно сказать, что драма находится в своеобразном «плену» у времени. Время определяет объем драмы (спектакль длится 3—4 часа), с одной стороны. С другой — ее связи со временем намного богаче, многограннее, чем у других родов литературы. Она вбирает сложный синтез времен: реально-историческое, авторское, художественное, время спектакля, исполнительское, время восприятия, физическое. Все они определенным образом оказываются взаимосвязанными, сопряженными.

Художественное время как один из временных уровней драмы — совершенно особое время по сравнению с художественным временем эпоса или лирики.

Во-первых, оно менее объемно, чем, например, художественное время романа: если эпос раскрывает тему человек и действительность, то драма — общественный конфликт и человек в его отношении к данному конфликту. Нет в драме нескольких параллельных сюжетных линий, многих героев с их судьбами, так как все устремлено к конфликту, а все, находящееся вне его, — лишнее. Поэтому художественное время драмы, как правило, совпадает с временем сюжетным.

Во-вторых, художественное время — сложное образование, это синтез многих времен. Структурно оно включает в себя сюжетное и событийное время. Его «величину», «объем» определяют время сцени-

---

[22] См: Основин В. В. О специфике драмы. — В сб.: Проблемы художественного мастерства и истории литературы. Горький: Волгоград. кн. изд-во, 1967, с. 43.

[23] Хализев В. Е. Драма как явление искусства, с. 97.

ческое и внесценическое. Сплав этих разных времен, их соотношение, пропорции объясняют сущность художественного времени в той или иной отдельной драме.

В-третьих, художественное время драмы динамично и действенно.

Вышеназванные свойства художественного времени в драме определяют особенности его организации, которые заключаются в следующем: художественное время в драме есть время последовательно соединенных, следующих друг за другом картин, актов; эти картины могут быть выстроены в непрерывную цепь событий так, что границы между ними выделить невозможно, а могут быть построены со значительными временными промежутками между отдельными картинами, в результате чего увеличивается художественное время всего произведения; художественное время жестко соотнесено с реальным физическим временем, в пределах сцены (явления) стремится к совпадению с ним, однако в целом спектакле может быть сколько угодно длительным; организация художественного времени определяется внутренними законами драмы (драматическим конфликтом, единством действия, его непрерывностью).

Время в драме, являясь объектом ее отражения и одновременно конструктивным принципом, оказывается очень сложной для изучения категорией. Оно неуловимо в драме, «скрыто», находится где-то в подтексте, растворено в диалогах и монологах, в действиях героев, создается видимость, что его нет. Указаний на время, как правило, нет в ремарках, герои не сообщают, как автор в эпосе, сколько прошло времени от одного события до другого, его никто осязаемо не организует. И в то же время оно присутствует в каждой реплике и в каждом жесте.

Изучение категории художественного времени позволяет по-новому взглянуть на драму, глубже понять ее специфику, законы ее развития и функционирования.

# ФУНКЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВРЕМЕНИ В ДРАМЕ Э. РАДЗИНСКОГО «ЛУНИН, ИЛИ СМЕРТЬ ЖАКА, ЗАПИСАННАЯ В ПРИСУТСТВИИ ХОЗЯИНА»

**Н. Т. Хаустов**

Современная литература пронизана ощущением быстро изменяющегося мира, ощущением времени. «Мы стоим перед необходимостью, — пишет М. Шагинян, — пересмотра старых представлений о таких вещах, как пространство и время. К этому подводят нас открытия в физике и практике космических полетов. Об этом говорит обострившийся интерес нашего столетия к проблеме времени, Времени с большой буквы» [1].

Художники сознательно отказываются от хронологической последовательности в изображении жизни, переставляют временные отрезки. В искусстве увеличивается роль внутренних монологов, ассоциаций, смешивающих прошлое с настоящим. Переплетение прошлого, настоящего и будущего — характерная черта едва ли не всех наиболее выдающихся эпических произведений, пьес и фильмов XX века.

Существует сложная связь между реально-историческим временем и временем художественным. Художественное время соотнесено и определяется реальным временем, но оно качественно отличается от него. Если реально-историческое время характеризуется непрерывностью, одномерностью, необратимостью, равномерностью «течения», упорядоченностью, то художественное время прерывно, дискретно, может быть не только одномерным, но и многомерным, обратимым в прошлое и будущее, может быть ускорено или замедлено.

Способы воссоздания реально-исторического времени в искусстве многообразны. Каждое искусство обладает собственными возможностями оформления пространственно-временных отношений внутри произведения. В принципах организации времени в искусстве раскрывается сущность идейно-образной концепции произведений. Будучи одним из компонентов сложной структуры произведения, художественное время дополняет его идейно-эстетическое содержание и формальную организацию.

Сейчас наименее исследованным остается самый существенный для понимания специфики словесного искусства аспект времени — его внутренние закономерности, «время, как оно воспроизводится и изо-

[1] Цит. по ст.: Метченко А. На пороге 80-х годов. — Лит. газ., 1981, № 13.

бражается в художественном произведении», по словам Д. С. Лихачева [2].

Цель данной статьи — рассмотреть своеобразие художественного времени в драме Э. Радзинского «Лунин, или Смерть Жака, записанная в присутствии Хозяина», его функции, расширяющие содержательно-формальные возможности драматического действия, конфликта, способствующие более полному и глубокому раскрытию характеров.

Прежде чем перейти к непосредственному анализу пьесы, несколько предварительных замечаний, касающихся художественного времени в искусстве вообще и в драме в частности.

Многими исследователями время рассматривается как необходимая составляющая целостной художественной системы. Вместе с тем художественное время всегда конкретно-исторично, и изменяется оно в соответствии с изменениями общественных отношений, философских и эстетических концепций. Наконец, «внутри художественного произведения функции времени могут быть чрезвычайно разнообразны, начиная с простой длительности произведения до концептуальной значимости философско-эстетического осознания этой категории» [3].

Художественное время — это эстетически освоенное реальное время. Оно имеет собственную сложную структуру, которую можно вычленить из органически целостной системы произведения искусства только в процессе анализа. По утверждению Д. С. Лихачева, «художественное время — явление самой художественной ткани литературного произведения, подчиняющее своим художественным задачам и грамматическое и философское его понимание писателем» [4].

В драме, на наш взгляд, можно выделить несколько «слоев» времени, различное сочетание которых составляет один из жанрообразующих признаков современной драмы.

Реально-историческое время пьесы охватывает события года, десятилетия, дня, часа и т. д. Оно может развертываться год за годом и прослеживаться на протяжении многих лет. В течение какого-то определенного событийного, фабульного времени драматический герой раздумывает о себе, вспоминает все прошедшее, и перед нами предстает целая жизнь человека.

Художественное время в драме — категория формы и содержания драматургического произведения, а именно — его конфликта. Конфликт — это действия, поступки и отношения персонажей, которые, мотивируя друг друга, сливаются в единое драматическое действие. Внутренний мир героев, движение их мыслей и чувств также раскрываются в конфликте, который развертывается в определенной пространственно-временной художественной системе.

Конфликтная природа пьесы требует причинно-временной мотивировки действия. Художественное время как раз и является способом развития действия. Художественное время, по определению Дж. Лоусона, составляет «движущую силу, которая направляет действие вперед: форма определяется как всем схваченным промежутком времени в целом, так и выбором периодов, наиболее насыщенных переживаниями в пределах целостной структуры» [5].

Художественное время, как правило, воплощается в диалогах и монологах действующих лиц, так как только в них и через них реализуется драматическое действие. Оно может прерываться, дробиться, забегать вперед или возвращаться в прошлое. И вот это сочетание еди-

---

[2] Лихачев Д. С Поэтика древней русской литературы. М.: Наука, 1979, с. 210.

[3] Володин Э. Специфика художественного времени. — Вопросы философии, 1978, № 8, с 133.

[4] Лихачев Д. С Указ. соч., с. 211.

[5] Лоусон Дж. Теория и практика создания пьесы и киносценария. М.: Искусство, 1960, с. 418.

ного действия и разных способов реализации времени обогащает содержание пьесы.

Сценическое время заключает в себе тот промежуток времени, в течение которого длится представление в театре. В спектакле происходит своего рода «сжимание» художественного времени, потому что спектакль показывает не все событие или весь этап жизни персонажа, а только отдельные моменты, сцены, эпизоды. За два-три часа реального времени спектакля действующие лица могут «прожить» долгие годы. Во многих пьесах, особенно в изображении воспоминаний («Четвертый» К. Симонова, «Утиная охота» А. Вампилова, «Луний, или Смерть Жака, записанная в присутствии Хозяина» Э. Радзинского), сценическое время длится дольше, чем событийное.

Современная пьеса становится компактнее и, как правило, состоит из двух актов. Пьеса идет на сцене три—три с половиной часа, как это и было раньше, но драматурги ускоряют темп действия, его ритм, увеличивают нагрузку содержательного материала и создают впечатление более емкого и более короткого представления.

Современные драматурги прибегают к различным сочетаниям разных пластов времени. Не всегда они прямо и открыто обращаются к прошлому своих персонажей. Так, в пьесах «Осенний марафон» А. Володина, «Гнездо глухаря» В. Розова, «Прошлым летом в Чулимске» А. Вампилова, «Своей дорогой» Р. Ибрагимбекова и других подспудно выявляется исторический опыт прошлого. Он и в душах людей, в их воспоминаниях, он и в сюжетных мотивировках поступков персонажей. Насколько глубже становятся характеры Бузыкина, Шаманова, Фарида Салаева оттого, что в их сегодняшних душевных качествах проглядывает противоречивое прошлое. Это достигается большей уплотненностью художественного времени в системе конфликтов, действия и характеров, его большей драматизацией, что способствует более углубленному пониманию внутреннего мира действующих лиц.

Стремление к временной полифонии все сильнее заявляет о себе в нашей драматургии и все более разнообразные формы сюжетно-композиционного воплощения в ней находит.

Драматическое действие пьесы и предназначенность ее сцене определяют все закономерности драмы, отличающие ее от эпоса и лирики: диалого-монологическое построение, преобладание слова-действия над словом-описанием, концентрированность сюжета, действенность характеров, изобразительные средства, ограниченный объем. Многообразие форм проявления жизненного драматизма, его художественного выражения обусловливает и многообразие способов выявления художественного времени в драме.

Тип конфликтов определяет в драме разные способы передачи исторических событий или через непосредственное их изображение, или через изображение лично-интимных отношений между людьми и, следовательно, определяет разный охват реально-исторического времени. Это происходит по-разному, например, в пьесах героического и психологического жанра. Следует отметить, что жанры в чистом виде не существуют, они постоянно взаимодействуют, взаимопроникают друг в друга. Поэтому трудно провести четкую, резко разделяющую грань в способах реализации в них художественного времени. Но все-таки различия между ними в этом плане есть, и выделение этих различий будет способствовать более углубленному пониманию жанровой специфики той или иной разновидности драмы.

Так, в героической драме обычно историческое время реализуется через массовые сцены, в которых выделяются отдельные судьбы героев, наиболее концентрированно выражающие это время. В этом плане можно вести речь о «Любови Яровой» К. Тренева, «Разломе» Б. Лавренева, «Бронепоезде 14-69» Вс. Иванова, о героических комедиях

Н. Погодина 30-х годов. В них реально-историческое время Октябрьской революции, гражданской войны, время первых пятилеток воплощается в художественном времени, которое выступает как изложение событий в своей временной последовательности, без каких-либо ретроспекций или других специфических приемов. Это было характерно для нашей драматургии 20—30-х годов.

Движение жанров драмы заключается в том, что она сегодня интенсивно использует временные смещения, наплывы, воспоминания, внутренние диалоги, чередования сцен сегодняшней и прошедшей жизни. Благодаря этому композиционно-временная организация пьес А. Салынского «Камешки на ладони», В. Быкова «Решение», С. Алешина «Каждому — свое», Ю. Эдлиса «Где твой брат, Авель?», М. Богучарова «Тихие старики» становится более свободной, раскованной, более насыщенной.

Драматическое действие этих пьес строится на сопряжении времен, на «просвечивании» поступков, мыслей, чувств персонажей их прошлым и настоящим.

Художественное время, построенное по принципу «тогда и теперь», определяет структуру пьесы А. Салынского «Камешки на ладони», ее двуплановость, двуслойность. Оно дает автору возможность более глубоко выявить нравственно-философские истоки подвига советских военнопленных, совершенного в нечеловеческих условиях. «Тогда и теперь», прошлое и настоящее раскрывается в пьесе в массовых сценах, в которых участвуют все действующие лица, в их судьбах и наиболее полно — в судьбе главного персонажа Вережникова. Такая структура художественного времени помогла автору найти верный путь сочетания двух временных планов, двух измерений жизни героя.

Характер Вережникова, его драма и подвиг, раскрываются в осмыслении им всей сложности и противоречивости не только происходящего в настоящее время, но и ранее происшедшего. В своих внутренних монологах, соединяющих настоящее с прошлым, Вережников спорит, ищет истину, поддержку в Матери, в Лорке, в комиссаре Воронине. Он разрешает «проклятые вопросы», идущие от «дня сегодняшнего» и от «дня вчерашнего», и это смыкание — один из принципов построения драмы. Воспоминания, наплывы, свободная переброска сценического времени способствуют расширению идейного мира пьесы и углублению характера главного героя.

Одной из наиболее активно используемых в современной советской драматургии нетрадиционных форм организации действия является многомерное построение художественного времени, его трансформация.

Современная психологическая драма охватывает большие исторические отрезки времени. В пьесах А. Арбузова «Мой бедный Марат», «Счастливые дни несчастливого человека», В. Пановой «Сколько лет, сколько зим!» и во многих других события и характеры развертываются и развиваются на протяжении многих лет. В них используются наплывы, воспоминания. Реально-историческое время в психологической драме А. Арбузова, В. Пановой, А. Володина, В. Розова реализуется через выявление внутренних помыслов действующих лиц, их идейных и нравственных убеждений и взглядов на окружающий мир.

Организация художественного времени в современной драме такова, что благодаря ей и через нее достигается и тонкий анализ человеческой души, и глубокое проникновение в мысли и чувства человека, и раскрытие его личных и общественных отношений с миром, с людьми.

Для доказательства этих мыслей остановимся подробнее на анализе социально-психологической драмы Э. Радзинского «Лунин, или

Смерть Жака, записанная в присутствии Хозяина»[6], содержание и форма которой с наибольшей очевидностью отражают поиски своеобразных способов воплощения художественного времени в современной советской драматургии.

Событийное, фабульное время (время протекания действия) в пьесе Э. Радзинского охватывает три последних часа жизни декабриста Лунина. «Три часа? Три часа — триста лет — все пустые слова. А сейчас только то, что сейчас. Сейчас я есть. И три часа. Сейчас — вечность!» — размышляет Лунин. Перед смертью отступает все мелкое, незначительное, сиюминутное. В трех часах, оставшихся жить герою,— вечность, в которой соединяются прошлое, настоящее и будущее мира.

Э. Радзинский берет Лунина в самый канун его смерти. Последние часы и минуты жизни накладывают отпечаток на поступки и размышления героя. В них раскрывается незаурядная личность со стойким мировоззрением, с огромной силой воли, личность, яростно ненавидящая самодержавие и самодержца — Хозяина.

В драме Э. Радзинского сам характер течения художественного времени эпический, с обилием экскурсов в прошлое и проекций в будущее, вбирающих в себя в конечном итоге всю историю декабристского движения.

Действие в пьесе развертывается по двум линиям, в двух «мирах»— «в мире воображения, фантазии и мире до ужаса реального застенка»[7]. Один «мир» определяется событийным временем — три часа жизни декабриста Михаила Лунина — и конкретным местом действия — самая страшная тюрьма в России — Акатуй.

Эта линия действия четко очерчена драматургом. Реалистически подчеркнуто выписаны образы «молоденького, нервного, хорошенького офицерика» поручика Григорьева, понятливого писаря, двух угрюмых, одичалых крестьян — убийц, Марфы. Здесь все конкретно и достоверно до натурализма: толстая сонная Марфа, ее голая нога, подоткнутый подол юбки, бородатые, огромные мужики, нервный озноб Григорьева. Здесь нет символики и абстрактности, все материально и вещно. Время в этом «мире» тянется замедленно, кажется, что оно совсем остановилось, замерло в ожидании ужасного и непоправимого.

Почти физическое ощущение душного застенка, его липкой грязи усиливается за счет контрастности с другим «миром» пьесы. Ритм действия здесь убыстряется, время начинает торопиться, прерываться, возвращаться вспять и забегать вперед. Оно как бы пытается успеть высветить самое главное, самое существенное для Лунина.

Из сегодня, из страшного настоящего Лунин уносится в своем воображении в прошлое. «И тогда, в дурноте, я завидел ясно готическое окно и Вислу сквозь него...». В воображении же он уносится во времена столетней давности. Там Лунин научился видеть Магомета и Будду, он научился беседовать с ними. Но не только далекое прошлое влечет непомраченный тюрьмами и поселениями ум Лунина. Основной конфликт разворачивается между ним и Мундирами, между прогрессом и реакцией.

Этот конфликт реализуется во втором «мире», в котором безраздельно царят мысли, воображение и память Михаила Лунина. Картины прошлого, лица бывших знакомцев: министров и каторжников — все это проплывает, словно в маскараде. И как пароль, как толчок к новому узнаванию: «Маска, кто я?» — звучащее рефреном.

В памяти Лунина возникнут «старый знакомец... и нынешний ми-

---

[6] Радзинский Э. Лунин, или Смерть Жака, записанная в присутствии Хозяина. — Театр, 1979, № 3.

[7] Комиссаржевская Л. Живая трагедия. — Лит. газ., 1980, № 30.

нистр Киселев», «усердный старый друг и нынешний министр Канкрин», «Орлов Алешка... шеф жандармов и главноуправляющий Третьим отделением», «Еще знакомец... Граф Чернышев», который будет допрашивать его в крепости.

В этом мире Лунин выступает и как реальное историческое лицо, и как философ, «осмысливающий в истории то, что важно, существенно, что имеет всеобщее значение» [8]. Субъективное время здесь течет по руслу лунинской мысли, по прихоти лунинского воображения, мастерски направляемого автором. Временные рамки смещаются и перекрываются. И исторически-конкретное предстает в обобщенно-философском выводе Лунина: «Сначала был Орлов, потом был Чернышев, потом стал Бенкендорф... Сначала Александр, потом Константин, потом Николай... Сначала Наталья, потом Мария. А вот теперь, когда все подошло к концу, я понимаю: как детьми мы сокращаем дроби, так и жизнь уничтожает кажущееся многообразие. И вот уже вокруг нет толпы. Жизнь-то свелась к ним, к четырем: Каин... Авель... Кесарь... и Мария — на одной лавке умещается вся жизнь!»

Нескончаемый поток мыслей, поток сознания и в нем разновременность — настоящее, прошедшее, будущее. Мысли юноши, мысли ребенка, мысли старца. «С рождения во мне был убит раб. С рождения я яростно ненавидел Хозяина» — вот эта одна мысль оставалась в Лунине всегда неизменной. Им всегда владели «жажда вольности, ненасытная жажда свободы...»

Единое драматическое действие пьесы Э. Радзинского включает в себя отрывки диалогов, монологи героя, существующие в его воспоминаниях. Здесь Лунин выступает в роли повествователя. Повествование его то отрывочно, разорванно («Как мало помнится из целой человеческой жизни. Совсем ничего... Но это я помню: я сижу на поваленном бревне в Силезии. Идет снег...»), то приближается к письменной речи («Я чувствую единение с сущим. И дух мой блуждает по пространствам и доходит до звезд»).

Здесь налицо эпический способ воспроизведения художественного времени через внутренние монологи героя, через многочисленные авторские ремарки, в которых постоянно подчеркивается одновременность происходящих событий. «А в это время писарь в помещеньице строчил будущие показания, диктуя вслух сам себе с удовольствием».

Драматическое действие пьесы Э. Радзинского стремительно развивается, в него втягивается все большее число действующих лиц. В нем участвуют не только Мундиры, но и сподвижники Лунина, люди из народа, писатели и их литературные герои.

Внутренние монологи Лунина, благодаря сложной системе временных отношений, насыщены философскими размышлениями о главных проблемах бытия, о родине, о «засыпанной снегом стране моей несчастной, моей родной...» Вот только один пример внутреннего монолога, перебиваемого иногда репликами других персонажей, в котором Лунин вспоминает и анализирует причины, приведшие к восстанию на Сенатской площади.

Лунин. И все-таки это случилось! Все это случилось... на нашем балу... балу... Я хотел бы отметить. На веселом молодом тщеславном маскараде... Случилось это! Война двенадцатого года? Каждый раз прощаясь с жизнью... Радость оставленной жизни?.. Завоеванное пулями право тебе решать судьбу отечества?.. И вот уже замолкли пули, и мнение твое не интересует... Ты — слуга Жак! Взвивается бич... а победившее отечество оказывается пугалом для всей Европы...

---

[8] Велехова Н. Три часа и три тысячи лет. — Театр, 1980, № 3, с. 34.

Из темноты спиной начинает выдвигаться Сермяга — жуткая уродливая арестантская спина.

Сермяга. Маска, кто я?

Первый мундир (кричит). Бал! Еще бал!..

Лунин. Наш век начался опасно: с наступления молодых. Мы все тогда поняли — это наш век! Байрон, Занд... Наполеон... А век оказался стариковским веком! А ты сам по колено в море крови и слез... Здесь, господа, было два пути: не заметить... только этак — по-нашему не заметить: «Не моего ума дело»... «Есть отцы — командиры... «И так поступили многие военные герои!

Первый мундир. Загнул пароли и отыгрался!

Лунин. Или уж совсем по-нашему. Что такое заговор в Европе? Это когда быдло, бесправное мужичье собираются с вилами и хватают за горло повелителей и отнимают права! Выгрызают! А по-русски: тихие, страдающие глаза быка в ярме... покорность рабов. И вот уже их молодые повелители, заболев совестью, сами составляют заговор, чтобы с восторгом, да счастьем отдать все: богатство, землю... только грех с души снимите! Ах, какой русский составили мы заговор! Заговор на балу!

Сермяга. Маска, кто я?..

По своему содержанию внутренние монологи Лунина конфликтны, взрывчаты, они несут в себе всю сложность художественного времени пьесы.

В роли повествователя выступает не только Лунин. Там, где причины событий скрыты от него, в повествование включаются маски («Мундиры»). Главная функция этих масок — не действие, а повествование[9]. Включение нескольких повествователей позволяет Э. Радзинскому воспроизвести картину не только отдельной жизни, но и целой эпохи. Столкновение Лунина с Мундирами, картина бала, диалоги с друзьями и врагами позволяют ярко воссоздать 14 декабря 1825 года, «пропустить» через историко-философский опыт само восстание, программу декабристов, раскрыть иезуитскую систему допросов, ответить на вопрос, почему «не все героями прошли через следствие».

Так, разные соотношения художественного, сценического и событийного времени активно влияют на драматургическое действие пьесы Э. Радзинского.

По такому же принципу организовано художественное время и действие в пьесах А. Штейна «Ночью без звезд», «Жил-был Я», И. Штока «Петровский парк», А. Вампилова «Утиная охота». Во временной структуре этих и других произведений находит выражение авторская концепция Времени и человека.

Таким образом, активное обращение к категории реально-исторического времени и поиски разнообразных форм его воплощения являются существенной тенденцией современной советской драматургии, стремящейся к расширению своих жанровых границ, к более глубинному постижению истории и Времени.

---

[9] См. Свербилова Т. О некоторых нетрадиционных формах организации действия в современной советской драме. — В сб.: Вопросы русской литературы. Львов, 1980, вып 2, с. 130.

# КОНЦЕПЦИЯ ЛИЧНОСТИ И СТРУКТУРА ДЕЙСТВИЯ В СОВРЕМЕННОЙ ДРАМЕ

**Н. В. Ильинская**

Интерес к проблеме личности в советском литературоведении не ослабевает. Об этом свидетельствуют оживленные дискуссии на страницах «Театра», «Литературного обозрения», появление таких монографий, как книги А. Бочарова, Ф. Кузнецова, Л. Якименко, и сборника «Концепция личности в литературе развитого социализма» (Ереван, 1980).

Этот интерес объясняется многими процессами действительности. Человечество пытается осознать меру ответственности каждого за будущее, за мир на земле, за сохранность всего живого, так как от понимания этой ответственности зависит жизнь будущих поколений.

Разделение мира на два лагеря, капиталистический и социалистический, идеологическая борьба между ними также выдвигают в качестве главной проблемы вопрос о человеке и его месте в истории. «Различные социальные системы состязаются сегодня не только в экономическом, но — во все возрастающей степени — в социально-гуманистическом потенциале своем», — отмечает Ф. Кузнецов [1]. Наконец, значительные преобразования в производственно-экономической сфере, связанные с НТР, не могли не отразиться на психологии человека, на системе общественных отношений, не могли не выдвинуть целого ряда проблем, связанных с возможностями человека стать вровень с НТР, его желанием быть активным творцом своего дела, сочетать интеллект, полноту знаний и деловитость с душевной полноценностью.

Все эти процессы, характеризующие современную действительность, естественно, находят свое отражение и осмысление в литературе, отличительными чертами которой становятся: углубление нравственно-философских исканий, все более острая постановка вопроса о духовных и нравственных ценностях человека и общества, кристаллизация концепции личности.

«В центре художественного анализа стоят не обнаженные политические и социальные проблемы, а чаще нравственные ситуации, духовная ценность человека, которые не исключаются из комплекса общественных условий, но все же становятся главным критерием его оценки», — так формулируют особенность современной литературы критики И. Аузинь, А. Топчян [2].

---

[1] Кузнецов Ф. Гуманистическая правда века. — В сб.: Дорогой правды, дорогой гуманизма М., 1978, с. 55.

[2] Аузинь И., Топчян А. Человек в перспективе будущего. — В сб.: Литература и современность. М., 1976, № 14, с. 251.

Именно в 70-е годы в нашей литературе возникает «предощущение социально-философского романа» (Г. Белая), жанра, который стремится во всей полноте постичь внутренний мир человека, его сложные связи с обществом, определить диалектику развития индивидуальной судьбы и человечества. В произведениях В. Белова, В. Шукшина, В. Распутина, В. Астафьева видится критику стремление к цельности восприятия жизни и полноте ее воспроизведения.

И не случайно появление такого героя, в котором «выстраданное собственное жизнеощущение сплавлено с тысячелетним опытом народа»[3], героя, ставшего совестью многих окружающих его людей, готового честно и бескомпромиссно доходить до сути происходящего вокруг. (Вспомним Буранного Едыгея из романа Ч. Айтматова «И дольше века длится день».) Человек и история слиты в неразрывном единстве, невозможно понять одного без другого. Особенно остро ощущается это в наше время.

Человек оказался так прочно связан со своей эпохой, а эпоха настолько зависима от всесильного человечества, что привычное противопоставление личности и обстоятельств в литературе неузнаваемо изменилось. Литература научилась «ощущать личность как бы пронизаемой излучениями времени» (А. Бочаров) и предъявлять ей требования, отвечающие масштабу нашей эпохи и размаху происходящих перемен. «Наше искусство, может быть, впервые так полно осмыслило для себя обоюдность процесса: не только личность для истории, но и история для личности», — пишет Ю. Борев[4].

История как бы оседает в психике личности, проверяется ею, но в то же время и судит личность своими беспощадными законами («Старик» Трифонова, «Выбор», «Берег» Ю. Бондарева, «И дольше века длится день» Ч. Айтматова).

Фидософская зрелость нашей литературы дает ей возможность вскрывать все более сложные связи между человеком и историей, рассматривать личность не изолированно, а в контексте прошлого, настоящего и будущего. Именно так выверяется истинность человеческих идеалов.

История внутри личности, она ее духовное богатство, ее возможность связи с другими людьми. Так повернута тема человека и истории в современной советской литературе. Изменившийся взгляд писателей на человека, на его место в мире влечет за собой новые особенности в структуре произведений.

Обостренное внимание к личности в нашей драматургии усиливает роль внутреннего конфликта в пьесах, требует от авторов новых приемов создания характеров, вызывает широкое обращение к символу.

В статье будет сделана попытка рассмотреть своеобразие драматического действия в пьесах Э. Радзинского «Лунин, или Смерть Жака, записанная в присутствии Хозяина» и Р. Ибрагимбекова «Женщина за зеленой дверью», отражающих новый взгляд драматургов на героя, на его место в системе общественных отношений.

В пьесе Э. Радзинского «Лунин, или Смерть Жака, записанная в присутствии Хозяина» (Театр, 1979, № 3) немного действующих лиц: политический заключенный Лунин, поручик Григорьев, писарь, Марфа, два мужика, осужденные за убийство. На протяжении действия готовится убийство Лунина, обстоятельно, неторопливо, со сбором всех

---

[3] Белая Г. Новый синтез человека и истории в современном художественном сознании. — В сб: Концепция личности в литературе развитого социализма. Ереван, 1980, с. 99.

[4] Борев Ю. Художественные направления искусства XX века и концепция личности. — Там же, с. 34.

необходимых бумаг, с предварительной встречей и договоренностью обо всех мелочах с самим Луниным; в конце пьесы это убийство происходит.

Вот и все реальное действие.

Но есть в пьесе еще неуспокоенная мысль Лунина, которая рождает незабытые образы прошлого, не менее достоверные и реальные: блестят во тьме мундиры, протягивает руки Она, Лунин превращается в Жака и вступает в единоборство с Хозяином. Именно эта мысль, воображение героя придают всему произошедшему с Луниным философско-обобщающий смысл. И трудно сказать, какое действие — реальное или воображаемое — является в пьесе основным.

«Ибо после публичной порки... после поручика Григорьева и убийц, возвращаясь в свою камеру, в воображении я учился видеть Магомета и Будду. Я научился беседовать с ними! И неужели вы думаете, я признаю после того реальностью физиономию поручика? Поверьте, воображение реальнее реальности!»

Драматург «расщепил» действие на реальное (которое происходит в стенах «самой страшной» российской тюрьмы) и воображаемое (которое происходит перед взором героя). Даже сам герой представлен двояко: Лунин, готовящий себя к смерти, и Жак-вольнодумец, мечтающий о свободе.

Таким образом, возникают два полюса, необходимые для драматического напряжения, без которого не может обойтись действие пьесы. Тем самым усложняется взгляд на героя, взгляд «извне» и «изнутри» (Белинский) дополняют друг друга.

Целая эпоха — эпоха декабризма—заключена в личном опыте Лунина. Поэтому, стремясь в частной жизни уловить закономерные черты всего поколения, драматург преподносит историю своего героя в обобщенных картинах бала, «веселого, молодого, тщеславного», и суда, когда жизнь беспощадно разделила бывших товарищей: «те, кто сели, и те, кто нас сажал».

Две эти сцены вбирают в себя основной смысл той эпохи: страстное стремление к свободе, благородный порыв молодых и честных людей — и суровое возмездие государя, надругательство над свободой.

Фигуры, воображаемые Луниным, подчинены его мятущейся мысли: они то блестят эполетами, то оборачиваются спиной, показывая зрителям полосатую арестантскую сермягу, то играют в карты, то читают французские стихи. Фигуры эти условны, без чинов и имен, часто с характерными повторяющимися репликами: «Я не люблю Константина, я не люблю Николая», — бормочет о братьях мундир государя.

Они беспрерывно сменяют друг друга, но под маской Лунин узнает своих старых товарищей, и с темой узнавания тесно связана тема предательства.

Первый мундир. Маска, кто я?

Лунин. Ты мой старый знакомец... и нынешний министр Киселев... Ты отречешься от меня тотчас, когда...

Первый мундир: Маска, кто я?

Лунин. Ба! Ты мой другой усердный старый друг и другой нынешний министр Канкрин! И ты тоже. (Смешок.) Прежде чем петух пропоет трижды... (с. 166).

Сцена бала в воображении Лунина оборачивается емким образом «маскарада жизни», где за веселыми масками угадываются библейские фигуры Каина, Авеля, Кесаря и Марии.

Мир прошлого — беспокойный, мятущийся, полный движения. Тревожным рефреном звучат фразы:

— Карету Орлова...

— Карету Волконского...

— Карету Муравьева...

— Карету Чацкого...

Тесно переплетаются герои реальные и вымышленные, воспоминания Лунина сливаются с исторической памятью самого драматурга, с его более обобщенным представлением об эпохе.

В решающий момент Лунина не было на Сенатской площади. Но, увидев своих товарищей осужденными и изгнанными, Лунин решается «спуститься в ад, укрепить их дух», оставить потомкам письменные свидетельства о былом, разделив судьбы заключенных в страшных тюрьмах России: он сознательно избирает свою участь. «Моя тайна: свободный человек, я сам избрал свою судьбу! Мог успокоиться! Избежать! Но избрал! Сам!» (с. 178).

Лунин удовлетворен своей судьбой: «Мое земное послание исполнилось. Проходя сквозь толпу, я сказал все, что нужно было знать моим соотечественникам. Оставляю письмена законным наследникам моей мысли, как пророк оставил свой плащ ученику, заменившему его на берегах Иордана» (с. 180).

Внутренний пафос героя, уверенность в своем особом предназначении очень характерны для эпохи декабризма. Но незаметно они оборачиваются другой своей гранью: ярко выраженным индивидуализмом, заботой о собственном месте в истории, оторванностью от настоящей жизни. Понять эту черту в характере Лунина помогает реальный план пьесы, разумеется, не случайно разрабатываемый Радзинским.

Развиваясь по своим законам — неторопливо, обстоятельно, он, такой далекий от лихорадочных мыслей Лунина о свободе, счастье, не только оттеняет их, но вносит в них свои акценты, определенным образом корректирует их, направляет зрительское восприятие в нужное автору русло.

Два мужика пришли в камеру Лунина «показаться» ему — им предстоит душить его ночью.

Лунин. И не жаль тебе меня?

Второй мужик. А что тебя жалеть, барин? Тебя вот на телеге сюда привезли, а я пехом через всю Россию. Тебя убить — видал сколько хлопот. А меня убьют, так пулю в затылок всадят, когда нужник чистить буду, чтобы я своей харей туда ткнулся. Тебе вон полста — но ты жил, хоть сколько, а жил. А мне сорок, а я всю жизнь спрашиваю, за что (с. 172).

Этот реальный бытовой план диссонансом входит в приподнятую атмосферу воображаемых диалогов Лунина, разрушает ее, снижает.

Возникает сложный, интересный характер. Характер сильный, волевой, характер человека, сумевшего после 20 лет каторги и одиночества встретить свой смертный час словами: «Во все дни человеческие... во времена надругательства и креста всегда находится тот, кто говорит: нет... В этом был смысл...» (с. 182).

Это субъективная оценка героя.

Есть в пьесе и другой уровень оценки — объективный, авторский, тот, который рождается из сопоставления двух взаимодополняющих течений действия — реального и воображаемого. Да, жизнь мужиков, писаря, Марфы примитивна и груба рядом с ожившими воспоминаниями героя. Но именно этой жизнью — жизнью народа — проверяется смысл деяний человеческих, и Лунина в том числе. Народ вряд ли оценит жертву героя, добровольно пошедшего «на крест», дабы оставить для истории память о героях. И там, где Лунин патетически восклицает: «Кровью моею вы должны скрепить идеи мои! Да прольется кровь моя! Кровь, которая вопиет!» (с. 181), писарь, нашедший после смерти героя его бумаги, предназначенные для потомков, делает в описи прозаическую отметку: «тридцать листов писчей бумаги, исчерканных отрывистыми словами и непонятными знаками».

Думается, такой подход к драматическому характеру закономерен

именно для 70-х годов. Полвека назад автор окружил бы подобного героя ореолом славы, героизма, индивидуального подвига, выявил самые сильные черты. Но теперь драматургу интереснее сопоставить деяние отдельной личности с поступью истории, показать их взаимовлияние— и уже само это свидетельствует о возросшем «статусе» понятия личность.

Изменившийся подход к герою обусловил и структурные особенности пьесы: разделение действия на реальное и воображаемое, ведущее к сопоставлению взглядов Лунина и взглядов народа; особые приемы характеристики героя, исходящие от него самого, наряду с объективированной характеристикой, рождающейся непосредственно из действия пьесы; определенная монологичность драмы, ее сконцентрированность на одном герое.

Все это дает возможность более глубокого проникновения в характер героя и его тщательного исследования.

Проблема активного гуманизма становится центральной в пьесах последних лет.

Идее сверхчеловека, идеологии бессилия и отчаяния западного модернизма социалистический реализм противопоставляет «целеустремленного героя, одухотворенного идеалами строительства нового мира»[5], преобразующего окружающую жизнь и себя в соответствии с идеалами коммунистического будущего. Понятие гуманизма сегодня тесно связано с проблемой действия, занимающей современных философов, социологов и писателей.

Экзистенциалисты утверждают, что действие не должно иметь общественного смысла. «Человек должен совершать действие с одной целью — убедить самого себя в реальности своего существования, в свободе своей личности. Оно должно быть бесцельно, но служить только чистой идее личности, которой интересы общества враждебны как дни, как обывательский ад»[6].

Достаточно вспомнить героев пьесы Самюэля Беккета «В ожидании Годо», чтобы понять, насколько бесперспективны и бессмысленны их поступки и насколько пессимистичен автор во взглядах на человека и историю. Характерно признание Беккета: «Материал, с которым я работаю, — бессилие, незнание...»[7]

Идее разобщенности и одиночества противопоставляет социалистическая литература мысль о единстве людей и все решительнее требует от человека не только сочувствия, сострадания, но и реального соучастия в судьбе окружающих, умения не только желать добра, но и противостоять злу.

«Такова уж глубинная суть искусства, что оно всегда на стороне «слабого», всегда призывает сильного помнить не только о праве силы, но и об ее ответственности»[8]. Забвение этого грозит обернуться трагедией, гибелью — как это произошло на лесном кордоне в повести Ч. Айтматова «Белый пароход». Смерть героя повести воспринимается читателями не как фатальное торжество предсказаний Старухи из легенды. Гибель мальчика — выраженный в крайней форме, накаленный до предела протест, резкое и глубокое неприятие зла, соединившее в себе трагедию смерти и высокую чистоту человеческой мечты и непримиримости.

Трагедия на лесном кордоне, где и живут-то всего три семьи, с большой силой выразила необходимость утверждения активно гуман-

---

[5] Гуманизм и современная литература. М., 1963, с. 39.

[6] Велехова Н. Поставим проблему на глобус. — В сб. Драматургия и время. М., 1974, с. 120—121.

[7] Пархоменко М. Магистраль поисков. — В сб.: Дорогой правды, дорогой гуманизма. М., 1978, с. 93.

[8] Бочаров А. Уроки гуманизма. — Литературное обозрение, 1978, № 7, с. 34.

ных отношений в обществе. Вечные понятия добра и зла приобретают в повести остро социальное звучание, осмысливаются с позиций живой современности, — поэтому повесть и вызвала такие горячие и такие разноречивые отклики в прессе [9].

Решительно вмешивается в «кардинальный гуманистический спор эпохи» и современная драматургия.

Свою пьесу Р. Ибрагимбеков назвал почти символически: «Женщина за зеленой дверью» [10]. Эта женщина ни разу не появляется на сцене. Она время от времени будет взывать о помощи к людям, которые отмечают во дворе то очередной день рождения, то очередную свадьбу. А люди, занятые своими делами, время от времени будут перекидываться ленивыми репликами, что мол, «сама виновата, надо было блюсти себя» (с. 21).

Суетятся женщины вокруг праздничного стола, стучит своим молотком старый сапожник Нури, кормит голубей потерянный человек-пьяница Али Но через эту примелькавшуюся будничность, обыденность рвется крик женщины за зеленой дверью, вызывая у соседей лишь стремление оградить свое благополучие от, тревог и забот, от необходимости вмешаться в чью-то судьбу.

Как в скорлупу, прячется Нури в свою сапожную будку, для него существуют только клиенты, но не друзья с их заботами и тревогами. Сын его, Фарид, научный работник, унаследовал от отца удобный принцип отношения к жизни: «Фарид умный мальчик, для него ничего не жаль. Ни во что не вмешивается, опустив голову свое дело делает» (с. 39).

Именно равнодушие становится самой характерной чертой обитателей двора. Поэтому автору так важен образ ни разу не появившейся на сцене женщины за зеленой дверью: соседи единодушно не замечают ее криков, и это становится самым ярким проявлением их недопустимого отношения к жизни. Подробно описывая немудреные хозяйские дела, житейские разговоры действующих лиц, драматург обнаруживает скрытый за ними источник конфликта, ущербность человеческих отношений, основанных на заботе о своем благе и спокойствии.

Дашдамиров, ответственный работник, которому грозят пенсией, звонит в милицию почти с клеветой на сына, чтобы задержали его появление: Мансур может скомпрометировать отца.

Энвер, которого очень тревожат крики женщины за зеленой дверью, появляется во дворе лишь после того, как она замолкает.

Драматическая напряженность, ясно ощущаемая в пьесе, связана не с отдельным человеком, а с самой ситуацией, с состоянием дел, которое сложилось в мирке маленького двора и требует, по мысли автора, немедленного вторжения чьей-то активной гуманной силы. Таким вторжением становится появление в конце 1 действия Мансура, героя, который каждый своим словом и делом опровергает позиции остальных действующих лиц. Особенность конфликта в драме заключается в том, что конкретного противника у Мансура в пьесе нет, ему противостоит сила инерции, равнодушия, привычки. «Наш двор не выдерживает меня больше десяти дней», — признается он (с. 89). Но и герой не может выдержать законов своего двора; едва появившись, он активно вмешивается в жизнь: останавливает Салеха, уже занесшего нож над безропотным Али при молчаливом присутствии его родственников, выявляет трусливую и никчемную сущность Фарида. Ни одна из встреч Мансура с обитателями двора не снимает напряженности действия, не приводит к разрешению конфликта. Кульминацией пьесы

---

[9] См.: Лит. газ., 1970, 1 июня, с 4.

[10] Ибрагимбеков Р. Женщина за зеленой дверью. — В сб.: **Прикосновение.** Пьесы. М., 1977.

становится даже не поступок, а только движение героя, связанное с его отношением к «символической» женщине.

Темпераментная, эмоциональная ремарка драматурга передает напряженность событий и ничем не остановимую решимость Мансура. «Мансур натягивает пиджак на себя. В этот момент раздаются крики женщины за зеленой дверью. Громкие, тоскливые, отчаянные, они просят о помощи. Они настолько неожиданные, что даже жители двора, привыкшие уже к ним, остолбенели. Впрочем, такое впечатление скорее вызвано поведением Мансура, который после первого же крика пошел к зеленой двери. Он лишь на мгновение замер в состоянии прерванного движения, с наполовину надетым пиджаком, а потом двинулся к ней, не очень быстро, но как-то неотвратимо, и ясно было, глядя на него, что никто не может его остановить» (с. 67).

Поступок, не имеющий, в принципе, прямого отношения ни к одному из персонажей пьесы, самым решительным образом влияет на их характеры, изменяет привычное отношение к миру. Не случайно третье действие становится цепью семейных «революций», знаменующих стремление разных героев заново осмыслить происходящее, осознать меру своего участия в нем.

Каждая сцена насыщена внутренней конфликтностью, когда внешнее столкновение, или встреча, или разговор действующих лиц неминуемо переходят в борьбу с самим собой, когда все происходящее становится испытанием себя, открытием себя, воскрешением себя.

Мучительно признается сыну Дашдамиров в своей родительской несостоятельности, почти подлости. Гневно вступается Шаргия за униженное человеческое достоинство Энвера. Даже Нури, не поднимающий головы от рваных сапог в своей будке, готовый с утра до ночи стучать молотком, и он бунтует против непререкаемого авторитета своего соседа-руководителя, вместе с которым они когда-то начинали сапожничать.

Дашдамиров (мрачно). Стой! Ты мне голову не морочь такими разговорами. Скажи прямо: выйдет из меня сапожник или нет?

Нури (для него наступает минута больших сомнений, наконец чувство собственного достоинства берет верх). Не выйдет!

Маленькое тело его трясется от волнения, вытащив из кармана сложенную вчетверо сторублевку, он кидает ее Дашдамирову.

Накал действия не ослабевает. Основной конфликт, достигнув своей высшей точки, как бы распался, продолжая развиваться внутри характеров героев пьесы. Словно заразившись активностью Мансура, стремится к самоутверждению каждый из них. Так, активная доброта Мансура вместе с реальной помощью женщине за зеленой дверью оказала неоценимую нравственную поддержку обитателям двора. В таком разрешении конфликта не только драматический талант автора, но и его глубокое психологическое мастерство.

Вспомним для сравнения эпизод в рассказе одного из мастеров современной психологической прозы А. Битова «Без дела», когда герой с благодарностью думает о парне, который догадался, что не стоять и жалеть, а просто помочь лошади надо. «...И, думал я, за сколь малое мы уже благодарны людям. А ведь мы счастливы, если встречаем человека, не растерявшего своего человеческого. И как хорошо, думал я, когда перед лицом чего-то значительного и серьезного вдруг очень многие извлекают из себя человека» [11].

«Извлечение из себя человека» — вот главный смысл пьесы и то сокровенное, самое важное, что заставляет Мансура вновь и вновь вмешиваться, вторгаться в чужие судьбы.

Современная литература стремится выявить сложную взаимоза-

[11] Битов А. Воскресный день М., 1980, с. 52.

висимость людей, когда от личности требуется гражданская смелость, активность жизненных позиций, а иногда и целая жизнь, чтобы кто-нибудь рядом пробудился от косности и равнодушия, по-новому взглянул на мир и на себя. (Вспомним «Другую жизнь» Ю. Трифонова, «Берег» Ю. Бондарева, произведения Ч. Айтматова). Мало осознавать свое непростительное бездействие и возможность другой, наполненной делом и борьбой жизни. Важно стремиться к осуществлению своего идеала, защищать его от мещанства, равнодушия, конформизма.

Активность и непримиримость личности дополняется ее возросшим самосознанием, что влечет за собой введение в структуру пьес новых приемов создания характера. Таким приемом в пьесе Р. Ибрагимбекова становится сочиненная Мансуром сказка о двух соседях, один из которых имел ружье и, решив, что его сосед — птица, захотел его застрелить.

«Какая же я птица? — взмолился сосед. — У меня два глаза» — «И у птицы два глаза». — «У меня две ноги». — «И у птицы две ноги». И навел на него ружье. «Я не птица, — просит сосед, — поверь мне», — а сам чувствует, что становится легче и легче и ноги его сами собой отрываются от земли. Схватил он тогда камни с земли и стал совать их по карманам, чтобы тяжелее стать, но и это не помогло... и тогда почувствовал сосед, что отрывается от земли и взлетает в воздух. А тот, у кого было ружье, усмехнулся: «А еще говорил, что не птица!» Прицелился и убил своего соседа» (с. 55).

С этой сказкой в пьесу входит символико-поэтический план, который органически сопряжен с житейским, бытовым. В середине пьесы рассказанная сказка пронзает своей грустной проникновенностью все уже произошедшее и еще должное произойти. За словами и фразами героев намечается какой-то другой, более глубокий и наиболее важный для автора смысл.

Естественна, в общем, реакция Мансура на расправу за зеленой дверью: испугался, пожалел, что вступился не вовремя. А немного позднее — сокровенное и мучительное признание самому себе: «Я уже взлетел. И теперь кто-нибудь должен нажать курок» (с. 87).

Такая перекличка ситуаций — житейских и условно-поэтических — раздвигает масштабы маленького дворика, заставляет думать не о злосчастиях героев, а о том, как трудно быть настоящим человеком. А. Бочаров, размышляя о типах конфликтов в современной литературе, выделил, в частности, параболические конфликты, «те, которые, развиваясь в конкретно-исторических реалиях, одновременно устремлены в конфликты обобщенно-глобальные: между новым и старым, добром и злом, любовью и ненавистью» [12].

Законом искусства всегда было стремление выразить в индивидуальном типичное, в частном, случайном — общее и глубоко закономерное.

Но для современной драматургии, как и для современной литературы вообще, характерно особенно активное тяготение к обобщенности, к конфликтам, «философским в своей основе», к противостоянию «вечных антиномий».

Отсюда активное использование в пьесах последних лет символики, условно-поэтических приемов и образов. (Достаточно вспомнить «утиную охоту» Зилова, «альпийскую траву» Колесова, «дом на песке», который возводят герои одноименной пьесы Р. Ибрагимбекова, образы Настеньки или Виктоши в пьесах А. Арбузова, «голубую корову» у Г. Приеде).

Внешняя ситуация в драме «Женщина за зеленой дверью» может быть воспринята по-житейски просто: разве так уж редко из-за закры-

---

[12] Бочаров А. Сквозь призму политконфликтности. — В сб.: Дорогой правды, дорогой гуманизма. М., 1978, с. 199.

тых дверей рвутся скандальные крики чьих-то ссор? Но, вынося образ невидимой женщины в заголовок своей пьесы, Ибрагимбеков подчеркивает, насколько он важен ему: отношение к этой женщине проясняет не только соседские дрязги, а выявляет жизненные позиции героев, меру действенности добра, которое они усердно друг другу приписывают.

Главным принципом жизни драматург решительно провозглашает гуманизм, связывая его с активной добротой Мансура, с его решимостью противостоять грубой силе, чванству, равнодушию.

Современная советская драматургия активно откликнулась на духовные запросы нашего времени. На сцену пришел герой, который чувствует себя гражданином в полном смысле слова и глубоко ощущает свою ответственность перед обществом за порученное дело, за будущее и настоящее (Шиндин из пьесы «Мы, нижеподписавшиеся» и Потапов из «Протокола одного заседания» Гельмана). Этот герой, независимо от возраста, активно защищает жизнь от пошлости, равнодушия, мещанства (Мансур из «Женщины за зеленой дверью», юные герои В. Розова).

Но драматургия уловила и другое явление, весьма сегодня характерное, — конформизм, общественную пассивность, с большой силой запечатлев его в образах Зилова, Судакова («Гнездо глухаря» Розова), Горелова («Спешите делать добро» Рощина) и других. Вспомним также повести Ю. Трифонова, А. Битова, В. Липатова, Ю. Нагибина.

Обличением социальной пассивности, утверждением современного героизма как героизма гражданского мужества современная драматургия решительно вмешивается в основной идеологический спор нашего времени о человеке и его месте в истории.

Герой запечатлевается в процессе самосознания, самоопределения, и это позволяет переместить центр интереса на более глубокий уровень исследования человеческой нравственности.

Способность к самоанализу, к самооценке становится отличительной чертой героев драматургии и позволяет проверить «вечные» понятия мерой оценок современников. С этим связано то, что в драматические произведения все шире входят субъективные (по отношению к герою) приемы психологических характеристик: воспоминания (Лунин), фантазии, исповеди, сказки (Мансур).

В конфликте современных пьес тесно сопряжены социальное и нравственное, причем социальное преимущественно передается через нравственное, моральное, это позволяет на материале семейно-бытовых отношений ставить вопросы большой общественной значимости.

Стремясь к философской обобщенности, драматурги широко прибегают к условности, к символу (Вампилов, Приеде), углубляя характеры и проблемы в пьесах.

Таковы достижения современной советской драматургии на пути поисков своего героя и его воплощения в драмах последних лет.

# О ЖАНРОВОЙ СПЕЦИФИКЕ ПЬЕС А. ГЕЛЬМАНА

**В. Е. Головчинер**

Пьесы на производственную тему как никогда прежде интересуют театр, они становятся основой многочисленных фильмов, их бурно обсуждают зрители, наконец, они сегодня одно из самых ярких явлений литературного процесса в целом. Феномен так называемой «производственной» пьесы приковал самое пристальное внимание критиков, об этом свидетельствуют материалы, в изобилии появляющиеся на страницах журналов «Вопросы литературы», «Литературное обозрение», «Литературная учеба», «Литературной газеты» и других периодических изданий.

Рассматривая эти публикации, социолог А. Радов пришел к выводу, что всех высказавшихся волнует прежде всего «мера правдивости, важности, остроты», выявленных в реальности конфликтов. «Не знаю, — пишет он, — обидит ли это или обрадует драматургов и режиссеров, но «производственная» драма сегодня стала поводом размышлений и споров о сложных проблемах производства»[1]. Действительно, остро поставленные в пьесах И. Дворецкого, А. Гельмана, А. Черных, М. Шатрова вопросы современного производства заслонили собой на какой-то момент все остальные аспекты произведений. «В ситуации» обсуждения, — замечает в статье «Обратные связи» Л. Коробков, — родовая и жанровая специфика обсуждаемой вещи не играет, по-видимому, особой роли»[2].

Но наступаст, вероятно, уже следующий «момент», «момент» выяснения и собственно художественной специфики «обсуждаемой вещи». В работах критиков конца 70-х годов мы все чаще встречаем попытки установить связь между материалом «производственных» пьес и их эстетической природой. Так, в «Диалогах о современном театре» поднимаемая А. Гельманом проблема стереотипа поведения героев в «производственных» обстоятельствах понимается А. Свободиным как особое соотношение «типического характера в типических обстоятельствах»[3]. Л. Коробков, автор нескольких статей о пьесах на производственную тему, считает их «социально-публицистическими исследованиями»[4], Я. Явчуновский видит определяющий момент этих пьес в их публицистическом пафосе («в одних пьесы-диспуты, в других, по терминологии

---

[1] Радов А. Чужая ноша? — Лит. газ., 1980, № 5, с. 8.

[2] Коробков Л. Обратные связи — Новый мир, 1978, № 10, с. 254

[3] Свободин А. Диалоги о современном театре. М.: Знание, 1979, с. 40

[4] Коробков Л. Обратные связи. — Новый мир, 1978, № 10, с. 254.

Н. Погодина, «человеческие рапсодии») [5]; А. Свободин утверждает, что А. Гельман успешно работает «в жанре социологической драмы» [6]; в статье В. А. Калашникова, посвященной А. Гельману в «Краткой литературной энциклопедии», читаем о том, что наиболее плодотворно он выступает «в жанре публицистической драматургии» [7]. При этом не возникает спора, желания дать наиболее точное аргументированное определение собственно драматической природы интересуемого явления. Очевидно, оно не укладывается ни в одно из общепринятых представлений. Не случайно в книге В. В. Фролова «Судьбы жанров драматургии» в связи с «производственными пьесами», в частности с пьесами А. Гельмана, вопросов больше, чем ответов. «Рассмотрим пьесы А. Гельмана с точки зрения их жанрового построения. Что это — драмы? Документальные очерки? Публицистические пьесы? Хроники производственных историй?.. «У Гельмана факты жизни окрашены публицистическим пафосом, они исследуются в эмоциональных, психологических, социологических планах, но они не моделируются ни под одну модель жанра, выработанную практикой искусства» [8].

К вопросу об аналогичной пьесам А. Гельмана жанровой модели мы обратимся ниже. Прежде хотелось бы отметить, что небезразличная для понимания жанровой природы явления проблема литературных традиций «производственных» пьес по существу не поднималась: все пишущие о ней следуют тематическому принципу и рассматривают драму преимущественно в окружении романов: от гладковского «Цемента» до плетневской «Шахты» [9]. Изредка называется имя Н. Погодина с его пьесами «Темп», «Поэма о топоре», «Мой друг», но речь идет о наследовании самых общих идейно-художественных черт. Так, Р. Я. Гельфанд, специально занимающаяся проблемой жанровой эволюции «производственной» драмы, отмечает в ней следующие, идущие от пьес Н. Погодина, черты: «интерес к положительному герою времени, к злободневным социальным и нравственным проблемам, выраженным в публицистической форме, отсутствие дистанции времени, сочетание конкретности и высокого уровня типизации, пристрастие к массовым сценам и изображению коллектива, очерковость. Даже недостатки, — отмечает Р. Я. Гельфанд, — обнаруживаются подчас те же: перенаселенность, эскизность, повышенное внимание к ситуации, иногда обнаруживающееся схематичным изображением человека» [10]. Таким образом, и в специальной работе о жанре главное внимание уделено проблемно-тематическим сторонам, пафосу — анализ специфической для драмы категории драматического действия до сих пор остается в стороне. Это и определило задачу настоящей работы: выявление типа драматического действия, определение «жанровой модели» пьес А. Гельмана, ставших, по словам Ю. Кузьменко, самым удачным воплощением производственной темы в литературе и искусстве [11].

В трех последних пьесах А. Гельмана обращают на себя внимание названия: «Протокол одного заседания» был обозначен в афишах БДТ как «Заседание парткома», «Обратную связь» Л. Коробков считает едва ли не двойником «Протокола» (центральной ее сценой является за-

---

[5] Явчуновский Я. Богатство исканий — Театр, 1975, № 7, с. 92.
[6] Свободин А. Диалоги о современном театре, с 39
[7] Краткая литературная энциклопедия., М: Советская энциклопедия, 1978, с. 224.
[8] Фролов В. В. Судьбы жанров драматургии. М, 1979, с. 362.
[9] См: Кузьменко Ю. Горизонты производственной темы. — Октябрь, 1979, № 2; Кузнецов Ф Встречи с грядущим. — Литературное обозрение, 1973, № 1 и др.
[10] Гельфанд Р. Я Эволюция современной «производственной» драмы и некоторые тенденции ее жанрового развития. — В сб.: Проблемы типологии литературного процесса, Пермь, 1980, с 102
[11] Кузьменко Ю. Горизонты производственной темы, с. 207.

седание бюро горкома партии, поэтому, откликаясь на московские премьеры, репортеры так и писали: «Заседание парткома продолжается») [12]. Поставленное рядом с ними название «Мы, нижеподписавшиеся» позволяет заметить, как настойчиво автор нацеливает читателя и зрителя на восприятие изображенных ситуаций как достоверных, подтверждаемых соответствующими документами: протоколами, актом... Время сценического воплощения пьесы «Протокол одного заседания» практически совпадает со временем, которое могло бы занять реальное заседание парткома. На это «время» могут отступить отношения любви, дружбы, семьи, традиционно играющие значительную роль в развитии драматического действия, и проступает главная — производственная коллизия пьесы.

Потапов с комсоргом своей бригады, молодой секретарь горкома партии Сакулин, вооруженный расчетами Вязниковой, главный диспетчер СМУ Леня Шиндин, представляющий своего начальника Егорова, начинают действие, в результате которого должно быть найдено более эффективное с точки зрения государственных интересов решение дела. Они обращаются в официальные инстанции (партком треста, бюро горкома партии, комиссию облисполкома), ставят их перед необходимостью разбираться в просчетах планирования, мотивах, определяющих действия руководителей. Этих героев активной гражданской позиции, исходя из характера ситуации, можно было бы назвать истцами и обвинителями; среди других действующих лиц легко увидеть обвиняемых — это управляющий трестом Батарцев в «Протоколе»..., управляющий другим трестом Игнат Нурков в «Обратной связи», Малисов и те, кто стоит за ним в «Нижеподписавшихся», есть и защитники, и эксперты, и т. д.

Эта форма своеобразного расследования, публичного разбирательства, с очевидностью выявляемая в драматическом действии пьес А. Гельмана, заставляет вспомнить очень популярный в первые годы Советской власти жанр агитсуда.

Исследователь специфических форм драмы, возникших в годы гражданской войны, Л. Г. Тамашин пишет о том, что эти формы «стояли где-то на полпути между жизнью и искусством, были составной частью самого революционного быта, возникли из потребности проиллюстрировать те или иные лозунги, идеи, сделать их наглядными, эмоционально ощутимыми» [13].

Нечто подобное мы наблюдаем и в связи с некоторыми пьесами на производственную тему, созданными в наши дни. Явственно ощутимая на фоне преобладающих сегодня на сцене пьес психологического характера «новизна», утверждает А. Гельман, «именно в том и состоит, что они вырываются за пределы традиционных драматургических конфликтов, выходя на уровень непосредственных конфликтов нашей действительности» [14]. На это указывают и критики. «Сюжеты их («производственных пьес».— *В. Е.*),—отмечает Л. Коробков,— возникают на стыке «собственно» художественной сферы», «собственно «критики», «собственно» журналистики» и «собственно» управления» [15]. И ниже он считает допустимым говорить о «некотором пограничном слое, где осуществляется непосредственный обмен зарядами между «искусством» и «жизнью», «идеальным» и «реальным» [16].

Можно полагать, что возникающая в «пограничном слое» сегодняшняя «производственная» пьеса и агитдрама, родившаяся в «промежут-

---

[12] Коробков Л. Обратные связи, с. 258.

[13] Тамошин Л. Г. Советская драматургия в годы гражданской войны. М.: Искусство, 1961, с. 35.

[14] Свободян А. Диалоги о современном театре, с. 39.

[15] Коробков Л. Обратные связи, с. 254—255.

[16] Там же, с. 262.

ке» между революционным бытием и искусством, предстают как витки спирали одного по своей природе явления. Почти шестьдесят лет разделяют их, и каких лет! Неузнаваемо изменилась жизнь страны — прошли десятилетия коренных социальных преобразований, тяжелых военных испытаний в защите нового социалистического государства, выросла, набрала огромный потенциал наша литература, и вот в 70-е годы расцветает как явление «производственная» пьеса, в ней та же злободневность, актуальность проблематики, та же гражданская страстность, что была свойственна агитдраме, и форма, напоминающая одну из ее разновидностей, — агитсуд.

Агитсуды представляли собой инсценировку суда над тем или иным действительным, а чаще вымышленным лицом. Авторы агитсудов стремились в точности воспроизвести картину судебного заседания. В начальных репликах подробно указывалось местоположение на сцене судьи, обвиняемых, обвинителей, в действие обязательно вводились допросы свидетелей, прения сторон, сохранялись принятые в процедуре суда речевые обороты. Все это диктовалось стремлением достичь наибольшей достоверности в имитации реально существующих, всем знакомых форм борьбы с нарушителями правовых норм. «Жанр агитсудов, — пишет Л. Г. Тамашин, — представляет собой нечто среднее между дискуссией на политическую тему, посвященную конкретному вопросу, и драматургией, точнее говоря, это была такая инсценировка политбеседы, в которой лица резко делились на два лагеря и спорили между собой». И далее: «Большое политико-воспитательное значение агитсудов объяснялось возможностью развернуть в полемике, показать намерения, цели, характер деятельности того или иного подсудимого, привести все «за» и «против» и произвести его оценку; зрители могли воочию наблюдать торжество и правильность идей, высказываемых представителями революционного лагеря» [17].

Л. Г. Тамашин пишет так об агитсудах эпохи гражданской войны, которые, как он отмечает, носили чаще всего политический характер (например, «Суд над Врангелем»). В первой половине 20-х годов, когда в стране начался новый этап социалистического строительства, в условиях мира, темы агитсудов стали значительно разнообразнее, они затрагивали самые различные сферы человеческого бытия и быта. Их авторы стремились поднять человека на новый уровень понимания жизни. Таковы вышедшие в 1923—1926 годах «Суд над матерью, покинувшей своего ребенка», «Суд над неграмотным», «Суд над проституткой», «Суд над Троицей», «Суд над делегаткой, не выполнившей своего пролетарского долга», «Суд над крестьянином, сорвавшим выборы кандидатки от женщин в сельсовет» и др.

Самодеятельные авторы (имена многих из них остались неизвестными), воспользовавшись известной формой, выносили на суд общества проблемы личного бытия, которые в новых условиях переставали быть личными, показывали вред сложившихся в старое время привычек. При этом самым важным был не столько приговор (оценка), сколько суд как форма разбирательства. Выстраивая аргументацию защиты, обвинения, показания экспертов, свидетелей, авторы агитсудов обращались к здравому смыслу зрителей, к их интеллекту, способствовали формированию более высокого уровня сознания, воспитанию новой личности. Таким образом, постановка агитсуда была и зрелищем, и своеобразным ликбезом.

Во многом аналогичные функции выполняют на новом этапе развития общества и, соответственно, литературы «производственные» пьесы. Их авторы на первых порах сознательно ограничили сферу изо-

[17] Тамашин Л. Г. Советская драматургия в годы гражданской войны, с. 52, 58.

бражения практикой повседневных трудовых процессов, показали возросшие требования к характеру труда у людей высокой профессиональной подготовки и зрелой гражданской позиции: этим самым драматурги заострили внимание на проблемах, возникших в результате несоответствия старых норм, отношений условиям НТР, условиям развитого социалистического общества. Актуализация этого жизненного материала обусловила характер драматического действия — оно предстает как публичное обсуждение конкретных производственных коллизий.

Не случайно А. Гельман, формулируя свое представление о публицистике, вспоминает о народном собрании: «Для меня публицистика — это вмешательство, «не могу молчать»... Это как бы выступление, речь писателя на большом народном собрании по самым насущным вопросам жизни» [18]. При этом писатель убежден, что на сегодняшнюю публику риторика не подействует, он считает, что «сегодня должна преобладать аналитическая публицистика, истину надо доказывать, а не провозглашать. Доказывать при помощи тщательного, беспощадного, исчерпывающего анализа фактов» [19].

«Тщательность», «беспощадность», «исчерпывающий» характер анализа в пьесах самого А. Гельмана обеспечивает ситуация «суда» как высшая инстанция разбора дела. Причем суда не юридического, как в 20-е годы, а партийного, дающего оценку гражданской поэзии действующих лиц. И форма «суда» выступает сегодня, конечно, иначе, не в таком откровенно подчеркнутом виде судебного заседания [20], где все роли четко распределены, однозначны и практически неизменны, где рассматривается поступок, уже совершившийся.

А. Гельман предлагает в своих пьесах ситуации гораздо более сложные, еще не завершившиеся окончательно, в самый критический момент их протекания: герои еще могут что-то изменить, и этот момент выбора решения сообщает его пьесам то особое напряжение, тот драматизм, которых не имели агитсуды. Активно используется знакомый по агитсудам ролевой принцип в обрисовке действующих лиц, при котором характер определяется «ролью», должностью (у А. Гельмана мы знакомимся с бригадирами, экономистами, руководителями разных масштабов, партийными работниками), но и он, ролевой принцип, в современной производственной драме существенно корректируется.

Следует отметить, что сфера деловой жизни вообще значительно формализована (она требует от человека прежде всего исполнения должностных функций), гельмановские же пьесы, и в этом их достоинство, акцентируют внимание на личностных качествах героев, способности задумываться, сомневаться, самостоятельно принимать решения, пересматривать свое мнение — качествах, которые предполагают противоречивую сложность характера, внутреннюю борьбу, «не позволяющую угадать, как поступит герой до того, как проголосует «за» или «против» [21].

Первая из принесших известность А. Гельману пьеса «Протокол одного заседания» по форме наиболее близка инсценировке суда: практически все непрерывное во времени драматическое действие представляет собой расследование причин, по которым бригада Потапова отказалась получить премию. Само по себе исходное обстоятельство — от-

---

[18] Гельман А. Род талантливой отваги. — Литературная учеба, 1980, № 1, с. 88.

[19] Там же.

[20] Исключение составляет пьеса А. Абдуллина «Тринадцатый председатель», все драматическое действие которой составляет «юридический» суд над героем.

[21] Товстоногов Г. Необычное заседание парткома. — В кн.: А. Гельман. Премия. М. Искусство, 1966, с. 8.

каз от премии — маловероятно[22], но оно позволяет автору и представляющим его героям абсолютно точно смоделировать последующий ход событий — заставить партком серьезно разбираться в сложившейся на стройке ситуации. «Когда вопрос ребром ставится, люди начинают думать. Прояснение в мозгах происходит, когда вопрос ребром ставится»[23]. «Экспериментальность», «гипотетичность»[24] исходного обстоятельства, дающего возможность «вопрос ребром ставить», позволяют вспомнить искусственно создаваемую ситуацию агитсуда, начинающегося с «допущения». В «Суде над пионером-курильщиком» Б. Сигала, «Суде над делегаткой» Н. Глебовой и других, таких как «Суд над Гапоном» М. Шишкевича, «Суд над Фордом» Б. Старко, предметом «судебного» рассмотрения становятся не столько конкретные лица, сколько явления, которые суду юридическому подвергнуть нет ни возможности, ни оснований. Это суд общественный.

Для большей наглядности, «агитационности», действенная линия агитсудов предельно выпрямлялась, основную ее часть составляли монологи членов суда, эксперта. При этом их собственные личности автором не раскрывались — важна была только оценка обвиняемого. Эксперт чаще всего был безучастен, от него требовалось одно: дать объективную профессиональную справку.

Структура драматического действия «Протокола одного заседания» несравненно сложнее (это художественное произведение 70-х годов!), в нем преобладает обмен короткими репликами, проясняющими индивидуальные и общественные мотивировки поведения участников заседания, причем не только в отношении к исходной ситуации, но ко всем поворотам ее развития: в монологах экономиста («эксперта») Миленина, Батарцева предстает их человеческая судьба. Тем не менее сама ситуация «суда» — заседания парткома, организующая драматическое действие, просматривается совершенно отчетливо. Потапов, можно сказать, спровоцировавший заседание парткома, воспринимается его членами сначала почти как обвиняемый, ему предлагают «рассказать, что в бригаде произошло», «доложить коротко и ясно». Но постепенно выясняется, что это он пришел спросить партком, как план по тресту оказался перевыполненным, и от логики его фактов, от расчетов, сделанных бригадой, уже не могут отмахнуться управляющий трестом Батарцев, начальник планового отдела Шатунов — они должны отвечать за то, как велось строительство под их руководством. Секретарь парткома Соломахин, ведущий заседание, как неподкупный судья, в финале предлагает резолюцию («приговор»), дающую глубоко принципиальную, партийную оценку случившемуся.

Ситуация «суда» в «Обратной связи», в следующей пьесе А. Гельмана, важна в идейно-смысловом плане, но по объему она занимает значительно более скромное место, чем в «Протоколе одного заседания». Заседание бюро горкома партии, на котором достигла апогея борьба между Сакулиным—Вязниковой и Нурковым—Окуневым, поразному понимающими проблему завершения строительства комбината, — это только один, хотя и кульминационный, но один из моментов действия. К нему стянуты все предшествующие и последующие собы-

---

[22] Член парткома бригадир Кочнов спрашивает у Потапова: «Вот ты семнадцать лет на стройках — был хоть один такой случай?» Потапов отвечает «Не было. Ну и что? А мы поставим так вопрос — и будет. И тогда что-то изменится на этой стройке!» (Гельман А. Премия. М.: Искусство, 1976, с. 80). «Случись такое в любом тресте, тревога была бы объявлена не только в райкоме или горкоме, а даже в обкоме партии. Бунт Потапова,— считает В. Черных — это скорее хорошо сконструированная драматическая ситуация». Черных В. Где искать и где искать не надо — Лит. газ., 1979, № 44, с. 81.

[23] Гельман А. Премия, с. 84.

[24] Кичин В. «Семь кипятков» для героя. — Лит. газ., 1979, № 52, с. 8.

тия: назначение молодого секретаря горкома партии, предубеждение против Вязниковой в связи с ее ролью в жизни прежнего управляющего трестом, сцены в обкоме партии и др. Но именно это заседание бюро горкома с наибольшей полнотой выявляет гражданский потенциал действующих лиц самого разного ранга, позволяет увидеть в Сакулине государственного в полном смысле слова деятеля.

Ситуация «заседания» у А. Гельмана важна не сама по себе, как в агитсудах, а как следствие чрезвычайных обстоятельств: инициатива снизу — бригады ли Потапова, экономиста ли Вязниковой — нарушает ход событий, ставит руководителей перед необходимостью увидеть существо дела в новом свете, понять ошибочность принятых прежде решений. В процессе разбирательства обнаруживаются побудительные мотивы поведения каждого человека, втянутого в орбиту действия: чувство ответственности, принципиальности, партийность позиции одних и желание сохранить видимость внешнего благополучия других, как пишет Ю. Кузьменко, — «беда и вина человека в его общественной деятельности»[25]. Таким образом, главное для драматурга — выявление нравственной, гражданской позиции человека, от которой зависит экономический результат его дела.

Сам А. Гельман формулирует свою задачу так: «В обществе всегда были, есть и будут сложные социальные проблемы, противоречия, для преодоления которых необходимы определенные сдвиги, перемены. Однако на этом свете ничего не меняется до тех пор, пока не находятся люди, которые начинают менять — публицистика для меня и есть активное содействие тому, чтобы с каждым днем таких людей становилось больше»[26]. С этой целью драматург предельно обнажает «структуру момента», организацию производства, пути официального прохождения тех или иных решений, показывает возможность и необходимость изменения ситуации — пути ее изменения. По сути своей, это те же уроки политграмоты, которые давали агитсуды. При этом мы видим, как от пьесы к пьесе все менее заметной становится ситуация «заседания-суда»: прием уходит вглубь, но смысл его остается. Это ясно показывает последняя из написанных к настоящему времени пьеса — «Мы, нижеподписавшиеся».

В «Протоколе одного заседания» выявлен один «урок», один сюжетный «ход» — обращение к авторитету партийной организации с целью заставить руководство стройки пересмотреть характер организации работ. В «Нижеподписавшихся», добиваясь подписания акта о приемке хлебозавода («хлеб-то печь можно»), Леня Шиндин предпринимает три возможных «хода». Начинается пьеса весьма распространенным в практике сдачи строительных объектов «ходом», при котором комиссия принимает решение не под влиянием увиденного на площадке, а под воздействием алкоголя и многочисленных пунктов развлекательной программы. Мы узнаем, что именно так действовал всегда прежний начальник СМУ, ныне управляющий трестом Грижилюк. Демонстрируя такой «левый ход», А. Гельман сообщает драматическому действию авантюрно-комедийный, подчас фарсовый характер. Леня Шиндин в первом акте предстает как современный Фигаро, предпринимает самые невероятные усилия, чтобы войти в контакт с членами комиссии, возвращающимися домой, и заставить их подписать акт (он почти опаздывает на поезд, входит в конфликт с проводником, нарочно избавляется от билета, сам попадает в неожиданное положение, когда оказывается, что в одном с ним купе едет его жена, когда рань-

---

[25] Кузьменко Ю. Горизонты производственной темы. — Октябрь, 1979, № 2, с 213.

[26] Род талантливой отваги, с. 88.

ше времени появляется в купе известный членам комиссии Малисов). Все срывается. Фарсово-комедийная тональность сменяется остродраматическим звучанием финала первого акта. И здесь выясняется, что все происходившее до сих пор имело сверхзадачу — было как бы следственным экспериментом, затеянным Леней с целью «проверить» Малисова, «чтобы Егоров не сомневался больше в его двуличности». С одной стороны, А. Гельман и его герой в утрированном, окарикатуренном виде показали уродливость «левых ходов», с другой — разоблачили позицию Малисова, действовавшего вопреки интересам дела, в угоду Грижилюку.

В конце же первого акта становится известно развитие событий до начала пьесы. Это собственно «первый ход», идеальный с точки зрения нормального человека: начальник СМУ Егоров не ходил с комиссией, как когда-то Грижилюк, он считал, что выполненная работа должна быть оценена сама по себе. Узнаем мы также, что сопровождавший комиссию Малисов обнаруживал недоделки, которые могли бы остаться незамеченными. Об этом внесценическом этапе развития действия драматург не случайно извещает, нарушая последовательность событий, после провала авантюрных «ходов» Лени. Этим самым резко подчеркивается разница жизненных позиций, целей Шиндина и Малисова, Егорова и Грижилюка. Кроме того, становится понятным, что затеянный Лёней «левый ход» был предпринят только после того, как выяснилось, что честным путем объект сдать невозможно.

Второе действие демонстрирует третий «ход». Это снова идеальный, с нашей точки зрения, путь — честный рассказ Лени Шиндина о подоплеке дела главе комиссии облисполкома Девятову. Казалось бы, что честные люди найдут друг с другом общий язык и справедливость восторжествует. Но А. Гельман далек от идеализации людей и возникающих между ними на производстве отношений, поэтому в финале ситуация с подписанием акта, сделав решительный поворот благодаря энергии центрального героя, замкнулась на том самом месте, с какого началась: акт о приемке хлебозавода остался неподписанным.

Финал пьесы разные постановщики читают по-разному: одни видят отчаяние, безысходность положения человека, идущего честным путем, другие акцентируют внимание на надеждах, возникших в связи с готовностью Девятого действовать дальше. Не отказывая театру в праве иметь собственную концепцию, отметим, что природа гельмановской драматургии предполагает именно последнее решение. Во всех рассмотренных пьесах, и в «Нижеподписавшихся» в том числе, писатель заражает энергией, внушает веру, вооружает читателя и зрителя знанием того, как, каким путем можно действовать, чтобы добиться наиболее эффективного с точки зрения государственных интересов решения вопроса. Это отнюдь не означает требования оптимистически-бодренького финала, в нем может звучать и напряженно-трагическая нота, но в нем должна быть энергия, которая «заражала» бы зал готовностью действовать в жизни так, чтобы стена из Иван Иванычей — Семеновых — Грижилюков — Малисовых перестала быть непроходимой, чтобы реальные Шиндины не разбивали о нее себе лоб. Структура драматического действия пьес А. Гельмана нацелена на р е ш е н и е проблем, а не на констатацию непорядков и лишающий воли пессимизм.

Возможность решения, как правило, связана с ситуацией «суда»-заседания, она в драмах А. Гельмана самым существенным образом определяет их жанровую модель. В «Протоколе...», сюжетный ряд которого прямо реализует заседание парткома, это совершенно очевидно, в «Обратной связи» менее заметно, в «Нижеподписавшихся» становится ясно в результате пристального рассмотрения. В качестве «судя-

щей» инстанции здесь предстает комиссия облисполкома и прежде всего ее глава — Девятов. Ему до начала действия демонстрирует недоделки сдающегося объекта Малисов и тем самым пытается выбить почву из-под ног у Егорова, для которого, в отличие от Грижилюка, главное не количественные показатели, а задача строить новое село с учетом требований будущего. Это его, Девятова, пытается обойти почти без надежды на победу Леня Шиндин, действуя принятыми в практике Грижилюка способами: коньячок, закусочка... Наличие позиции человека честного, порядочного делает эти способы особенно непривлекательными. Сложность ситуации связана с тем, что эта непривлекательность способов достижения цели, обычная у Грижилюка, отчасти демонстрируется Леней как контраст поведения Егорова, не желающего действовать «слева».

Первый акт представляет собой завершение расследования, предпринятого Леней по делу Грижилюка—Малисова. Во втором акте он прямо выступает как их обвинитель и как свидетель со стороны «истца» Егорова, чьи интересы «суд» — Девятов должен защитить. «Следственный эксперимент» первого акта завершается процедурой «суда»— разнообразие комедийных ситуаций, неожиданные повороты действия сменяются обилием публицистически страстных монологов, прямо освещающих и оценивающих ход предшествующих событий и действия их участников К финалу «судья» Девятов убеждается в «виновности» Грижилюка и правоте Егорова, но за исполнение «приговора» еще предстоит борьба — А. Гельман не облегчает жизни своим героям, зная, как непроста она в реальной действительности. Как видим, драматическое действие и в «Нижеподписавшихся», давая материал «следствию» в прихотливости перипетий первого акта, устремлено к ситуации суда во втором. Эта ситуация драматически осложнена многими и разными личными моментами, но это не меняет ее существа: рассмотрение «дела» (вопроса о сдаче хлебозавода) лицами, которые первоначально оценивают его по-разному, прямой спор, в который включаются все новые и новые для «судьи» Девятова факты и аргументы, и в конечном счете замена данного до начала действия «приговора» новым решением вопроса.

Интересно отметить, что и такого типа сложная драматическая конструкция имеет свое подобие в практике самодеятельного театра 20-х годов. Говоря о методике проведения агитсудов разных видов, М. Шишкевич отмечал, что существует такая, по определению автора, самая сложная форма, при которой «самый суд развивается свободно.. ...но перед ним разыгрывается небольшая инсценировка, передающая в сжатом виде те события, которые кладутся в основание судебного процесса»[27]. В этом описании легко заметить «модель» драматического действия «Нижеподписавшихся», где «самому суду» — решительному разговору Шиндина с Девятовым — предшествует эпизод первого акта с мнимым днем рождения Аллы Шиндиной; он дает полное представление о методах работы группы Грижилюка—Малисова, об их целях и позволяет зрителю «судить» их потом с полным знанием дела.

Трудно сказать, в какой мере сам А. Гельман ориентировался на те формы, которые широко бытовали в 20-е годы. Но есть, очевидно, в его позиции художника то стремление оперативно вмешиваться в течение жизни, формировать общественное мнение с целью скорейшего достижения практических результатов, которое отличало позиции авторов агитсудов.

Крупнейшие художники 20-х годов, чьи произведения прокладывали основные направления советской литературы, в большинстве случа-

[27] Шишкевич М. Методика агитсуда — В кн: Агитсуды Сборник. М · Новая Москва, 1926, с 4.

ев рассматривали человеческую личность со стратегических позиций борьбы двух миров. Агитдрама, и агитсуды в том числе, показывали человеческую личность в тактике повседневного существования, в среде себе подобных.

Новый этап развития нашего общества, новые условия труда выдвинули новые проблемы. Их выявлению и особой остроте постановки способствуют в наши дни пьесы на производственную тему. В них исследуются ежедневно возникающие проблемные ситуации, и их решение, показывают авторы, прямо зависит от отношения человека к своему делу, к привычному, издавна установившемуся характеру работы, от взаимоотношений между нижестоящими и вышестоящими. На повестку дня снова со всей остротой встал вопрос о совершенствовании норм человеческого поведения. Драматурги, разрабатывающие тему производства, полемически отодвигая на задний план личную жизнь героев, а то и вовсе отказываясь от изображения отношений любви, дружбы и т. п., воспроизводят формы жизни современного производства: планерки, совещания, заседания. У А. Гельмана изображение заседания парткома, бюро горкома, выяснение комиссией спорного вопроса приобретает особое значение — становится важнейшим структурообразующим фактором драматического действия, и этим самым возобновляет на новом этапе развития литературы, казалось бы, давно забытые традиции агитсудов.

# СПЕЦИФИКА ТЕЛЕОЧЕРКА

## (К проблеме метода публицистического творчества)

Э. В. Блинова

Проблема метода публицистического творчества охватывает наиболее сложную для изучения сторону деятельности журналиста. С теоретической точки зрения исследование метода творчества журналиста важно потому, что позволяет раскрыть «инструмент», способ познания актуальных политических фактов и событий жизни и воздействия на массовую аудиторию, теснейшим образом связанный с идеологией, мировоззренческими принципами, задачами социального управления и политического воспитания, которые решает журналистика. С практической точки зрения исследование метода важно как средство повышения действенности и эффективности журналистского (публицистического) творчества. Глубина анализа, серьезность обобщений, правдивость и оперативность изложения фактов — эти требования, предъявляемые нашей партией на современном уровне к средствам массовой информации и пропаганды [1], во многом зависят от метода творчества журналиста.

Особенно важно изучение метода публицистического творчества на телевидении. Прежде всего потому, что телевидение сегодня становится наиболее активным и влиятельным средством массовой информации и пропаганды. Современная теория тележурналистики, исследуя специфику телевидения, утверждает его диалогичность Между телеэкраном и телезрителем возникает диалог, носящий специфический характер в силу домашней среды обитания, интимности зрительского восприятия, стабильности микротелеаудитории. «Диалог — вот первейшая и наиболее общая характеристика телезрелища» [2].

Однако открытие диалогичности телевидения как важнейшего принципа, содержащегося в основе любой телевизионной передачи, нуждается в конкретизации, уточнении, дальнейшем исследовании. Как проявляется диалогический принцип в жанровых структурах тележурналистики? Каковы особенности осуществления телевизионного диалога, т. е. как выражается особенная связь телевидения со зрителем в самом методе тележурналиста? Ответы на эти вопросы и определяют цель данной статьи — исследовать некоторые особенности метода тележурналиста в жанре телевизионного очерка.

Принято считать, что очерк — всегда монолог автора, непосредственно обращенный к аудитории (читателям, зрителям или слушателям). Телевидение с его специфическими, характерными особенностя-

---

[1] См.: Брежнев Л. И. Отчетный доклад ЦК КПСС XXVI съезду КПСС. М., 1981, с. 89.

[2] Копылова Р. Контакт. М., 1974, с. 67.

ми вносит существенную поправку в общепринятое представление об очерковом жанре. Диалогичность телевидения как его важнейший структурный принцип влияет на жанр, отражается на особенных в телеочерке взаимосвязях автора — героя — зрителя, которые в конечном счете определяются творческим методом телеочеркиста [3].

Взаимосвязи автора — героя — зрителя в телеочерке имеют и принципиальное общее, и свое особенное проявление в различных разновидностях очерка на экране — киноочерке, разговорном, игровом очерке [4]. Разговорный очерк как разновидность телеочерка встречается сравнительно редко, так как такой вид жанра требует проявления особенных качеств очеркиста — автора, рассказчика, актера — в их неразрывном сочетании. Автор разговорного очерка должен быть яркой индивидуальностью; подчиняющей себе и своей цели и материал, и форму, и средства выражения и изображения. Благодаря блестящим образцам жанра, созданным Н. Чуковским, И. Андрониковым, С. Смирновым, разговорный телеочерк занял достойное место на советском телеэкране. В своих лучших образцах разговорный очерк представляет поиски истины. И. Андроников ищет истину в событиях, фактах, явлениях прошлого века (смерть Пушкина, события из жизни Лермонтова и т. д.), выбирая события высокого этического плана, нравственный потенциал которых важен и дорог человеку XX столетия. С. Смирнов ищет истину в сегодняшних или недавно свершившихся фактах и событиях, утверждение связано у С. Смирнова с реальными человеческими судьбами (рассказы о героях Брестской крепости), с решением актуальных проблем (рассказы о героях труда). Поиски истины (а точнее — авторское представление о диалектической природе истины) — основа структуры очерков. Очеркистам важно не эмоциональное изложение фактов и событий, а отталкивание от них или, наоборот, сближение с ними, «вхождение» в них, не явление само по себе, а конфликт, лежащий в его основе. Исследование конфликта определяет развитие действия. Внутренне диалогизированная мысль автора движется толчками, ассоциациями, создавая процесс «думанья» и размышления на экране.

В поисках истины, в процессе исследования конфликта создаются образы героев и автора. Так строится «Тагильская находка» И. Андроникова [5]. Разговорный телеочерк начинается типично по-журналистски: «В редакцию «Нового мира» пришло письмо из Нижнего Тагила от инженера и краеведа Боташева Николая Сергеевича...» Андроников говорит о реальных людях и рисует их портреты словом, мимикой, выражением глаз. Так, говоря о библиотекаре Елизавете Васильевне Боташевой, сохранившей драгоценную переписку Карамзиных, автор улыбается, лицо его выражает добрую любовь к героине, он как будто ви-

---

[3] Очерк на экране остается пока предметом очень небольшого числа работ Можно назвать четыре работы Шилова Л., Бондарева Е. Очерк на экране. Минск, 1969, Никулина Г. Телевизионный очерк (жанровые признаки и тенденции развития) М., 1975; Борецкий Р. Очерк. — В кн.: Основы тележурналистики М., 1966, Барманкулов М. Журналистика для всех Алма-Ата, 1975 (глава «Очерк на телевидении»)

[4] Классификация телеочерка по разновидностям довольно сложна и неустойчива. Телеочерк разделяют 1) по предмету изображения на портретный, проблемный, путевой по аналогии с газетным; 2) по изобразительно выразительным средствам на разговорный, киноочерк, фотоочерк, студийный, синтетический, игровой; 3) по способам рассказа о реальном герое и по степени авторского участия в материале Специфика творческого метода непосредственно связана с изобразительно-выразительными средствами в очерке Поэтому в данной работе мы придерживаемся разделения телеочерка по изобразительно выразительным средствам на основные разновидности— разговорный, киноочерк, игровой.

[5] «Тагильская находка» неоднократно включалась в программу ЦСТ. Комментарий этой передаче см Свободин А. Пушкинская роль Андроникова — В сб.: Откровения телевидения М., 1976, с 46—77.

дит ее, «скромнейшую, тихую, чувствующую рукопись и старинную вещь так, как мы чувствуем другого человека»[6]. Вся «Тагильская находка» построена на документах, письмах Карамзиных. Перечитывая их, вникая в них, исследуя то, что ясно самому автору, но неведомо героям (драматический нерв материала и создает изменчивая дистанция между знаниями героев о событиях и людях 1936 года и «постылой полнотой сведений» автора-литературоведа и рассказчика), И. Андроников создает множество образов героев — Вяземский, Жуковский, семейство Карамзиных, «никакой» Дантес (в этом «отвратительная прелесть» его образа, у него нет голоса, нет облика, он складывается из отношения к нему других), образ Двора («это нечто большое, расплывчатое, жестокое и непреложное, имеющее свойство всепроникающей материи»), образ Пушкина. Любимые, близкие автору герои создаются больше отношением, чем словом. Так создается образ Пушкина: болью рассказчика, который страдает за Пушкина и заражает страданием зрителей. В монологическом построении очерка образы героев должны быть резко очерчены, объективизированы по отношению к автору, его позиции, его мыслям и чувствам. В разговорном телеочерке внутренне диалогизированная мысль автора, исследующая, сопоставляющая факты в документах, как бы разрывает строго очерченные границы образов, автор разделяет героев своим отношением, включает их в сферу своего осмысления и сознания. Дистанция между автором и героями, близкими рассказчику, между временем прошлым и настоящим сокращается с приближением к трагическому финалу.

Сложен и образ автора. В разговорном телеочерке рассказчик, являясь автором и исполнителем, либо становится внефабульным героем (автора нет в самом рассказе, но настолько ярки и ощутимы его мысли и чувства, что возникает образ автора), либо может быть фабульным героем, расследующим запутанные истории на глазах телезрителей. И. Андроников — герой одновременно фабульный и внефабульный, он исследует на глазах телезрителей факты и события прошлого и рассказывает об этом исследовании так живо, образно, пластично, что возникает полное ощущение хроникального фильма о гибели Пушкина.

Функции рассказчика, исследователя, публициста объединяются в разговорном очерке собеседованием. Разговорный телеочерк напоминает диатрибу (внутренне диалогизированный риторический жанр, построенный обычно в форме беседы с отсутствующим собеседником) и солилоквиум (диалогическое отношение к себе самому определяет этот жанр)[7] Поиски истины требуют собеседника. Внутренне диалогизированная мысль, обращенная, как указывалось выше, к событиям и героям, к самому себе, более всего повернута к телезрителям. В разговорном телеочерке любой элемент не нейтрален, он должен задевать зрителя за живое, заставлять его думать и чувствовать вместе с автором и героями, очерк нацелен на «присутствующего» телезрителя.

«Тагильская находка» И. Андроникова позволяет понять особые связи автора и телезрителей в разговорном очерке. Телезритель психологически готовит себя к общению с умным, талантливым собеседником еще до начала передачи (здесь сказывается и психологическое влияние рубрики, и влияние самого имени рассказчика и т. д.). Контакт И. Андроникова-рассказчика и телезрителя также создается до начала рассказа — манерой поведения и внешним обликом автора. Спокойно и просто устраивается автор в просторном кресле, медленно и значительно раскладывает на столике бумаги, доброжелательно и серьезно смотрит на каждого из зрителей с экрана. Контакт укрепляется и становится особенно доверительным по мере того, как зритель вовлекается в ход

[6] Там же, с 48
[7] Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979, с. 138.

авторского исследования. У И. Андроникова-рассказчика есть свои, сугубо индивидуальные способы воздействия на зрителя. В его рассказах-исследованиях поражает обнаженность и искренность чувств. Неотразимо действует на зрителя документ, мастерски прочитанный автором, непринужденность и «незаметность» перехода от функции рассказчика к функциям публициста и исследователя. Высокое актерское мастерство заставляет верить в подлинность существования в двух временных планах — прошлом и настоящем.

Но особенно сильно действует на зрителя сама атмосфера диалога — с самим собой, с героями, с каждой маленькой ячейкой зрительской аудитории. Напряженная диалогическая активность мысли и чувства автора создает в зрителях беспредельную веру в то, о чем он рассказывает. В результате возникает личный контакт автора и зрителя — один на один, с каждым. При этом И. Андроников обладает чувством меры; он не заискивает перед зрителем, не переигрывает, его мысли и чувства близки каждому человеку.

Итак, в разговорном телеочерке существует особенно тесная, личная связь между автором — героем — зрителем, подчеркнутая и во многом созданная диалогичностью повествования. Авторское исследование истины, соучастие зрителей в поисках истины («творчество в открытую») составляют основу «интимных», доверительных взаимоотношений автора — героя — зрителей. В рядовых телепередачах мы чаще встречаемся не с чисто разговорным очерком, а со смешанной (по изобразительно-выразительным средствам) передачей очеркового плана. В рассказ автора входят фотографии, кинопленка, но ведущая роль принадлежит автору-рассказчику. На современном телеэкране популярны циклы передач «Экран документального кино» (ведущий поэт Р. Рождественский), «Очевидное-невероятное» (ведущий профессор С. Капица), которые объединены не только темой, автором, но развитием авторской мысли, логикой авторского исследования фактов и событий; в циклах этого типа создается, как правило, типический образ нашего современника на строго фактическом материале, при помощи слова (все остальные материалы — иллюстрация, подчиненная логике и ходу авторской мысли). Так же, как в разговорном телеочерке, эстетическая и познавательная ценность таких передач определяется в первую очередь достоинством авторского слова, его яркостью, зримостью, публицистической остротой. Контакт автора и телезрителей здесь также основан на доверительном, дружеском общении с собеседником — телевизионной аудиторией. Но дистанция между автором — героем — телезрителем несколько иная. Автор больше обращается ко всем, публицист явно преобладает над собеседником, рассказчиком, и степень доверия определяется всеобщностью проблемы, тем, что она затрагивает всех. С точки зрения взаимосвязи автора — героя — зрителя подобные телепередачи представляют собой переходную форму к телевизионному киноочерку.

Телевизионный киноочерк — наиболее распространенный сегодня вид очерка на телеэкране, в котором современное телевидение добилось значительных успехов в исследовании человека, народа, времени. По мнению С. Муратова, телевизионный портретный киноочерк— «жанр-индикатор, высшая форма выявления человеческого характера, система отсчета для самых различных сфер документалистики. В известной мере за каждым экранным портретом проступает социальный портрет эпохи, а документальный герой оказывается точкой преломления нравственной проблематики, связанной с процессами общественной жизни или сферой производства...»[8]. Киноочерк на телевидении прошел определенный и очень важный путь, который схематически можно изо-

[8] Муратов С. Пристрастная камера. М., 1976, с. 125.

бразить так: от общих планов к детали, к подробностям; от иллюстративного, организованного кадра к кадру, запечатлевающему жизнь во всей ее полноте, от событий и рекордов к людям, которые делают эти рекорды, от факта к его философии, от описательного изображения жизни к личному взгляду на мир. Эквивалентом этих внутренних изменений было обновление технических средств, расширение палитры изобразительно-выразительных приемов. Широкое применение синхронной съемки, «скрытой» и «привычной» камеры, сложное контрапунктическое введение голоса, звука и музыки, свободный ассоциативный монтаж, который следует логике авторской мысли, стоп-кадры, кадры-лейтмотивы — таковы некоторые приметы современного этапа развития киноочерка на телеэкране [9].

По сравнению с разговорным телеочерком очерк, снятый на кинопленку, имеет ряд преимуществ. В нем значительно расширяются границы времени и пространства (кинокамера может снять большее число объектов, расширить географию, проследить героя или событие во времени), материал, снятый на пленку, можно подвергнуть тщательному отбору, монтажу, пересъемке и т. д., киноочерк обладает множеством новых изобразительно-выразительных средств. Иными словами, работа телеочеркиста с кинокамерой повышает идейно-художественный уровень материала, углубляет авторское исследование, усиливает воздействие на зрителя.

Закономерна аналогия телеочерка, снятого на кинопленку, с киноочерком. Некоторые исследователи не видят принципиального различия между ними, считая, что обычная очерковая кинопродукция телевидения отличается от документального кинофильма лишь невысоким художественным уровнем, подражательством. Но специфические условия телевидения (малый размер экрана, камерное, «домашнее» восприятие и т. д.) накладывают печать своеобразия на телевизионный киноочерк. Экран телевидения требует особого характера съемки — крупный план, выразительные и точные детали, медленный ритм монтажа, локальное решение темы. Все эти технические требования оказываются содержательными, существенно влияющими на структуру очерка. Но главными отличительными признаками телевизионного киноочерка являются та особенная телевизионная достоверность, ощущение «сиюминутного» свершения событий, к которым стремится очеркист, и тот непременный диалог со зрителем, который он ведет.

Диалог автора со зрителем, в котором свое место занимает герой очерка, в телевизионном киноочерке носит откровенно публицистический характер: очеркист ставит перед зрителем актуальную проблему и стремится ее решить. Характер диалога не может не сказаться на специфике образов автора и героя, на их взаимосвязях с телезрителем.

Киноочерк предполагает большее, чем в разговорном очерке, журналистское исследование. Автор-очеркист проявляет здесь не столько дар непосредственного общения перед камерой (хотя и он важен, когда автор прямо обращается к зрителю), не столько силу чувств и эмоций (несомненно, и они играют свою роль), сколько талант социального осмысления факта, события, человеческого характера. О присутствии автора, его концепции, его взгляде на человека или проблему мы судим по уровню разговора на экране, по масштабу проблемы, по глубине проникновения в ее суть. Именно потому, что диалог со зрителем имеет публицистический характер и автор выступает прежде всего публицистом-исследователем, экранный очерк ставит в центр автора. В телевизионном киноочерке автор остается на первом плане даже применительно к монтажному материалу, где он имеет дело с пленкой, снятой

[9] См.: Ханютин Ю. Факт — мысль — образ — Вопросы киноискусства, 1970, № 12.

не им, с событиями и явлениями, по поводу которых уже все известно, свое «слово сказала история».

Яркий пример — телевизионный киноочерк «Год 1946» И. Беляева, один из фильмов «Летописи полувека», в котором личность автора, его концепция ясно видны, проступают в каждой монтажной фразе, в каждом эпизоде [10].

Метод монтажа кадров — один из интереснейших методов в работе телеочеркиста, почерпнутый из арсенала киноискусства. Он требует незаурядного мастерства, авторской и режиссерской фантазии, соблюдения чувства меры и такта, авторской концепции, подчиняющей монтаж кадров. Монтаж, на который в телевидении «работают» слово, изображение, звук, определяется целевой направленностью автора, в конечном счете рассчитанной на активное включение зрителя в сам процесс художественно-публицистического исследования. В наиболее значительных работах последнего десятилетия ярко видна связь между документальным материалом и личностью автора, увидевшего и расшифровавшего этот материал (телевизионные киноочерки И. Беляева, В. Ротенберга, В. Лисаковича, С. Зеликина).

Рядом с монтажным телеочерком, тяготеющим к широким обобщениям, философским выводам, развивается телевизионный киноочерк репортажного плана, стремящийся передать фактуру жизни, подлинного человека во всей сложности его характера. Репортажные приемы помогают сделать зрителя участником и свидетелем исследования события, судьбы человека, рождения мысли, при этом репортажные приемы непременно подчиняются созданию образа человека, исследованию проблемы. Из репортажа в телевизионный киноочерк пришел метод длительного наблюдения (иногда в сочетании со съемкой «скрытой камерой»). В этом случае предметом экранного изображения становится реальная жизнь в ее естественном течении, впоследствии композиционно, сюжетно организуемая в соответствии с определенным идейно-художественным замыслом автора (многие экспериментальные работы И. Беляева).

При всей полярности монтажного и репортажного способов изображения и исследования жизни (а между этими полюсами множество переходных модификаций) в телеочерке они дополняют друг друга. Авторам «монтажных очерков» нужен документальный материал, создатели «репортажных очерков» нуждаются в концепциях и выводах, которые помогают им определить угол зрения. Телевидение способно сочетать воедино на кинопленке синхронную запись выступления человека, театральное действие, фотографию, рисованный кадр, приемы репортажа и интервью и т. д. Богатство изобразительно-выразительных средств и приемов поможет очеркисту образно рассказать о человеке и событии, на глазах зрителей исследовать явление или раскрыть человеческий характер.

В телевизионном киноочерке С. Зеликина «Труды и дни Терентия Мальцева» [11] как раз и интересно богатство изобразительно-выразительных средств, сочетание «монтажных» и «репортажных» способов исследования человеческого характера, которое дало поразительный по силе результат. Первоначально предполагалось снимать документальный очерк о Терентии Мальцеве методом длительного наблюдения, предоставив при этом слово самому герою. Очерк должен был называться «Час с Терентием Мальцевым», час его рассуждений, мыслей и воспоминаний. Однако от фильма-монолога пришлось отказаться по той

---

[10] См. Ханютин П. Время и его образ. — В сб: Откровения телевидения. М., 1976.

[11] См: Телевизионный сценарий. М., 1975, с. 87—126.

причине, что герой не мог свободно и раскованно «говорить на микрофон». Очерк был создан на пересечении рассказов о Мальцеве разных людей, реплик самого героя и очень важных размышлений автора-комментатора. Очеркист применил способ монтажа репортажных приемов (ненавязчивые изобразительные кадры помогают авторскому исследованию) и синхронных интервью с различными людьми, когда начало рассказа вкладывалось в уста одного, продолжение — другого, потом включался третий и завершал четвертый или снова первый. Столкновение рассказов, продолжающих друг друга, но снятых в разное время, с разными людьми, увеличивало достоверность материала (перед телезрителем проходит много свидетелей) и углубило авторский анализ человеческого характера, авторское решение темы. «Министр продолжает мысль крестьянина, но зритель не только следит за информацией, не только эмоционально воспринимает облик и манеру держаться того и другого; он ощущает еще и единство позиции крестьянина и министра»[12]. Автор не теряется в сложной структуре очерка. Наоборот, авторская концепция (показать органичную связь человека с землей и на ее основе рождение «гигантской революционной ответственности» за землю) определяет и путь, и способы исследования характера русского крестьянина. Вот, например, начало очерка.

На экране — пейзаж Курганской земли.

Комментатор. Если поглядеть отсюда на север, на восток, на запад, на юг, так это и будет, должно быть, самая середина России. Места здесь неброские, спокойные, чуть холмистые. На одном из таких холмов разбросала свои дома деревня Мальцева.

Картинки деревенского быта.

...Деревня необычной судьбы. Вот уже сорок лет она, как говорят, «в центре внимания страны»...

Все тот же сельский быт.

...И напоминает мне эта деревня человека. Вот такого человека, который точно знает себе цену. Что бы вокруг ни говорили, а он спокойно и достойно остается самим собой. Он и не все новое примет только потому, что оно вновинку. И не от всего старого откажется только потому, что оно старо...[13].

Размышления автора-комментатора (пространные и лаконичные) не просто скрепляют рассказы героев, но поднимают их на определенную философскую и нравственную высоту. Автор остается стержнем повествования о необычном человеке.

В телевизионном киноочерке отношения автора и героя более объективированы. Исследуя человеческий характер, автор глядит на своего героя как бы со стороны. Объективная позиция автора-повествователя и публициста (он смотрит с определенной точки зрения, доказывая и решая важную проблему времени) позволяет исследовать характер многограннее. В телевизионном очерке «Труды и дни Терентия Мальцева» человеческий характер исследован во всей его противоречивости и сложности благодаря тому, что к авторскому взгляду присоединяются оценки друзей, членов семьи, товарищей по работе.

В кадре люди сидят на крыльце.

...Мацкевич (продолжая разговор). Только самые сильные и не только знающие, а еще и имеющие настоящий ха-

[12] Там же, с. 102
[13] Там же, с. 106—107.

рактер могли тогда противостоять, добиться, доказать. Как это делал Терентий Семенович.

Комментатор. А он вообще боится кого-нибудь?

Коротковских. Да не особенно. Очень упрямый... Он на своем настоит.

Комментатор. Хоть бы кто ни был?

Коротковских. Хоть бы кто ни был.

Князев. Этот человек, я бы сказал, ну как можно сравнить, как выразить его? Это человек несгибаемой воли. Вы не смотрите, что он очень деликатный. Эти два качества вполне сочетаются, так сказать, в таких людях. Он очень деликатный, но за принцип он будет бороться до победного конца... [14].

Образ Терентия Мальцева в очерке получился ярким, выпуклым, по-человечески сложным, и одновременно он является самым убедительным доказательством кровной связи человека с землей в публицистическом диалоге автора и телезрителей. Художественный образ и образ-тезис, аргумент в собеседовании — такова природа образа в телевизионном киноочерке.

В телевизионном киноочерке иная дистанция и между автором, героями и телезрителем. Нет той предельной, интимной близости, которая возникает в разговорном очерке. Автор редко обращается к зрителю, к его мыслям и чувствам. Только в наиболее важных, переломных моментах исследования очеркист, объединяя себя со зрителем, обращается к нему: «...Но нас интересует и другое: как сумел крестьянин Шадринского района подняться до такой высоты, как он набрался смелости спорить с признанными авторитетами? Какая жизнь должна была подготовить его к этому? Давайте возьмем в руки вот эту немецкую газету...» [15]. Пространство между автором и зрителем в киноочерке заполнено общим жизненным опытом. Рассказывая о довоенной деревне, о войне, о трудностях послевоенной жизни на селе, С. Зеликин постоянно подчеркивает то, что пережито всеми. Общий жизненный опыт, преломляясь лично, образует зрительское сопереживание автору и героям. Киноочерк на телевидении обнаруживает и другие связи автора со зрителями. Автор-очеркист и комментатор активно включают зрителей в ход исследования, задавая вопросы, заставляя думать и делать собственные выводы. Так возникает зрительское соразмышление с героями и автором очерка. В очерке «Труды и дни Терентия Мальцева» автор применяет еще один прием: он делает зрителя соучастником создания фильма, рассказывая о трудностях съемки и стремясь «недостатки обратить в достоинства» (С. Зеликин). Необычна в этом плане концовка фильма-очерка. Первые фразы концовки традиционны:

Вечернее село. Светится окно в доме Мальцева. Виден его силуэт.

Комментатор. Вот мы и прощаемся с деревней Мальцево. Пройдут годы, и люди позабудут, как оно получилось: то ли человек получил это имя, как и многие соседи, от того, что родился в этом селе, то ли село названо так в его честь...

---

[14] Там же, с. 122.
[15] Там же, с. 114.

Но обычная концовка резко и неожиданно ломается; слова комментатора о том, что не все удалось рассказать в фильме, прерываются героем:

Мальцев и автор.

Мальцев. Вот у нас этого нет, этого нет. (Смеется.) Да у нас многого нет, не только этого. Все не расскажешь.

Комментатор. Так вся ваша жизнь у нас не получилась на пленке?

Мальцев (долго молчит). Нету толку, нет. Нет настроения. И мне самого себя стыдно будет посмотреть на этом экране. Много бы я мог рассказать, много. Да не получается. Язык у меня знаете, такой...

Камера наезжает на руки Мальцева. Он нервно постукивает очками. Большая жилистая рука... [16].

Автор намеренно обрывает диалог с героем, чтобы включить в него зрителя, дать возможность самому зрителю оценить, получился ли материал, ответить на поставленный вопрос. Эти элементы «сотворчества» особенно ярко проявляются в игровом очерке. Сам термин — «игровой» — относится не только к драматургии материала, но и к специфике диалога между автором и телезрителем, к особенным в этом виде телеочерка взаимосвязям очеркиста — героя — телезрителей.

Игровой очерк (драматизированная хроника) на телевидении родился на стыке очерка и драмы. В основе игрового очерка — документы, реальные жизненные факты, реальные люди, иногда герои художественных произведений и сами произведения, если они привлекаются как свидетели в расследовании, как аргументы в полемике (так, драматизированные хроники «Непобежденный узник» Хейфица и Россомахина, «Петрашевцы» И. Беляева и Ю. Кратенко, «Былое и думы» И. Ольшанина и Л. Елагина представляют собой оригинальные сценарии на основе известных произведений, они строятся как следствие и суд наших современников, в них восстанавливается историческая истина и на материале прошлого решаются важные современные проблемы) [17]. Автор-очеркист выносит на суд зрителей актуальные проблемы общественной жизни с целью непосредственного воздействия на взгляды, суждения, чувства, настроения аудитории. Поэтому в центре таких материалов личность, так или иначе связанная с сегодняшними, злободневными проблемами. Автор игрового очерка является прежде всего публицистом-исследователем, идущим по горячим следам сегодняшних событий или проблем; он сознательно отказывается от всякого домысливания и остается лишь в рамках известных ему, достоверных фактов.

Но автор перерабатывает и осмысливает материал художественно, выстраивает его на основе драматического конфликта, представленного чаще всего в виде расследования заключенной в конкретных фактах ситуации. При этом факты и документы, включенные в драматургии повествования, поднимаются до высот художественно-публицистического обобщения. Драматический конфликт реализуется в столкновениях людей. «Роли» в игровом очерке могут «исполнять» и вполне реальные люди, герои очерка, и актеры. Принципиальной разницы нет, так как реальные люди выполняют по воле автора-очеркиста функцию актера, а актеры, наоборот, обретают необычные функции: важными оказываются человеческие качества актеров. Телекритик Вс. Вильчек справед-

[16] Там же, с. 125—126.

[17] См: Марченко Т. Следствие по делу Чернышевского. — В сб.: Откровения телевидения. М, 1976.

ливо заметил, что подобные телеочерки-спектакли возрождают тип актера — соперника драматурга, автора своей роли.

В игровом очерке нарушено традиционное драматическое строение — саморазвитие действия в силу борьбы характеров, когда конфликт постепенно нарастает и развивается. Характеры не изменяются, а раскрываются, выявляются на основе «драматургии движения мысли» (Вс. Вильчек), конфликт как бы выносится за скобки действия, он также не столько развивается, сколько по-очерковому исследуется. Зритель тем самым сразу посвящается в замысел, условия расследования ситуации, становится соисследователем. Он должен не ожидать, как завершится действие, а думать над сложившимися взаимоотношениями, их причинами, соотносить с собственными знаниями и опытом. В игровом очерке автор выступает очеркистом-драматургом, который втягивает в свою игру-расследование телезрителя.

Игровой очерк Г. Шерговой «Что случилось?» (из цикла «Командировка в ваш дом») прошел на экране в программе ЦСТ 23 ноября 1979 года. Начало очерка — чисто журналистское, информационное. Автор-ведущий в кадре рассказывает о конкретной жизненной ситуации: сын обобрал мать, продал отчий дом, купил машину, мать осталась у чужих людей. На основе конкретной жизненной ситуации автор ставит общественную, нравственную проблему взаимоотношений в современной семье. На экране титры — «Действующие лица: мать, сын, соседи сына и его товарищи по работе: председатель колхоза, где живет мать; человек, купивший дом; соседи матери».

Расследование начинается с размышлений ведущего, слов общих и очень личных (Г. Шергова говорит о неизбежном «уходе матерей»: «...Теперь, когда я потеряла свою мать, думаю, почему так мало заботилась о ней»). Начальные фразы ведущего сразу устанавливают контакт со зрителем, создают ту душевную атмосферу, без которой невозможен откровенный разговор по поводу сложной и всех касающейся проблемы. Начало заставляет каждого задуматься о своем. Первые документальные кадры (интервью с матерью, которая рассказывает, как кормила и нянчила единственного сына, интервью с сыном, который сознается, что редко писал матери) рисуют обычную семейную историю. Но телезрители уже знают необычность жизненной ситуации, драматизм рождается в столкновении «видимого» и того «скрытого», что уже известно автору и зрителям. Драматизм нарастает постепенно, по мере того, как проясняются подлинные взаимоотношения матери и сына. (Снова документальные кадры — интервью с сыном и матерью. Они идут на контрасте: мать рассказывает об одиночестве, обвиняя сына. Сын раскрывает одинокое и безрадостное детство, соседи сына говорят о его прежнем доброжелательном отношении к матери.) В документальное повествование снова входит автор-ведущий. Интересна функция ведущего в этом очерке: за кадром он обращается к матери и сыну, к героям очерка, в кадре ко всем зрителям, к себе. Создается психологически сильное переключение, объединяющее автора, героев, телезрителей, не формально, а «самым сокровенным». (Ведущий говорит о личных взаимоотношениях в семье. Был ли сын радостью для матери, а мать для сына? Как создавался дом, семья? Можно ли простить обиду родному человеку?) Документальные кадры монтируются теперь по принципу сходства, интервью с сыном и матерью выясняет горькие вещи: сын не хочет знать мать, мать не помнит, какого года рождения сын. (Ведущий неожиданно углубляет тему матери: «Мать не помнит, сколько лет сыну, но хорошо помнит, сколько денег он ей должен... На чувства цену устанавливать нельзя, а мы, матери, думаем, что вкладываем в детей деньги, как в банк»).

Интересны и своеобразны взаимосвязи автора и героев игрового очерка. Их можно определить как «невольное» (в данном случае или

«осознанное сотворчество». Реальные герои, отвечая на четко и строго продуманные драматическим сценарием вопросы, невольно включаются в художественное исследование конфликта, актеры (в очерковых спектаклях-расследованиях) проясняют личную, гражданскую заинтересованность в решении проблемы.

В драматическое исследование семьи включаются соседи, председатель колхоза («общество добрее сына, колхоз направил мать в дом престарелых»), тайное становится явным, исследование конфликта приводит к мысли о прерванных человеческих связях в семье и устанавливает «родственность по духу» матери и сына (мать так же равнодушна к сыну и корыстна, как и сын). Концовка — «драма с открытым финалом». Ведущий говорит в заключение, что у «Назаровых все в порядке» (сын выслал деньги матери за дом), но телезрителю ясно, что порядок формален, деньги не заслоняют глубину человеческих разобщений. Однако именно потому, что «разыгранные по-актерски» роли непросты, зрителям предлагается самим решить поставленную проблему.

Активное соучастие зрителя в исследовании проблемы в игровом очерке особенно наглядно. Автор предварительно «сговаривается» со зрителем, включает его в игру-борьбу, так как процесс расследования человеческой судьбы или проблемы осуществляется как процесс борьбы за раскрытие и утверждение идеалов. Автор может сделать зрителя соучастником хода мысли от незнания к знанию, вместе со зрителем перебирать и отбрасывать варианты, возвращаться и начинать все с начала (очерковые спектакли типа «Непобежденного узника»). Автор может вместе со зрителем идти от простого знания конкретной ситуации к сложному раскрытию проблемы, оставляя за зрителем право на окончательный приговор. («Что случилось?» Г. Шерговой). При этом автор прямо обращается к чувствам и мыслям телезрителей (как в разговорном телеочерке), объединяет себя с телевизионной аудиторией общностью проблемы и жизненного опыта (как в киноочерке) и по-новому вводит телезрителя в драматургическое действие как «соавтора». В игровом очерке объединяется опыт разговорного очерка (прямого ТВ), киноочерка, литературного, поэтического театра с его открыто условной структурой. Но главное в игровом очерке — контекст реальности, острая злободневность проблемы, которые предъявляют особые требования к авторскому преображению материала. Игровых очерков пока немного на нашем телевидении, но они очень важны, так как по своему воздействию на зрителей наиболее телевизионны. Игровые очерки открыто ориентированы на гражданскую реакцию телезрителей.

Итак, современный очерк на телеэкране решает важную задачу. Главная цель — «исследование сущностных закономерностей сложившейся социально-политической ситуации, ее этической структуры и роли личности в этих процессах» [18]. При этом очерк на ТВ тогда обнаруживает свою творческую самобытность, когда рассчитан на социально-активного зрителя. Потому так принципиально важна для понимания специфики телеочерка проблема связи автора — героя — зрителя.

Взаимосвязи автора — героя — зрителя в различных разновидностях телеочерка определяются характером диалога, который ведет телевидение со зрителем: диалог-собеседование, доверительный и интимный, — в разговорном очерке; публицистический диалог-исследование — в киноочерке; диалог-игра, превращающий зрителя в соучастника драматического действия, — в игровом очерке.

В свою очередь, характер диалога со зрителем в телеочерке органично связан с творческим методом журналиста-исследователя, публициста, художника, со способами познания, изображения, общения и, что особенно важно для телевидения, средствами социально-психологического воздействия на человека.

[18] Дробышенко С. Феномен достоверности. М., 1972. с, 20.

# АВТОБИОГРАФИЧЕСКИЙ РАССКАЗ В ТВОРЧЕСТВЕ П. ЗАМОЙСКОГО

**А. Е. Синеруков**

Многочисленные автобиографические рассказы П. Замойского, совершенно не изученные историками литературы, являются существенным дополнением к его известной трилогии («Подпасок», «Молодость», «Восход»), помогают лучше уяснить образ повествователя и личность писателя, отразившуюся в этом образе.

Сопоставляя автобиографию Замойского как документ с вышеупомянутой трилогией, нетрудно заметить, что в последней не нашел отражения ряд этапов жизни Замойского — раннее детство, сбор подаяний, работа в трактире, поездка в Москву с целью стать киноактером или поэтом, служба в царской армии, обучение на рабфаке и некоторые другие.

Замойский на протяжении всего творческого пути старался восполнить эти пробелы художественной автобиографии, руководствуясь задачей воспитания советской молодежи на примере человека, испившего горькую чашу страданий при капитализме и нашедшего свое счастье в борьбе за социализм.

Жизненные факты под пером Замойского обретали типическое звучание. Вот почему Замойский не считал нужным умалчивать об автобиографической природе многих своих произведений. В одном из писем он замечает: «Кстати, в рассказах «Две правды», «Трепет» и «Подпасок» я описываю события свои, так сказать, сам про себя пишу, про свою жизнь в детстве...»[1] Замойский принимал деятельное участие в издании своего сборника «Автобиографические рассказы» (Пенза, 1956), в котором наряду с собственно рассказами («Две правды», «Трепет», «Владыки мира», «Я — каюсь» и др.) были помещены главы из повестей «Подпасок» и «Восход». Этим соседством еще раз подчеркивалась единая автобиографическая основа вышеназванных рассказов и повестей.

В ранних очерках и рассказах Замойского видна неопытность начинающего писателя, не умеющего отделить существенное от несущественного, главное от второстепенного. За протокольным нагромождением деталей не всегда можно уловить организующую идею.

Так, в заметках «Мои детские воспоминания» автор старательно воспроизводит каждый факт, стремясь ничего не пропустить. Он рассказывает о дружбе с Гришей Занегиным, с которым выделывали бы-

---

[1] Замойский П. Письмо Ставбуру, 7 января 1935 г. ИМЛИ, архив Замойского, ф. 25, оп. 3, с. 20.

чий пузырь; о дедушке и бабушке, которые по ночам, накурившись, пели церковные псалмы; о поездке к фельдшеру, о жизни у тетки Пелагеи, о том, как лазил за вишнями в сад дьякона, и многом другом.

Первый отрывок, датированный 31 марта 1917 года, завершается словами: «Пока я больше писать не буду, а как накоплю еще какие-нибудь эпизоды, то тогда опишу их». Второй (2 октября 1917 года) кончается обещанием продолжить «историю детской жизни»[2].

В начале своего творческого пути Замойский создал ряд жалостливых рассказов с традиционной темой тяжелого детства, черпая богатый материал из своей жизни. Как правило, строятся они по принципу нагнетания одного печального эпизода за другим. Главное действующее лицо в них выступает чаще всего в роли жертвы обстоятельств, которые оказываются сильнее его.

Это хорошо заметно в неопубликованных рассказах «На Миколу» и «Подпасок», написанных в 1920 году. Герой первого из них, девятилетний Федька, вместе с отцом собирает милостыню в суровое зимнее время, испытывая стыд и страх перед злыми собаками. При возвращении в родную деревню он замерзает. Подпаска сироту Ваську часто бьет плетью пастух Ерема, ругая его за чтение книг. Сверстники издеваются над Васькой и травят собаками его любимого щенка. Священник преследует старуху Ворону, приютившую мальчика. Ощущение трагизма детской судьбы усиливается лирическим отступлением автора: «О, сколько их таких! Сколько льется слез их, реки таких слез. Сколько детского лепета, произносящего «мама», вы услышите. С горячими, пылающими устами и с тянущимися ручонками, рыдая, они тянутся вверх и все ждут матерей. Рано они начинают испытывать горе и побои»[3].

Однако гуманизм ранних автобиографических рассказов Замойского проявляется не только в их сострадательном пафосе, но также в выявлении высоких нравственных качеств героя, в изображении настойчивых поисков им социальной справедливости, глубокой веры в победу добра над злом.

Некоторые поступки Васи дают основание предполагать в нем наличие определенных душевных сил, которые не получили еще должного развития, но которым суждено проявиться в будущем (он смело защищает щенка от злых ребят, изо всех сил противится намерению мужиков сжечь Ворону, жалеет Еремея при составлении акта). В финале «Подпаска» символически намечается выход юного героя в большой мир и для больших дел. Вот какой разговор происходит между старухой Вороной и Васей: «— Правду, Вася, люби! Они, люди-то, потеряли ее. Правду найди им и сам люби ее... — Я найду правду. — И любить ее будешь? — Буду! — звонким колокольчиком, полным веры в себя, прокричал Васька, а молодой серп-месяц выглянул, осветил их лица, подтвердил и одобрил сказанное и вновь скрылся за тучу»[4].

В 1923 году в новой редакции рассказа «На Миколу» Замойский заменил печальный финал новым, жизнеутверждающим: Федю оттирают снегом, приглашают фельдшера, спасают от смерти[5].

Подобные перспективные развязки свидетельствовали о том, что молодому писателю было тесно в рамках сострадательного гуманизма и он, лично участвовавший в боях за Советскую власть, стремится преодолеть чувство жалости идеей действенного, активного отношения к окружающему, которая с каждым новым произведением будет обретать все более конкретные очертания. Это не могло не сказаться на

---

[2] Замойский П. Мои детские воспоминания. 1917, 31 марта, 2 октября. Семейный архив Замойских.

[3] Замойский П. Подпасок. ИМЛИ, архив Замойского, ф. 25, оп. 1, № 2, с. 17.

[4] Замойский П. Подпасок. ИМЛИ, архив Замойского, ф. 25, оп. 1, № 2, с. 46.

[5] Семейный архив Замойских.

стиле и эмоциональном пафосе повествования. Наряду с мрачными эпизодами и сентиментально-минорными размышлениями у Замойского все чаще появляются светлые картины, юмор, озорная шутка, колкая сатира.

В лирической миниатюре «Улыбка» (1922) в мягких акварельных тонах изображено веселье молодежи в троицын день в Соболевке, на родине писателя. В незамысловатой зарисовке с натуры ощущается радостное восприятие природы, тонкая наблюдательность в описании вечерних игр, плясок парней и девушек, любовных свиданий. Казалось бы, возвращение Пети с братишкой Захаром к утомительным и однообразным обязанностям пастушонка в финале рассказа должно контрастировать со всем предыдущим мажорным пафосом повествования, но автор уходит от традиционного противопоставления. Заряд веселья и бодрости, полученный на вечернем гулянии, сказывается на поведении мальчиков, умеющих подметить смешное в своей нелегкой работе [6].

В таком же духе написан рассказ «Сенокос» (1922), в котором опоэтизирована любимая работа. Волнение не дает уснуть подросткам перед выездом в степь, а красота начинающегося дня гармонирует с их праздничным настроением: «Солнце взошло яркое, румяное и пухлое. Так и брызнули изумрудные искры по росе, так и заиграли зайчики по густой листве. Остатки лохматых туч, словно огромные суконные тряпки, быстро протерли небо и скрылись» [7]. С доброй улыбкой описаны сборы, звуки отбиваемых кос, азарт пьянящего труда, купание в реке, прогулка в таинственную пещеру, в лес, вечерние развлечения молодежи.

Избежав соблазна сельской идиллии, Замойский тяготеет к правде, не скрывая того, что сенокос — нелегкий труд, требующий сноровки и выносливости.

Ценно, что в рассказе даны приметы нового времени, подчеркнута роль комсомольского вожака Яшки, который возглавляет цепочку косцов, а вечером у костра запевает песню «Слушай, товарищ, война началася».

Любовь к жизни придает светлый, жизнеутверждающий характер даже таким рассказам, тематика которых, казалось бы, требовала иной стилевой тональности. Ночное чтение подростком псалтаря у изголовья мертвой женщины («Покойница», 1923) — занятие весьма неприятное, печальное. Логично было бы найти в рассказе описания страха, кошмаров в духе гоголевских фантасмагорий. Но происходит нечто совершенно противоположное.

Петр, заметив, что стоящие за его спиной старухи падают на колени каждый раз, как только он крестится, стал озорничать, учащая крестное знамение и тем самым доводя их до полного изнеможения. От усталости старухи уснули, а одна из них упала с печки, напугав остальных. Все смеются и просят Петра об этом никому не говорить. Случай, смахивающий на анекдот, излагается как веселая буффонада и, кстати сказать, выглядит вполне правдоподобным, так как достаточно хорошо мотивирован: и чтец, и старухи пришли не из уважения к усопшей, а из-за денег и хорошего поминального обеда [8].

Гуманизм произведений Замойского обусловлен интересами трудового крестьянства, его взглядами, психологией, сложившимися традициями. Нравственные ценности земледельца, его повседневные нужды и заботы рассматриваются не через розовые очки абстрактной народнической идеализации, а прежде всего сквозь призму классовых

[6] Семейный архив Замойских.
[7] Семейный архив Замойских.
[8] Семейный архив Замойских.

взаимоотношений, которые определяют и художественную ткань произведений, их пафос, распределение света и тени, характер авторских симпатий и антипатий.

В рассказе «Дикобразы» (1923) Замойский показал жадность и самодурство деревенского мироеда Карпухи Бурдина, который издевался не только над батраками, но и над своей семьей. Композиционную основу рассказа составляет развернутое сатирическое сопоставление двух «дикобразов» — Карпухи и его быка, причем сходств между ними обнаруживается гораздо больше, чем различий — и в облике, и в поведении. Сатирический пафос достигает своей кульминации в сцене, когда буйствующий бык, сбивший работника, не тронул упавшего под рога хозяина. Понюхав, он признал его за своего и ушел к стаду [9].

Властолюбивому хозяину пока еще не могут противостоять покорные и забитые батраки и поденщики, среди которых выделяется фигура отца писателя — Ивана. Активную, разоблачительную силу мы ощущаем прежде всего в позиции автора-повествователя, разящая ирония которого обнажает в зарвавшемся толстосуме свойства животного.

Социальная активность героя, рост его революционного сознания, участие в гражданской войне показаны в большом неопубликованном рассказе «Крапивник» (1922), который назван «романом» [10]. Видимо, жанровым определением Замойскому хотелось подчеркнуть стремление к широкому охвату действительности в тесной связи с историей роста, формирования автобиографического героя. И хотя он назван Василием, основные жизненные этапы этого героя (а нередко и отдельные детали) взяты из юности писателя: страсть к книгам, экзамен, проводимый помещиком, уход в город, работа в трактире, солдатчина, возвращение с искалеченной рукой, конфликт с семьей попа, участие в революции, борьба с антоновщиной...

Принцип сочетания рассказа о себе с показом общественных событий, впервые примененный в «Крапивнике» еще неуверенно, робко, найдет свою совершенную реализацию в автобиографической трилогии Замойского. В этом отношении «Крапивник» предвосхищает появление «Подпаска», «Молодости» и «Восхода», хотя по художественным качествам значительно уступает им.

К концу двадцатых годов мастерство писателя заметно возрастает. Замойский не ограничивается констатацией поступков автобиографического героя, а стремится раскрыть его внутренний мир, душевные переживания. Тяга к психологической характеристике возникает у Замойского под сильнейшим влиянием Л. Толстого, который всегда покорял его жизненной силой и глубиной образов.

В явно толстовских традициях написан великолепный рассказ «Две правда» (1927) [11]. Многогранные переживания Петра в их социальной детерминированности обретают характер активного неприятия мира с узаконенным классовым неравенством. Думает ли Петр о бедных родителях, о безземелии и нищете, о печальной судьбе батрака Лукашки, читает ли книги, провожает ли тайком уходящего «в люди» брата, он всякий раз испытывает острое желание утвердить на земле справедливость.

При этом автор избегает однозначного решения, преодолевая прямолинейность и примитив характеристик в ранних рассказах. В изображении психологических состояний автобиографического героя За-

[9] Семейный архив Замойских.

[10] Замойский П. Крапивник. 1922. ИМЛИ, архив Замойского, ф. 25, оп 1, № 107.

[11] Замойский П. Две правды. М., 1928. Здесь юного героя зовут Васей. В более поздних публикациях автор дает ему свое имя — Петр.

мойский прибегает как к передаче чувства через его внешнее проявление, так и к непосредственному анализу самих переживаний. Часто он совмещает оба приема, не абсолютизируя ни один из них (все зависит от конкретных задач и обстоятельств).

Диапазон эмоций Петра («Две правды») довольно богат и разнообразен. Беспокойное любопытство в начале рассказа сменяется у него чувством разочарования; минорное настроение в беседе с Лукашкой — страхом при виде дерущихся псов и злобой к Павлу Карпухину, сыну богача; жалость к матери уступает место гордости за нее; радость («Мука у нас завтра будет!») — горечи разлуки с братом Мишей и т. д.

Наиболее глубокое изображение сложных драматических переживаний Петра дано в кульминационной сцене допроса его как свидетеля избиения Лукашки Павлом. Ситуация сложилась для него невероятно тяжелой: если он скажет правду, Карпухины не дадут муки и вся многодетная семья будет голодать. Именно поэтому мать требует, чтобы Петр не выдавал Павла.

С другой стороны, Петр очень жалел избитого друга, возмущался подлым поступком Павла и не мог пойти на сделку с совестью. Борьба двух мотивов в сознании мальчика, сложность нравственного выбора придавали его переживаниям драматичекий характер. Этому содействовало разное понимание правды окружающими. Дедушка Кирилл трактует ее как абстрактную категорию. Для богатеев Карпухиных и урядника правдиво все то, что служит их интересам. Утеря нравственных человеческих качеств, чувства совести проявляется у Павла в чудовищной лжи, которую он пытается выдать за правду.

Мать Петра тоже поступается правдой. Но здесь срабатывают иные социальные рычаги. Если для богача Карпухина важно было сохранить свою репутацию, то для этой женщины — спасти детей от голодной смерти.

Так возникают две правды, о которых позже рассказывает Петру Лукашка: «Одна — бедная, с сумой, другая — богатая, с мошной. За первую бьют, за другую хлеба дают... Первая правда тощая и живет она в бедных избах, вторая — жирная, живет в богатых домах. За вторую правду и стражник стоит, и урядник заступается, и писарь со старшиной, и поп наш, и сам царь» [12].

И все-таки, в противовес Павлу Карпухину, в Петре побеждает голос совести и порядочности, и он, вначале поддавшись уговорам матери, начинает выкрикивать с болью в сердце слова настоящей правды, рассказывает все, как было, как Павел зверски избивал Лукашку. Поступок Петра является благородным и мужественным. Мальчик готов принять теперь на себя любые удары, готов к любым испытаниям.

Однако победа над собой далась Петру нелегко. Это видно из его внутренних размышлений, из анализа своего самочувствия («...подо мной словно качнулся пол, будто и сам я начал куда-то проваливаться, а лицо горит, сердце готово выпрыгнуть из груди, ноги подкашиваются») [13]. О буре в душе Петра красноречиво говорят и его слезы. Избиваемый матерью, он не отказывается от своих показаний: «Но чем больше она хлестала меня, тем становился я злее и упорнее» [14].

Казалось бы, эта кульминационная сцена является одновременно и развязкой. Основное сказано. Основное, но не все. Нравственно-психологический облик героев продолжает приковывать внимание Замойского, которому теперь важно выяснить, как встретятся после допроса

---

[12] Замойский П. Собр. соч. в 4-х т. М., 1959, т. 4, с. 463.
[13] Замойский П., т. 4, с. 460.
[14] Там же.

Лукашка и Петр, Петр с матерью, какими глазами будут смотреть друг на друга, что будут чувствовать и думать.

Между Петром и Лукашкой сохранилась атмосфера дружеского взаимопонимания. Лукашка, обладая более острым социальным чутьем, хорошо понял мотивы поведения Петра, выступает в роли его наставника, разъясняет смысл «двух правд», классовую сущность религии.

В совершенно иной психологической тональности описана встреча с матерью. Сыновняя любовь и жалость вызывают у Петра готовность к самопожертвованию: «Мамка, избей ты меня, христа ради, только не плачь. Не плачь, моя мамка. Ведь это я измучил тебя. Избей меня, мамка; скорее, тебе легче будет» [15]. Дрогнуло сердце матери ответной жалостью, приласкала она непослушного сына.

В этом торжестве человечности совершенно определенно сказывается гуманистическая позиция Замойского, умеющего подмечать у простых людей «душ золотые россыпи».

В плане социального гуманизма воспринимается финал рассказа: Лукашка тайком принес семье Петра свою муку́, при виде которой «отец вздыхает, что-то шепчет, а мать, наклонившись над кадушкой, тихо плачет» [16]. Они растроганы добротой Лукашки и совсем не радуются, понимая, что таким способом проблему бедности решить нельзя.

Содержание рассказа определило и его структурно-композиционные особенности. В начале дана типичная экспозиция с элементами последующего действия. События развиваются пока благоприятно: матери обещана мука́, все повеселели. А дальше начинается другая сюжетная линия — рассказ о стравливании псов, вмешательстве Павла, избиении им Лукашки. Автор искусно связывает ее с первой, вводя сцену допроса Петра, которая является кульминационной. Затем следует развязка—примирение матери с сыном, появление в доме муки́. Кстати, финал подготовлен предшествующим повествованием: еще в беседе с Петром Лукашка намекал на свою помощь, которую не замедлил оказать в трудное время.

В этой структурно-композиционной компактности, прочной связи всех элементов рассказа проявляется возросшее мастерство Замойского. Определенность классовой позиции, выразительность и индивидуальное своеобразие персонажей, пристальное внимание автора к внутреннему миру своих героев, к морально-этической стороне их поведения, острота и напряженность повествования, живой, образный язык дают основание считать рассказ «Две правды» одним из лучших в творчестве Замойского. В журнале «Книга и революция» рецензент заметил, что «в рассказе много живых сцен, хорошо описаны переживания голодающей семьи, ожидание хлеба» [17]. Поздравил Замойского старейший писатель С. Подъячев: «Тронул меня рассказ этот. Поплакал я над ним. На мой взгляд, рассказ прекрасный во всех отношениях. Молодчина ты» [18].

Если в рассказе «Две правды» внимание автора сосредоточено на высвечивании сложных психологических переживаний автобиографического героя, то «Ночь на пароходе» (1928) — в сущности, путевой очерк, в центре которого находятся окружающие повествователя спутники. В их характеристике и заключается основной смысл произведения.

Описанием ночной Волги, неторопливой беседы пассажиров Замой-

---

[15] Замойский П., т. 4, с. 466.
[16] Замойский П., т. 4, с. 467.
[17] Книга и революция, 1930, № 25.
[18] Подъячев С. Почтовая открытка-письмо Замойскому, 1932, 31 марта. ИМЛИ, архив Замойского, ф. 25, оп. 3, № 171.

ский как бы предвосхищает горьковский рассказ о Заусайлове из цикла «Рассказы о героях».

Но если в горьковских «Рассказах» господствует героический пафос, радостное изображение нового человека, то в рассказе Замойского — критическое освещение уходящих типов старой России: бывшего судовладельца Кочергина, а также попа и монаха. В лице Кочергина Замойский дал тип врага, который сочетает кровную обиду на Советскую власть с твердой верой в реставрацию буржуазного строя, в то время, когда ему вернут все пароходы. «А когда вернут, — заявляет он, — я еще посмотрю — брать мне их или нет. Я еще обследую, в исправности ли они находятся» [19]. Вздохи попа красноречивее слов говорят о его недовольстве жизнью, а циничный в своей откровенности рассказ монаха о махинациях с «чудотворной» иконой разоблачает ложь религиозного утешительства.

Исповедальная форма, самообнаженность представителей старого мира удачно использованы Замойским, чтобы показать несовместимость буржуазной морали с социалистической, а в подтексте всех этих бесед подчеркнуть мысль о необходимости высокой бдительности трудящихся, так как враги оказывали отчаянное сопротивление наступающему социализму.

К исследованию внутреннего мира персонажа Замойский возвращается в очередном автобиографическом рассказе «Трепет», примыкающем в повести «Подпасок».

Этот психологический этюд строится на приеме нагнетания чувств юного героя — от спокойного состояния до болезненной экзальтации. Апокалипсические картины гибели мира, сцены страшного суда, о котором с воодушевлением читал глава семьи, вызывают у впечатлительного подростка Пети тяжелое нервное потрясение, глубокий обморок. Религиозные бредни, как показывает Замойский, убивают не только душу, сознание, но и тело, здоровье человека. Эта мысль была подчеркнута и первоначальными вариантами заглавия — «Отрава», «Яд» [20].

В 1933 году «Трепет» был опубликован в журнале «Безбожник» (№ 2—3), а через четыре года — в сборнике «Утро». Перед каждой публикацией Замойский углублял антирелигиозную направленность рассказа, освобождал его от ненужных деталей, элементов натурализма. В журнальном варианте имелись размышления Пети о самоубийстве. В сборнике «Утро» они заменены мечтой уйти в монастырь, что лучше соответствовало настроениям подростка.

Резко сокращена характеристика старшего брата, Захара, который часто сквернословил, повседневно грешил и не боялся никакого возмездия. Пространные сведения о Захаре нарушали композиционную стройность произведения, ослабляли впечатление от центрального образа — повествователя.

Первоначальный рукописный вариант рассказа («Отрава») заканчивался словами: «Но только с тех самых пор первая и сильная капля ненависти к богу вселилась в меня навсегда. Я понял, что ничем нельзя так исковеркать человека, как религией. Она — сильный яд» [21]. Однако такая откровенно публицистическая концовка, в которой зазвучал голос взрослого писателя, Замойского не удовлетворила: она не соответствовала стилю рассказа. Вот почему он продолжал настойчивые поиски иной тональности финала, в котором аналогичный вывод должно было сделать одно из действующих лиц (в «Трепете» такая роль отведена учителю).

Характерно, что от одного произведения к другому раздвигаются

---

[19] Семейный архив Замойских

[20] Замойский П. Отрава. Рукопись ИМЛИ, ф. 25, оп. 1, № 62.

[21] Замойский П. Отрава Рукопись. ИМЛИ, ф 25, оп. 1, № 62, с. 9.

рамки повествования, увеличивается поле зрения автора, явственно проступает тенденция к эпичности, к осмыслению многогранных связей главного героя с окружающим миром.

Как видно из планов и набросков к автобиографической повести «Нищета» («Мир велик»), задуманной в конце сороковых годов, Замойский собирался рассказать о ярмарке, нищих, жульничестве духовенства с «чудотворной» иконой, о нападении быка на старика, о пожаре, игре в городки, рыбной ловле и многом другом [22].

Особое внимание уделяется нищим. Им посвящено несколько пунктов плана, один из которых — «Нищие проигрывают села» — лег в основу рассказа «Владыки мира», впервые опубликованного в 1956 году. Этот автобиографический рассказ воспроизводит одну из первых глав в книге жизни Замойского — его нищенство, когда вместе с братом Васькой он, пятнадцатилетний подросток, собирал подаяния, чтобы помочь голодающей семье.

Начало рассказа посвящено краткой характеристике различных категорий нищих, описанию их быта и профессиональных нравов. По содержанию и стилю оно напоминает физиологические очерки первой половины девятнадцатого века. Это своеобразная увертюра, которая помогает понять последующие события.

Темы нищенства в автобиографическом плане Замойский касался еще в одном из первых, уже упомянутых нами рассказов — «На Миколу» (1920). Но рассказ «На Миколу» в художественном отношении еще слабый, наивный по стилю и содержанию, в то время когда «Владыки мира» отмечен печатью зрелого таланта. События в первом сфокусированы на личности подростка, действия во втором включают в свою орбиту материал окружающей среды и связаны главным образом с представителями этой среды. В рассказе «На Миколу» звучит мотив бессилия маленького человека перед суровой жизнью, голос скорби и отчаяния. «Владыки мира» начисто свободен от минорных настроений, носит жизнеутверждающий характер. В нем очень заметно уважительное и даже горделивое описание нищих, которые по-своему являются интересными, незаурядными личностями.

В трактовке нищих Замойский пошел за Горьким, рисуя их не столько страдальцами, сколько жизнерадостными, добрыми и умными людьми с широкой русской душой, азартными характерами. Смысл рассказа сформулирован автором в одном из пунктов плана: «Люди, человечнее. Но не отчаянность, а отчаянные» [23].

Иван («Вихрь») характеризуется как чуткий и волевой человек. Савелий («Дудолад») — большой мастер играть на тростниковых дудках. Аким («Рыболов») — искусный рассказчик. У каждого свой облик, биография, характер. Мастерства в индивидуализации типов автору не занимать.

Сюжетно-композиционным центром рассказа является картежный поединок между Иваном и Савелием. Эпизод явно бытового свойства, неоднократно обыгранный в художественной литературе. Вспомним, например, рискованную игру украинца-казака с чертями в «Пропавшей грамоте» Гоголя, тайну трех карт в «Пиковой даме» Пушкина, напряженное ожидание выигрыша в «Большом шлеме» Андреева и т. д.

Каждый писатель это делает по-своему в зависимости от идейно-целевых установок, особенностей сюжета и персонажей. У Гоголя эпизод картежной игры воспринимается в сказочно-фантастическом плане, у Пушкина и Андреева — в философском, с глубоким подтекстом (счастье, удача всегда соседствуют с бедой, неудачей, радость — с горем, жизнь — со смертью). В упомянутом рассказе Андреева один из

---

[22] Семейный архив Замойских.
[23] Семейный архив Замойских.

игроков — Николай Дмитриевич — долгие годы ожидал такого сочетания карт, чтобы выиграть «большой шлем», и когда, наконец, ему повезло, он внезапно умирает, так и не вкусив давно ожидаемого счастья. Обреченностью и пессимизмом веет от этого произведения.

В рассказе Замойского «Владыки мира» нет ни фантастики, ни философского подтекста. Идейным лейтмотивом его является изображение жертв буржуазного мира, дна жизни как оборотной стороны капиталистической действительности. Все происходящее исследуется прежде всего в социальном разрезе, с классовых позиций. В этих целях используются прямые аналогии. Автор вспоминает (из прочитанных книг), что когда-то помещики проигрывали и выигрывали в карты целые крестьянские семьи и деревни. Проигрываются в карты улицы, села и в поединке Ивана с Савелием, но всегда лишь... на право сбора в них милостыни, которую проигравший должен добросовестно собрать и целиком передать победителю.

Так парадокс используется для выявления социальных контрастов общества, а определение нищих-игроков как «владык мира» наполняется горькой иронией, которая особенно явственно проступает в финале: «владыки мира» ложатся спать на солому, чтобы завтра бродить по домам и просить подаяние.

В рассказе тесно переплетаются два плана — объективный и субъективный. Характеризуя окружающую среду, различных нищих, повествователь выходит за пределы своего личного «я». И в то же время все изображаемое дано сквозь призму восприятия Петра, фигура которого поэтому становится сюжетообразующим центром, скрепляющим все части рассказа. Повествуя о людях, Петр не теряется среди них, воспринимается читателем как живой персонаж со свойственными ему индивидуальными особенностями.

Он заботится о родных и бережет для семьи собранные подаяния, тянется к знаниям, любит читать книги, сочиняет басни, стихотворения, рассказы, ведет дневник. Последний, впрочем, не без расчета: ему хочется запомнить больше различной информации, чтобы использовать ее при попрошайничестве. Знающему нищему, выступающему в роли «живой газеты», охотнее подают.

Следует отметить острую наблюдательность Петра. От его внимания не ускользает ни одна деталь. Он видит, как меняется выражение лиц игроков, как «у Савелия задрожала левая рука, а пальцы крепко сжали карты», замечает, что Иван перестает трястись, когда пьет водку, и многое другое. И в то же время он — фантазер, приписывающий обыкновенным предметам и явлениям необычные свойства, что вполне согласуется с его возрастом и одаренностью. Ему, например, кажется, что все звуки идут не из дудки Савелия-музыканта, а из его уродливого пальца. Несколько позже этот палец покажется ему «каким-то хищным, злым, беспощадным».

Вообще внутренний мир Петра-повествователя, душевные состояния его показаны в органической связи с происходящим. Он не просто информирует читателя о людях и событиях, а окрашивает рассказ личным отношением, сопровождая повествование своими раздумьями, комментариями, оценками.

Петр искренне признается, как трудно ему оставаться холодным наблюдателем столь горячей игры. В душе подростка происходит борьба противоположных мыслей и чувств. С одной стороны, ему очень хочется вступить в игру, но тут же он подумал: «Нет, воздержусь. К черту. Продую пять рублей, а ведь скоро надо заворачивать по другим селам домой. Неизвестно, сколько еще наберем. А дома хлеба нет» [24]. Петр так глубоко сопереживает, с таким увлечением следит за

[24] Замойский П., т. 4, с. 474.

игрой соперников, что, кажется, сам участвует в ней. В напряженно-лихорадочном состоянии он отдает взаймы пять рублей Ивану и от души радуется его выигрышу. По своей структуре рассказ носит синтетический характер. В нем имеется авторская справка о себе (как он с братом побирался по деревням), элементы физиологического очерка (описание типов нищих) и, наконец, социально-психологическая характеристика ночлежников. Неторопливое, спокойное повествование в начале рассказа сменяется эмоционально-напряженным, захватывающим.

Рассказ «Я — каюсь» (1956), как и «Владыки мира», начинается с небольшой экспозиции, с сообщения Петра о его учебе в московском пролетарском университете, о тех трудностях, которые в 1919 году переживали студенты вместе со всем народом.

На первый взгляд эти сведения не имеют отношения к основному конфликту рассказа — схватке Петра с богачами села, а друг его, Филипп, приехавший с ним, совершенно не участвует в этой истории. Однако при внимательном чтении выявляется внутренняя связь экспозиции с дальнейшим повествованием. И суть не только в том, что Петра спрашивают земляки об учебе в Москве и он сам об этом не раз упоминает в разговорах, а в том, что эта предварительная справка помогает уяснить характер Петра, его качества, которые в полной мере раскрываются в поединке с мироедами.

Мы узнаем, что Петр — натура целеустремленная, волевая, одержимая страстью к учению, которое «было сильнее жажды хлеба», что ему присуще органическое чувство товарищества, способность к искренней, бескорыстной дружбе. Неважно, что Филипп — всего лишь эпизодическая фигура. Важно, что его присутствие, заботы, которыми он окружен, лучше всего характеризуют чуткость и внимание к человеку у Петра, его светлый нравственный облик.

Петр умен и находчив. Стоило священнику потребовать распятия Петра на кресте, как он разразился острой обличительной речью. Вид коленопреклоненного Петра («Кайся!») вызывает удивление и недоумение у его соратников, напряженное внимание толпы. Однако Петр разыгрывает лишь внешнюю покорность, за которой обнажаются разящий сарказм и убийственная ирония в адрес толстосумов. Прием парадокса выявляет глубину классового антагонизма и наступательную силу Петра, который словно взял в руки ювеналов бич и начал хлестать им зарвавшихся богачей, выдавая «всем сестрам по серьгам»: маслобойщику Мешанину, лавочникам Блохину и Лобачеву, кулакам Большаковым, мельнику Луткову.

Поединок большевика Петра с враждебной толпой обретает крайнюю степень напряженности, становится кульминацией повествования, напоминая сходную ситуацию в повести Фурманова «Мятеж», написанную на другом материале. Петр, как и Уполномоченный реввоенсовета, проявляет стойкость, самообладание, огромную волю к победе, тактическую изобретательность. Нетрудно заметить, что психологический самоанализ у фурмановского героя выглядит глубже и обстоятельнее. Душевное состояние Петра дано лаконичнее, но очерчено достаточно точно и выразительно.

Его мысли и чувства помогают понять степень внутреннего напряжения и риска, которые скрывались за внешней бравадой. В момент наивысшей опасности Петр замечает приближающуюся грозу, которая могла бы разогнать это ненавистное сборище: «Сделав передышку, думаю, а что дальше? Снова посмотрел на тучу. Она уже близко. Ветерок дует. Скорее бы проливной, да с градом»[25]. Он размышляет о возможности схватки с кулачьем: «Я хорошо знаю толпу. Только первому начать, а там сомкнут. Успею или не успею выхватить наган?..»[26]. Или:

[25] Замойский П., т. 4, с. 493.

«Ну, думаю, тут не сдамся. Тут успею. Хоть одну пулю, да всажу в Антона. И еще успею кое в кого»[27].

Эти и другие психологические ремарки помогают понять Петра как человека, которому нелегко выдерживать натиск врагов, но который до конца, не отступая, будет бороться с ними. Ни в одном из предыдущих автобиографических рассказов герой не находился в столь остром классовом конфликте, никогда прежде он не обнаруживал такой ненависти к врагам, блеска ума, находчивости, воли к победе, как в данном произведении.

Образ приближающейся грозы — это психологический параллелизм явно символического свойства, который неизменно сопутствует нарастанию конфликта и состоянию героя. При появлении Петра на собрании, на западе чуть виднелась поднимавшаяся туча. Во время допроса кулаками Петра о прошлогодней контрибуции усиливается ветер, «слышно было, как шумели в церковной ограде листья сирени». Когда возникла реальная угроза расправы, «приближалась грозовая туча... И вот вдали чуть пророкотал гром»[28]. Природа как бы аккомпанирует событиям, усиливая их накал.

Кульминационно-напряженная сцена сменяется спасительной разрядкой. Дрогнувшие братья Большаковы, испугавшись возмездия, взяли Петра под охрану, а мать под предлогом обеда уводит его домой. Как будто развязка налицо. Однако в финале рассказа еще продолжается развитие основного конфликта. Кулацкие сынки с кольями в руках догоняют уезжавшего из деревни Петра, но, увидев его с наганом, притворились, будто ищут пропавших лошадей. Весь разговор строится на психологическом подтексте. Петр подумал: «Знаю, кого вы ищете. Что отцам не удалось, вам поручили»[29]. В свою очередь, у его врагов за расспросами о лошадях угадывается желание поскорее ретироваться и выйти из воды сухими.

Рассказы «Две правды», «Владыки мира» и «Я — каюсь» являются наиболее зрелыми и совершенными в идейно-художественном отношении.

Из всего вышесказанного сделаем выводы.

1. Замойский как бы проверяет себя в различных по характеру рассказах: дневник-воспоминание («Мои детские впечатления»), рассказ-трагедия («На Миколу», «Подпасок»), бытовая зарисовка («Сенокос»), юмористический рассказ («Покойница»), сатирический рассказ («Дикобразы»), рассказ-жизнеописание («Крапивник»), путевые картины («На пароходе»), психологический этюд («Трепет») — и достигает наибольшей удачи в жанре социально-психологического рассказа («Две правды», «Владыки мира», «Я — каюсь»).

2. От рассказа к рассказу формируется классовое сознание автобиографического героя, усиливается его активность в борьбе с социальным злом. От пассивного одинокого страдальца он проходит путь к революционеру-коммунисту, тесно связанному с трудовыми массами.

3. Совершенствуется мастерство писателя. От наивных, натуралистических описаний Замойский постепенно переходит к изображению сложных, многогранных связей центрального персонажа с окружающей действительностью. Углубляется психологическая характеристика героя. Его поступки обретают внутреннюю мотивировку. При этом автор не погружается в психологические глубины, не увлекается сложными монологами-раздумьями, какие часто встречаются у Достоевского и Толстого. Замойского привлекает внутренний мир героев лишь в той

---

[26] Там же.
[27] Там же
[28] Замойский П., т. 4, с. 490.
[29] Замойский П., т. 4, с. 495.

мере, в какой он объясняет их поведение, помогает понять их поступки. Отсюда вытекает тенденция к краткости, лаконизму в описаниях психологических состояний персонажей.

Если ранние рассказы были фактографичны, то теперь заметно присутствие художественного домысла, творческого воображения, вызывающего ощущение безусловной правдивости. Вряд ли Замойский в 1956 году, спустя сорок пять лет после описываемых событий, мог помнить, скажем, величину ставок в игре, какими картами ходили игроки, реплики во время игры («Владыки мира»), шум листьев в саду, промасленную фуфайку Родина, слюни на губах Казаренко («Я — каюсь»). Но именно подобные детали придают рассказам жизненную достоверность. Замойский постиг правду искусства, поднялся на новую ступень художественного познания мира.

В архиве писателя сохранился перечень тем, не вошедших в повесть «Восход» и предназначенных для рассказов, которые должны были составить сборник под названием «Смешного мало». В последний год жизни (1958) Замойский говорил сыну о намерении написать ряд рассказов о своей юности, «начинал вспоминать эпизоды далеких лет» [30]. Написать он не успел.

Лучшие автобиографические рассказы Замойского выдержали испытание временем и успешно служат делу коммунистического воспитания трудящихся.

---

[30] Замойский Л. Предисловие к «Смерти Ильи Дерина». — Лит. газ., 1968, 25 дек., с. 8.

# К ВОПРОСУ ОБ ОТНОШЕНИИ В. А. ЖУКОВСКОГО К ПОЭЗИИ БАЙРОНА

Э. М. ЖИЛЯКОВА

К миссии переводчика Байрона В. А. Жуковский был подготовлен опытом творческого освоения его поэзии. Особенно плодотворным был 1819 год, когда, по словам А. И. Тургенева, Жуковский «бредил и питался»[1] поэзией Байрона.

1819 год открывается в творчестве Жуковского элегией «На кончину ее Величества королевы Виртембергской». Эту элегию Белинский назвал «в высшей степени романтическим произведением в духе средних веков»[2]. В комментариях и критической литературе указывается на связь элегии с традицией надгробных философских элегий в русской поэзии, «с немецкими мистико-романтическими элегиями, разрабатывающими цикл идей о небесном посетителе, о земной жизни как преходящем испытании»[3]. Но вместе с этим следует указать на глубокую созвучность основных мотивов и способов их выражения с элегическими размышлениями Байрона, в частности в поэме «Паломничество Чайльд Гарольда».

Белинский, называя элегию «превосходной», указывал на некоторое несовершенство композиции: «В ней есть лишние куплеты, замедляющие, без нужды, развитие главной мысли и своею растянутою прозаичностью ослабляющие впечатление целого»[4]. В восприятии Белинского элегия имеет несколько частей. Действительно, можно выделить «сюжетную» часть, к которой дан комментарий автора. Это строфы (5—16) с описанием того, как было встречено известие о смерти королевы родственниками и народом. Эта часть содержанием, поэтической структурой необычайно близка отрывку из IV песни «Паломничества Чайльд Гарольда» — 165—172-й строфам. В них Байрон описывает горестное событие в жизни Англии — смерть принцессы Шарлотты. IV песнь была опубликована 28 апреля 1818 года. Жуковский писал свою элегию после 28 декабря 1818 года и, можно предполагать, был знаком с содержанием IV песни поэмы, столь популярной в кругу его друзей. Отсутствие фактов, неопровержимо свидетельствующих о заимствовании Жуковским образов из этого источника, не снимает вопроса об общности некоторых особенностей в мировоззрении и поэтической системе Жуковского и Байрона.

Ощущение близости возникает в первую очередь от схожести тра-

---

[1] Остафьевский Архив князей Вяземских. Спб., 1899, т. 1, с. 334.

[2] Белинский В. Г. Поли. собр. соч. и писем. М., 1955, т. 7, с. 185.

[3] Вольпе Ц. Комментарий к книге: Жуковский В. А. Стихотворения. 1939, т. 1, с. 363.

[4] Белинский В. Г. Указ. соч., с. 220.

гических событий, переживаемых и описываемых поэтами: гибель молодых и прекрасных женщин из королевских семей. Отсюда ряд совпадений в выборе образов и мотивов: скорбь близких и народа. Внутренняя близость обнаруживается в обработке материала. Прежде всего это философский аспект восприятия и осмысления событий жизни. Жуковский дает события в обрамлении элегических ламентаций. Эта часть как бы заключена в кольцо двух строф, в которых говорится о кратковременности прекрасного на земле и о роковом предопределении судьбы:

5-я строфа: О, наша жизнь, где верны лишь утраты,
Где милому мгновенье лишь дано,
Где скорбь без крыл, а радости крылаты
И где навек минувшее одно...
Почто ж мы здесь мечтами так богаты,
Когда мечтам не сбыться суждено?
Внимая глас Надежды, нам поющей,
Не слышим мы шагов Беды грядущей [5].

16-я строфа: Но мы... смотря, как наше счастье тленно,
Мы жизнь свою дерзнем ли презирать?
О, нет, главу подставивши смиренно,
Чтоб ношу бед от Промысла принять,
Себя отдав руке неоткровенной,
Не мни Творца, страдалец, вопрошать;
Слепцом иди к концу стези ужасной...
В последний час слепцу все будет ясно. (III, 4)

В основе философской концепции Жуковского, как и у Байрона, лежит глубокое чувство разочарованности и пессимизма. Пессимизм был органичным для поэзии Жуковского, так как она, по определению Белинского, «есть мир скорби без исцеления, борьбы без надежды и страдания без выхода» [6]. Скорбь лирики Жуковского была выражением его отношения к современной жизни. Поэт начала XIX века, сформировавшийся на традициях русского и западноевропейского Просвещения, участник «Арзамаса», друг будущих декабристов и Пушкина, Жуковский выразил момент глубокого кризиса и переходного этапа в развитии философской и общественной мысли. Белинский писал, что «Жуковский первый на Руси выговорил элегическим языком жалобы человека на жизнь», «Жуковский был первым поэтом на Руси, поэзия которого вышла из жизни» [7].

У Байрона две строфы предваряют скорбную историю, в них автор говорит о трагической предопределенности человеческого бытия:

165-я строфа: Где жизнь и плоть — все переходит в тени,
Все, что природа смертному дала,
Где нет ни чувств, ни мыслей, ни стремлений,
Где призрачны становятся тела,
На всем непроницаемая мгла,
И даже слава меркнет, отступая
Над краем тьмы, где тайна залегла,
Где луч ее темней, чем ночь иная,
И все же нас влечет, желанье пробуждая

166-я строфа: Проникнуть в бездну, чтоб узнать, каким
Ты будешь среди тлена гробового,
Ничтожней став, чем когда был живым.
Мечтай о славе, для пустого слова
Сдувай пылинки с имени пустого, —

---

[5] Жуковский В. А. Поли. собр. соч.: В 12-ти т. Спб., 1902, т. 3, с. 3. В дальнейшем текст дается по этому изданию с указанием в скобках тома и страницы.

[6] Белинский В. Г. Указ. соч., с. 185.

[7] Там же, с. 190.

Авось в гробу ты сможешь им блеснуть
И радуйся, что не придется снова
Пройти тяжелый этот путь,—
Что сам господь тебе не в силах жизнь
вернуть [8].

Строфы выражают пессимистические размышления Байрона. В смерти принцессы Шарлотты он видел подтверждение печальных законов бытия. Жуковский в элегии убеждает человека смиренно нести ношу бед («Не мни Творца, страдалец, вопрошать»), Байрон сурово констатирует бессмысленность и обреченность человеческих порывов. Общий тон — чувство глубокого отчаяния, охватывающего душу и сознание человека перед лицом бездны, края земного бытия. Природа пессимизма Байрона иная, чем у Жуковского. Оплакивая вместе с английским народом принцессу Шарлотту, он скорбит о погибшем «сердце Свободы» (Freedom's heart [9], «нежной Надежде многих наций» (Fond Hope of many nations). Исторический пессимизм Байрона, обусловленный итогами Великой французской революции, не подтвердившей идею возможности создания разумного общества, сообщал лирике драматическую напряженность, так как пессимизм поэта сочетался со страстной верой в неизбежность революции и освобождения народа. В строфах о принцессе Шарлотте он противопоставляет ее жизнь правлению «позорящих свой трон владык». Необычайно интересно, что в черновом варианте элегии Жуковского была строфа под номером 13, которую поэт не включил в окончательный текст:

И чья душа надеждой не взыграла
Узря на трон сей младости восход;
В какой красе приветная сияла
С него любовь на дальний сей народ;
Сама печаль с отрадою взирала
На сих небес разоблаченный свод,
Где милое светило загоралось,
Но где лишь миг земле оно являлось [10].

Драматическая напряженность лирики Байрона достигается системой поэтических антитез. Все строфы о смерти принцессы Шарлотты строятся на движении антитез, создающих контрастную тональность всего повествования:

.. but the Chief
Seems royal still, though with her head discrowned
And pale, but lovely, with maternal grief. (262)
(Королева кажется царственной, хотя голова ее без короны, Бледная но прелестная, с материнским горем.)

Fond Hope of many nations, art thou dead? (262)
(Нежная Надежда многих наций, ты умерла?)

Of sackcloth was thy wedding garment made
(Из власяницы — свадебный наряд)

Thy bridal's fruit is ashes (263)
(Твой брачный наряд — пепел)

in the dust
The fair-haired Daughter of the Isles is laid (263)
(В пыли прекрасноволосая Дочь Островов)
...and so young, so fair,

---

[8] Байрон Дж. Г. Соч.: В 3-х т. М., 1974, т. 1, с. 262. Перевод В. Левика. В дальнейшем ссылки в тексте будут даваться на это издание с указанием в скобках тома и страницы

[9] Byron. Childe Harold's pilgrimage. M., 1956, p. 262. В тексте ссылки будут даваться на это издание с указанием в скобках страницы.

[10] Рукописный отдел Пушкинского Дома. Онегинское собрание, № 27807. Тетрадь стихотворений В А. Жуковского 1815—1819 годов, л. 61 об.

Good without effort, great without a foe;
But now a Bride and Mother—and now THERE!
(И такая юная, такая прекрасная, Добрая без усилия, великая без врага,
Но теперь Супруга и Мать — и теперь ГДЕ!)

В вершине поэтических антитез у Байрона постоянно указание на кратковременность, мгновенность прекрасного:

The mother of a moment' (Мать на мгновение!)

The husband of a year! (Муж на год!)

..'twas but a meteor beamed (Но это был метеор просиявший)

How many ties did that stern moment tear! (Как много этот неумолимый миг разорвал!)

Драматическая напряженность лирики Байрона («высота парения истинно лирического» [11]) в определенной степени была родственна поэзии Жуковского, хотя «в поэзии Жуковского вопли сердечных мук являются не раздирающими душу диссонансами, но тихою сердечною музыкою» [12]. Но структура поэтического мышления Жуковского, тяготение к ясно обозначенной антитезе сближали его поэзию с байроновской. В элегии Жуковского развитие главной темы строится тоже на варьировании антитезы: молодое бытие и безжиненность смерти. В элегии выстраиваются контрастно два ряда:

| | |
|---|---|
| прелесть молодая | весть гробовая |
| радостно | житейское страдание |
| милое | таинство утрат |
| торжествовать | обитель пустая |
| жива | страшный гроб |
| счастье | жадная судьбина |

Нередко Жуковский энергично обнажает антитезу:

Мертвая для матери жива
—
Не радость — весть стучится гробовая
—
Дарует жизнь безжизненным чертам

У Жуковского, как и Байрона, доминирующим образом, передающим кратковременность прекрасного, становится мгновение, минута:

Запри навек ту мирную обитель,
Где спутник твой тебе минуту жил.

И вот — сия минутная царица,
Какою смерть ее нам отдала

И жадная судьбина пожрала
В минуту все, что было так прекрасно.

Авторский прозаический комментарий к 11-й строфе заканчивается образом: «Нельзя без грустного чувства смотреть на образ, которым в последний раз благословил ее государь император: н нем изобржен святый Александр Невский, видны Нева, Зимний дворец, и над ними радуга — светлое, но МИНУТНОЕ украшение здешнего неба» [13]. Радуга есть и в поэтическом описании Байрона:

..and o'er thy head
Beheld her Iris
(Едва надев из радуги венец, ты умерла)

---

[11] Пушкин А. С. Собр. соч.: В 10-ти т. М., 1976, с. 6, с. 246—247.
[12] Белинский В. Г. Указ. соч., т. 185.
[13] Жуковский В. А. Собр. соч.: В 3-х т, М., 1980, т. 1, с. 59.

Для поэзии Байрона характерна напряженность и динамика в развитии темы. Стиль отличается обилием восклицаний и вопросов, которые в соединении с обращением образуют стремительную и энергичную фразу:

Scion of Chief and Monarchs, where art thou?
Fond Hope of many nations, art thou dead?
(Дочь Королей, где ты? Нежная Надежда многих наций, ты умерла?)

Для Жуковского в элегии 1819 года характерно тяготение к насыщенному экспрессивному слогу. Нередко фраза строится на соединении в одной конструкции обращения и вопроса (или восклицания), хотя в отличие от Байрона фраза у Жуковского более развернута, благодаря чему снимается острота драматизма:

Кого спешишь ты, Прелесть молодая,
В твоих дверях так радостно встречать?

Потребность Жуковского художественно верно передать прежде всего ощущение мимолетности прекрасного требовало экспрессивных форм, что влекло за собой недостаточную ясность в описании реального житейского плана. Жуковский понимал это, а потому снабдил элегию комментарием, который начинался объяснением: «Некоторые стихи сей элегии покажутся непонятными для читателя, если не будет он знать обстоятельств того печального происшествия, которое в ней описано» [14]. К двум вышеприведенным строкам из элегии был дан комментарий: «Автор имел честь находиться у ее императорского высочества великой княгини Александры Федоровны за минуту перед тем, как она узнала о кончине королевы. Вдруг посреди веселого, спокойного разговора послышался стук в дверях, потом голос великого князя. Ее высочество с веселым лицом вышла к нему, а за порогом дверей встретило ее страшное известие» [15]. Сравнение текста комментария и элегии позволяет говорить об особенности поэтического мышления Жуковского, сходного с байроновским. Дело в том, что смерть принцессы Шарлотты прозой описывает Байрон в «Журнале для Августы» [16], не ограничиваясь высоким тоном повествования. И в поэтическом тексте Жуковского исчезает действие в бытовом смысле, вся организация подчинена выражению переживания этого события:

Прелесть молодая
спешишь
радостно
встречать кого?
Дочь Королей
Монархов где?

Аналогично соотношение комментария и поэтического текста в другой строфе:

Скажи, скажи, супруг осиротелый,
Чего ты так над ней упорно ждешь?

Сравнить у Байрона:

Thou too lonely Lord
And desolate Consort — vainly wert thou wed!
(Ты, одинокий Король и покинутый Супруг, —
напрасно ты венчался!)

Комментарий дает описание события: «Король с каким-то упрямством

[14] Там же, с. 56.
[15] Там же, с. 57.
[16] См.: Дьяконова Н. Я. Байрон в годы изгнания. Л., 1974, с. 175—176.

отчаяния долго сидел он над бездыханным телом супруги, сжавши в руках своих охладевшую руку ее, и ждал, что она откроет глаза» [17].

В черновом варианте экспрессия еще сильнее, что выразилось в многочисленных вопросах и восклицаниях в конце фраз, замененных в окончательном тексте точками и запятыми. Интересно отметить варианты начала 10-й строфы, один из которых отмечен буквально печатью байроновской поэтики:

И хладною рукой с насмешкою ужасной
Еще судьба ручаться любит нам
Губительной рукой с насмешкою ужасной
И нас губя с холодностью ужасной
Еще Судьба смеяться любит нам [18].

Таким образом, первое произведение 1819 года — элегия «На кончину ее Величества Королевы Виртембергской» — обнаружило внутреннюю близость Жуковского к Байрону в характере философского пессимизма. Сходство проявилось в особенности поэтического мышления поэтов, тяготевших к антитезе и экспрессивности выражения чувства.

К поздней осени 1819 года относится создание баллады «Узник» (30 ноября). Исследователи творчества Жуковского связывают это произведение с процессом непосредственной разработки поэтом байронических мотивов. Ц. Вольпе в комментарии к балладе отмечает два важных момента: новизна тематики для русской литературы и источники этой баллады. Назвав балладу «первым байроническим произведением Жуковского» и «одним из первых произведений об узниках и пленниках, наводнивших русскую литературу в 20-е годы XIX века» [19], комментатор указал на связь распространившегося «романтического образа томящегося по свободе» героя с эпохой подготовки восстания декабристов. В комментарии названы литературные источники баллады: «Основой для «Узника» послужила элегия Андре Шенье (1762—1794) «La jeune captive» («Молодая пленница»), где в 1-й части рассказано от имени узницы о близкой ее смерти, а во 2-й — повествуется о поэте, слышащем песни узницы. Но отталкиваясь от элегии Шенье, Жуковский привнес в нее настроения, почерпнутые им из «Шильонского узника» Байрона, поэта, которого он в это время усердно изучает и под влиянием которого усиливает пессимистическое мирочувствование героя баллады». И далее делается вывод: «Самостоятельная разработка байронических мотивов оказалась для Жуковского неорганичной» [20].

Черновые бумаги Жуковского в рукописном отделе Государственной Публичной библиотеки дают интересный материал к истории создания «Узника», позволяющий сделать некоторые уточнения в комментарии и в вопросе о восприятии Байрона русским поэтом.

Процесс работы над балладой «Узник» шел в два этапа. Первый можно датировать осенью 1814 года. Среди бумаг Жуковского в ГПБ под № 78 (I опись) находятся два источника, фиксирующих начало работы поэта над балладой. На отдельном, свернутом вдвое листке, вложенном в тетрадь (л. 37, 37 об., 38 и 38 об.), записи сделаны на л. 37, 38 об., а л. 37 об. и 38 остались чистыми. Текст на л. 38 об. относится к характерному для записей Жуковского плану рабочей недели.

Старушка
Карбункул
В<торник> К<нрэб.> В. К.
С<реда> К импер.
Ч<етверг> К импер.

[17] Жуковский В. А. Собр. соч.: В 3-х т. М., 1980, т. 1, с. 59.
[18] Рукописный отдел Пушкинского Дома. Онегинское собрание, № 27807. Тетрадь стихотворений В. А Жуковского 1815—1819 годов, л. 60 об
[19] Вольпе Ц. Указ соч., с. 402—403.
[20] Там же, с. 402.

На основании «Бумаг В. А. Жуковского», где «Старушка» датируется 14, 15, 17 и 19 октября 1814 года[21], и письма Жуковского к А. И. Тургеневу от 20 октября 1814 года, в котором он сообщает, что «вчера родилась у меня еще баллада-приемыш, то есть перевод с Английского»[22], и учитывая, что Жуковский занят замыслом послания к императору Александру, можно предположить, что указанные в<торник>, с<реда> и ч<етверг> соответствуют 19, 20 и 21 октября 1814 года[23]. Эта запись может служить основой для датировки наброска на оборотной стороне вдвое сложенного листка. Запись на л. 37 представляет первоначальный план баллады «Узник», написанный в два столбца и прерываемый в середине тремя строками:

Храм Евменид
Речь Антигоны
Тезей

Вот эта запись:

песня
так она пела
а он прислушивался
рыданье
там за стеною
каждое утро
в одно утро нет песни
с тех пор и никогда
и его ждала свобода
но к чему она
очарованья нет
унылость

Сила
Безмолвный
Речь
Но он не отвечал
Он смотрит на высоту
и видно окно
все казалось

он как будто этого ждал
с нею все оживало
минувшее

Я молода
птичка
облака
ветерок свобода

не хочу умирать
<нрзб.>
прекрасное
меня за то что мне
<нрзб.>
Мне ль умирать
Что я сделала
Тихо дышала и жила
<нрзб.>
А для меня все еще цвело

В первоначальном «прозаическом» наброске плана баллады отчетливо определилась идея и элегическая тональность произведения: «Свобода. Прекрасное. Не хочу умирать». — «Очарованья нет. Унылость». По замыслу баллада была близка написанным в 1814 году «Эоловой арфе», «Теону и Эсхину». В тетради, содержащей черновые и беловые автографы «Эоловой арфы», «Послания к Государю», «Аббадонны», на л. 48 об. Жуковский набросал в 2 столбца первые прозаические и поэтические варианты баллады, полностью исчерпывающие приведенный план. Прозаический вариант начинался с песни узницы:

Так
сменяется день за днем —
А я одна здесь плачу.
Сквозь окно вижу синее небо
Иногда пролетит облако
Иногда птичка сядет
Пропоет и улетит
Эти облака
Эти птички
живы как мы когда-то
но где-то свобода

---

[21] См.: Бумаги В. А. Жуковского. Отчет императорской публичной библиотеки за 1884 год. Спб., 1887, с. 151.
[22] Жуковский В. А Письма к А И. Тургеневу. М., 1895, с. 128.
[23] Рукописный отдел ГПБ, ф. 286, оп. 1, № 78, л. 55 об.

Заканчивался прозаический вариант описанием того, как «дверь отворилась, но к свободе», как узник «увядал», как «безрадостный» возвратился к природе, «не зная, где ее след», «равнодушно печальный жил».

Строки правого столбца запечатлели начальный процесс поисков поэтической формы. Для каждой строки поэт ищет несколько вариантов.

1-я строфа подверглась изменениям:

За днями дни медлительно идут
а [я] нет свободы!
За днями дни [во след проходят дни]
напрасно
[Они] свободы не [дают] ведут
Прекрасной
[О милой воле я]
По ней унынием полна
[Об ней молюсь не дозовусь]
[Об ней тоскую и молюсь].
Не дозовусь не домолюсь
Рыданье
Молчанье

Здесь же в различных вариантах написана еще одна строфа:

Так [юной девы милый свежий голос]
в темнице
Так плавный пел
в темнице!
И сердцем юноша [летел]
к певице!
И сердцем юноша внимал
к певице!
[Стеной ревнивой разделены] — зач.
Но он невольник как она
Меж ними хладная стена.

Другой вариант:

ревнивая стена.

На этом работа была приостановлена. Новый этап относится к 1819 году, датирован поэтом 30 ноября. Создание баллады в два этапа с перерывом в 5 лет, безусловно, сказалось на развитии замысла «Узника», что проливает свет на эволюцию самого поэта.

Расширен план баллады: появилась финальная часть, 7 новых строф. Процесс работы Жуковского над балладой в 1819 году запечатлен в черновых бумагах, хранящихся в рукописном отделе ГПБ под № 29 (опись 1) листы хранения 33 об. — 34—34 об. — 35—35 об. — 36—36 об. — 37—37 об. Эти черновики и беловик воссоздают процесс рождения нового замысла, влияние Байрона, в частности образов «Манфреда». Эту трагедию Жуковский штудировал осенью 1819 года, экземпляр байроновского «Манфреда» с пометами Жуковского хранится в Научной библиотеке Томского университета [24].

Черновые бумаги 1819 года содержат три варианта последовательно перерабатываемого и дополняемого текста.

I вариант состоит из 29 строф и соответствует плану 1814 года, причем первая строфа, записанная сразу набело, полностью, за исключением небольшого изменения в последней строке, повторяет текст. То есть I вариант вырастает из замысла 1814 года, но в ходе работы на полях л. 35 напротив 23 строфы Жуковский набрасывает план нового возникшего замысла, требовавшего продолжения баллады:

[24] См.: Byron. Manfred Leipzig, 1819.

— Задумчивость
— Звезда
— Гаснул
— в молчании

План интересен опорными точками, ориентирующими на внимание к психологическому состоянию героя и поэтическому образу «звезды». Само соединение слов: «задумчивость», «гаснул в молчании» и «звезда» генетически связано с поэтической ситуацией и драматической коллизией байроновского «Манфреда»: герой, наделенный титанической мощью разума и духа, презревший слабое человечество, страдает в отчаянном одиночестве, пытается прорвать замкнутый круг заклинанием, обращается с мольбой к звезде-фее воздуха — вернуть, хоть на мгновение, загубленную им Астарту. Монологи Манфреда к звезде и Астарте в экземпляре Жуковского отчеркнуты. Образ звезды у Байрона является символом бесконечных возможностей человека, духовности и любви. Поэтическая структура «Манфреда» подчинена выявлению противоречивого характера героя: скептического отчаяния и неистребимой жажды любви. Лирическая мощь и драматическая напряженность конфликта трагедии оказали воздействие на Жуковского, о чем можно судить на основании правок уже написанного текста и содержания новой, финальной части. Так, Жуковский, зачеркнув I вариант, пишет на листах 36—37 об. слева II вариант текста, переписывая набело I и делая сразу исправления. В строфе 11 усиливается мотив «давности» предчувствий и ожиданий узника. Первоначально в этом тексте строфа была такой:

11. Не ты ль — он мнит — во всем была
Любима?
И не тебя ль душа звала
Томима?
Желанья смутного тоской,
Волненьем жизни молодой. (л. 36 об.)

Жуковский варьирует первую строку, зачеркивая начало и надписывая слова сверху:

Не ты ль — он мнит — во всем была
Давно лишь ты во всем была
Не ты ль — он мнит — давно-давно.

И в каноническом тексте строка звучит:

Не ты ль — он мнит — давно была.

Мотив «давно» усилен исправлениями и в 3-й строке. Первоначальное

И не тебя ль душа звала

Жуковский меняет на строку

Давно душа тебя звала.

То есть на небольшом отрезке текста четыре раза повторяется в черновиках настойчивое «давно». Раздвижение рамок художественного времени в сторону неопределенности, бесконечности придает переживаниям героя более широкий и философский смысл. История его любви, предчувствия прекрасного и утраты теряют оттенок случайности, приобретают характер всеобъемлющего стремления, давно ожидаемого и необходимого, что так характерно для художественного времени в поэзии Байрона.

Далее Жуковский делает ряд исправлений в тексте. Их функция — устранить наметившуюся мерную поступательность повествования. Создавая прерывистый ритм, Жуковский стремится передать взволнованность и драматическую напряженность переживаний героя. Так,

в 14-й строфе он меняет 5-ю строку. Первоначально строфа звучала так:

Раз слышит он: затворов гром,
Рыданье,
Звук цепи, голоса, потом
Молчанье,
Он ждет и страх его томит!
Но тщетно ждет он — все молчит! (л. 37)

Жуковский, зачеркнув начало 5-й строки «Он ждет» и заменив слово «страх» на сочетание «ужас грудь», получает новую лаконичную и действенную строку: «И ужас грудь его томит», которая теперь более ориентирует на внимание к состоянию душевной потрясенности героя. Из канонического текста исчезает 16-я строфа, которая фиксировала ход событий:

16. Проходит день, прошел другой
Напрасно!
Умолкнул голос за стеной
Ужасной!
Там воцарилась [поселилась] тишина!
И неприступная стена!

Далее поэт устраняет повествовательное начало 17-й строфы, подыскивая новые варианты:

И смерть взяла ее. А он
Ее уж нет. А он
Смерть унесла ее. А он

В каноническом тексте строка передает не событие, а итог, предельно точно передает эмоциональное восприятие его:

Увы! удел его решен...

Последовательно меняется и начало 18-й строфы. Сначала эпическое: «И вот»: Сразу зачеркнув, Жуковский пишет новую строку: «Однажды занялась»; сверху появляется вставка: «Однажды — только занялась».

Претерпевает изменение в этом же направлении и последняя слева написанная 19-я строфа. Первые две строки сначала имели вид такой:

Но от нее не принял он
Привета

Зачеркнув первые три слова, Жуковский надписывает эмоциональное: «Вотще!», зачеркивает его и пишет новый вариант:

Увы! ее не принял он
Привета. (л. 37)

В каноническом тексте строка доведена до предельной точности в передаче состояния героя:

Но хладно принял он привет
Свободы.

Можно сказать, что исправление шло в плане углубления драматизма переживаний, что вполне отвечало напряженному пафосу трагедии «Манфред». Связь с ней обнаруживает и финальная часть баллады, три варианта которой последовательно создаются на правой стороне листов 37 и 37 об. I вариант содержит всего 4 строфы, написанные без нумерации:

И нет ему в семье родной
Услады;
Задумчив, дикостью немой
Он взгляды
Сердечные встречает их
Он в людстве сумрачен и тих.
Настанет день — ни с места он
Безгласный,

Сидит в молчанье погружен
Взор страстный
Туманным пламенем горит
И в даль недвижимо глядит!

Но тихо в сумраке ночей
Он бродит
И с неба темного очей
Не сводит:
Звезда знакомая там есть
Она к нему бывает весть.

Что там далеко над звездой
Он знает,
Что он согласен с ними быть
Внимает
<нрзб> что он любим
Любимой! (л. 37)

Кроме очевидного факта обращения Жуковского к поэтическим обстоятельствам «Манфреда» (разговор героя со звездой), особый интерес представляет психологический рисунок героя. В черновике печать байроновской поэзии особенно сказалась в портретном рисунке:

Взор страстный
Туманным пламенем горит
И в даль недвижимо глядит

(Позже у Пушкина в «Кавказском пленнике» герой скажет о себе: «И гасну я, как пламень дымный» [25]). Этот вариант не войдет в канонический текст, и в этом есть своя логика, но факт его существования необычайно важен. Во втором варианте интересна в этом же плане работа поэта над другой строфой:

Таясь, унылостью немой
Он взгляды
Сердечные встречает их....
Он в людстве сумрачен и тих.

Жуковский делает несколько правок: зачеркивает слово «таясь», надписывает «безмолвен», в каноническом тексте будет «задумчив»; т. е. намечается определенная линия изменений: «таясь» — «безмолвен»— «задумчив». Трансформируется другое выражение: «унылостью немой»—«грустию немой» — «дикостью немой»; в каноническом тексте: «грустию немой». Здесь значительны два момента: точкой отсчета является образ героя, мрачного и нелюдимого, байронического склада, а изменения идут в сторону смягчения душевной коллизии (от «унылости» и «дикости» к «грусти») и конфликта героя с людьми («безмолвен», «задумчив», а не «таясь»). Наконец, во втором варианте у Жуковского была строфа, очевидно, навеянная раздумьями Байрона и его героя о невозможности приобщиться к гармонии природы:

И не манит его краса
Природы,
И не зовут его леса
И воды;
Ничто душе не говорит!
Воспоминание молчит. (л. 37)

«И не» в третьей строке сразу было зачеркнуто и заменено более резким «вотще». Эта строфа не была включена в канонический текст, но уровень напряженности (особенно в черновом варианте) свидетельствует о мощном источнике драматического мироощущения, определившем начало второго этапа работы над балладой «Узник». Тенденция к внутренней драматизации баллады проявилась в характере композиционных изменений.

Содержание баллады 1814 года реализовалось из соотношения двух сюжетных линий. Первая связана с пением девушки, заключен-

[25] Пушкин А С Указ. соч, т. 3, с 95.

ной в темницу: она поет о красоте мира («Все небо светом зажжено денницы, на свежих крыльях ветерка летают волны облака») и трагедии расставания с прекрасной свободой («О ней тоскую и молюсь, ее зову, не дозовусь»). Другая линия, вторящая первой, — история переживания героя, обретшего в пении узницы надежду на прекрасное и утратившего ее. Баллада 1819 года начиналась и заканчивалась мотивом свободы: «прекрасная свобода», «свобода жить вдвоем для нас». Свобода теряла для героя смысл, когда в мире не было прекрасного. То есть в основе содержания баллады лежало развитие лирической темы. Финальная часть (о жизни героя после освобождения из темницы) не столько служила развитию сюжетной линии, сколько углубляла внутренний смысл баллады. Вяземский в письме к Тургеневу от 10 января 1820 года выражал неудовлетворенность отсутствием эпической широты: «Затворник прелестен, но как его черт не дернул заговорить с невидимою соседкою? Они влюбились бы друг в друга, и я уморил бы обоих в страданиях танталовых. Таким образом, кусочек был бы жирнее.

Кто след ее забытых дней
Укажет?
Кто знает где она цвела?

Уголовная палата, тюремщина, летописи тюремные. Я не шучу: меня это своею неистиною поразило»[26]. Жуковскому же важен был более всего лирический заряд баллады. 1-я строфа финала повторяла 1-ю строфу баллады, но как бы в обратном порядке:

| Начало баллады | Начало финала |
|---|---|
| За днями дни идут, идут..<br>Напрасно;<br>Они свободы не ведут<br>Прекрасной;<br>Об ней тоскую и молюсь,<br>Её зову, не дозовусь. | Но хладно принял он привет<br>Свободы<br>Прекрасного уж в мире нет;<br>Дни, годы<br>Напрасно будут проходить...<br>Погибшего не возвратить. |

Категоричность суждений в финале («Прекрасного уж в мире нет», «Погибшего не возвратить»), порядок строк, нагнетающих ощущение безнадежности, удлинение времени (не дни, а годы!) — все это усиливает драматическое звучание баллады. 1-я строфа финала с 1-й строфой баллады создают кольцевое обрамление и заканчивают историю двух узников, делают сюжетную линию завершенной. Но следующая строфа финала дает толчок для нового лирического подъема:

Ах! слово милое о ней
Кто скажет?
Кто след ее забытых дней
Укажет?
Кто знает, где она цвела?
Кто тот, кого с в о и м звала?

В финале активная роль принадлежит голосу автора, он ведет тему. Таким образом, финальная часть, созданная в 1819 году, придала завершенность лирической теме, углубила драматическое звучание баллады.

Но в финале Жуковский начинает и полемику с Байроном. Он вводит мотив примирения героя с жизнью. Этот мотив означал не только капитуляцию Жуковского перед жизнью. Он выражал его повышенный интерес к судьбе других людей, так характерное для него сентиментальное приятие мира, уважение к личности и достоинству окружающих. Жуковский освобождает героя от груза демонической отстраненности от людей, от враждебности к миру. Меняется портрет: вместо строк в черновом варианте

[26] Остафьевский Архив, т. 2, с. 6.

Взор страстный
Туманным пламенем горит
И в даль недвижимо глядит (л. 37)

в каноническом тексте:

Взор страстный
Исполнен смутного огня,
Стоит он голову склоня.

И если последняя сцена в «Манфреде» гремит филиппиками в адрес не сломивших героя злых духов, то у Жуковского совсем иное:

Он таял, гаснул и угас...
И мнилось,
Что вдруг пред ним в последний час
Явилось
Все то, чего душа ждала,
И жизнь в улыбке отошла.

В этом определенно сказалось несогласие с Байроном. Жуковскому оказалась чуждой мятежность байроновского героя. Своим узником Жуковский в русской литературе начинает полемику с Байроном, не принимая индивидуализма и эгоцентризма его героя. Образом своего узника, разочарованного и несчастного, но лишенного черт индивидуализма, презрительной надменности, Жуковский утверждает новую концепцию человека, получившую столь мощное развитие в творчестве Пушкина.

Таким образом, можно сказать, что 1819 год прошел под влиянием Байрона. В основе глубокого интереса Жуковского к поэзии английского поэта лежала философская и эстетическая близость их поэтического мироощущения, понимание неустроенности современной жизни и страстное искание гармонии. Споря с Байроном, Жуковский постигал и усваивал язык «титанического поэта Англии» [27].

---

[27] Белинский В. Г., Указ соч., с. 209

# ЭВОЛЮЦИЯ ЖАНРА ПОСЛАНИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ В. А. ЖУКОВСКОГО

И. А. ПОПЛАВСКАЯ

В советском литературоведении в последнее время активизировалось внимание к судьбе отдельных поэтических жанров (элегии, баллады, идиллии и т. д.) в ту или иную историческую эпоху [1]. Не меньший интерес с этой точки зрения представляет история жанра послания в русской поэзии 1800—1830-х годов. Именно этот жанр, вобравший в себя атмосферу литературных споров эпохи, отразивший сдвиги в поэтическом языке, закрепивший эстетические поиски, особенно интересен для осмысления общего направления русской поэзии, ее движения.

В этой связи постановка вопроса об эволюции жанра послания в творчестве Жуковского кажется своевременной и определяется несколькими причинами: отсутствием сколько-нибудь обстоятельного исследования, посвященного судьбе жанра послания в творчестве В. А. Жуковского [2]; важностью этого жанра для понимания некоторых моментов творческой эволюции поэта, особенностей его поэтики. Сюда необходимо добавить наличие большого рукописного, не введенного еще в научный оборот материала черновых редакций, планов посланий, что позволит сделать существенные наблюдения над творческой лабораторией Жуковского. Наконец, это важно для осмысления жанра послания в системе других жанров русского романтизма и определения места посланий «первого русского романтика» в ряду других образцов этого жанра.

Исходя из всего сказанного, определим цель данной статьи — наметить важнейшие этапы формирования этого жанра в поэзии Жуковского.

Осмысление теории послания относится уже к раннему периоду творчества поэта. Об этом свидетельствует «Конспект по теории литературы и критики», над которым поэт работал в 1805—1811 годах [3].

[1] См., например, статьи К. Н. Григорьяна об элегии, В. Э. Вацуро об идиллии, Р. В. Иезуитовой о балладе в кн.: Русский романтизм. Л., 1978, а также: Фризман Л. Г. Жизнь лирического жанра. Русская элегия от Сумарокова до Некрасова. М., 1973.

[2] Отдельные интересные наблюдения о ранних образцах этого жанра в поэзии Жуковского можно найти в работах Е. П. Мстиславской: Жанр посланий в творческой практике В. А. Жуковского (1800—1810 гг.). Об идейно-художественном своеобразии посланий в творчестве Жуковского. — Учен. зап./Моск. пед. ин-т, 1970, № 389, с. 148—166;/Послание Жуковского к И П. Черкасову. — Гос. библ. СССР им. В. И. Ленина. Записки отдела рукописей. М., 1974, вып. 35, с. 248—256.

[3] См.: ГПБ, ф 286, оп. 2, ед. хр. 46 В настоящее время этот «Конспект» подготовлен к печати сотрудниками кафедры русской и зарубежной литературы Томского университета.

Так, на л. 36 он подчеркивает особое место послания в системе поэтических жанров, ставя его в один ряд с сатирой, идиллией, элегией, описательной поэзией.

В 1809—1810 годах, готовя к изданию «Собрание русских стихотворений», Жуковский четко выделяет в ряду других поэтических жанров жанр послания (см. ч. 4), помещая лучшие его образцы. Причем в четвертой части вместе с посланиями находятся такие жанры, как идиллия, дидактические и описательные стихотворения, т. е. произведения, тяготеющие к описательной поэзии. В письме к А. И. Тургеневу из Белева от 15 сентября 1809 года Жуковский, говоря о составе своего «Собрания», замечает, что только «в первых двух или трех (томах. — *И. П.*) *лирическая поэзия*»[4], тем самым выводя послание за пределы лирической поэзии.

Поэт осмысляет также эстетику жанра в процессе работы над редактированием «Эпистолы к Его Превосходительству Ивану Петровичу Тургеневу» М. Н. Муравьева, которая была опубликована в 1810 году в «Вестнике Европы»[5].

Итак, уже на раннем этапе Жуковский выделяет для себя важнейшие вопросы послания: соотношение лирического и эпического; выражение авторского «я», адресата; соответствие универсального содержания поэтической форме и др.

Творческим воплощением мыслей поэта об эстетике жанра становятся послания 1808—1810 годов: «К Филалету», «К Нине», «К Блудову», «К ней» и др. Эти стихотворения наряду с элегиями, песнями, романсами отражают поиски Жуковским характерных тем, образов, стилей складывающейся романтической лирики.

С самого начала послание утверждается в творчестве Жуковского как интимный жанр, раскрывающий внутренний мир личности, ее духовные искания. Темы любви, дружбы, счастья, смерти, звучащие в этих стихотворениях, решаются как частные темы, что явилось результатом напряженной работы самосознания поэта, определения отношения к себе, к миру. Отсюда на первый план в послании закономерно выдвигается проблема личности, проблема выражения авторского «я».

Эта проблема своеобразно преломляется в рассматриваемом нами жанре. С одной стороны, в отличие от элегии и баллады, для которых характерно единство настроения, в послании поэт предпринимает попытку передать многообразие эмоциональных состояний лирического героя; с другой стороны, Жуковский намечает в этом жанре пока едва слышимое звучание двух мелодий, двух равноправных голосов— автора и лирического героя.

Так, в послании «К Нине» в описании природы единый монологический поток размышлений лирического героя прерывается взволнованным авторским голосом:

> Когда ты — пленившись потока журчаньем,
> Иль блеском последним угасшего дня
> (Как холмы объемлет задумчивый сумрак,
> И, с бледным вечерним мерцаньем, в душе
> О радостях прежних мечта воскресает) .. [6]

Слова автора, заключенные поэтом в скобки, как бы дополняют романтический пейзаж, который дается в восприятии лирического героя, придают всему отрывку психологическую достоверность, законченность. Соотнесенность в послании двух голосов — автора и лири-

[4] См: Письма В А. Жуковского к Александру Ивановичу Тургеневу. М, 1895, с 49.

[5] Об этом см: Жилякова Э. М. В А. Жуковский и М Н. Муравьев. — В кн: Библиотека В. А. Жуковского в Томске Ч 1. Томск, 1978, с. 84—88

[6] Жуковский В А Полн. собр. соч В 12-ти т /Под ред А С. Архангельского Спб., 1902, т 1, с 56 В дальнейшем все ссылки на это издание даются непосредственно в тексте с указанием в скобках тома и страницы.

ческого героя — способствует нюансировке общей темы и настроения, раскрывает возможности жанра на пути формирования романтической психологической лирики.

Вместе с тем по своему эмоциональному тону, мотивам послание «К Нине», как и другие послания этого периода, пока еще жанрово недостаточно четко выделилось из общей системы психологической лирики Жуковского. Сама атмосфера вечера, с его состоянием взаимопереходов природы, в послании «К Нине» имеет явные переклички и с элегией «Вечер», и с балладами. Состояние же высокой любви, тихих вздохов, сладкой скорби звучит и в песнях, и в балладах «первого русского романтика». Послание как жанр пока еще не дифференцировалось в ряду других поэтических жанров. Не случайно Жуковский, прежде чем создать послание «К Нине» (жанровое определение принадлежит самому автору), создает просто стихотворение «К Нине» (с английского).

Сравнивая такие произведения поэта, созданные в 1808—1809 годах, как «Песня» («Мой друг, хранитель-ангел мой...»), «К Нине», «Плач Людмилы», «К Филалету», «Гимн» (из Томпсона), «Мальвина», нетрудно заметить их типологическую общность. Риторические обращения и вопросы, общая атмосфера высокой страсти, эмоциональная лексика — все свидетельствует о том, что жанр послания, впитывая достижения психологической лирики, недостаточно четко определился в своем жанровом содержании.

Сосредоточенность посланий этого периода на проблеме выражения авторского «я» не могла не сказаться и на характере адресата. Образ адресата в этих стихотворениях еще весьма условный, неконкретный; он в известной мере безразличен автору, это скорее второе «я» поэта, внутренне согласное с ним. Показательны в этом смысле даже заглавия стихотворений: «К Эдвину», «К Филалету», «К Делию», «К ней» [7].

Наблюдения над текстом и черновиками посланий позволяют сделать вывод о двух стилях, типах художественного повествования, утвердившихся в лирике Жуковского. Это субъективный, психологический стиль посланий-элегий («К Нине», «К ней») и сюжетный, повествовательный стиль посланий, близких к балладе, к дружескому прозаическому письму («К Блудову», «К Филалету»). Характерно, что эти стили впоследствии могли объединяться, смешиваться, приводя к лиро-эпическим разновидностям жанра.

Таким образом, во многом опираясь на традиции легкой поэзии, Жуковский в посланиях 1808—1810 годов делает попытку создания особого лирического центра, где преломляются различные настроения, формируется индивидуальный стиль. В этом смысле ранние послания Жуковского во многом носят экспериментальный характер.

Следующий этап поисков Жуковского в жанре послания — 1812—1815 годы. Для этого периода характерно обновление темы послания (слияние личных и гражданских мотивов); обращение к исторической

[7] Так, для субъективного стиля послания «К ней», как указывает Е. П. Мстиславская, характерно прежде всего единство темы, ассоциативный характер развертывания ее, трехчастная композиция, где 1-я строфа — тема, 2—4-я — контаминация ее, 5-я — сентенция. Для сюжетного, повествовательного стиля посланий, по замечанию исследовательницы, «типичны вставные повести, баллады, рассказы, содержащие бытовые подробности, элегические моменты» (Мстиславская Е. П. Жанр посланий в творческой практике В. А. Жуковского, с. 163). Показателен в этой связи тот факт, что послание «К Филалету» с рядом купюр и вариантов впервые встречается в письме Жуковского к И. П. Черкасову от 27 июня 1808 г. (Об этом см. примечания Ц. С. Вольпе в кн.: Жуковский В. А. Стихотворения: В 2-х т. Большая серия «Библиотеки поэта». Л., 1939—1940, т. 2, с. 456). Помещенное первоначально в контекст дружеского прозаического письма, это послание сохранило элементы сюжетного построения, обрисовку отдельных черт характера лирического героя. Все это сближает послание с лиро-эпическими жанрами.

сюжетной основе; усиление описательных элементов; циклизация отдельных групп посланий; конкретизация тем, образов автора и адресата; некоторая прозаизация стиля. В центре внимания поэта — утверждение общественной и эстетической значимости собственной романтической системы, создание психологического портрета современника, поиски новых изобразительных возможностей жанра.

В это время Жуковским написано большое количество дружеских стихотворных посланий, имеющих четко выраженный программный характер. Это «К Батюшкову», «К Воейкову», три послания «К кн. Вяземскому и В. Л. Пушкину», «Ареопагу» и др.

Общественное значение этих произведений заключается в той роли, которую они сыграли для объединения на новой эстетической основе молодых литературных сил, будущих арзамасцев. Эта «поэтическая переписка» на виду у публики рассматривалась как акт общественного самосознания и служила в общекультурном плане формированию «нового общественного поведения»[8]. И сама тема дружбы, братства приобретает в этот период характерный общественный смысл.

В собственно эстетическом плане значение этих посланий видится в снятии элегического настроения, в отказе от монологичности, в восстановлении главного своего свойства — ярко выраженной установки на адресата. В этом смысле послания Жуковского 1810-х годов интересны с точки зрения воссоздания индивидуального склада мышления, принципов психологического портрета. В достаточно раскованной форме дружеского послания автор создает портреты своих современников. Адресат индивидуализируется и конкретизируется. Это, пожалуй, главное эстетическое качество посланий Жуковского данного периода.

Так, духовный облик друзей поэта ярко запечатлен в стихотворениях «Тургеневу, в ответ на его письмо», «К Воейкову», «К Батюшкову». Отличительной особенностью обращений, которыми открываются эти послания, является стремление конкретизировать облик адресата, как бы включить его в определенную обстановку действия, в конкретное историческое время. Так, в послании «Тургеневу, в ответ на его письмо» Жуковский возвращается к воспоминаниям об Андрее Тургеневе, воссоздавая то время, но вместе с тем воссоздает и духовный облик адресата — Александра Ивановича Тургенева. В послании «К Воейкову» во весь голос звучит тема Отечественной войны 1812 года, очевидцами и участниками которой были и автор и адресат. Картина народной войны, представленная в послании, и картина из будущей поэмы о Владимире, нарисованная вслед за этим, с удивительной точностью стыкуются в произведении. Жизнь и поэзия, история и эстетика творчества неразрывно связаны. То же самое наблюдается в послании «К Батюшкову». Характерно, что поэт насыщает послания размышлениями о собственном поэтическом труде, формулирует особенности творческих исканий своих друзей, воспроизводит с афористической точностью их облик. Все это ведет к объективации повествования, к более тесному взаимодействию «я» автора и «ты» адресата. В этом смысле послание «К самому себе» (1814) с обращением «ты» как бы закрепляет эту связь.

Показателен и сам факт циклизации дружеских стихотворных посланий. В поэтическом цикле происходит расширение сферы эстетического освоения действительности, отказ от монолога в пользу диалога и даже полилога. Так, например, в своеобразной трилогии посланий, обращенных к П. А. Вяземскому и В. Л. Пушкину, Жуковский сочетает критику на произведения двух поэтов с активным включением их голосов. Эти чужие сознания, обозначенные в посланиях курсивом, разветвляют повествовательную структуру. Важно отметить, что автор

[8] Об этом см статьи Ю М Лотмана, в частности его вступительную статью к кн.: Поэты 1790—1810-х годов. Большая серия «Библиотеки поэта» М., 1971.

вводит в данный стихотворный текст слова Озерова, обращается к мнению Карамзина, цитирует Дмитриева. Этот цикл посланий во многом смыкается с критической статьей («В нем просто критика, и запросто одета,//В простой, нестихотворный слог!»; 2, *49*), с дружеским письмом. Установка на разговорность подчеркивает эту связь.

Таким образом происходит в послании воссоздание множественности точек зрения на мир, более активное освоение действительности через признание суверенности мира другой личности. Все это сближало послания Жуковского с поисками эпического освоения действительности, раскрывало дальнейшие возможности жанра.

Наглядным подтверждением этому является работа поэта над планами послания «Императору Александру». Изучение русской истории, летописей, обращение к поэме Ломоносова «Петр Великий», пометы и замечания, сделанные Жуковским в этот же период при чтении ломоносовского «Слова похвального ее Величеству Государыне Елисавете Петровне»[9], где фактически автор определяет для себя основные принципы разговора с царем, — все это создавало вокруг послания своеобразный идеологический и эстетический контекст. Анализ текста и планов этого произведения позволяет сделать вывод о появлении тенденции к объективности повествования, что повлекло за собой существенное обновление жанра.

Так, тема послания приобретает характерное общественное звучание в результате слияния личных мотивов с гражданскими, публицистическими. Этот публицистический пафос произведения связан с откликом на важнейшие общественно-политические вопросы современности: на события Отечественной войны 1812 года, на заграничные походы русской армии в 1813—1814 годах и прежде всего связан с проблемами просвещенного монарха и дальнейшего государственного устройства. Предлагая в своем послании программу деятельности царю, Жуковский практически возрождает целый комплекс идей Просвещения. Он пишет в плане:

> О какое будущее открывается нам в скором —
> Век Александров — есть век возрождения—
> Из сих ужасных развалин он выведет благо —
> Я вижу сей верховный трибунал,
> где председатель бог[10].

Уже в этих строках вырисовывается идеальный облик государственного устройства, которое должно быть основано по образцу высшего небесного государства и цель которого — всеобщее человеческое благо. Сам просвещенный монарх предстает перед нами деятельным, близким к своему народу, мудрым, миролюбивым. В планах читаем:

> Но скромная твердость и пламенная любовь к благу
> Ты мыслил: погибнуть стремяся к добру. (л. 26)

Или:

> О славная минута России. На развалинах домов,
> храмов народ только видит царя и ждет его слова. (л. 26)

Дальнейшее обновление жанра связано с утверждением исторического, документального сюжета, в результате чего произошел отказ от явно выраженного авторского «я», приобщение его к миру истории благодаря включению в общенародное «мы». Описывая «дела хорошие» государя и «с хорошей стороны», поэт дает их на фоне широкой панорамы исторических событий, начиная с контрреволюционного пе-

---

[9] См. Канунова Ф. З. Русская история в чтении и исследованиях В. А. Жуковского; Янушкевич А. С. Ломоносов и Жуковский. — Библиотека В. А. Жуковского в Томске. Ч. 1. Томск, 1978.

[10] ГПБ, ф. 286, оп. 1, ед. хр. 78, л. 26 об. Далее лист использования данной рукописи указываем непосредственно в тексте.

реворота во Франции, в результате которого Наполеон пришел к власти:

В какое ужасное время принял ты правление
Как должен был ужаснуться, вступая на престол,
окруженный бурями
Слыша издали падение царств (л 26),

и кончая возвращением Александра I из заграничного похода в 1814 г. Такое обильное введение исторического материала, вызванное авторской установкой на благодарность от лица всего народа «за славу, которую даровал имени русскому», заставило Жуковского отказаться от повествования в первом лице. В своем плане поэт старательно зачеркивает слова: «И я певец в уединении обращаю к тебе свой глас» (л. 26), имеющие слишком выраженный личностный характер. Все это обеспечило слияние голоса автора с голосом всего народа и позволило значительно расширить рамки замысла, своеобразно объективировать его. Новое содержание диктовало и новые поэтические средства выражения его.

Как уже отмечалось, в процессе работы над этим произведением поэт неоднократно обращался к творчеству Ломоносова. В рамках литературной полемики с ним Жуковский несколько по-иному осмыслял для себя эстетику жанра. Но, полемизируя со своим великим предшественником, автор послания во многом соприкасается с ним, и это соприкосновение заключалось не только в усвоении некоторых традиций высокой оды, но прежде всего в обновлении содержания. Поэтому для наблюдения над поэтическим слогом стихотворения сравним сходные по содержанию отрывки из «Слова похвального» Ломоносова, из плана послания и самого послания.

Ломоносов: «Велико дело и меру моего разума превосходящее предприемлю, когда при столь знатном собрании, именем сего ученого общества, за несказанное благодеяние, величайшей на свете Государыне, благодарение и похвалу приносить начинаю» [11].

План послания

Когда все вокруг тебя рукоплескало
Я молчал
Никакой звук лиры не изобразил бы моего
чувства.
Теперь первые гласы утихли
Все мысли о тебе.
Всякой в тишине души воспоминает
Твое минутное
Твои милости
И твой отъезд в совет царей
И я певец в уединении обращаю к тебе
Свой глас. (л. 26)

Послание «Императору Александру»

Когда летящие отвсюду шумны клики,
В один сливаясь глас, тебя зовут. Великий!
Что скажет лирою незнаемый певец?
Дерзнет ли свой листок он в тот вплести венец,
Который для тебя вселенная сплетает?..
О, Русский Царь, прости! невольно увлекает
Могучая рука меня к мольбе в тот храм.
Где благодарностью возженный фимиам
Стеклися в дар принесть тебе народы мира—
И, радости полна, сама играет лира!» (2, *70*)

Обратимся к анализу лексического строя данных отрывков. У Ломоносова: «Великое дело... предприемлю» — довольно конкретное начало, но с ориентацией на воспевание. Жуковский мучительно ищет интонацию, пытаясь быть независимым. Не «слово похвальное», а разговор с царем, просветительский урок ему — вот его установка.

[11] Ломоносов М. В. Поли собр. соч. В 10-ти т. М.-Л., 1959, т. 8, с. 238.

У Жуковского в плане: «...Обращаю к тебе свой глас» — здесь уже видна установка на разговор с царем, а в послании читаем: «Что скажет лирою незнаемый певец?» От ломоносовских риторических украшений, «которые предложенную вещь точно и подлинно не значат», автор послания движется к более конкретному их семантическому наполнению, а главное — к созданию принципиально иной интонации.

С другой стороны, в «Слове» явно преобладают «красочные излишества», т. е. прилагательные, чаще всего в превосходной степени, и причастия: «величайшей на свете Государыне», «меру моего разума превосходящее». В отрывке же плана используются в основном глагольные формы: «рукоплескало», «молчал», «не изобразил бы», «утихли», «воспоминает», «обращаю», а в десяти строчках начала послания прилагательные и причастия употребляются всего восемь раз, в то время как глаголы встречаются почти в каждой строке, а иногда и по два раза. Все это, несомненно, связано с самим характером повествования, где личность раскрывается «посредством дел хороших». Одним словом, Жуковский стремится к упрощению поэтического слога, предпочитает глаголы и глагольные формы красочным определениям, наполняет слова более конкретным значением, использует традиционные синтаксические средства.

Таким образом, в посланиях Жуковского 1812—1815 годов наблюдается существенное изменение жанра, что связано прежде всего с утверждением общественной и эстетической значимости его тематики, а также со стремлением к объективности повествования. Вместе с тем происходит своеобразное жанровое самоопределение. Конкретизация психологического облика адресата, установка на сюжетно-повествовательное начало, включение реалий быта и истории, стихия разговорного языка — все это делает послания Жуковского своеобразным эстетическим документом в литературной борьбе. В этой связи арзамасские протоколы и стихотворные речи Жуковского — продолжение и развитие поэтики его дружеских посланий, лаборатория формирования оригинального «арзамасского наречия» [12].

Дальнейшее творческое развитие эти жанровые искания поэта получают в посланиях 1818—1824 годов, а именно в послании «Государыне великой княгине Александре Федоровне на рождение в. кн. Александра Николаевича», в циклах посланий «Графине С. А. Самойловой» и «К княгине А. Ю. Оболенской», в посланиях «К графине Шуваловой», «Подробном отчете о луне». Общий взгляд на эти послания приводит к следующим выводам: увеличивается их объем в связи с общим процессом описательности, тяготения к синтезу сюжетного повествования (шутливый повод, история), эстетической проблематики (рассуждение о мотивах своего творчества, подведение некоторых итогов) [13] и усиления медитативного начала. Обозначается очевиднее их программность: многие послания имеют характер эстетических манифестов, что подчеркивает их очевидную связь с процессом самоопределения поэта, его эстетического самовыражения.

В центре художественных замыслов Жуковского этого периода попытка создания романтического эпоса, поиски эпических повествовательных начал в поэзии. Не случайно именно в этот период были созданы столь важные для творческого развития поэта произведения, как переводы «Орлеанской девы» Шиллера и «Шильонского узника» Байрона.

В этой связи показателен сам факт общеэстетического новаторства посланий этого периода, что выразилось, с одной стороны, в стрем-

[12] Об этом см Краснокутский В. С. О своеобразии арзамасского «наречия». — В кн: Замысел, труд, воплощение. М., 1977, с. 20—42.

[13] Характерно, что в «Подробный отчет о луне» первоначально входил такой эстетический манифест Жуковского, как «Невыразимое».

лении к снятию конкретного адресата, в растворении его в общем эмоциональном настроении произведения. Это закономерно повлекло за собой расширение сферы непосредственного воздействия материала на читателя, выявление за конкретностью ситуаций всеобщности чувств и настроений. Характерно, что «гений чистой красоты» — это не просто образ, связавший Жуковского и Пушкина, но и воплощение общей тенденции жанра послания к обобщенности, к созданию характерной и типичной ситуации человеческой жизни. В этом смысле от посланий Жуковского 1818—1824 годов прямой путь к пушкинскому «Я помню чудное мгновенье», стихотворению, генетически связанному с жанром послания («К А. П. Керн»), но приобретшему более универсальное жанровое содержание.

С другой стороны, изучение планов послания «Подробный отчет о луне» позволяет сделать вывод об интенсивном вторжении в лирику Жуковского повествовательных элементов. Так романтическое «я» поэта теперь как бы нейтрализуется, поглощаясь всей образной системой стихотворения, миром поэтической природы.

В связи с этим происходит своеобразная трансформация жанра описательной поэмы в поэтическое послание, что сказалось в самом характере планов, в тяготении к сюжетному типу повествования, в авторском объединяющем начале. Доказательства этому встречаем в планах «Подробного отчета о луне».

Так, после одного из лирических отрывков, Жуковский говорит:

Но чувствую, что я забылся,
И что мой вашему величеству отчет
Из описания в поэму превратился [14].

Сюжетное начало в произведении связано с так называемыми «описательными центрами», вокруг которых строится послание. Об этом свидетельствует надпись на листе 9 об.:

«дворец в зареве
храм в звёздах
семейственная роща
древняя ива
храм в куст<ах>
мост
памятник Апол<лону>
павильон Елизаветы
Каскад
площадка
Деревня
река
Развалины с холма».

Эта последовательность изображения строго сохраняется в самом стихотворении.

О тяготении к синтезу сюжетного повествования в послании можно судить и на основании записей в плане от 3 августа и 13 сентября 1819 года. Как выяснилось, это наброски исторической поэмы Жуковского «Родриг и Изора», работу над которой поэт начал еще в 1814 году [15].

Стремление ввести конкретные детали в послание отразилось прежде всего в движении замысла произведения. В первой редакции поэт, начав с описания луны, потом внезапно прерывает себя, говоря:

И если вашего величества желанье
Исполнить я не мог, представив описанье,
Прекрасной павловской луны, то смею вам
О солнце павловском прекрасном
В изображенье беспристрастном
Стихами верными донесть [16].

[14] ГПБ, ф. 286, оп. 1, ед. хр. 29, л. 10.
[15] За это указание автор благодарен Н. Ж. Ветшевой, обнаружившей среди планов послания отрывки поэмы «Родриг и Изора»
[16] ГПБ, ф. 286, оп. 1, ед. хр. 29, л. 9.

И далее идет описание павловского солнца. Показательно в этой связи то, что в первой редакции автор стремится дать предельно достоверную картину солнечного пейзажа, «изображенье беспристрастное», лишенное чрезмерной субъективности и, следовательно, находящееся как бы вне непосредственного эмоционального восприятия. Во второй редакции поэт уже приходит к мысли представить императрице «отчет о стихотворной луне», а в третьей редакции он предлагает «подробный отчет о луне». Этим определением он подчеркивает и эпичность замысла (в послании осмысляются лунные пейзажи, взятые из девяти произведений), и воспроизведение множественности самостоятельных точек зрения на предмет, своеобразный полифонизм видения, и включенность авторского «я» в поэтическую систему стихотворения.

Создание особых, объективно-конкретных картин природы сказалось и в работе Жуковского над образным и словесным строем послания. Поэт широко использует лейтмотивные слова, которые служат теперь не только для создания общего эмоционального настроения в произведении, а прежде всего для передачи определенного характерного признака объекта изображения. Например, говоря о павловских белых ночах, автор в пределах одиннадцати строк трижды варьирует такое их качество, как «прозрачность»: «Преобратило ночь в прозрачную из темной», «и величаяся прозрачностью ночей», «прозрачным сумраком наполненных лесов» [17].

Важно отметить, что это слово употребляется в своем исконном значении: «пропускающий свет сквозь себя, просвечивающий насквозь», а условно-поэтическое значение «чистый, ясный» здесь отнесено на второй план.

Наблюдения над планами послания позволяют сделать вывод о том, что от редакции к редакции изменяется общее количество эмоциональных выражений, стоящих с восклицательным знаком. Если в первой редакции было 15 таких выражений, то во второй их насчитывалось уже 5, а в третьей, окончательной, всего одно. И как следствие этого от редакции к редакции закономерно возрастает удельный вес повествовательных предложений.

Итак, о движении к объективности повествования свидетельствует и работа Жуковского над слогом послания. Красочные определения заменяются более нейтральными, а также глаголами движения и предметными словосочетаниями. Происходит отказ от эмоциональных предложений в пользу простых, повествовательных. В общем контексте стихотворения на первый план в слове выдвигается теперь его основное, первичное значение, а не вторичное, опосредованное.

Таким образом, жанр послания в творчестве Жуковского прошел следующие этапы.

1. На первом, раннем этапе теоретическое осмысление эстетики жанра, выработка характерных тем, образов, стиля формирующейся психологической лирики при недостаточно четкой жанровой дифференциации.

2. На следующем этапе (1812—1815 гг.) наблюдается более четкая характеристика жанра, что определяется наполнением его общественной и эстетической проблематикой. Происходит индивидуализация и конкретизация облика адресата, ориентация на разговорный язык. Вторжение сюжетно-повествовательных начал, циклизация отдельных групп посланий, внесение бытовых и исторических реалий способствует известной объективности повествования.

3. Наконец, в 1818—1824 гг. жанр послания приобретает особую программность, связанную с оформлением романтической эстетики. Стремление к снятию конкретного адресата, воспроизведение обобщен-

[17] Там же, л. 9.

ных и типичных ситуаций человеческой жизни, тяготение к описательным жанрам, некоторая объективность стиля — отличительные особенности этой группы посланий.

Дальнейшие замыслы Жуковского связаны с выявлением неограниченных возможностей поэзии. Обращение к белому пятистопному ямбу и гекзаметру, вторжение повествовательных жанров (сказка, повесть, быль), пристальное внимание к истории, мировому эпосу, фольклору — все это сближало поэзию с прозой. В этом контексте жанр послания теряет свое значение, а немногие его образцы выполняют роль предисловий или послесловий к произведениям Жуковского.

# ВОПРОСЫ ИСТОРИЗМА В ЭСТЕТИКЕ ГОГОЛЯ И ПРОБЛЕМА ЭПИЧЕСКОГО СТИЛЯ ПОВЕСТИ «ТАРАС БУЛЬБА»

В. П. КАЗАРИН

Как известно, бурное развитие исторической прозы в Европе и в России начинается в 20—30-е годы XIX века. Оно было только частью более широкого процесса — становления исторического мышления, в условиях России ближайшим образом связанного с декабристским движением, поставившим на повестку дня вопросы исторических судеб страны, движущих сил и форм ее развития [1]. Поискам ответа на эти вопросы были посвящены усилия как научной, так и художественной мысли.

В творчестве Гоголя связь научных и художественных интересов прослеживается совершенно отчетливо. С 1831 по 1835 год писатель активно занимался научно-преподавательской деятельностью как профессиональный историк: читал лекции в институте и университете, писал статьи. Одновременно (точнее, с 1829 года) создавались его многочисленные опыты в области исторической прозы, а позже и драмы.

Долгое время представления о характере связи научной и писательской деятельности Гоголя носили несколько облегченный характер. Научную деятельность писателя квалифицировали как «ту лабораторию, в которой готовилась гениальная повесть о Тарасе Бульбе» [2]. В принципе это положение верно, но в его формулировке и трактовке ощущается не изжитое до конца поверхностное представление о связи деятельности Гоголя-историка и Гоголя-художника. Недооценка романтической специфики творчества писателя [3] приводила к тому, что часто эту связь усматривали главным образом в том, что научные изучения открывали сюжеты или фактические детали и подробности для повестей Гоголя [4]. Практически тот же смысл имеет замечание о представляющейся писателю возможности «ставить на историческом материале проблемы, имевшие очень острое современное значение» [5]. Все это заставило современного исследователя заявить, что «художественная специфика его (Гоголя. — *В. К.*) исторических воззрений и изы-

---

[1] См.: Храпченко М. Б Творчество Гоголя. 3-е изд, М, 1959, с 158

[2] Гоголь Н. В. Полн. собр. соч., М.-Л : АН СССР, 1937—1952, т. 1, с. 28. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием римской цифрой тома, арабской — страницы.

[3] Проблемы гоголевского романтизма специально рассматриваются в работах Ф. З. Кануновой: Некоторые особенности реализма Н. В. Гоголя (О соотношении реалистического и романтического начал в эстетике и творчестве писателя) Томск, 1962; Эстетика русской романтической повести. Томск, 1973.

[4] См.: Гиппиус В. В От Пушкина до Блока. М.-Л., 1966, с. 88.

сканий, продолжавшихся всю жизнь, до сих пор не изучена и, пожалуй, даже и не осознана» [6].

Чтобы отчетливее уяснить значение исторических интересов Гоголя для его художественного творчества, следует внимательнее разобраться в их романтической специфике, указания на которую стали общим местом в литературе вопроса [7].

Исследователи не раз отмечали, как велико количество гоголевских конспектов и черновиков, относящихся к его занятиям историей. Они недостаточно изучены на сегодняшний день, однако даже того, что мы о них знаем, достаточно для заключения, что самостоятельное изучение первоисточников занимает в них явно периферийное место. В основном Гоголь прорабатывал труды различных историков. Объяснять это только тем, что писатель «не имел времени для специальных занятий над источниками» (IX, 627), было бы неверно. Дело в том, что в общем строю романтиков-историков Гоголь занимал место на крайнем «левом» фланге. Из широкого спектра возможных соотношений исторического документа и исторической концепции в рамках романтического мышления ему наиболее близким было романтическое осмысление того или иного, пусть даже вторичного материала, а не его романтическое же, но изучение (что мы имеем в большой части трудов романтической историографии). Поэтому писатель не останавливался перед использованием чужих курсов и пособий для своих лекций. Высказанное в свое время С. А. Венгеровым [8] и поддержанное современной наукой (см. IX, 627) замечание о стремлении Гоголя самому разрабатывать читаемый курс, а не руководствоваться чужими работами может быть принято только с оговорками. «Собственные записки» писателя представляли собой компиляцию, составленную из различных исторических трудов. Мало того, Гоголь порой готов был даже целиком руководствоваться разработанным кем-либо курсом, что подтверждают его письма к М. П. Погодину с просьбой, чтобы последний «отнял у какого-нибудь студента тетрадь записываемых им... лекций (Погодина. — *В. К.*), особенно о средних веках (Гоголь читал курс средних веков. — *В. К.*), и прислал бы...» (X, 333; ср. X, 345, 459). Гоголь видел свою цель историка не в том, чтобы разрабатывать материал, а в том, чтобы приводить его в ту или иную систему, излагать его в соответствии с определенными идеями, поэтому где брать этот материал, ему было совершенно все равно. Можно возразить, что в письмах и статьях Гоголя мы в избытке найдем утверждения о том, что историку «нужно терпение перерыть множество иногда самых неинтересных книг» (VIII, 27). Но обратим внимание в этих словах писателя на определение «неинтересных». Оно явно свидетельствует о том, что предварительная черновая работа рассматривается автором как подготовительный этап к выборочной организации фактического материала вокруг какой-нибудь «блестящей» и увлекательной идеи. То или иное историческое сочинение Гоголь понимает как сумму определенных «идей» [9]. Идеи эти достаточно автономны и по отношению

---

[5] Машинский С. Художественный мир Гоголя. М., 1971, с. 159.

[6] Купреянова Е. Н., Макогоненко Г. П. Национальное своеобразие русской литературы. Л., 1976, с. 282. Ср. аналогичную позицию в кн.: Манн Ю. В. Комедия Гоголя «Ревизор». М., 1966, с. 13—15.

[7] См: Степанов Н. Л. Гоголь. — В кн.: История русской литературы. М.-Л.: АН СССР, т. 7, 1955, с. 148; Пономарев А. М. Н. В. Гоголь как историк. — Учен. зап./Черновиц. ун-т, 1961, т. 43, с. 213; Смирнова Е. А. Творчество Гоголя как явление русской демократической мысли первой половины XIX века. — В кн.: Освободительное движение в России. Саратов, 1971, вып. 2, с. 90—91.

[8] См.: Венгеров С. А. Писатель-гражданин Гоголь. — Собр. соч. Спб., 1913, т. 2, с. 37.

[9] См. разбор исторических статей Гоголя с этой точки зрения в кн: Гиппиус В. В. Гоголь. Л., 1924, с. 63—67.

друг к другу, и по отношению к материалу. Весьма показательно характеризует работу писателя следующее признание в его письме Погодину: «Я только теперь прочел изданного Вами Беттигера. Это, точно, одна из удобнейших и лучших для нас история. Некоторые мысли[10] я нашел у ней совершенно сходными с моими, и потому тотчас выбросил их у себя (!). Это несколько глупо с моей стороны, потому что в истории приобретение делается для пользы всех и владение им законно. — Но что делать, проклятое желание быть оригинальным!» (X, 256).

Если учесть указанную особенность, то станет ясно, что практически мгновенно сменявшие друг друга научно-исторические замыслы Гоголя, один другого грандиознее и обширнее, были не так уж утопичны, ибо для их осуществления писатель располагал самым главным: единством романтического представления о законах развития мира, идеалистической верой в то, что это развитие осуществляется по определенным законам, которые надо вскрыть «усилием мысли». Конкретный материал источников должен был только подтвердить эти законы, а потому, в сущности, имел второстепенное значение. Естественно поэтому, что Гоголь довольствовался заимствованием этого материала из работ историков, мало обращаясь к первоисточникам.

В своих представлениях о научном труде Гоголь только реализовывал возможности, заложенные в уже существующих сочинениях, обусловленные самой сутью романтического исторического метода. К аналогичным положениям приводила французских историков «страстная погоня за достоверностью, за конкретной и несомненной исторической правдой»[11]. Характеризуя деятельность одного из них, исследователь, в частности, пишет: «С точки зрения прямой и грубой достоверности почти все источники (средневековые. — *В. К.*) Тьерри должны быть взяты под сомнение». Но, оказывается, это осознавал и сам историк: «Тьерри отлично понимал, что речь Вильгельма, приведенная в его источниках, не может быть подлинной, — хотя бы уже потому, что эти три источника друг с другом не совпадают, и потому, что, составляя ее заново, он должен был ее переделывать и исправлять». Но несмотря на это, историк воспользовался ею, так как она «была создана в том же духе и колорите, в каком могла бы быть произнесена самим полководцем. Вымышленная хронистами и исправленная Тьерри, речь Вильгельма действительно прекрасно выражала мотивы, руководившие завоевателями»[12]. Тем самым идеалистическое по своей природе представление о «должном» непременно входило в самые документированные труды романтической историографии. А это в принципе открывало широкую дорогу разного рода «постижениям» (Гоголь) прошлого. Гоголь при этом стоял, как уже указывалось, на крайних позициях, основываясь в своих исторических изысканиях преимущественно на авторском «воображении». Это открывало прямой путь к художественному творчеству, к появлению исторической прозы. Но историческая проза, появившаяся таким путем, сохранила ряд типологических особенностей, характеризовавших научно-исторические замыслы писателя.

До сих пор при рассмотрении генетических корней «Тараса Бульбы» повесть включали только в типологический ряд эпических произведений мировой литературы (от Гомера до М. Шолохова), истоки ее эпизма исследователи искали в традициях или романа-эпопеи, или народного поэтического творчества. Дополнительное изучение этого во-

---

[10] Здесь и далее в цитатах выделено мною. — *В. К.*

[11] Реизов Б. Г. Французская романтическая историография (1815—1830). Л., 1956, с. 110.

[12] Реизов Б. Г. Указ. соч., с. 110—111.

проса позволяет во многом изменить традиционное представление. Показательно, например, что Белинский в свое время, доказывая эпический характер «Тараса Бульбы», исходил из достоверности повести именно как исторического сочинения, дающего энциклопедически полное представление о прошлом Украины: «Тарас Бульба» есть отрывок, эпизод из великой эпохи жизни целого народа... И в самом деле, разве здесь не все казачество, с его странною цивилизациею, его удалою разгульною жизнию, его беспечностию и ленью, неутомимостью и деятельностию, его буйными оргиями и кровавыми набегами?.. Скажите мне, чего нет в этой картине? Чего недостает к ее полноте?»[13] Гоголь, по словам критика, «исчерпал в ней (повести «Тарас Бульба». — *В. К.*) всю жизнь исторической Малороссии и в дивном, художественном создании навсегда запечатлел ее духовный образ...»[14].

Характер рассуждений критика был не случаен. Он отвечал распространенным в то время представлениям. В монографии 1924 года на это указал В. В. Гиппиус, отметивший «современные Гоголю идеи, включавшие историю в эстетику. Галич, — писал ученый, — в § 174 своей эстетики, говоря об эпопее, считает идеалом эпопеи всемирную историю...»[15].

Основание подобным сближениям давали особенности жанра исторического труда, который существовал в гоголевское время. В специальной литературе о романтической историографии уже отмечались «эпопейные» черты трудов историков этого направления. В частности, выделялись «повествовательный метод, поражающая в научном произведении художественность изложения и широко ветвящееся действие, распадающееся на множество эпизодов, разнообразных, но подчиненных единой идее», «обширность замысла, который охватывает, как и полагается эпопее, целые народы, столкнувшиеся в смертельной борьбе», указывалось, что «даны здесь «нравы», бытовые сцены на фоне городского или сельского пейзажа, и сцены батальные, и страсти, руководящие поступками второстепенных и главных героев», наконец, отмечалось, что присутствует в их произведениях «эпическая роковая сила, тень Судьбы, падающая на многие главные фигуры», что мотивируется «не вмешательством сверхъестественных сил, как бывало в эпопее, но неизбежными законами национальной борьбы, вызываемой завоеванием»[16].

Нетрудно заметить, что многие из этих черт несет на себе повесть «Тарас Бульба». Это позволяет установить другую типологическую традицию, в которую она включается, — традицию научно-исторического сочинения периода романтической историографии. В науке указывалось на близость повести к гоголевским научным замыслам[17], но специальному изучению этот вопрос не подвергался.

Между тем литературоведами в последнее время активно изучаются связи науки и искусства, в частности исторической науки и худо-

---

[13] Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1953, т. 1, с. 304—305.

[14] Там же, т. 6, с. 661.

[15] Гиппиус В. В. Гоголь, с. 67—68.

[16] Реизов Б. Г. Указ. соч., с. 115.

[17] «Исторические размышления Гоголя замечательны тем, что в них основа той эстетической программы, которую с большей или меньшей последовательностью осуществил он в своей исторической повести» (Машинский С. Историческая повесть Гоголя. М., 1940, с. 247); «Характерно, что идейно-художественные и жанровые особенности «Тараса Бульбы», указанные Белинским, поразительно близки к теоретической программе исторического жанра, обоснованной самим Гоголем... В этом взгляде на историческое повествование... весьма четко представлены черты исторического жанра у Гоголя» (Карпенко А. И. О народности Н. В. Гоголя. Киев, 1973, с. 31); Степанов Н. Л. Романтический мир Гоголя. — В кн.: К истории русского романтизма. М., 1973, с. 203.

жественно-исторической прозы первой трети XIX века. «В русской и западноевропейской литературе 20—30-х годов, — пишет исследователь, — широко бытовали переходные жанры, стоящие как бы на границе между исторической наукой и искусством. Перед современниками Пушкина были разные образцы повествования с различной степенью приближенности к художественному историзму. Условно можно выделить три таких формы: художественно-научную, научно-художественную и собственно художественную» [18].

Изучение соотношения истории и искусства ведется на самом разнообразном материале конца XVIII — начала XIX веков. Наиболее глубоко разработан в настоящее время вопрос об эстетической значимости «Истории государства Российского» Карамзина, о той роли, которую сыграло это произведение в формировании категории художественного историзма [19]. По мнению исследователей, Карамзин «своей «Историей» подготавливал пушкинский историзм» [20].

Подключение к этим изысканиям повести Гоголя «Тарас Бульба» представляется и естественным, и плодотворным. Оно позволяет вскрыть те конкретные художественно-исторические традиции, на которые ориентировался в своем творчестве Гоголь. Становится возможным более конкретное определение жанровой специфики повести писателя.

Как мы уже указывали [21], традиционное представление о работе Гоголя одновременно над замыслом многотомной «Истории Малороссии» и повестью «Тарас Бульба» неверно. Научный и художественный замыслы писателя разделял довольно значительный временной промежуток. Только оформление материалов «Истории Малороссии» в статью «Взгляд на составление Малороссии» происходит в конце 1833 — начале 1834 годов. Начало же работы над этим историческим замыслом относится, по крайней мере, к концу 1832 года. Это обстоятельство имеет принципиальное значение, так как оно позволяет по-новому взглянуть на признания, сделанные Гоголем относительно замысла «Истории Малороссии» в его письмах периода работы над «Тарасом Бульбой».

Сразу после выхода в свет апрельского номера «Журнала Министерства народного просвещения» за 1834 год, где была напечатана статья Гоголя «Взгляд на составление Малороссии» [22], писатель в письмах к своим корреспондентам неоднократно и настойчиво подчеркивает мысль о том, что статья написана давно и напечатана против его воли. Так, в письме М. А. Максимовичу от 28 мая 1834 года он пишет: «Кстати: ты можешь прочесть в Журнале Просвещения, 4-м номере, статью мою о малороссийских песнях; там же находится и кусок из Введения

---

[18] Милованова О О Проблемы художественного историзма в русской критике пушкинской эпохи (1825—1830). Саратов, 1976, с. 41—42.

[19] Лотман Ю. Пути развития русской прозы 1800—1810-х годов. — Учен. зап./Тарт. ун-т, 1961, вып. 104, с. 40—57; Макогоненко Г. П. Литературная позиция Карамзина в XIX веке. — Русская литература, 1962, № 1, с. 68—106; Тойбин И. М. «История государства Российского» Н. М. Карамзина в творческой жизни Пушкина. — Русская литература, 1966, № 4, с 37—48; Лузянина Л. Н. Проблемы истории в русской литературе первой четверти XIX века: От «Истории государства Российского» Н. М. Карамзина до трагедии А. С. Пушкина «Борис Годунов». Л., 1972.

[20] Купреянова Е. Н, Макогоненко Г. П. Национальное своеобразие русской литературы, с. 190. Ср.: Лузянина Л. Н. «История государства Российского» Н. М. Карамзина и трагедия Пушкина «Борис Годунов»: К проблеме характера летописца. — Русская литература, 1972, № 1, с. 45—57.

[21] См.: Казарин В П. Несколько замечаний к гоголевским автографам. — Русская литература, 1977, № 2, с. 95—98.

[22] Статья опубликована здесь под названием «Отрывок из истории Малороссии. Том 1, книга 1, глава 1».

моего в историю Малороссии, впрочем, писанный мною очень давно» (X, 318).

В следующем письме к нему же, отправленном на другой день, 29 мая 1834 года, он опять пишет о статье, объясняясь по поводу ее уже более обстоятельно: «Так как не скоро к вам доходят петербургские книги, то посылаю тебе... листок из истории Малороссии, который мне зело не хотелось давать. Я слышал уже суждения некоторых присяжных знатоков, которые глядят на этот кусок, как на полную историю Малороссии, позабывая, что еще впереди целых 80 глав они будут читать и что эта глава только — фронтиспис. Я бы, впрочем, весьма желал видеть твои замечания, тем более, что этот отрывок не войдет в целое сочинение, потому что оно начато писаться после того гораздо позже и ныне почти в другом виде. Но из новой моей истории Малороссии я никуда не хочу давать отрывков» (X, 320).

Через два дня в письме к И. И. Срезневскому Гоголь в принципе так же «извиняет» недостатки своей статьи, хотя и не столь подробно: «Вы там же (в «Журнале Просвещения». — *В. К.*) найдете и кусок из первой части моей истории. Не налягайте слишком на нее: я нарочно выбрал самое начало, в котором показана только перспектива того, что будет впереди» (X, 321).

И наконец, в письме к М. П. Погодину от 23 июня 1834 года уже по получении от него отзыва о статьях: «Весьма рад, что тебе понравились мои статьи, хотя, признаюсь, я в них, особливо в первой («Взгляд на составление Малороссии». — *В. К.*), мало нахожу того, что нужно бы и что можно бы сказать об этом предмете» (X, 325).

Известно, что Гоголь довольно часто с той или иной целью прибегал к мистификации дат, а также истории написания и напечатания своих работ. И в данном случае, безусловно, он не все договаривает до конца, но повторение во всех четырех высказываниях указаний на одни и те же обстоятельства позволяет предположить, что они-то как раз и представляют собой ту положительную информацию, которую Гоголь сообщает в мистифицированном виде. При рассмотрении и сравнении авторских признаний обнаруживается, что при всех различиях в них одинаково выражен, во-первых, мотив обзорности статьи, вводный ее характер, а потому и неполнота и беглость освещения в ней предмета. Во-вторых, Гоголь подчеркивает давность написания статьи и несоответствие ее содержания и формы своим сегодняшним представлениям и требованиям. Особенно ярко данная мысль выражена во втором письме к М. А. Максимовичу, где это качество статьи находит даже довольно обстоятельную мотивировку: работа над «Историей Малороссии», утверждает Гоголь, протекала в два этапа, и статья является результатом первого из них, более раннего, который отличается от нынешнего «другим видом».

Признание Гоголя дало основание И. М. Каманину говорить о том, что «существовали две редакции гоголевской истории Малороссии; когда им начата первая — мы не можем решить, не имея для этого прочного основания; вторая же редакция начата, по всей вероятности, во второй половине 1833 года»[23]. И. М. Каманин, как нам представляется, слишком буквально истолковывает гоголевские слова о «новой истории». Нельзя забывать, что до нас не только ничего не дошло из предполагаемой исследователем второй редакции, но и из всей «Истории

[23] Каманин И. М. Научные и литературные произведения Н. В. Гоголя по истории Малороссии. — Чтения в историческом обществе Нестора-летописца. Киев, 1902, кн. 16, вып. 1—4, с. 90.

Малороссии» сохранилось только несколько листов черновиков и конспектов [24].

В этой связи уместно вспомнить, что письмо написано в мае 1834 года, когда Гоголь уже работал над «Тарасом Бульбой», в историческом отношении самой основательной и документированной из тех его повестей, действие которых относится к прошлому. Все это дает основания поставить вопрос: не эту ли повесть называет писатель своей «новой историей Малороссии»? В самом деле, если это так, то «история Малороссии» действительно пишется теперь «в другом виде» — в виде художественного произведения, хотя и по-прежнему с опорой на большой исторический материал. Она естественно снимала упрек к старой в том, что «слог в ней слишком уже горит, не исторически жгуч и жив» (X, 294). Если ко всему сказанному присовокупить еще тот факт, что к 1833 году у Гоголя-историка складывается глубокое убеждение в том, что «история народа» раскрывается «в ясном величии» только в народной песне, т. е. в форме художественного произведения, наше предположение перестанет казаться неожиданным.

Продолжим анализ гоголевской переписки в поисках дополнительных аргументов.

Оказывается, что Гоголь и в более поздних письмах к М. А. Максимовичу продолжает поддерживать свою версию о начале работы над «новой историей Малороссии», которая будет «в другом виде». После нескольких запросов о новых украинских этнографических и исторических материалах в письме от 23 августа 1834 года Гоголь вновь недвусмысленно пишет: «История моя терпит страшную перестройку: в первой части целая половина совершенно новая» (X, 339).

Продолжает Гоголь поддерживать версию о том, что он не оставляет работы именно над «Историей Малороссии» и в письмах к И. И. Срезневскому. 2 июня 1834 года он, в частности, пишет: «Поблагодарите также земляка нашего (о котором упоминается в письме вашем как о пишущем историю Малороссии) за его благородный труд. Я очень рад, что не один я занимаюсь этим» (X, 321).

О какой же истории Малороссии настойчиво продолжает говорить Гоголь, если речь в это время может уже идти только о повести «Тарас Бульба»? Действительно, работа над ней была в полном разгаре, тогда как от какого бы то ни было научно-исторического труда, якобы создававшегося писателем в это время, не осталось никаких следов. Все это еще больше укрепляет наше предположение, что Гоголь, говоря о «новой истории Малороссии», имеет в виду именно повесть.

В этой связи возникает другой принципиальный вопрос, который может быть выдвинут даже как возражение против нашего предположения: если, указывая на «новую историю Малороссии», Гоголь действительно имел в виду повесть «Тарас Бульба», то не было ли это просто вынужденной маскировкой своего отказа от реализации научно-исторического замысла? Действительно ли создание «Тараса Бульбы» понималось писателем, по крайней мере на первом этапе, как осуществление труда из истории Малороссии или его поведение определялось разного рода обязательствами, которые он взял на себя ранее в переписке со своими корреспондентами? В самом деле, весьма вероятно, что в переписке с М. А. Максимовичем формулой «новая история» Гоголь мог воспользоваться в свое время с тем, чтобы подстраховать восприятие своей статьи, так как, судя по всему, она уже вызвала ряд отрицательных отзывов. Естественно поэтому, что позднее Гоголь уже во-

[24] Упоминание в «Отчете по Спб. учебному округу за 1835 год» среди ряда других обширных гоголевских работ двух готовых томов «Истории малороссиян» (Машинский С. Художественный мир Гоголя, с. 150), конечно, сделано на основании отчета писателя и потому не доказывает реальности этих «томов» Представляется совершенно неправдоподобным, чтобы Гоголь умолчал о них в своей переписке.

лей-неволей вынужден был поддерживать свою прежнюю версию. Аналогичным образом в переписке с И. И. Срезневским, человеком ему пока малознакомым, Гоголь был связан теми авансами, которые он ему дал относительно своего исторического замысла в первом, мартовском письме. Не было ли появление версии об «Истории Малороссии» «в другом виде» обусловлено исключительно этими конъюнктурными обстоятельствами?

Ответ на этот вопрос дает переписка Гоголя с Погодиным. В письмах к Погодину Гоголь еще в марте внушил своему корреспонденту мысль о прекращении работы над «Историей Малороссии». Сделал он это по необходимости — надо было извиниться перед Н. И. Надеждиным и отказать ему в обещанном отрывке из истории, который был Гоголем подготовлен или даже уже сдан в «Журнал Министерства народного просвещения». Следовательно, никакими обязательствами перед Погодиным относительно замысла «Истории Малороссии» Гоголь не был связан. Напротив, у него были все основания прямо указать на то, что в данный момент он работает над исторической повестью, когда в уже цитировавшемся июньском письме к Погодину Гоголь коснулся вопроса о научном замысле. Однако Гоголь не только не сделал этого, но, напротив, в скрытом виде опять намекнул на возможность и даже необходимость продолжить работу над ним: «Весьма рад, что тебе понравились мои статьи («Взгляд на составление Малороссии», «О малороссийских песнях». — *В. К.*), хотя, признаюсь, я в них, особливо в первой, мало нахожу того, что нужно бы и что можно бы сказать об этом предмете. Но как бы то ни было, мысли об этом можно изъявить в другом, более удобном случае и месте» (X, 325).

Таким образом, указания Гоголя на работу над «новой историей Малороссии» не были вызваны только конъюнктурными моментами. Писатель действительно писал ее «в другом виде», и те факты, которыми мы располагаем, заставляют предположить, что он имел в виду при этом именно повесть «Тарас Бульба».

Рождение столь своеобразной «новой истории Малороссии» было подготовлено всем предыдущим развитием замыслов Гоголя-историка. Если внимательно рассмотреть признания Гоголя о своей работе над ними, то можно обнаружить, что его всегда отличало обостренное чувство отличия от других историков: «Там (в Киеве. — *В. К.*) кончу я историю Украины и юга России и напишу Всеобщую историю, которой в настоящем виде ее до сих пор, к сожалению, не только на Руси, но даже и в Европе нет» (X, 290). Речь идет не об отсутствии такой истории вообще, что было бы неверно, а именно об отсутствии особого рода истории — «в настоящем виде».

Или в другом письме: «...мне кажется, что сделаю кое-что не-общее во всеобщей истории» (X, 294).

А вот аналогичное более раннее высказывание относительно замышляемой истории Украины: «Мне кажется, что я напишу ее, что я скажу много того, чего до меня не говорили» (X, 284).

После 1833 года указания на специфику своего научного замысла становятся в письмах писателя особенно настойчивыми, но главное — они получают теперь объяснение. Одно из таких признаний Гоголь сделал в письме Срезневскому: «Если бы наш край не имел такого богатства песен — я бы никогда не писал Истории его, потому что я не постигнул бы и не имел понятия о прошедшем, или История моя была бы совершенно не то, что я думаю с нею сделать теперь» (X, 299). Итак, специфика гоголевского исторического замысла состоит в том, что важнейшим историческим источником в изучении «прошедшего» для писателя становятся песни. Даже документальные материалы не могут быть поставлены рядом с ними

по своему значению: «Я к нашим летописям охладел, напрасно силясь в них отыскать то, что хотел бы отыскать» (X, 298).

Что же в таком случае составляет предмет изучения Гоголя-историка, чего ему не хватает в летописях? «Нигде ничего о том времени, которое должно бы быть богаче всех событиями. Народ, которого вся жизнь состояла из движений, которого невольно (если бы он даже был совершенно недеятелен от природы) соседи, положение земли, опасности бытия выводили на дела и подвиги, это народ... Я недоволен польскими историками, они очень мало говорят об этих подвигах...» (X, 298).

Уже из этой беглой характеристики можно заключить, что Гоголь-историк озабочен воссозданием исполненных драматизма («богаче всех событиями») картин героического прошлого («дела и подвиги») народа. Таким образом, сформулирована форма задуманного исторического сочинения (драматическое повествование, раскрытие прошлого через события и поступки героев), предмет (деятельность широких народных масс), тема (героический, общественно значимый аспект этой деятельности). Важно отметить при этом, что раскрытие героической темы народной истории должно было осуществляться путем воспроизведения «нравственной атмосферы» эпохи. Особенно ясно эта мысль выражена в статье «О малороссийских песнях»: «Историк не должен искать в них (песнях. — *В. К.*) показания дня и числа битвы или точного объяснения места, верной реляции: в этом отношении немногие песни помогут ему. Но когда он захочет узнать верный быт, стихии характера, все изгибы и оттенки чувств, волнений, страданий, веселий изображаемого народа, когда захочет выпытать дух минувшего века, общий характер всего целого и порознь каждого частного, тогда он будет удовлетворен вполне; история народа разоблачится перед ним в ясном величии» (VIII, 91).

Тяготение Гоголя к созданию исторического труда художественно-драматической формы, посвященного изучению «тогдашнего состояния чувств», было им теоретически осознано и сформулировано в статье «Шлецер, Миллер и Гердер». Обрисовав идеального историка, который бы соединил в себе достоинства всех трех перечисленных в названии статьи ученых, Гоголь заключает: «Но при всем том ему бы еще много кое-чего недоставало: ему бы недоставало высокого драматического искусства, которого не видно ни у Шлецера, ни у Миллера, ни у Гердера. Я разумею однако ж под словом драматического искусства не то искусство, которое состоит в умении вести разговор, но в драматическом интересе всего творения, который сообщил бы ему неодолимую увлекательность, тот интерес, который иногда дышит в исторических отрывках Шиллера и особенно в тридцатилетней войне (выделено Гоголем.— *В. К.*) и которым отличается почти всякое немногосложное происшествие. Я бы к этому присоединил еще в некоторой степени занимательность рассказа Вальтера Скотта и его умение замечать самые тонкие оттенки; к этому присоединил бы шекспировское искусство развивать крупные черты характеров в тесных границах, и тогда бы, мне кажется, составился такой историк, какого требует всеобщая история» (VIII, 89).

Таким образом, «драматический интерес всего творения» и «шекспировское искусство развивать крупные черты характеров в тесных границах» составляют, по Гоголю, важнейшие признаки подлинного исторического сочинения. Художественный характер подобного рода «истории» очевиден. Это еще раз доказывает, что в соответствии с принципами романтического исторического мышления в представлении Гоголя не существовало различий между научным и художественным творчеством. Какой же жанр был наиболее близок к историческому замыслу

писателя? Масштабность мышления Гоголя-историка во многом роднила его с эпопеей. И действительно, если мы обратимся к определению эпопеи, данному Гоголем в «Учебной книге словесности для русского юношества», мы обнаружим, что этот жанр в представлении писателя отличался максимальной исторической точностью, был посвящен раскрытию именно судеб народа, осуществлял эту задачу в драматической форме: «Величайшее, полнейшее, огромнейшее и многостороннейшее из всех созданий драматическо-повествовательных есть эпопея. Она избирает в героя всегда лицо значительное, которое было в связях, в отношениях и в соприкосновении со множеством людей, событий и явлений, вокруг которого необходимо должен созидаться весь век его и время, в которое он жил. Эпопея объемлет не некоторые черты, но всю эпоху времени, среди которого действовал герой с образом мыслей, верований и даже познаний, какие сделало в то время человечество. Весь мир на великое пространство освещается вокруг самого героя, и не одни частные лица, но весь народ, а и часто и многие народы, совокупясь в эпопею, оживают на миг и восстают точно в таком виде перед читателем, в каком представляет только намеки и догадки история» (VIII, 478).

Последнее замечание в гоголевской характеристике жанра эпопеи заставляет вспомнить многочисленные упреки в адрес первоисточников и научно-исторических трудов, которые писатель высказал в своих письмах и статьях конца 1833 года, зафиксировавших резкое усиление его интереса к фольклорно-поэтическим историческим источникам. Сложившееся в сознании Гоголя представление, согласно которому достоверное постижение исторического прошлого возможно только в форме художественно-исторического повествования, наиболее подходящим образцом которого является эпопея, требовало решительной переработки прежних материалов, к чему Гоголь и приступил в конце 1833 — начале 1834 годов.

Публикуя статью «Взгляд на составление Малороссии», Гоголь писал в примечании: «Эскиз этот составлял введение к Истории Малороссии; но так как вся первая часть Истории Малороссии переделана вовсе, то он остался заштатным и помещается здесь как совершенно отдельная статья» (VIII, 40).

Действительно, если «Историей Малороссии» «в новом виде» стала повесть «Тарас Бульба», то «первая часть» прежнего исторического замысла Гоголя «переделана вовсе». Тот материал, который составлял основу статьи, в повести, как указал в свое время Н. С. Тихонравов[25], сжат до беглой характеристики эпохи, образовавшей характер Тараса (см. II, 46—47; ср. II, 283). На первый план выдвинулось развернутое изображение конкретных судеб народов этой эпохи. Но характер изображения этих судеб прямо связан с принципами мышления Гоголя-историка. Не останавливаясь на этом вопросе подробно, укажем только, что выдвижение на передний план широких народных масс, борьба которых, по мнению писателя, составляет содержание эпохи, диалектика соотношения личности и народа, сам выбор и расстановка действующих лиц повести, пафос героики, наконец, особенности сюжетосложения, принципы обрисовки характеров и др. из тех эпических признаков, которые исследователи выделяют в структуре повести, получают естественное объяснение в свете стремления Гоголя к созданию «Истории Малороссии» «в новом виде».

---

[25] См: Гоголь Н. В. Сочинения /Под ред. Н С Тихонравова. 10-е изд М, 1889, т. 1, с. 569.

# «НЕИСТОВЫЙ РОМАНТИЗМ» И РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА ПЕРИОДА СТАНОВЛЕНИЯ РЕАЛИЗМА

## (К постановке проблемы)

Е. В. ТИМОХИНА

Вопрос о «неистовой школе» встает во многих работах о русской литературе 30—40-х годов XIX века. И это представляется закономерным. К нему приводит логика исследования. Одни авторы, не видя никакой связи между французским «неистовым романтизмом» и литературным движением в России эпохи становления реализма, вспоминают о первом хотя бы потому, что эти явления нередко сближались в понимании современников, вспоминают, чтобы опровергнуть подобный взгляд (например, В. И. Кулешов [1]). Другие подробно рассматривают восприятие «юной словесности» в русских литературных кругах 30—40-х годов, проявляя к ней интерес с точки зрения развития эстетической мысли в России, осмысляющей и оценивающей опыт западноевропейской литературы (Н. А. Гуляев, Б. В. Томашевский, А. С. Янушкевич [2]). Наконец, третьи прямо говорят о некотором влиянии «неистовых» на передовую русскую литературу тех лет, ограничивая его сферой поэтики (В. В. Виноградов, И. С. Чистова, И. И. Глуховская [3]).

В трактовке «неистового романтизма» современными исследователями преобладает недифференцированный подход к нему, хотя В. В. Виноградов еще в статье «Романтический натурализм. Жюль Жанен и Гоголь», опубликованной впервые в 1925 г. и вошедшей затем в книгу «Эволюция русского натурализма», указывал на неоднородность этого явления, в котором особенно выделял два равноправных потока: с одной стороны, «сгущенную рисовку физических пыток», «риторический пафос кошмарных сцен», с другой — течение, возглавляемое Ж. Жаненом, у которого «ужасные эффекты» нередко строятся на материале повседневной жизни большого современного города [4]. Соот-

---

[1] См.: Кулешов В. И. Натуральная школа в русской литературе XIX века. М., 1965, с. 11—12.

[2] См.: Гуляев Н. А. В. Г. Белинский и зарубежная эстетика его времени. Казань, 1961, с. 244—250; Томашевский Б. В. Пушкин и Франция. Л., 1960, с. 165—170, 173, 369—371, 374—403; Янушкевич А. С. Уроки «юной словесности»: О некоторых проблемах восприятия романтизма в русской эстетике 30-х годов XIX века. — Сб. трудов молодых ученых. Томск, 1973, вып. 2, с. 1—26.

[3] См.: Виноградов В. В. Избранные труды: Поэтика русской литературы. М., 1976. Гл. Эволюция русского натурализма, с. 3—187; Гоголь и натуральная школа, с. 189—227; Чистова И. С. Прозаический отрывок М. Ю. Лермонтова «Штосс» и «натуральная» повесть 1840-х годов. — Русская литература, 1978, № 1, с. 120; Глуховская И. И. Философские и литературные истоки «сентиментального натурализма» в русской литературе периода натуральной школы. — В сб.: Романтизм в русской и зарубежной литературе. Калинин, 1979, с. 84—87.

[4] См.: Виноградов В. В. Указ. соч., с. 76—100.

ношение между этими потоками намечено, как представляется, более правильно самими современниками «неистовой словесности», в частности, Белинским. Подвергая «неистовых» резкой критике, видя в их произведениях прежде всего «преувеличения, мелодраму, трескучие эффекты», он называл «нелепым» бытующее в реакционных литературных кругах мнение о натуральной школе как наследнице «юной словесности»[5]. В то же время критик замечал, что у своего истока «неистовая школа» представляла собой более ценное явление, связанное с духовным самовыражением писателей. «Какое бы ни было направление французских романистов — Бальзака, Гюго, Жанена, Сю, Дюма и пр. в первую эпоху их деятельности, — писал он в 1847 году, — оно имело свои хорошие стороны, потому что происходило от более или менее искренних личных убеждений и невольно выражало дух времени. <...> И вдруг все это изменилось: потянулись романы один другого длиннее, безобразнее, нелепее <...> лишь бы эффект был»[6]. Эволюция «неистовых» отмечена и в «Библиотеке для чтения», всегда ожесточенно нападавшей на них. В 12-м номере журнала за 1842 год читаем: «знаменитая «новая французская литература», которая так много обещала пятнадцать лет тому назад, бралась преобразовать прекрасное, искусство и вкус, начала так с-высока, эта литература ... упала уже в фельетон»[7].

Среди писателей, стоявших у истока «неистовой литературы» и выразивших в своем творчестве «дух времени», Белинский выделял «яркий и сильный талант» Жанена, автора романа «Мертвый осел и обезглавленная женщина»[8]. В связи с этим представляется интересным взглянуть на этот манифест «неистового романтизма» не с традиционной точки зрения — как на программное обращение автора к «жизни без прикрас» и утверждение поэтики новой школы, но как на выражение настроений эпохи, психологического состояния «неистовых», определившего особенности их мировидения.

На наш взгляд, в жаненовском романе ярко запечатлелся комплекс эмоций и ощущений, сопровождающих важный сдвиг в общественном сознании: ломку идеалистических представлений и выработку более трезвого взгляда на мир. Этот процесс, послуживший идеологической предпосылкой для формирования в литературе реалистического направления, обусловлен историческим моментом — динамикой серьезных социальных и политических преобразований во Франции, интенсивным развитием капитализма, крушением иллюзий о гармоническом устройстве общества. «Буржуазия, — писал Маркс, характеризуя эту эпоху,— <...> не оставила между людьми никакой другой связи, кроме... бессердечного «чистогана». В ледяной воде эгоистического расчета потопила она священный трепет религиозного экстаза, рыцарского энтузиазма, мещанской сентиментальности. <...> Все застывшие, покрывшиеся ржавчиной отношения, вместе с сопутствующими им, веками освященными представлениями и воззрениями, разрушаются <...> и люди приходят, наконец, к необходимости взглянуть трезвыми глазами на свое жизненное положение...»[9]. Переход к новому мировоззрению осуществлялся не безболезненно. В литературе он сопровождался кризисом художественного метода, опирающегося на идеалистические концепции действительности. Осознание несостоятельности романтического идеала, трагического несовпадения его с реальной жизнью (т. е. полного отсутствия точек соприкосновения между ними) было драмой целого поколе-

---

[5] См. Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13-ти т. М., 1956, т. 10, с. 313.
[6] Там же, с 109
[7] Б Б <Сенковский О. И.> Лукий, или Первая повесть. — Библиотека для чтения, 1842, № 12, с 76.
[8] См. Белинский В. Г Указ соч, т 11, с. 143.
[9] Маркс К, Энгельс Ф Сочинения. М., 1955, т. 4, с. 426—427.

ния. Эту драму и запечатлела «неистовая литература», переживавшая расцвет в конце 20 — первой половине 30-х годов XIX века.

В ее программном произведении наиболее откровенно выражена боль от крушения старых идеалов и представлений о жизни. Основное содержание романа «Мертвый осел и обезглавленная женщина» (1829) заключается в обнаружении романтиком истинного лица реальной действительности — жестокого, неумолимого — и в попытке показать его. Лирический герой встречает прекрасную девушку Ганриэтту на милом ослике, в идиллической обстановке на лоне природы. Но идиллия оказывается недолгой и хрупкой. Вскоре он видит того же осла Шарло, но в другом виде — грязного, нагруженного навозом, погоняемого дряхлым стариком. Ганриэтта же покидает родителей и бежит в большой город, где становится проституткой. Шарло кончает жизнь на бойне, красавица — на гильотине. Сюжетно-событийная линия не является главенствующей в романе, она ослаблена, состоит из отдельных, не всегда связанных между собой фрагментов, вставленных в лирические рассуждения повествователя, описание его духовных переживаний, разочарований, которые и приводят к утверждению принципов новой поэтики. Сюжетно-событийная канва служит их символической иллюстрацией.

Наиболее концентрированно предстают они в специальной главе романа, которая называется «Системы». Открыв реальный лик жизни, повествователь признает неудовлетворительными нормы идеализированной, сентиментальной рисовки «натуры»: «Что такое пастух и пастушка в самой существенности? — восклицает он. — Оборванный горемыка, умирающий с голода, за пять копеек провожающий несколько паршивых овец в сторону от большой дороги... А пастушка? Жирный кусок мяса, имеющий рыжее лицо, красные руки, засаленные волосы... Феокрит и Вергилий налгали на них» [10].

В своей эстетической программе автор отстаивает предельное, натуралистическое «обнажение» жизни, сравнивая свой метод с анатомированием: «я ободрал натуру, и лишив ее ее белой упитанной оболочки, украшенной нежным румянцем и персиковым пухом, — раскрыл все ее сосуды столь многосложные, показал как переливается кровь, — как все жилы пересекаются во всех направлениях...» [11]. Следуя за своей героиней, автор романа изображает мрачные углы большого города — тюрьму, больницу, трущобы, место казни, публичный дом, кладбище, травлю. Многие из этих зарисовок исполнены вполне правдиво, на что справедливо указывают исследователи (В. Виноградов, В. Шор, Б. Реизов и др. [12]).

И все-таки разговор о «поэтике безобразного», традиционно считающейся одной из главных принадлежностей «неистового романтизма», вполне закономерен. В своем разоблачительном устремлении Жанен приходит подчас к натуралистическим крайностям, к смакованию неприглядных сторон жизни. Установка на него встречается даже среди программных утверждений автора «Мертвого осла», равноправно чередуясь с тезисами о предельной правдивости («голой истине» [13]). «На

[10] Жанен Ж. Мертвый осел и обезглавленная женщина М., 1831, с. 35.

[11] Там же, с. 34.

[12] «С «Мертвым ослом» впервые в истории французского романтизма появляется современность, которая вскоре завоюет себе прочное место благодаря творениям Бальзака», — справедливо отмечает, например, В Е. Шор (см.: Шор В Е Гонкуры и «неистовая словесность». — Учен. зап. ЛГУ. Сер. филолог. 1941, вып. 8, с. 174). О вкладе Жанена в разработку темы большого города пишет Б Г. Реизов (см.: Реизов Б. Г. К истории романтического урбанизма: «Исповедь» Жюля Жанена и «Отец Горио» Бальзака — В сб.: Из истории русских литературных отношений XVIII—XX веков. М.-Л., 1959, с. 132—140); см также: Fanger D. Dostoevsky and romantic realism: A stady of Dostoevsky in relation to Balzac, Dickens and Gogol. Cambridge, Massashusetts, 1965, p. 23—25 и др.

[13] Жанен Ж. Мертвый осел и обезглавленная женщина, с. 35.

Олимпе, мною устроенном, — писал Жанен, — я нагромоздил преступления на злодеяния, гнусность физическую на подлость моральную...» [14].

Но к «безобразной натуре» писателя приводит не только стремление к эффекту, как полагает В. В. Виноградов [15]. Хотя полностью отрицать это стремление нельзя — в декларациях Жанена, отвергающего приторную сентиментальную «натуру», слышится вызов, полемический запал: «Нет, нам надобна натура ужасная, мрачная; она не затруднит писателя, и она возбудит общий восторг! Итак, смелее! тоненькое Бордоское вино для нас слишком слабо; выпьем лучше большой стакан водки...» [16]. И все-таки трудно согласиться с мнением И. В. Карташовой относительно автора «Мертвого осла», которая писала, сравнивая этот роман с «Невским проспектом» Гоголя: «В отличие от Ж. Жанена, для которого изображение уродств и пороков, срывание «покровов» превращается в своего рода самоцель, Гоголь сохраняет благоговейное отношение к романтическому идеалу» [17].

На таком основании противопоставлять Гоголя и Жанена вряд ли есть смысл. Противоречивость позиции автора «Мертвого осла» заключается в том, что разоблачение им представлений об идеальной красоте и гармонии, романтического идеала происходит без принципиального отрыва от них. Это отражается в системе художественных образов: судьбу девушки и осла писатель подает в трагическом ключе, лирический герой любит Ганриэтту, она для него — «женщина прекрасная, создание идеальное, какой не воображалось... и в мечтах» [18], поэтому гибель ее олицетворяет гибель собственного идеала автора. Рассказывая историю девушки, он переживает личную драму. Буколическая сцена в начале романа рисуется им как идеал: «О! восхитительное зрелище! Я бы смотрел на него всю жизнь...» [19]. И затем переживает собственные горькие разочарования, повествуя о дальнейшей судьбе героини: «Я не для вас ее рассказываю, — пишет он, — я рассказываю ее самому себе — несчастнейшему из трех...» [20]. Лирический герой констатирует эволюцию, происходящую с ним: «...а стал грустить... я стал совсем иной. Из веселого, забавного, ветреного сделался печальным, скучным, мрачным...» [21].

Таким образом, автор «Мертвого осла» не похож на равнодушного живописателя «ужасов» и «безобразий», которому важно лишь произвести эффект. Необходимо подчеркнуть тот факт, что, «срывая покровы» с жизни, повествователь переживает глубокие страдания. Поэтическая система выдает в авторе романтика. Романтическая природа его творчества проявляется не только в очевидной близости писателю романтического идеала, но и в слиянии автора с главным героем, в повышенной сосредоточенности на мире собственных переживаний, определенном пристрастии к эффектности, контрастам, приподнятой мрачной риторике. Пытаясь дать «голую истину», приближаясь в этом к установке натуралистов, присущей более поздней, «физиологической» литературе, автор в то же время воспринимает и эстетически оценивает окружающую жизнь именно с позиций развенчанного им же романтического идеала. Осознание того, что идеальной красоте нет (и не может быть) места в реальной действительности, порождает трагическую трактовку последней. Поэтому при установке автора на изображение истин-

---

[14] Там же, с. 34.
[15] См.: Виноградов В. В., с 81.
[16] Жанен Ж. Мертвый осел и обезглавленная женщина. М., 1831, с. 4.
[17] Карташова И. В. Гоголь и романтизм. Калинин, 1975, с. 97.
[18] Жанен Ж. Мертвый осел и обезглавленная женщина., с 80.
[19] Там же, с. 18.
[20] Там же, с. 16.
[21] Там же, с. 32.

ного лица жизни подчас происходит неосознанное им смещение акцентов—внимание сосредоточивается на самых мрачных негативных сторонах бытия. Примечательно, что из всех своих зарисовок городской жизни автор выделяет и ставит в качестве пролога в начале произведения самую мрачную из них — описание травли, которое начинается так: «Жалкий, полуразвалившийся забор, толстые неуклюжие ворота, а на дворе множество старых и молодых собак, с кровавыми глазами; белая пена медленно тянется с их черноватых губ. <...> В углу на дворе остатки дохлой лошади, обглоданные черепа, окровавленные части задних ног, внутренности, куски печени для щенных собак» [22]. Таким предстал перед Жаненом истинный лик жизни. «Для меня сделалось невозможностью видеть что-либо, кроме безобразной натуры»,— признается он [23]. «Безобразная натура» для писателя — синоним реальной действительности, которая хотя и утверждается им как новый предмет художественного отражения, воспринимается как явление антиэстетическое. Обращение к нему происходит словно помимо воли писателя. Будто сама современная жизнь, с ее сложностями, дисгармонией, во всей своей обыденности и драматизме, неприглядности и неумолимой объективности ворвалась в мир романтической мечты, разбила его, заставила заговорить о себе, считаться с собой. И романтик с горечью подчиняется ей, идет за ней, с ужасом открывая для себя новый, чуждый ему мир, так непохожий на все прежние представления о нем. За жаненовским смещением реальных жизненных пропорций стоит и потрясенность первооткрывателя, видящего незнакомый ему доселе реальный лик жизни в выпуклом, пугающе отчетливом виде, и незнание пропорций действительных, и романтический максимализм. Открывшуюся перед ним истину Жанен сравнивает с выпуклыми зеркалами: «Подходите и ужасайтесь, видя кровавые глаза, морщинистую кожу, покрытые винным камнем зубы... И это — вы. Это ваш портрет, молодой человек...» [24].

«Неистовый романтизм», таким образом, отразил важный идейно-эстетический кризис, через который пролегал путь к новому литературному направлению (реалистическому) и который на уровне поэтики проявился в ломке традиционных норм и ярком всплеске натуралистичности. Именно кризис идеального сознания лишает романтика последних иллюзий о жизни и заставляет его «неистовствовать» [25]. «Поэтика безобразного» у «неистовых» вызвана не столько установкой на эффект, сколько болезненным «пробуждением» романтика к жизни.

Такой представляется «неистовая словесность» у ее истока. Но, как следствие, появляется и другая. Тенденция к натуралистичности, наметившаяся в собственно «неистовом романтизме» в связи с идейно-психологическим и художественно-эстетическим кризисом, получила большой резонанс в литературе 1830—1840-х годов (и не только французской). Открытая «изнанка» жизни давала богатый материал для устаревших схем приключенческого романа. Источником новых эффектов для развлекательной литературы становится повседневная жизнь современного общества, его «язвы» и контрасты, бытие социальных «низов». Прокатывается волна всевозможных «городских тайн» (лондонских, брюссельских, берлинских и т. д.), начиная со знаменитого романа Э. Сю. Представляя богатую палитру «ужасов», произведения раз-

---

[22] Там же. с. 6, 7.
[23] Там же, с. 47.
[24] Там же.
[25] На вторичность «поэтики безобразного» в «неистовом романтизме» обращал внимание Б. Г. Реизов, в объяснении «неистовства» выделявший идеологический аспект — неприятие писателями современной им буржуазной Франции, критику общественного устройства (см.: Реизов Б. Г. Петрюс Борель. — В кн.: Борель П. Шампавер. Безнравственные рассказы. Л., 1971, с. 167—188).

влекательного толка (и прежде всего так называемые «фельетонные романы»), в которых смакование грязного, патологического, безобразного выступало как самоцель, дискредитировали «неистовую школу». К сожалению, представления о ней в большинстве случаев основываются на подобной литературе.

Если связывать «неистовую словесность» прежде всего с идейно-психологическим кризисом, с «прозрением» романтика, то вполне логичным представляется движение Жанена к программному участию в сборнике «физиологий» «Французы в их собственном изображении» (1840—1842), в предисловии к которому он сформулировал главную задачу альманаха как «изображение повседневных нравов»[26]. К этому приводит писателя установка на изображение «голой истины», современной жизни «без прикрас», наметившаяся в его первом романе «Мертвый осел», пробивавшаяся и в других собственно художественных произведениях («Исповедь», «Магнетизированный покойник»), хотя значительных достижений в этом отношении у родоначальника «неистового романтизма» не было.

В русской литературе кризис, переломный момент на рубеже двух направлений не запечатлелся столь откровенно и ярко, как во Франции. Причины относительной плавности перехода от романтизма к реализму в России — в своеобразии исторической обстановки русского общества, не пережившего бурных потрясений революции, коренной ломки всех идеологических, политических, социальных основ. Сохранение дворянско-помещичьего уклада делало более устойчивыми начала идеалистического мировоззрения, уберегало его от резкого и быстрого крушения. Но формирование нового, «позитивного» взгляда на мир происходит почти синхронно в общественном сознании Франции и России, последняя, по крайней мере, ненамного отстает от первой. Этому немало способствовал опыт французских потрясений и «уроков», который приобрел общеевропейское значение[27]. Важную роль играли и уроки национальной истории, и постепенное формирование капиталистического уклада, уже начавшееся в России. Новое видение действительности приводило к утверждению реалистической тенденции в литературе, перестройке на реалистической основе эстетических и художественных норм. У истоков этого процесса общественное сознание и в России, как представляется, переживало неярко выраженное кризисное состояние, был момент болезненного столкновения с «натурой» (дискредитации идеализированных представлений о жизни).

В русской литературе этот момент не запечатлелся как всеохватывающая волна, поднявшая на своем гребне всех участников литературного процесса эпохи и проступившая в четко ограниченных хронологических рамках, не отразился декларативно в программе определенной школы. В то же время, симптоматичным оказывается появление в период предыстории натуральной школы такого произведения, как «Невский проспект» Гоголя. Сопоставление данной гоголевской повести и романа Жанена «Мертвый осел», уже возникавшее в работах исследователей (В. Виноградов, И. Губарев[28]), вполне закономерно. И не только с точки зрения тематической близости (гибель красоты в современном Жанену и Гоголю мире) и использования сходных приемов «рисовки натуры». Необходимо в данном случае подчеркнуть и родственность переживаемого двумя писателями моментов духовной и творческой эволюции. В первой из петербургских повестей Гоголя довольно отчетливо запечатлелся момент «пробуждения» к действительности и

---

[26] См.: Цейтлин А. Г. Становление реализма в русской литературе/Русский физиологический очерк. М., 1965, с. 53.

[27] См.: Купреянова Е. Н., Макогоненко Г. П. Национальное своеобразие русской литературы. Л., 1976, с. 261.

[28] См.: Губарев И. М. Петербургские повести Гоголя. Ростов, 1968, с. 59—63.

болезненное восприятие ее с позиций романтика. В этой связи показательной является минимальная дистанция между автором и романтически настроенным героем-художником, переживающим трагические разочарования [29]. Если описание Пирогова и его похождений дается отстраненно, в нем явно ощутимы ирония, насмешка над героем, художник Пискарев Гоголю ближе, с его страданиями и выводами о жизни перекликается (хотя окончательно не сливается) голос самого автора, срывающего «маски» с Невского проспекта отнюдь не равнодушно, горечью глубокого разочарования проникнуто его восклицание в конце повести: «Все обман, все мечта, все не то, чем кажется» [30]. Здесь с очевидностью проступает трагическая абстрактная концепция действительности, основанная на романтическом мировосприятии. Она рождает калейдоскоп гротескно выпяченных уродств, пороков, пошлости (гротескный гоголевский мир). Таким страшным предстает перед Гоголем реальный лик жизни, пугающе отчетливо выпятив свои «язвы». Впрочем, Гоголь, идущий к реализму, начинающий видеть за абстрактным злом проступающие все более явно его конкретные социально-исторические очертания, созвучен Жанену лишь отдельным моментом своего творчества, на одном этапе эволюции.

В статье о «Штоссе» Лермонтова И. С. Чистова отмечает, что присутствие в этой незаконченной повести наряду с бытовыми зарисовками Петербурга (описание грязной окраины, разговор главного героя с дворником, наем квартиры) фантастического элемента не является ее своеобразием по отношению к прозе натуральной школы, в которой нередко встречаются смещения пропорций, гротескные (вплоть до фантастики) преувеличения. Исследовательница высказывает в связи с этим справедливое, на наш взгляд, предположение, «не есть ли это известный аналог «сгущенной рисовке» натуры, свойственной французской «неистовой словесности», школе «ужасного в обыденном» (Ж. Жанен) [31], но объясняет эту параллель только влиянием литературы Франции на русскую прозу. Другая причина появления указанных признаков в произведениях натуральной школы, по мнению Чистовой, заключается в том, что нередко их героем является художник, мечтатель, и действительность дается в его восприятии, приобретая в сознании мечтательной натуры странные, фантастические, гротескные очертания. Соглашаясь с этим, необходимо добавить, во-первых, что подобный герой не всегда изображается автором иронично, подчас проступает авторское сочувствие к его разочарованиям, выдающее близость писателю переживаний мечтателя, болезненно столкнувшегося с жизнью, и, во-вторых, именно восприятие реальной действительности с позиций идеализированных представлений (несмотря на активную работу по их разрушению) рождает типологически родственные особенности ее художественного отражения в русской и французской литературах эпохи перехода от романтизма к реализму, что и дает основание для аналогий (а не только наличие влияний).

Как и в «Невском проспекте» Гоголя, в «Штоссе» можно обнаружить сочувственное отношение автора к романтически настроенному и терпящему крах в жизни художнику. Лермонтов не характеризует своего мечтательного героя уничтожающими эпитетами, относит его к «несчастным и поэтическим созданиям», наделяет «умом, талантом и добродушием» и даже «извиняет» его «фантастическую любовь к воздуш-

---

[29] И. В. Карташова справедливо отрицает мнение о том, что в «Невском проспекте» Гоголь критикует своего героя-романтика (художника Пискарева). См.: Карташова И. В. Вопросы искусства в творчестве Гоголя первой половины 30-х годов. — В сб.: Вопросы романтизма. Калинин, 1974, с 66.

[30] Гоголь Н. В. Сочинения: В 2-х т., М., 1965, т. 1, с. 472.

[31] Чистова И. С. Прозаический отрывок М. Ю. Лермонтова «Штосс» и «натуральная повесть» 1840-х годов, с. 120.

ному идеалу», объясняя ее неуверенностью художника в себе, склонностью преувеличивать свою внешнюю некрасивость, мыслью о недостижимости для него любви реальной женщины [32].

Следы кризисного, болезненного восприятия реально увиденной действительности в русской литературе могли проступать неярко, неотчетливо. Например, проявлялись иногда, при художественной трактовке бытия, в небольшом смещении к отрицательному полюсу, в общем мрачноватом колорите представляемой картины жизни. Если с этой точки зрения обратиться к «Штоссу», то интересными в нем оказываются не только эпизоды, которые включают изображение фантастически трансформированной действительности, связанной с мировосприятием героя, но и один из наиболее реалистичных отрывков неоконченной повести— описание петербургского пейзажа, которое относится к «объективному» авторскому повествованию: «Сырое ноябрьское утро лежало над Петербургом. Мокрый снег падал хлопьями, дома казались грязны и темны, лица прохожих были зелены; извозчики на биржах дремали под рыжими полостями своих саней; мокрая длинная шерсть их бедных кляч завивалась барашком; туман придавал отдаленным предметам какой-то серо-лиловый цвет. По тротуарам лишь изредка хлопали калоши чиновника, да иногда раздавался шум и хохот в подземной полпивной лавочке, когда оттуда выталкивали пьяного молодца в зеленой фризовой шинели и клеенчатой фуражке» [33]. Картина рисуется, казалось бы, очень точно, в духе натуралистически объективного фиксирования деталей, но в то же время в ней заметно легкое смещение за счёт нагнетания деталей, создающих унылое, мрачноватое впечатление. За всем этим можно уловить авторское отношение. Здесь нет смакования «грязного», безобразного, т. е. натуралистичности, так как автор, не выражая откровенно, непосредственно своей концепции жизни, не подчеркивает нарочито неприглядные стороны последней. И все-таки концепция проступает: действительность здесь предстает хотя не трагически безобразной, не беспросветно унылой, серой, не оставляющей места иллюзиям.

Для прозы натуральной школы не характерны откровенные стенания об утраченной романтической мечте. В 40-е годы это уже пережитый, осознанный факт, который находит свое объективированное отражение в распространенном в то время мотиве разочарований романтика, получавшем наиболее полную, всестороннюю разработку в «Обыкновенной истории» Гончарова. Но интерес к этой теме сам по себе показателен. Несмотря на присущую писателям натуральной школы сдержанность в лирическом самовыражении, в непосредственном «выплескивании» на читателя авторских субъективных переживаний (которое вытеснялось стремлением к правдивому изображению объективного внешнего мира, социальной среды, «маленького человека»), можно догадываться, что «пробуждение» к жизни было безрадостным. По психологическому состоянию эту эпоху можно назвать: «пробуждение серым петербургским утром». Не случаен поэтому в литературе 40-х годов подобный мотив, который обычно используется в плане столкновения прекрасной мечты, грез, сновидений и обыденной реальности, неумолимой в своей объективности, не допускающей иллюзий и потому унылой и беспросветной. Таким было возвращение к действительности, например, героя «Белых ночей» Достоевского: «Мои ночи кончились утром. День был нехороший. Шел дождь и уныло стучал в мои стекла; в комнате было темно, во дворе пасмурно» [34]. В том же плане дается пробужде-

---

[32] См.: Лермонтов М. Ю Собр. соч.: В 4-х т. М., 1965, т. 4, с. 323.
[33] Там же, с. 318. Выделено нами. — *Е. Т.*
[34] Достоевский Ф. М. Поли. собр. соч. Л, 1972, т. 2, с. 139.

ние героя в начале «петербургской поэмы» «Двойник»: «Наконец, серый осенний день, сердито и с такой кислой гримасою заглянул к нему сквозь тусклое окно в комнату, что господин Голядкин никаким уже образом не мог сомневаться, что он находится не в тридесятом царстве каком-нибудь, а в городе Петербурге, столице, в Шестилавочной улице, в четвертом этаже одного весьма большого, капитального дома, в собственной квартире своей»[35]. Подобное восприятие действительности, олицетворенное «кислой гримасою» ненастья, вносило свой вклад в присущее натуральной школе преимущественное изображение жизни с ее негативной стороны, ощутимое современниками, поднявшими разговор об «отрицательном направлении» передовой литературы. Наряду с сознательной критикой российского крепостнического государства здесь сказывались, таким образом, и особенности эстетического восприятия реальной действительности в эпоху становления нового направления, когда в сознании участников литературного процесса окончательно еще не завершилось отслоение от старой (романтической) ценностной системы.

Особенности мировосприятия романтика в момент его столкновения с жизнью могли, кстати, довольно точно, выпукло представать в откровенно пародийной трактовке, что встречалось и у писателей, не примыкавших к прогрессивному направлению в литературе. Так, фрагмент пародии на романтика находим в повести П. Фурмана «Превращение собаки», где приводится отрывок из «Записок» одного поэта. Мучимый бессонницей, он перебирает несколько занятий (слагает стихи, размышляет о жизни), наконец, приходит к решению «описать летнюю ночь с натуры»: «Буду следить за каждым фиолетовым оттенком, за каждым золотящимся облачком, за каждым лучом...»[36]. С этой целью поэт подходит к окну, но «натура» не оправдывает его ожиданий: «Какая горькая ирония! <...> ... что вижу?..

Надо мною: клочок серого неба, в виде неправильной трапеции; передо мною: высокую небеленую капитальную стену соседнего дома... Стенка бы еще ничто, если б в ней не было гадких четырехугольных окошечек. <...> Внизу огромные, слепые ворота сарая и узкий, грязный ход наверх, в жилую часть дома, над которою прибита вывеска сапожника. Сквозь тусклые, зеленые стекла окон я вижу горшки с цветами — вероятно еранью: между горшками сапоги. По сторонам дворика конюшни, ледники и еще какие-то неплотно затворенные досчатые двери. Подо мною мостовая; там навален разный хлам: ломаный кирпич, полусгнившие бревна, доски...»[37].

Приведенный отрывок с очевидностью демонстрирует, как реальная обыденная действительность воспринимается драматически. Этот драматизм восприятия здесь присутствует не в скрытом виде, как в процитированном выше лермонтовском фрагменте, хотя на создание впечатления «работает» и нагнетание отрицательных деталей (которые мы попытались выделить). Оценочный элемент в описании поэтом картины, открывшейся ему из окна, беспросветной, как «серое небо», и унылой, как «небеленая капитальная стена», обнаруживается непосредственно: «Какая горькая ирония!», «Что я вижу?», «Стена бы еще ничто, если б в ней не было гадких четырехугольных окошечек». Этим выпуклым, откровенным изображением восприятия романтиком реальной действительности в повести Фурмана (достигаемым в данном случае с помощью эпизодического использования в этом произведении жанра «записок») мы обязаны пародическому заострению.

---

[35] Там же, т. 1, с. 109.

[36] Фурман П. Превращение собаки — Сын отечества, 1849, кн. 4. Русская словесность, с. 2.

[37] Там же, с. 2—3. Подчеркнуто нами. — *Е. Т.*

Таким образом, можно говорить о некоторой созвучности «неистового романтизма» и русской литературы 1830—1840-х годов, если использовать в качестве главного критерия при их сравнении особенности мировидения, эстетического осмысления действительности в эпоху перехода от романтизма к реализму. В то же время сопоставление двух рассматриваемых явлений требует осторожности, учета ряда существенных обстоятельств, и прежде всего необходима, как отмечалось выше, конкретизация понятия «неистового романтизма». Важно помнить и о национальном своеобразии литератур: в русской процесс перехода к реализму проходил менее кризисно, поэтому моменты, родственные «неистовой словесности» (болезненное «столкновение» с действительностью, трудности ее эстетического осмысления на реалистическом уровне, а в изображении — некоторое смещение пропорций, преувеличения), проявились в ней менее ярко. Наконец, сравнивая французскую «юную словесность» конкретно с натуральной школой в России, необходимо осознавать, что два данных явления отразили — каждое в своей национальной литературе — разные этапы одного переходного процесса: «неистовая школа» во Франции — кризис романтизма, русская натуральная — массовое освоение и утверждение нового метода. Поэтому созвучность их становится понятной лишь в перспективе литературного развития переходной эпохи. То, что было актуально на этапе, отразившемся в «неистовом романтизме» (открытие абсолютного, трагического несовпадения реальной действительности с существовавшими представлениями о ней), в период расцвета натуральной школы уступает место другой проблематике, вследствие этого печальный вывод о жизни не подчеркивается крайне заостренным изображением мрачных сторон бытия.

# ПРОБЛЕМА МИФА В ЭСТЕТИКЕ Р. РОЛЛАНА

В. М. ЯЦЕНКО

Сложная жанровая природа «Жана-Кристофа», отличающаяся синтетизмом, новаторскими художественными исканиями писателя, в центре внимания исследователей уже долгие годы. И в многогранном, глубоком идейно-художественном мире романа более освещен главный его пласт — социально-исторический. В ряде работ убедительно раскрыт реалистический аспект видения писателя, его движение к историзму [1]. Исследовательский принцип соотнесенности материала действительности в социально-общественном, культурно-историческом или биографическом аспекте с характером изображения его в романе оказался плодотворным для освещения специфических особенностей «Жана-Кристофа» как социально-исторического романа, романа-биографии, но недостаточным для осмысления его во всей целостности; конкретно-исторический, предметно-визуальный (по современной терминологии «натуралистический») план, хотя и значим, но невсеобъемлющ в сложной художественно-эстетической системе романа.

Функциональные связи всех ее составляющих компонентов не могут быть, на наш взгляд, поняты без осмысления жанровых особенностей этого романа как романа со сложной ассоциативной, параболической образностью романа-притчи [2].

Ромен Роллан писал исследователю его творчества П. Сейпелю 30 декабря 1912 г.: «Я стремился придать личности Кристофа как можно больше жизненности, но это не только индивидуальность, он — тип. Я сказал бы символ, если бы не испытывал ужаса к этому слову. Я не хотел создавать реалистическое произведение. Я хотел оттолкнуться от реализма (partir du réalisme), чтобы подняться в область чистой мысли. Реализм—это земля, на которую твердо опираются. Но, как говорил Бетховен, «наше царство в воздухе» [3]. Многие термины в этом

[1] См.: Балахонов В. Е. Ромен Роллан и его время («Жан-Кристоф»). Л., 1968; Bernard Duchatelet. Les débuts de Jean-Christophe (1886—1906). Etude de genèse. T. 1, 2. Service de reproduction des thèses, université de Lille III, 1975. Чичерин А. В. Возникновение романа-эпопеи. М., 1958; Гильдина З. Об эпичности и историзме «Жана-Кристофа». — Учен зап./Рижск пед. ин-т, 1958, т. 11; Cheval, René. Romain Rolland, Allemagne et la querre. Paris: Presses universitaire. 1963, Kempf, Marcelle. Romain Rolland et l'Allemagne. Paris' Nouvel éditions, Debresse, 1962

[2] Тахо-Годи М. А. Поэтика «Жана-Кристофа»: Дис... докт. филол. наук. Орджоникидзе, 1976. Здесь сделано замечание о важности изучения этого аспекта романа.

[3] Fonds Romain Rolland, t. 17. В дальнейшем ссылки на рукописные материалы, Cahiers, хранящиеся в Парижском архиве писателя, будут даваться в тексте статьи аббревиатурой с указанием тома и страницы.

высказывании имеют специфический смысл, нуждаются в пояснении, но сейчас нам важно подчеркнуть, что Роллан настоятельно акцентирует обобщающую широту своей образности, содержащийся в ней переход от жизненной достоверности, конкретности к предельно широкой символической наполненности. Искусство Роллана одновременно включает реализм в его классической толстовской форме и искусство «чистой мысли», символизации.

Ролланов видение определяется, с одной стороны, пристальным вниманием к индивидуальному полю бытия человека со всей его включенностью в конкретно-исторический мир, со всем теплом, непосредственностью, запахами и плотью этой жизни. Он — в русле многовековой традиции западной цивилизации — в защите суверенности личности, ее достоинства, неповторимого внутреннего мира, в уважении к теплу человеческой жизни и в остром ощущении ее хрупкости, скоротечности. И, с другой стороны, на ином полюсе — «в воздухе» — вылущенный из этого конкретного, бытийного пласта метафизический смысл, общечеловеческое в человеке — человек вообще. Поэтическое сопряжение между этими полюсами должно заключать преображение частного и единичного в непреходящий, ценностно окрашенный обобщенный образ-символ. Художественная мысль одновременно ступает по земле и парит высоко в воздухе, где вечные вопросы бытия. Пронзительная достоверность и метафизическая отвлеченность, символизация. Наличие этих полярностей, сложная и подчас неравная тяжба между ними определяет самое броское, самое главное в художественном мире романа «Жан-Кристоф». Это было существенным сдвигом в эстетике романного жанра, который на протяжении всей своей истории жил протестом против абстрактно-всеобщего, вовлекая в эту направленность и другие жанры [4]. Убрать одну из полярностей или признать чужеродной при осмыслении романа, как делают некоторые критики, на данном этапе развития роллановедения было бы ошибочным.

Попытаемся увидеть мировоззренческие истоки в конструировании Ролланом этой двухъярусной структуры романа.

Один из них — бунт Роллана против узкозаземленного, позитивистского видения мира, включающего человека в легко обозримую эмпирическим взглядом, строго действующую детерминистскую систему, в четкое сплетение причин и следствий. Легко обозримая жизнь. «Пространство, доступное детскому взгляду». Для Роллана это были не умозрительные философские понятия, а пропущенное через область собственного сердца ощущение узости жизненного пятачка, который в разных аспектах (житейском, философском) рассматривается другими как нормальный удел.

Роллан пишет: «В моих произведениях не случайно будут встречаться выражения, связанные с дыханием, выражения, напоминающие прерванный полет: «удушье», «открытые окна», «свежий воздух», «дыхание героев» — словно раненная в грудь птица мечется и бьет крыльями в своей клетке» [5].

Гамлетовское восприятие Дании как тюрьмы [6] было созвучно Роллану, и за этим его сравнением — глубокое ощущение кризиса буржуазной цивилизации, утратившей надежды на прямые позитивные результаты в пределах одной жизни, замкнувшейся в скепсисе, сомнении, созидающей агностическую культуру с ее культом особости индивидуального я, освящением своеволия.

Главное в ролланов восприятии современности — человеческий

---

[4] См: Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. М., 1975, с. 449—452 и др.

[5] Роллан Р. Воспоминания. М., 1966, с. 16.

[6] Там же, с. 17.

мир перестал быть сообществом, утратил свою соборность, а это означает сужение мира до пространства, обозримого лишь взглядом из угла своей комнаты, сужение поля человеческой жизни.

Появление разнородных, разноликих, но равно агностических философских течений, пытающихся отыскать ценность без опоры на промысел бога, поставить в центр внимания человека, завороженных мыслью о скоротечности его удела, Роллан, утративший веру в бога, католическую религию, хронически больной всю жизнь, живший в ситуации «на грани смерти» и никогда не загадывающий реально о делах своих далее 3 лет, внутренне ощутил как болезнь века.

Мятущийся, ищущий во что бы то ни стало опору под ногами, он конструирует, сначала, может быть, слишком рационалистично, забираясь в дебри метафизических построений, свой «Символ веры», со временем внутренне обжитый, получивший многоаспектную конкретизацию и ставший, как и другие его философские работы, фундаментом мироощущения [7].

Бунт против солипсизма, эмпирической узости видения, позитивизма определяет пафос ролланов ской позиции, суть которой — противостояние, дерзкий вызов им по многим параметрам. Роллан пишет: «Я чувствую, следовательно Он есть...» — Из этого центрального ядра я вывел все остальное (концепцию Бога и внешнего мира, понимание свободы, моральных и эстетических правил)» (FRR, 15). Акцент сделан на значимости «я», расширяющего мир объективных видимостей, — не они являются синонимом реальности. Живущее в чувствах, исторической памяти сиюминутно, реально. Основа бытия — в единстве, текучей подвижности всех явлений, простирающихся в далекое прошлое и теряющихся в паскалевской бесконечности.

Роллан, делая замечания к работе П. Сейпеля [8], указывает ему в письме от 7 февраля 1913 г.: «Понимайте слово «жизнь» в наиболее широком смысле, не ограниченном смертной жизнью, но продолжающейся вне ее, наполняющей все пространство и время. **Жизнь** (подчеркнуто Ролланом. — *В. Я.*). Слово это также трудно определить, как слово Природа у Руссо и энциклопедистов, по значению довольно близком» (FRR, 17).

Жизнь, Природа всегда имеют у него, наряду с конкретным локальным и временным обликом, то, что он называет «Океаном Бытия», «Божественным морем» (С—4, *360*), Богом, воплощающими по своей философской сути пантеистическую идею единства мира.

Художественно-эстетический аспект этого философского тезиса означал для Роллана принцип измерения настоящего не только хронологией становления отдельной личности, не только пространством индивидуального опыта, параметрами лет и десятилетий, как это было в традиционном классическом романе, но и всей историей человечества, обнажением в ней важных, значительных явлений, несущих в себе связь времен. Не изолированность человеческого исторического опыта, а ощущение близости Истории всего многовекового человеческого сообщества. Смысл этого единства генерализируется, обобщается символической образностью, а не только расширением объективно-эпического повествования.

Полемична и его концепция личности в философско-этическом аспекте. «Каждый из нас — Бог, то есть Вечное единство, но в форме относительной и индивидуальной» (С—4, *363*). Он акцентирует двойст-

---

[7] Философская основа мировидения Роллана выражена помимо «Credo quia verum» (1888), напечатанном в Cahier—4 (Paris, 1952) в Empedocle D'Agrigent (1918) — печатается в Textes politiques, sociaux et philosophiques shoisis (P. 1970); неизданных юношеских рефератах: Descartes «De La Méthode», Pascal «Les pensées», дактилографическая копия их в FRR.

[8] Seippel, Paul. Romain Rolland. L'homune et l'oeuvre. Paris: Ollendorf, 1913.

венный статус человека, выступающего одновременно и в индивидуальном эмпирическом облике, и как часть вечного Бытия: «В глубине сознания Я, в моей узкой груди покоится Я божественное, Я абсолютное» (С—4, *359*). В эстетике Роллана понятие абсолютного — это та обобщенность, которая может быть многообразно конкретизирована (по национальным, социальным, профессиональным, психологическим параметрам личности) и которая будет продолжать жить под этой одеждой своей жизнью, сохраняя существенный примат по отношению к этой конкретизации.

Ромен Роллан считает человека сложным конгломератом свойств. Разные его грани подвластны принципиально различным тенденциям детерминизма. Многое в человеке ускользает от прямого воздействия близлежащей к нему социальной общественной среды, остается неизменным, вечным, знаком принадлежности к человеческой соборности. Энтропии личности в кризисную буржуазную эпоху, философии фатальности, ситуации тупика, трагического одиночества человека перед лицом судьбы и обстоятельств Роллан противопоставил «дыхание героев», убежденность в остром, переполняющем сердце ощущении братства, неизбывности противостояния обстоятельствам, мятущихся страстных поисков истины, животворящей силы любви и творчества — то, что он идеалистически именует Богом в человеке и что в своем реальном наполнении подчеркивало значимость и единство лучших духовных устремлений человечества. Он будет акцентировать внимание на сходстве человеческих судеб, на родственности «типов душ», стремясь подчеркнуть широкие общие «корни», простирающиеся на все обозримое время существования человечества[9]. Его эстетика направлена на рождение в читателе переживания общности, единства не только по отношению к непосредственному окружению, но и к той духовной почве, которая уходит в глубь веков. Глава «Чтение Плутарха» в «Кола Брюньоне»— блестящая роллановская конкретизация этой мысли.

Наиболее стойкие качества личности и наиболее постоянные ситуации в его судьбе, могущие иметь эту длительную пространственно-временную перспективу, составляют существенную грань его понятия «тип», «символ».

Это специфическое понимание Ролланом «типа» человеческой личности, уходящего в далекое прошлое и океанически объемного, сближает его с некоторыми тенденциями в современных ему течениях в области психологии, философии, могущих быть объединенными общим названием мифологическая школа, поскольку главным объектом исследования является миф, понятый как «архетип» человеческой личности.

К. Г. Юнг, излагая свою концепцию «архетипов», пишет: «Архетипы <...> представляют осадок психологического функционирования ряда предков, то есть собранные тысячами повторений и сгущенные в типы опыты органического бытия вообще. <...>Этот архетип является, если выразиться по Канту, как бы ноуменом образа, который интуиция воспринимает и проявляет в восприятии»[10].

Как известно, определенным импульсом к изучению мифов послужили работы З. Фрейда, особенно его «Тотем и табу», широкое распространение получили труды К. Кереньи, К. Г. Юнга, их совместный труд «Роман и мифология». Р. Роллан проявлял интерес к ним. В ответ Ш. Бодуэну, говорившему о Юнге, Роллан пишет 13 октября 1917 г.: «Я прочитаю, конечно, работу Юнга, которую вы мне рекомендовали. Вопрос о коллективном сознании имеет для меня чарующую привлека-

---

[9] См. Роллан Р. Воспоминания. М, 1966 гл Родословное дерево, с. 49—95.
[10] Юнг К. Г. Психологические типы. Цюрих, 1929, с. 83. Цит. по: Федоров А. А. Т. Манн. Время шедевров М., 1981, с. 212.

тельность. И я хотел бы также видеть воздействие подсознания, которое исследуется психоанализом мифов и легенд» (FRR, 2).

Роллан был знаком с работами З. Фрейда, выдвигал его кандидатуру на присуждение Нобелевской премии. Их связывала длительная переписка [11]. Во время своего приезда в мае 1924 г. в Вену на юбилей 60-летия Р. Штрауса Роллан нанес визит Фрейду. По отношению к Фрейду Роллан на протяжении длительного периода их знакомства неизменно сохранял глубокое уважение к его личности, высоко ценил общую направленность научных исследований. В одном из писем (22 февраля 1923 г.) ему он говорит: «Я был одним из первых французов, узнавших и читавших ваши работы. Прошло 20 лет с тех пор, как я нашел в библиотеке Цюриха некоторые из ваших произведений <...> и я был очарован вашими великими прозрениями, которые отвечали некоторым из моих предчувствий» [12]. Он называет Фрейда «Христофором Колумбом нового континента Духа, открывшим Америку и для медицины, и для психологии во всех ее формах и особенно для современной литературы» [13].

Но он вступает в полемику с Фрейдом по целому ряду вопросов, в частности относительно толкования мифа об Эдипе, Электре, выступает против низменно-биологической сосредоточенности Фрейда на Эросе, включения детской психологии в эту орбиту [14]. Аналогичные замечания содержатся в отзывах Роллана на книгу Ш. Бодуэна «Очерки психоанализа». Он восхищается многими ее положениями и в то же время критикует за преувеличения. В письме к Ш. Бодуэну (19 января 1922 г.) он пишет: «<...> к моему очень острому восхищению присоединилось некоторое возмущение и порой даже нетерпеливый протест. Моя собственная детская психология и все мои наблюдения не позволяют мне признать многие ваши объяснения детской психологии» (FRR, 2).

В конце жизни, в 40-е годы, когда он пишет «Мемуары», Роллан вновь обращается к воспоминаниям о личности Фрейда, его учении, и характер его высказываний подчеркивает неизменность позиции. Роллан пишет: «О том, что он увидел своими глазами, он рассказал; к тому же все увиденное он привел в систему, отсеял и отбросил груды полуправды, полувымысла, доставляемые этому великому исповеднику караванами заблудших душ. Когда для человеческого разума наступит период средневековья, а это время придет — учение Фрейда о подсознательном, которое он посвящает описанию неведомых земель, несомненно, займет такое же место, как труды Плиния-старшего. Но я совершенно уверен: тесный континент, описанный им, — не моя родина. Я иной расы. Моя раса прошла сквозь века и хранит в глубинах своей памяти отзвуки иных голосов, лай иных чудовищ, песни иных богов» [15]. Оппозиция Роллана к Фрейду не включает отрицания «архетипов», лишь содержательный пласт их, по Роллану, совершенно иной.

Общая направленность мысли Р. Роллана сводится к тому, что тот детерминизм личности, который был открыт мифологической школой, не противостоит реализму, являет собой своеобразное углубление реалистического метода. Роллан признает важность изучения мифов как своеобразной матрицы первооснов различных характеров и ситуаций.

Но Роллан подчеркивает свое несогласие с дегуманизирующей, пессимистической тенденцией во взгляде на миф, в характере интерпретации его. Позиция Роллана, на наш взгляд, типологически очень близка

[11] Переписка собрана в работе Cornubert Colette «Freude et Romain Rolland» (Paris, 1966).

[12] Цит. по: Cornubert Colette. Freud et Romain Rolland. Paris, 1966, p. 43.

[13] Там же.

[14] Подробнее об этом см. мою статью «Отношение Р. Роллана к биологизму в концепции личности». Проблемы метода и жанра. Томск, 1974, с. 30—42.

[15] Роллан Р. Воспоминания. М., 1966, с. 99—100.

к той, которую занял (значительно позже Роллана) Томас Манн в романе «Иосиф и его братья». Она характеризуется борьбой за гуманизацию мифа [16]. Роллан стремится в интерпретации мифа подчеркнуть гуманистическую концепцию человека в противовес тому развенчанию, которое велось во фрейдистском толковании.

И второе, также роднящее с Манном, — утверждение о полной неизменности первооснов характера, статика во взгляде на человека и в отношении к его наиболее константным свойствам чужда ему. Детерминизм личности по мифологическому «архетипу» включает в себя, как всегда у Р. Роллана, движение, пусть не резко бросающееся в глаза, но изменение — усовершенствование. Никто в западной литературе не писал так вдохновенно о творческой силе индивидуальной воли человека. Созидающая, усовершенствующая власть ее раскрывается Ролланом во многих аспектах. Один из них — сфера «вечных» человеческих свойств.

Идя от спинозовской антиномии Я — мир, оказавшись на точке пересечения с фундаментальными для западной мысли концепциями личности у Фрейда, Юнга, Ромен Роллан, полемизируя с ними, скорректировал некоторые аспекты своих представлений в соответствии с современным ему уровнем научной мысли, не меняя основополагающей пантеистической сущности своих взглядов, равно как и гуманистической ориентации. Корреляция у Р. Роллана идет по линии коллективного бессознательного, преимущественно в его юнгианском, не фрейдистском толковании [17]. Знакомство с Ш. Бодуэном, крупным юнгианцем, поэтом, философом, видимо, способствовало хорошей осведомленности Роллана в этой области.

Представление классической литературы о «Я» как некоем множестве существенно трансформируется в его эстетике: каждый компонент уходит своими «корнями» в определенный пласт коллективного; императив целостности не отменяется, но предъявляется не столько «характеру» в его индивидуально-психологическом плане, сколько к тому единству, которое возникает из отдельных «архетипов» как частей, сторон, различных аспектов его. В том пути героя, когда, по выражению Роллана, «человек становится Кристофом-Христофором» [18], т. е. когда его индивидуализация завершается широким человеческим единством, помимо «Христофора» есть много других «архетипов» его характера из эллинского и библейского мифологического мира (Прометея, Орфея, Диониса, святого Иакова и др.), чье подвижное единство и создает эпическую перспективу образу Жана-Кристофа. И мифологизм Роллана не всегда лежит на поверхности, как в финале произведения, дешифрующем генетические связи современного героя с его мифологической первоосновой. Он имеет более сложный художественный контекст, включается в объективную структуру произведения, держится ассоциативно на броской выразительности какой-либо детали.

Текстуальная аргументация этого требует особого, специального раздела, здесь же нам важно обозначить лишь общие принципы художественно-эстетических устремлений Роллана. Чтобы уточнить главное в позиции Роллана, рассмотрим его отношение к искусству с мифологической ориентацией. В период Эколь-Нормаль (1886—1889), годы пребывания в Италии (1890—1891) античная культура была основой его образования, средоточием эстетических интересов, связанных со стремлением к глубокому постижению ее специфики как конкретно-истори-

---

[16] О романе Т. Манна см · Федоров А. А. Томас Манн. Время шедевров. М, 1981, с 177

[17] О принципиальном различии их см · Аверинцев С. «Аналитическая психология» К Г Юнга и закономерности творческой фантазии — Вопросы литературы, 1970, № 3, с. 118—128

[18] Роллан Р. Воспоминания М, 1966, с 343.

ческой формы художественного сознания. С гордостью он пишет матери: «Моя любовь к произведениям чисто греческим достигла той точки, когда я не могу не страдать от тяжелых романских подражаний, безжизненных и неумных» (С—8, *75*). Письма к матери из Рима — своеобразная летопись его глубоко взволнованного, сокровенного переживания встречи с великим искусством гомеровской «Одиссеи», со всем тем, что связано с античностью и творчеством титанов Возрождения— Леонардо, Микельанджело, Рафаэля, Перуджино.

Две диссертации Роллана: по истории живописи («Причины упадка живописи в Италии 16 века», 1895) и истории музыки («История оперы в Европе до Люлли, Скарлатти», 1895), как и последующая работа Роллана над чтением курсов в Сорбонне и те критические статьи-обзоры по салонам-выставкам живописи в Париже и по музыкальным представлениям в театрах, которые периодически печатал Роллан в 90—900-е годы, способствовали фундаментальному академизму Роллана в этой области.

И, пожалуй, как самое главное — формируется специфически роллановский тип мышления, который характеризуется непременной включенностью в богатейший пласт человеческой культуры, где, наряду с другими, присутствует и древнее мифотворчество, и многовековая традиция использования его образов. Постоянные реминисценции, ассоциации — непременное условие развития его мысли, это тот камертон, который присутствует всегда, к какому бы жанру он ни обращался — эпистолярному, мемуарному, романному. Мысль всегда выстраивается не только по отношению к материалу действительности, но и вступает в игру литературного ряда, в сопоставимость с множеством образов, уже отшлифованных художественным сознанием. Фраза «Вагнер, этот Амфортас, жаждущий исцелить свое сердце милостью Спасителя»—может служить парадигмой структуры роллановского мышления.

Роллан, историк по образованию, очень чуток к характеру включения мифологизма в определенную художественно-эстетическую систему. Современное ему искусство, широко обращавшееся к религиозным, античным, древним национальным мифам, обнаруживало различные тенденции, критически и многоаспектно осмысливаемые Ролланом.

Первая из них, имеющая многовековую традицию от Ренессанса до эпигонов классицизма XIX века, — сознательная игра с мифологией, когда уже не было животворящих жизненных истоков ее, той почвы, на которой она выросла.

В своих «Салонах» (критических обзорах современной живописи, скульптуры) Р. Роллан дает определенную оценку этой тенденции, называя ее «падением искусства», прямо указывая на причину — это «академическая традиция, которая видит не жизнь, а абстрактные формы, лишенные теплоты любви и реальности» [19]. С иронией Роллан воспринимает этот художественный мир, где все статично и все включается в категорию высокого, величественного, где история транспонируется в поэтику мифа, его патетику, лишаясь истории. Перечисление увиденного по принципу одного ряда содержит неприятие этой системы: «Калигула, Мессалина, Жанна д'Арк, мушкетеры, Бонапарт в Египте, размышляющий о завоевании Индии, бой у Ватерлоо, Нэй, армия в 1793, армия в 1800, 1811, 1812, 1815, в 1870. Религия, все религия, начиная с зарождения: Адам влюбленный, Адам охотящийся, погребение Адама. Каин-ребенок. Каин стал взрослым... Всюду борцы, геркулесы, и людей недостаточно — вот «Сражение кентавров», «Борьба элементов...» [20] Восхищаясь классиками как явлением конкретно-историческим, Роллан не приемлет искусственности неоклассического сти-

[19] Revue de Paris, Juin, 1901. Les salons de 1901, p. 613.
[20] Там же, с. 607.

ля, «безвкусного, абстрактного и помпезного» (FRR, 16), который и в 90-е годы захлестывал не только живопись, литературу, но и музыку. В письме к Карлу Шпиттелеру 3 января 1918 г. рафаэлизм и мендельсонизм в современной музыке Роллан называет своими врагами.

Оценивает Роллан и современную романтическую традицию в разных аспектах ее. Во-первых, в наиболее традиционном, когда мифологизм использовался как сфера аллегорической образности для выражения авторского субъективного видения мира. Для Роллана тип этого художника в современности — Шарль Пеги. Во многом изменив приметы его облика, Р. Роллан изобразил некоторые особенности поэзии Ш. Пеги в Эммануэле «Жана-Кристофа» (впервые указал на это и аргументировал Б. Дюшатле).

Роллан пишет: «Маленькому парижскому ремесленнику пришлось воплотить свои страсти, как это делали многие его деды в париках, как несомненно будут делать его правнуки — в образы греческих богов, умерших две тысячи лет назад. Удивительное чутье народа, сочетающееся с его потребностью в абсолюте: прокладывая свою мысль по следам веков, он воображает, что закрепляет ее навеки. Оковы классической формы сообщали еще большее неистовство страстям Эммануэля»[21]. Роллан очень точно говорит здесь о родственной близости некоторых сторон этой художественной системы с народным сознанием, мифологической образности которой так важно идти «по следам веков». Он видит эту традицию в широкой исторической перспективе, затрагивая глубь веков и предсказывая жизненность ее в будущем. Жизненность при условии близости к народному сознанию.

С вниманием и интересом Роллан воспринимает другой аспект романтической традиции, когда миф живет не в его заимствованной чистой форме, а вступая в сложные взаимодействия с фантазией художника, жизненными явлениями, представляет уже творимый самим художником миф. Высшее выражение этой тенденции в искусстве прошлого для Роллана — «Фауст» Гете, особенно II часть. В художественно-эстетическом плане внимание Роллана всегда сосредоточено на ней, когда он говорит об этом великом творении. Пиетет к нему будет неизменным — широта философского видения Гете в основе восхищения. Вторая часть «Фауста» всегда воспринимается Ролланом как критерий при оценке художественных явлений современности, ориентир в формировании своих замыслов. О своей драме «Лилюли» он скажет как о произведении в жанре «Второго Фауста» (С—17, *164*).

В той картине современного искусства, которая вырисовывается из его писем, статей и которая изображается в эссеистских частях «Жана-Кристофа», особое внимание обращается на поэзию Поля Фора, Клоделя, Верхарна. При всей несхожести они — в одном ряду. Их стихи, авторски не поименованные, включены в «Жане-Кристофе» в ролланов-ское повествование, меняющееся в соответствии с эмоциональным строем их и очень верно передающее главное: погруженность в мир природы, созерцательность Фора, влюбленность в реальную жизнь и религиозную мечтательность Клоделя, нежность и буйную мятежность Верхарна (V, 134—135).

«Это была симфония чистых голосов, хотя ни один не мог сравняться с полнозвучным и трубным гласом народов, вещавших устами Корнелей и Гюго, но насколько глубже и богаче тонкими оттенками казалась их гармония! Это была самая драгоценная музыка в современной Европе», — пишет он (V, 134).

Их символика значима для Роллана своей связью с жизненными

---

[21] Роллан Р. Собр. соч: В 14-ти т. М., 1954, т. 6, с. 256. Далее при ссылках на это издание в скобках указывается том и страница внутри текста.

явлениями, тем, что она вырастает, сохраняя тепло действительности и непосредственность благородного чувства художника: «Пейзаж Франции и ее повседневная жизнь с помощью какой-то тайной магии преображались в их зрачках в видения Аттики, как будто в этих французах XX века еще жили души древних, стремившихся сбросить лохмотья современности, чтобы снова обрести себя в своей прекрасной наготе» (V, 136).

Высоко оценивая это искусство, восхищаясь тем, что от него веет «благоуханьем богатой цивилизации, созревавшей в течение долгих веков» (V, 136), Роллан тем не менее не приемлет его до конца. Оно представляется ему утонченно-формализованным, демонстрацией аристократического изящества в переходе от жизненных наблюдений к древним образам, в тончайшей неуловимости этих переходов (что именуется им «тайной магией»). Поэтому его герой Кристоф предпочитает этой «аристократической особе» «девушку из народа, <...> которая меньше рассуждает, но крепче любит» (V, 136).

В эстетику Р. Роллана включается бóльшая определенность переходов, близость их к широкому народному сознанию. Интересно в этом плане восприятие Ролланом скульптуры Родена «Виктор Гюго», в которой он видит явление «редкое и исключительное», поскольку Роден поставил задачу, на выполнение которой способны немногие, — представить так хорошо знакомый всем облик Гюго и в то же время подать его как фигуру «мифологическую, героическую», как бога Орфея» [22].

Так же хвалебно отзывается Роллан о памятнике Бетховену Макса Клингера: «Было опасно представлять Бетховена полуобнаженным в облике Юпитера Олимпийского. Клингер смог остаться истинным в этой поэтической идеализации» (С—1, *319*).

Жизненные истоки образов и гуманность, благородство видения художника служат у Ромена Роллана критерием в оценке художественных произведений Фора, Клоделя, Верхарна и других символистов.

В связи с представлением драмы Гуго фон Гофмансталя «Эдип и Сфинкс», где мифологизируются грезы поэта, загадки души, Роллан пишет, что он не находит в нем тех «острых мгновений» внутренней энергии, которая так ему «нравится у других» (С—14, *61*), а после чтения других его произведений, в частности «Смерти Тициана» с ее эстетизацией умирания и патологической чувствительности, Роллан резко и определенно бросает: «Нет, это не для меня», — и говорит о своем презрении к человеку, способному написать подобное, он утверждает, что у Гофмансталя, как и у Метерлинка в «Монне Ванне», не содержится, «никакой итальянской истины, нет там и человеческой истины — это риторическая ложь болтуна...» (С — 14, *68*). Роллан объединяет Гуго фон Гофмансталя с французскими поэтами, как и с рядом других немецких имен. В выстроенном им перечне, с одной стороны — Ренье, Малларме, Веллэ-Гриффен, Мериль, с другой — Гофмансталь, Стефан Георге. «Это одна и та же семья, — пишет он, — семья, которая никогда не будет моей» (С—14, *68*).

У Роллана — резкое неприятие искусственности, надуманности, пустотелости художественных образов, созданных ими. В этом плане дается резкая оценка поэзии Стефана Малларме: «Его искусство стерильно» (С—4, *141*), — пишет он, употребляя этот термин как синоним бесплодия, безжизненности. В связи с оперой «Чужой» д'Энди, где главный герой говорит любимой: «Всюду я находил тебя, ибо ты непорочная красота, ибо ты бессмертная любовь», — Роллан пишет: «Но мне очень жаль, что я очутился перед некоей сущностью, когда меня

[22] Там же, с. 614.

интересовал человек. Я никогда не понимал интереса к этого рода символизму» [23].

Резкое неприятие у Роллана вызывает и та модернизация мифа, когда или плохо зная содержательный код его, или намеренно грубо искажая его контуры, но гримируя все под древность, наполняют миф современным психологическим содержанием, уничтожая первооснову мифа, давая уродливое представление о человеке. Уайльд с декадентским истолкованием мифа о Саломее в одноименной драме становится у Роллана характерным выражением этой тенденции. В «Жане-Кристофе» Роллан гневно обрушивается на музыку Рихарда Штрауса к опере «Саломея» (V, 215). Если со временем Роллан изменит свою оценку музыки, его отношение к либретто по драме Уайльда останется неизменным [24]. Эта же тенденция едко саркастически изображена Ролланом в «Жане-Кристофе» в эпизоде поисков героем достойного поэтического произведения для либретто, коим оказалась «Ифигения» фон Гельмута, где «читателю преподносилась мешанина из Ибсена, Гомера и Оскара Уайльда плюс трактаты по археологии. Агамемнон страдал неврастенией, Ахиллес — бессилием; они пространно и скучно сокрушались об этом..» Эта литература названа искусством «выродившихся варваров, гримирующихся под греков» (IV, 124).

В этой едкой точности ролландовской характеристики — широкий охват не только по отношению к произведениям конца века, но и всего XX столетия.

Столь различные тенденции в мифологизме, по-разному воспринятые Ролланом, на определенном повороте его мысли оказываются в одном сопоставительном ряду, когда он рассматривает их как художественные системы, обращенные прежде всего к изображению внутреннего мира человека, по отношению к задачам широкого изображения действительности, мира внешнего. И в этом аспекте, по Роллану, даже лучшим из них недостает обращения к эпике бытия в его движении от прошлого в бесконечность. Именно в этом смысл расхождения эстетических позиций Роллана и Клоделя, что позже, уже работая над «Мемуарами», Роллан оговаривает специально в своей заметке «Клодель» со всей определенностью и ясностью [25].

Существу запроса, обращенного к современным писателям: «Где «Иллиады?» (VI, 133), по Роллану, отвечает лишь Карл Шпиттелер, швейцарский писатель, автор удостоенных Нобелевской премии монументальных эпических поэм «Прометей и Эпитемей» (1881), «Олимпийская весна» (1905), «Терпеливый Прометей» (1924), где мифы даны как метафоры к широким картинам современной действительности, движению истории. Неоднократно в письмах Роллан говорил о нем как единственном гениальном поэте среди живущих, а после смерти его в 1924 г. в письме к Альберту Эйнштейну читаем у Роллана: «Европа не сомневается, что она потеряла последнего из своих эпиков» (FRR, 16). Роллан посвятил ему очерк «Воспоминания о Карле Шпиттелере и беседы с ним» (XIV, 490—507), написанный в 1925 г.

Очерк интересен не только признанием родственной близости некоторых идей Роллана и Шпиттелера (Роллан сочувственно цитирует письмо Шпиттелера, говорящего об этом), не только характером восприятия Ролланом сложного философского звучания поэм швейцарца, но прежде всего восторженным отношением к размаху той космогонии, движения жизни, которые рисует Шпиттелер. «К богатству мифов, притч, иносказаний, блеску символов, «как бы вышедших из средневекового Бестиария. Тут целый новый мир мифов и богов. Пьянеешь...», — пи-

[23] Роллан Р. Собр. соч.: В 20-ти т. Л., 1935, т. 16, с. 341.
[24] См.: Рихард Штраус и Ромен Роллан. М., 1960, с. 141.
[25] См.: Роллан Р. Воспоминания, с. 490—507.

шет он (XIV, 502). Роллан неоднократно подчеркивает творческий характер использования мифологии: «Пусть греческие имена не вводят нас в заблуждение! Ни одно из них не способствует нашим школьным представлениям. Все мифы преображены. Все здесь ново: и форма и мысль» (XIV, 492). Творческое преображение не отрицается, как в отношении к уайльдовской тенденции, а наоборот, пафос ролланoвского очерка направлен на подчеркивание тех современных, важных, по его мысли, общечеловеческих истин, которые достигнуты этим.

И второе, что необходимо отметить, — значимость для Роллана живописно-пластического облика космогонии Шпиттелера: «Все в этих произведениях, вплоть до глубочайших мыслей, зримо, оно воспринято глазом художника. Все в нем живет, все облечено плотью, имеет индивидуальную форму, все вплоть до логических абстракций» (XIV, 493).

Титаническая фигура Вагнера являлась для Роллана главенствующей в области мифологической эпики. В очерке «Обновление» Роллан объясняет влиянием Вагнера то мощное движение к мифологизации, которое обнаружилось в современном ему искусстве. Он указывает на повсеместность, даже засилие «вагнеровской литературы», под которой понимается «отнюдь не литература и живопись, истолковывающие вагнеровские произведения, а литература и живопись, вдохновлявшиеся принципами вагнеровской эстетики, начиная с египетской скульптуры и до картин Дега, от Гомера до Вилье де Лиль-Адана!

Одним словом, вся цивилизация рассматривалась и пропускалась сквозь призму Байретских идей»[26].

Роллан в значительной мере разделяет общую увлеченность Вагнером[27], в частности «литературной частью» его творчества, о чем красноречиво свидетельствуют его письма матери из Байрейта в 1891, 1896 годах, где в вагнеровском театре им были увидены «Тристан», «Парсифаль», «Тангейзер» — в первый приезд, «Золото Рейна», «Валькирия», «Зигфрид» — во второй.

После представления «Тангейзера» он пишет 22—23 июня 1891 г.: «Я всегда восхищаюсь более **поэтическим** (подчеркнуто Ролланом. — *В. Я.*) гением Вагнера. Эта пьеса восхитительна. Она будет прекрасна и без музыки...» (FRR, 28). Роллан заворожен феерией сверхъестественного, стихией волшебства и неотделимого от всей этой атмосферы эпического размаха изображения, широты философской мысли Вагнера. Роллан восклицает: «Я читал вторую «Илиаду!» ...Я убедился, что сущность Вагнера — поэзия и поэзия эпическая. На мой взгляд, со времен Данте «Нибелунги» — первая эпическая поэма. «Парсифаль»— тоже, и также «Тристан» и все другие» (FRR, 28). Всеобъемлющая мощь Вагнера сравнивается Ролланом с эпической масштабностью Гете и Бетховена: «Вагнер — великий поэт и музыкант, первый со времен Гете и Бетховена», — пишет он 22 июля 1891 г. (FRR, 28).

Пристальное внимание к искусству Вагнера, восхищение им связано у Роллана с формированием целого ряда собственных художественно-эстетических принципов; глядя на Вагнера, он проверял верность избранного пути. «Я немного опасался, — пишет он, — что искусство Вагнера перестроит немного мои собственные решения, внеся сомнение в значимость того, что я делаю. Скорее он внушил мне уверенность» (письмо 19, 20 июля 1891 г.).

В чем видит Роллан принципиальное отличие своих художественно-эстетических устремлений? Письма, очерки Роллана позволяют обнаружить ряд кардинальных положений. Первое — при всем восхищении

---

[26] Роллан Р. Собр. соч., т. 16, с. 416.

[27] Об атмосфере вагнеризма во французском искусстве см.: Guichard Léon. La musique et lettres en France au temps du Wagnérisme. Paris, 1963.

для Роллана неприемлемы некоторые аспекты вагнеровского мировидения. Картина мира, возникающая из произведений Вагнера, представляется Роллану слишком пессимистической, с преимущественной акцентировкой трагического облика жизни. «Получается впечатление, что перед вами «раскрытая могила», — пишет он в очерке «Зигфрид» об общем впечатлении от эпопеи Вагнера. — Есть что-то несоразмерное в том, чтобы выстроить подобный памятник для такого заключения, как всеобщая Смерть» (разрядка моя. — *В. Я.*) [28].

Роллану более импонирует «Зигфрид», выделяющийся из общей атмосферы эпопеи о нибелунгах «совершенным здоровьем», страницами счастья. Он сожалеет, что Вагнер оставил свой первоначальный замысел создать в трехчастной героической поэме о Зигфриде оптимистическую эпопею революционера 1848 г., «явившегося на землю, чтобы уничтожить власть капитала» (это цитация Вагнера у Роллана) [29]. «Говорят, что она была бы менее правдивой. Но почему более правдиво утверждение, что жизнь плоха?» — спрашивает Роллан. «Несоразмерность» вагнеровской картины мира он видит в недостаточности историзма, в перенесении крушения надежд Вагнера, принимавшего участие в революции 1848 г., на историю всего человечества вообще. Роллану ближе провидческий романтизм надежд, упований на жизнь, чем горечь и трагедийность. Оптимистическое мировосприятие представляется Роллану более плодотворным для исторической деятельности людей, а жизнь «ни плоха, ни хороша: она такова, какой мы ее делаем и какой ее видим» [30].

Роллан проводит четкую грань, отделяя свою позицию от вагнеровской: «Я остаюсь человеком Ренессанса и века Перикла», — пишет он 19, 20 июля 1891 г. (FRR, 28). Хотя дух Возрождения, как показывают работы В. Е. Балахонова, ненадолго увлек Роллана в его драмах, все равно составляющие компоненты его мирообраза иные, чем у Вагнера: центральная идея о гармонии как равновесии противоборствующих сил, равно как и его общая вера в творческие, созидательные возможности жизни, лежащая в основе многих произведений, «Жана-Кристофа» в том числе, существенно отличает Роллана.

В этом же плане характерно отношение Роллана к религиозному мистицизму Вагнера. Вагнер в последний период своего творчества становится глубоко верующим, с единственной надеждой на Спасителя и т. д., что, как известно, послужило поводом разрыва между Вагнером и Ницше. Ролланом не поняты социальные, общественные истоки этого слома Вагнера. В рукописной заметке, озаглавленной «О христианизме Вагнера», Роллан склонен объяснять его «исключительно влиянием жены», напоминает, что «прежде он был подлинным человеком Реформации, настоящим свободным немцем времен Лютера» (FRR, 28). Религиозная вера Вагнера оценивается Ролланом как беда, падение с высот свободной мысли. Евангелие, мифы христианства, как и античности, буддизма, Роллан рассматривает в одном ряду с другими великими художественными творениями человеческого духа, а не как панацею от бед.

И второе — будучи предельно внимательным к творчеству Вагнера и потому, что тот вдохновлялся идеей создания народного искусства, в котором обращение к мифам означало внимание к первоистокам народного художественного сознания, осмысливая в связи с этим проблему народности, Роллан считает, что воплотить ее Вагнеру не удалось. Составляя в 1899 г. репертуар народного театра, Роллан так же запаль-

---

[28] Роллан Р. Собр. соч., т. 16, с. 314.
[29] Там же, с. 305.
[30] Там же, с. 114.

чиво, как и «Власть тьмы» Толстого (правда, из других соображений), исключает вагнеровскую драму. «Он мне представляется <...> наивысшей точкой аристократического искусства», — пишет Роллан Мейзенбуг о Вагнере (С—1, *273*). В другом письме он уточняет свою позицию: «Популярными, известными народу могут быть у Вагнера лишь некоторые части его произведений (например, III акт «Мейстерзингеров», любовь Зигмунда и Зиглинды, характер Зигфрида). Но сколько других, которые не только не могут быть популярными, но и не должны ими быть. Что хотите вы, — чтобы народ извлек добро из декадентских и болезненных сочинений метафизики Вальгалы или из нездоровых желаний Тристана или из мистики Грааля...» (С—1, *270*).

Никогда не снимая своего восхищенного отношения к эпической масштабности мировоззрения Вагнера, его мифологической образности, Роллан выступает против туманности, усложненности художественной мысли, ратуя за ее простоту, ясность и доходчивость. «Я больше люблю Глюка Он проще и более прав» (С—1, *270*), — заявляет он, имея в виду знаменитую оперу «Орфей».

И наконец, 3-е положение, самое важное, на наш взгляд, в расхождении Роллана с Вагнером: одухотворенности, масштабности вагнеровского искусства недостает внимания к конкретной личности. Роллан пишет: «Это мир идеалистической мечты, мир страдания, отречения от жизни, искупления — какая-то религия. Но ведь каждая отдельная жизнь — прекрасна и добра» (письмо 19, 20 июля 1891 г.). Восхищаясь «мистерией душ», сосредоточенностью на изображении внутреннего мира героев, делая Вагнера в этом отношении «учителем, <...> более достойным служить примером для подражания, чем все писатели литературного театра его времени»[31], Роллан тем не менее указывает как на недостаток на отход от жизненной конкретности, столь значимой для него.

Ориентированность вагнеровского художественного мира на современность также, по Роллану, слишком отвлеченна, в восприятии широкого зрителя она может даже не ощущаться. В связи с «Гибелью богов» Роллан пишет: «Публика оперы была бы, вероятно, весьма удивлена, если бы узнала, что она аплодирует революционному произведению сознательно направленному против ненавистного капитала, гибели которого Вагнер так сильно желал»[32]. Логика мысли Роллана утверждает необходимость соединения с землей, историческим реализмом. В этом — резкая грань между позицией Роллана и французскими символистами, для которых творчество Вагнера было орудием борьбы с натурализмом, реализмом. Восхищение Роллана не исключает критического начала, выражающего защиту реалистического искусства.

Говоря о необходимости синтеза мифологизма и реализма, характеризуя в этом аспекте направленность «Жана-Кристофа», Роллан пишет: «Но человек не только носитель божественного», «Кристофор», он также материальный и моральный продукт своего времени, класса, расы, тысяч маленьких исторических обусловленностей, которые определяют индивидуальное выражение его бытия (С—17, *176*).

Таким образом, эстетическая позиция Роллана включает одновременно два великих для него художественных ориентира — Толстого и Вагнера. Прямые социально-исторические жизненные соответствия предполагают свободное владение духовным материалом человечества. Миф, понятый не как предмет веры, иллюзорного представления о мире или литературной игры, а как своеобразный шифр неумирающего человеческого опыта, воспринимается Ролланом как мощное художест-

---

[31] Там же, с. 318.
[32] Там же, с. 306.

венное средство эпического изображения жизни, человека. Историзм роллановского метода определил социально-ориентированное осмысление мифа. Гуманизация мифа, включение его в общую оптимистическую картину мировидения, народность, национальная самобытность истоков мифотворчества, равно как и форм его, определяют главное в эстетике Р. Роллана.

СОДЕРЖАНИЕ

Л. Ф. Неупокоева. Фольклорное начало в пьесе Л. Леонова «Лёнушка» . . . . . 3
Л. Б. Менглинова. К проблеме гротеска в эстетике русского модернизма 20-х годов . . . . . 14
С. А. Комаров. О художественной структуре романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита». . . . . 25
О. А. Дашевская. Некоторые особенности организации времени в драме. . . . . 35
Н. Т. Хаустов. Функции художественного времени в драме Э. Радзинского «Лунин, или Смерть Жака, записанная в присутствии Хозяина». . 43
Н. В. Ильинская. Концепция личности и структура действия в современной драме . . . . . 5.
В. Е. Головчинер. О жанровой специфике пьес А. Гельмана. . 59
Э. В. Блинова. Специфика телеочерка (К проблеме метода публицистического творчества). . . . . 69
А. Е. Синеруков. Автобиографический рассказ в творчестве П. Замойского. . . . . 80
Э. М. Жилякова. К вопросу об отношении В. А. Жуковского к поэзии Байрона. . . . . 92
И. А. Поплавская Эволюция жанра послания в творчестве В. А. Жуковского. . . . . 105
В. П. Казарин. Вопросы историзма в эстетике Гоголя и проблема эпического стиля повести «Тарас Бульба». . . . . 115
Е. В. Тимохина. «Неистовый романтизм» и русская литература периода становления реализма (К постановке проблемы) . . . . . 127
В. М. Яценко. Проблема мифа в эстетике Р. Роллана. . . . . 135

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО
И ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПРОЦЕСС

ИБ 1184

Редактор Т. В. Зелёва.
Технический редактор Г. Н. Гридина
Корректор Н. Л. Егорова.

Сдано в набор 1.06.82 г Подписано к печати 31.01 83 г. К303018. Формат 70×108¹/₁₆. Бумага типографская № 3. Литературная гарнитура Высокая печать. П. л. 9,25; уч.-изд. л. 12; усл п. л. 12,95. Тираж 500 экз Заказ 241. Цена 1 р. 80 к.

Издательство ТГУ, 634010, Томск, пр Ленина, 36.
Тип «Краси рабочий», г Красноярск, пр Мира, 91.

1 р. 80 к.