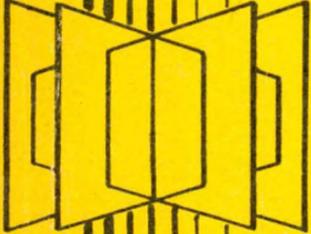




Х УДОЖЕСТВЕННОЕ
ТВОРЧЕСТВО
И ЛИТЕРАТУРНЫЙ
ПРОЦЕСС



ТОМСКИЙ ОРДЕНА ОКТЯБРЬСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ
И ОРДЕНА ТРУДОВОГО КРАСНОГО ЗНАМЕНИ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ им. В. В. КУЙБИШЕВА

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ
ТВОРЧЕСТВО
И ЛИТЕРАТУРНЫЙ
ПРОЦЕСС

Выпуск X



ИЗДАТЕЛЬСТВО ТОМСКОГО УНИВЕРСИТЕТА

Томск — 1988

Художественное творчество и литературный процесс: Сб. статей /Отв. ред. Н. Н. Киселев. — Томск: Изд-во Том. ун-та, 1988. — Вып. X. — 200 с. — 2 р. 30 к. 500 экз. 4603000000.

Сборник посвящен исследованию проблем жанрово-стилевой типологии в русской и советской литературе. На материале советской прозы и драматургии, прозы и поэзии конца XIX — начала XX в. ставятся актуальные проблемы методологии, теории и истории литературы, выявляются идейные и структурные связи конкретных произведений с идейно-философскими исканиями исторического времени. В сборнике анализируются произведения, представляющие особый интерес вследствие их недостаточной изученности или спорной, противоречивой интерпретации.

Для преподавателей и студентов-филологов, учителей-словесников и всех интересующихся вопросами развития русской и советской литературы.

Рецензент — канд. филол. наук Э. М. Ж и л я к о в а

Редакторы: д-р филол. наук Н. Н. Киселев (отв. редактор),
канд. филол. наук А. А. Ачатов а,
канд. филол. наук Т. Л. Рыбальченко

X $\frac{4603000000}{177(012)-88}$ 107-88

Т. Л. РЫБАЛЬЧЕНКО

ИДЕЯ «ПЛАНА ЖИЗНИ» В РОМАНЕ С. ЗАЛЫГИНА «ПОСЛЕ БУРИ»

С. Залыгин продолжает ту линию в развитии русской советской литературы, которая представлена в творчестве А. Платонова, Л. Леонова, М. Пришвина и может быть определена как «проективное» изображение человека и социальной действительности, т. е. изображение конкретно-исторической действительности в проекции на будущее, выявление в личности не только воплотившегося опыта предшествующих поколений, но и перспективы ее совершенствования: «Дальнейшее открытие человеком самого себя — вот та естественность, ради которой только и стоит жить!» — эта мысль героя последнего романа С. Залыгина «После бури» отражает стремление самого писателя утвердить значение осознанной перспективы для существования и развития человеческой личности¹. От 60-х к 80-м годам усиливается в произведениях Залыгина мысль о связи мироощущения, полноты самоопределения человека с высотой, отчетливостью осознания перспектив как собственной жизни, так и жизни общества, человечества. Главное природное и, следовательно, социальное предназначение человека С. Залыгин видит в организации гармонического бытия. Не случаен устойчивый интерес Залыгина к первым годам рождающегося социалистического государства, предназначенного «исполнить эксперимент, о котором люди на земле веками говорили, мечтали»², государства планового, опирающегося на понимание общих законов бытия и на прогнозирование перспективы развития. Залыгин — один из тех писателей, кто отстаивает значение разума, мысли человека, рационально понятого человеком и человечеством «плана жизни»,

¹ Залыгин С. После бури. — Дружба народов, 1985, № 9, с. 68.

² Там же, с. 79.

или «закона жизни», ее нормы, ее порядка. Это тем более важно в XX веке, показавшем разрушительные последствия открытий человеческого ума, гибельность произвольных, навязываемых человечеству социальных экспериментов. И сам Залыгин, не фетишизируя рассудок человека, показывая опасность «голой» мысли («Южноамериканский вариант», «Оська — смешной мальчик», впрочем, и все другие его произведения), утверждает своим творчеством концепцию органического человека, целостно (и чувственно и рассудком: духовно) связанного с окружающим его миром. Тем не менее человек в представлении С. Залыгина — мыслитель и созидатель жизни, должный сам определить закон своей жизни, иметь «план жизни», по выражению А. Бочарова, соединить «реальное существование с философией существования».

Можно обозначить вехи, этапы развития идеи «плана жизни» в творчестве С. Залыгина: начало 60-х годов, начало 70-х годов и конец 70-х — начало 80-х годов. Они представлены повестью «На Иртыше» (1964), романами «Комиссия» (1975) и «После бури» (1985).

В повести «На Иртыше» тема «плана жизни» носит социально-нравственный характер, связана с утверждением права человека разумом определять собственный образ жизни, распоряжаться своей жизнью как в завтрашнем дне, так и в отдаленной социальной перспективе, чтобы «я каждый день заранее себе отмерил, день за день» и как «вся линия моей жизни складывается»³. В повести утверждается значение живой человеческой мысли, прорывающейся к истине, необходимость «глядеть вперед» каждому человеку. Не менее важно и открытие социальных последствий догматичной мысли, останавливающей развитие, жизнотворчество людей. «Указчики мужичьей жизни», навязывающие принудительно перспективу общественного устройства народу, объективно вредят социальному развитию, отчуждают человека от разумного социального творчества. В повести народное сознание предстает как соотношение развитых индивидуальных сознаний, их соединение, складывающееся в народное мнение, корректирует индивидуальную правду, открытую частным опытом жизни. Так в повести заявлена возможность преодоления разногласий в понимании закона

³ Залыгин С. Избранные произведения: В 2-х т. М., 1974, т. 1, с. 391.

и плана жизни, отрицается антагонизм индивидуального плана жизни и всеобщих потребностей.

Роман «Комиссия», развивая многие идеи повести, осмысливает идею «плана жизни» в философском аспекте. Важнейшая натурфилософская идея романа — идея космоса, универсального порядка природы, который должен быть познан человеком и должен стать основой для организации жизни конкретных людей и общества в целом. Роман посвящен моменту выбора исторического пути народа к социальной гармонии: от необходимости защиты леса, природной сферы человеческого существования люди с неизбежностью приходят к необходимости разумного устройства общества, причем не только в малых масштабах — деревни, страны, но и в целом на земле. «Самый разумный в мире порядок» герои этого романа — крестьяне — находят в природе. «Указ природы» — это та высшая необходимость, которой вынужден подчиниться каждый человек, подчинение универсальному «указу» создает объективную основу для согласования разных индивидуальных представлений о целях жизни, для определения истинности индивидуальных правд, «молитв».

В связи с натурфилософской идеей универсального природного закона, постигаемого разумом, в романе утверждается необходимость сохранения целостного, органичного восприятия окружающего мира каждым человеком. Концепция «онтологической личности», личности, осознающей себя в связи со всей полнотой бытия (и в пространстве, и во времени), наиболее полно воплощена в романе прежде всего в образе центрального персонажа, в Устинове. Осознание закона природы над своей жизнью, во-первых, связано с полнотой ощущения связей человека с многообразием явлений окружающего мира. Целостно постигнуть жизнь можно только включив в сферу сознания множественность явлений, возможностей. Во-вторых, осознавая закон своей жизни, человек становится субъектом, хозяином собственной жизни, разумно приводя ее в соответствие с высшей необходимостью, «назначая сам для себя» закон своей жизни. Универсальность деятельности крестьянина создавала условия для целостного и полного мироощущения.

В романе «После бури» С. Залыгин ставит новые задачи, здесь наиболее отчетливо выразился историко-философский аспект в осмыслении перспективного, планового мышления человека и общества. В романе утверждается значение разумного, планомерного устройства жизни для соединения

распавшегося в капиталистической раздробленности, в индивидуалистических концепциях мира, для сохранения самой жизни человечества, спасения от «конца света». Залыгин ищет путь к собиранию расколотого мира на основе человеческого разума, устремленного в перспективу, в будущее. Такой подход заметно отличает новый роман писателя от многих произведений 70-х годов, идущих к единству мира через обращение к прошлому, к генезису человеческого общества, к тем его заветам, которые хранятся в генетической памяти. Нельзя не заметить, что и сам С. Залыгин в «Комиссии» показывал значение народного опыта, традиций, заложенных и в укладе крестьянской жизни, и в народной памяти. Легенды о поиске обетованной земли старообрядцами, о том, как полувятские девки поженили на себе кержацких парней, разрушив абсолютность программы старообрядцев, соединив идею с потребностями жизни, — все это несет не только «законы и правила стояния ее (деревни Лебяжьи. — Т. Р.) на зеленом бугре между озером и бором»⁴, но и истолкование живых потребностей жизни как высшего критерия всякого плана, всякой модели жизни, всякой программы.

В романе «После бури» С. Залыгин обнаруживает пестроту идей, пестроту духовного опыта, коренящуюся в многоукладности предшествующего исторического этапа. Народный, крестьянский опыт, во-первых, предстает не как проявление существующего уклада, а как бы отдаленным от реального существования, поэтому раздробленным в теориях Барышникова, Сенушкина, Митрохина, Портнягина (глава «1925 год. Лето») и Уполномоченного Уголовного Розыска—УУР (глава «1926 год. Весна, лето»), а во-вторых, растворяется в океане других программ, философий существования: от Сенеки, средневековых ремесленников до скептицизма «Толи и Бори» (писателей-философов А. Франса и Б. Шоу), до новых социалистических концепций. Залыгин дает в романе конспект «истории общественной мысли», различные утопические и нигилистические ответы на вопрос о путях развития человечества, о способах устройства мира. Действительность XX века заставила выдвинуть в центр художественного мира развитое индивидуальное (и индивидуалистическое) сознание, разрушившее целостное восприятие окружающей действительности. «Нынче ведь как? —

⁴ Залыгин С. Комиссия. М., 1982, с. 81.

говорит один из персонажей романа полковник Махов. — Нынче мира как такового, божьего и вечного, уже ни у кого на уме и в помине нет, зато у каждого свой собственный рисуночек мирового устройства, он его и носит при себе, будто ладанку...»⁵ Вопрос о соединении «философии существования с реальным существованием» ставится уже не как вопрос о необходимости осознания закона жизни, которому подчинен в своем существовании человек, а как вопрос о возможности обретения целостных связей с огромным бытием через мысль, через осознание истинного «плана жизни» и своего назначения в этом общем плане. Не случайно в густонаселенном романе, где сталкиваются не столько характеры, сколько идеи, разные объяснения и разные программы жизни, центральной фигурой становится Корнилов, натурфилософ, человек, пробивающийся к целостному видению жизни, к универсальному закону жизни природы и общества. Условность его столетней почти жизни подчеркнута писателем, обнажена некая общая логика развития мысли героя о жизни и о себе. Думается, что Корнилов интересен С. Залыгину не столько в индивидуально-психологическом аспекте, даже не в социально-типической характеристике, а в том, как он воплощает черты человека XX века, человека, впервые столкнувшегося с идеей реально возможного «конца света», с идеей предела человеческой мысли в результате утратившейся связи с универсальной картиной мира. Если органичные герои С. Залыгина обрели модель мира, не теряя чувство целого, то герои нового романа даны в отдельности от мироздания. Распространенность, типичность этого обусловлена конкретно-исторической ситуацией, состоянием общества в период революционных изменений. Революция, гражданская война, нэп, первые шаги разумного социально-экономического строительства, безусловно, интересуют С. Залыгина своей исторической правдой, но и правдой всеобщей. Начало века и породило и предвосхитило проблему существования человека и мира в конце века, необходимость в историческом развитии достигнуть разумных законов существования человечества.

Приход к идее «плана жизни» в романе «После бури» определяет внутреннюю организацию: две книги романа представляют не только два этапа социального развития, но и два способа существования человека в социальной дей-

⁵ Залыгин С. После бури. М., 1982, с. 50.

ствительности. Первая книга — нэп (1921, 1923, 1925, 1926) — этап отчужденности человека от сегодняшнего и завтрашнего дня, вторая книга — годы первой пятилетки (1928, 1929) — включение человека в коллективное творчество жизни, в созидание своего будущего. Первая книга — Аул, с его пространственным существованием, ибо время смешалось, слилось, соединив и средневековые веревочников, и от Демидова идущие традиции русского мастерового человека, промышленника, и общинность крестьянских деревень. Вторая книга — Красноясибирск, новый город, история которого еще в памяти закладывавших его людей. Вторая книга и начинается с письма человека, начинавшего строительство, планировавшего будущий город. Жизнь Красноясибирска предстает как жизнь, открытая в будущее. Перемещение в пространстве центрального персонажа романа, появление его в Красноясибирске — это знак преодоления своей несвязанности с жизнью, преодоления чисто механической связи с жизнью. Намечена тенденция развития личности в XX веке, однако тенденция прервавшаяся, нереализовавшаяся. Поэтому роман не становится романом-программой, а вбирает в свою семантику память романа-предупреждения и, более всего, романа—испытания идеи, однако не только идеи героев, но и собственно авторской идеи — необходимости и возможности открытия человечеством перспективного «плана жизни», без которого станет невозможна сама жизнь.

Действительность XX века дается в романе преломленной в мысли, подвергнутой рационалистической систематизации в сознании людей, ибо только мыслью человека может вернуть себе универсальную картину жизни и сформировать общее отношение к своему бытию. Правы те, кто прочитывает роман «После бури» не как психологический роман о феномене страха, двойничества, а как роман о возможностях и преступлениях мысли в действительности XX века: «...мысль сама становится предметом художественного исследования»⁶; «...это такой «детектив», где более всего расследуются «преступления» в области мысли и морали...»⁷.

Коренное различие существования в «бывшем, в пред-

⁶ Николаев П. Трудное время: люди, судьбы. — Лит. газ., 1983, 30 марта.

⁷ Дедков И. «Мы хотим вручить свои мысли...». — Дружба народов, 1983, № 11, с. 261.

шествующую эпоху, и в будущем, в эпоху, пришедшую в XX веке, видится в том, что в прошлом человек определял свое место в устойчивой системе и подчинялся ему. Полковник Махов — порядку, приказу; мастер Казанцев — Машине мира, «необходимой составной частью» которой он себя ощущал, Корнилов — системе мироздания, Природы. Новая цивилизация, цивилизация XX века, создала и новое отношение человека и мира. «Человек требует от природы неизмеримо больше, чем все остальные вместе взятые живые существа, он природу пачкает, грабит и разоряет...» — так осознает Корнилов изменение коренного соотношения человека и мира⁸. Человек перестал сознавать себя элементом среди равных элементов бытия, он зримо, явственно вторгается в бытие, меняя его и разрушая гармонию, «идеальный порядок природы». Корнилов — натурфилософ, искавший целостную систему мира, ее закон — Бога, который есть природа, идет на войну в 1914 году, осознавая свой человеческий долг — остановить разрушение гармонии. Напряженные искания универсального закона бытия теряют смысл, если человечество посягает на эти законы, своим произволом вмешиваясь в устройство мироздания. Философ добровольно становится офицером, откладывая работу мысли на потом, оставляя размышления о будущем, становясь человеком дела. На первый план выдвигается необходимость физического существования в пространстве, а не осмысление жизни, не существование во времени. В этом пространственном мироощущении кроется своя ограниченность, человек отказывается видеть перспективу развития, систему своих представлений о жизни навязывая самой жизни. Самостоятельность мысли противится непредсказуемым поворотам жизни, поэтому революция — деяние людей — воспринимается Корниловым как нарушение системы, как посягательство на «порядок природы», и он оказывается сначала ее противником, потом ее жертвой.

Именно в эти дни, осенью 1918-го, приходит к Корнилову мысль о конце света, о конечности, смертности человеческой мысли, возомнившей себя всесильной: «Мысль ведь не была свойственна миру, она пришла в него позже всего другого и, наверное, раньше всего другого из него уйдет, чуждая пришлица. Сама уйдет и жизнь увлечет за собою»⁹. Страх

⁸ Дружба народов, 1985, № 7, с. 53.

⁹ Дружба народов, 1985, № 7, с. 34.

перед концом, перед мыслью, приведшей к гибели, не просто результат психологического потрясения после гибели на понтонном мосту людей, бежавших от натиска революционной армии. Их смерть стала неразумной, бессмысленной вследствие тупиковости их (казавшейся им разумной) осмысленной идеи об устройстве жизни. Кризис рационалистической, умозрительной картины мира приводит Корнилова к отказу от осмысленного существования. Мысль не исчезает в нем, но теряет мессианскую направленность, выход вовне, замыкается в самом человеке. В нэп он входит с надеждой выжить, запрещая себе мечтать о будущем, но в этот момент он получает некоторую социальную и духовную свободу.

Новая власть создает необходимость и дает разные возможности участия в жизни, возвращает человеку необходимость возвыситься мыслью над существованием, осознать свое место в новой рукотворной социальной действительности, вернуться к философии существования. Участвуя в созидательной деятельности, Корнилов становится философом деятельности. Этапы соединения человека с действительностью могут быть выявлены в этапах жизни Корнилова. После юношеской мессианской веры в открытие общечеловеческой Истины (осознание себя Богом) — утрата веры в мысль. Спасает Корнилова инстинкт жизни, биологическое желание выжить. (В этом С. Залыгин видит проявление закона Природы, закона самосохранения человека, а значит, и человеческого рода. Гибель мысли, духовного «я», корректируется биологическим «я», сохраняющим человека для дальнейшего поиска Истины.) Затем уход в частную жизнь, где владение собственностью — буровой конторой — требует личной активности человека, активизирует связи с настоящим, втягивает в систему отношений и в систему других жизненных философий. На этом этапе судьбой Корнилова управляют обстоятельства (в наследство дана и отнята буровая контора, качели судьбы приостанавливают расследование дела Корнилова, и УПР (Уполномоченный Промысловой Кооперацией) ставит его во главе артели веревочников.

Следующий этап — приход в Крайплан — это результат личного выбора Корнилова. Теперь Корнилов возвращается из круга частного существования и участвует в организации жизни, в организации взаимоотношений общества и природы, в организации будущего. Возвращение человеком собственной функции — разумного осуществления законов

Природы — меняет мироощущение Корнилова. «Все мысли обо всем происходящем и о себе тоже вот уже 12 лет как откладывались на потом... Тогда-то подумается во всю возможную силу ума, высоко, вдохновенно, всласть, честно, совестливо. Как только дано человеку мыслить, так он и помыслит. К чему обязали его невероятные исторические события, ту самую обязанность он умственно и выполнит, он истинно докажет, что человек — существо мыслящее. Но годы те минули, а все не настало времени для святого труда мысли. Жить хочешь любую жизнью... а подумать о жизни всерьез — потом, потом...»¹⁰ Так понимает Корнилов свое существование, отторженное от перспективы, от смысла, в 1925 году. Потому он и становится человеком разных жизней, другим Корниловым: «Если же укажешь ему (человеку. — Т. Р.) что вот, мол, твое место, какие-нибудь пятьсот верст в одну сторону, пятьсот в другую, а дальше ни-ни, там чуждые тебе земли, небеса и воздух, и язык не твой, и не твоя мысль, и не твоя бессмыслица, тогда тотчас что-то в нем с большою оборвется и надо будет переделывать на какого-то другого человека...»¹¹

В 1928 году «эксперимент», осуществляемый социалистическим государством, вовлекает Корнилова не внешне, а целиком, вместе с его мыслью о мироустройстве: «...Поскольку все это было делом совершенно невиданным для человечества, крайплановцы и невиданность принимали близко к сердцу, их не покидало чувство новизны и необыкновенной важности всего того, чем они изо дня в день были заняты. <...>

Мировой масштаб захватывал каждого, подчинял себе властно и безоговорочно, никаких скидок, поблажек не давал, возможностей и сомнений не оставлял»¹².

Неожиданность своего места, своей новой роли в бытии удивляет Корнилова: натурфилософ становится натурраспределителем, ищущий систему строгих законов становится прогнозирующим будущее, участвующим в изменении бытия. Такое совмещение, исторически необходимое, в понимании автора, для героя, конкретного человека, трудноразрешимое противоречие.

Человек органичный уходит с исторической арены. Человек нозой цивилизации должен вернуть себе общий, суб-

¹⁰ Затыгин С. После бури, с. 131.

¹¹ Дружба народов, 1985, № 7, с. 26.

¹² Дружба народов, 1985, № 8, с. 109.

станциальный смысл бытия. Мысль должна увидеть Порядок, План не в статике, а в динамике, и поэтому План из понятия пространственного, географического должен перейти в понятие временное, историческое; план — синоним перспективы, программы. Корнилов способен возвыситься до ощущения гармонии, слаженности, соразмерности Природы; миг таких ощущений Космоса есть и в сцене зимней лунной ночи («Год 1923. Лето»), и в солнечное утро у буровой вышки («1925 год. Лето»), и в ощущении вечности, открывающейся на Той Стороне в Ауле («1926 год. Весна, лето»), и в гармонии дачной обстановки («Год 1928»). Однако гармонизация мира в будущем представляется ему невозможной.

«Много-много лет... накапливалось желание трудиться интеллигентно и мыслительно по направлению к будущему»¹³. Но одновременно накапливался груз бессмыслицы и бессмысленности, и если признать право мыслящего человека прогнозировать жизнь, вмешиваться в ее порядок, то нужно признать и возможность ложного, губительного вторжения в жизнь. «И логика здесь открылась Корнилову, конца света не было бы никогда, если бы не явилась к человеку его мысль...

Она кичилась своим могуществом, не подозревая, что по закону равенства действия и противодействия столько же, сколько накапливалось в мире ее, могущественной мысли, столько же появлялось и антимысли, то есть бессмыслицы, и что чем могущественнее будет то и другое, тем скорее их противоборство кончится концом света...»¹⁴

Мысль о конце света, приближаемом деятельностью человека, становится препятствием для веры в возможность научной, планомерной гармонизации жизни, той веры, которая есть у Лазарева, революционера, в котором воплотилось чувство будущего, разумно организованного человеком: «Осознание жизни — художническое, научное, социальное, любое — обязательно должно приводить к более совершенной системе общественного устройства. Иначе грош цена... всей так называемой духовной жизни человека!»¹⁵

Возражая Лазареву, Бондарин понимает сложность общественного переустройства: «Образование и искусство никогда не упрощали человеческого характера!.. Значит,

¹³ Дружба народов, 1985, № 7, с. 35.

¹⁴ Дружба народов, 1985, № 7, с. 34.

¹⁵ Дружба народов, 1985, № 7, с. 39.

усложняли и задачу общественного переустройства»¹⁶. Бывший царский генерал, сыгравший значительную роль в борьбе с революцией, Бондарин становится важной фигурой в Крайплане. Перипетии его судьбы обусловлены не только обстоятельствами, но и сложностью индивидуально-поиска истины. Бондарин не приспособляется к новым условиям, вся его жизнь подчинена мысли о долге спасения: идея спасения родины от врага делает его офицером, идея спасения родины от разрушения устоев общества революцией сделала его Главверхом белой армии, мысль о путях спасения родины и человечества заставила его искать смысл социалистических идей. Здесь и намечается расхождение Бондарина с Корниловым. Корнилова сломала собственная беспомощность: он не в силах предотвратить хаос событий, разрушение гармонии. В Бондарине сохраняется вера в «право и дело» человека «распоряжаться собой... на весь отпущенный нам срок»: «Распорядиться, то есть принять участие в строительстве социализма, в судьбе человечества». Важно это соединение личной судьбы с судьбой человечества, оно и заставляет Бондарина присмотреться к «нынешнему советскому эксперименту»: «Другого-то случая человечеству, может, и не выпадет спасти себя от гибели, может, это случай единственный?!» Опасение Корнилова, что мысль человека может привести к тупиковому развитию, к «концу света» — главное препятствие для формирования в нем новой философской идеи, перспективы. Вот почему Корнилов оказывается неспособным на стоическое исполнение своего человеческого предназначения: исчезает из Крайплана, уходит в частную, оторженную от целого жизнь, как только в Крайплане созревают сложные обстоятельства (смерть Лазарева и активизация деятелей узкого мышления).

Неверие в мысль, по Залыгину, обессиливает человека, пессимизм обесмысливает его существование. В эпилоге Корнилову дано понимание этой идеи. В нем рождается догадка, что мысль о конце света — ложная мысль, вызванная несостоявшимся самоутверждением: «Моя-то роль возникла от слабости, от бессилия, оттого, что я не нашел себя ни в одной из своих жизней, от невезения во всех них...»¹⁷ И Корнилов видит опасность такого способа преодоления ин-

¹⁶ Дружба народов, 1985, № 7, с. 49.

¹⁷ Дружба народов, 1985, № 9, с. 103.

дивидуального бессилия, особенно если он станет возможным «для самых сильных мира сего». Он обнаруживает один способ спасения — рождение новой мысли человека о самом себе: «Ведь все остальное, существующее в мире, лишено мысли в ее самом же сильном развитии, таким развитием обладает только человек, значит, только человеку и никому больше и дано нести этот крест смысла. Ему и вменяется в обязанность вписать мысль в природу, соединить их»¹⁸. «Мысль стремится к устройству мира, но сама-то она разве совершенна? И устроена? Разве она универсальна?.. Не нуждается в таких же принципиальных открытиях самой себе, которые то и дело она совершает в окружающем мире?»¹⁹

В романе есть персонаж, убежденный в значимости Мысли для существования человечества, — это буровой мастер Иван Ипполитович. В мысли он видит спасение от преступления («Преступление чуждо мысли») и исступленно полемизирует с Достоевским, унизившим, как полагает Иван Ипполитович, мысль, сделав ее основой преступления. Примечательно, что эта идея одного из персонажей романа совпадает с высказыванием самого С. Залыгина: «Преступление прежде всего лишено мысли ...Отрицательный человек — ограниченный человек. Он не может широко думать, значит, ближе к сторонам жизни утилитарным, ближе к меркантилизму, к преступлению, наконец»²⁰. Совпадение это тем более любопытно, что понимание героем функции мысли противоположно авторскому. Иван Ипполитович видит в мысли способ ограничения человека. Мысль есть страх, предупреждение, предостережение человека от эгоизма, от разрушения во имя малой цели. Для С. Залыгина мысль — это широта и перспективность мышления, освобождающая человека от рабского ситуативного существования. Поэтому назначение человека — подняться к сознанию законов природы (в этом значение натурфилософского подхода) и разумно, планомерно их осуществлять в построении будущего. Второе оказывается недоступным Корнилову, хотя, как уже показано ранее, участие в создании плана будущей социальной жизни меняет его мироощущение.

¹⁸ Дружба народов, 1985, № 9, с. 101.

¹⁹ Дружба народов, 1985, № 9, с. 100.

²⁰ Известия, 1984, 30 сент.

В романе С. Залыгин говорит о трудном процессе обретения системного и перспективного мышления, а план — это форма систематизации мыслей и идей, формирование в человеке умения согласовать все стороны жизни, мысли о всех существующих и возможных явлениях: «...Мысль или система мышления... Это очень разные вещи, иной раз так и прямо противоположные, так что мысль в системе мышления чувствует себя словно в карцере ...Система всегда ограничена, потому она и система, отдельная мысль и частность — обязательно безгранична, она ведь единственна... А цивилизация? Она только и делает, что ниспровергает системы — государственные, религиозные, нравственные, любые, она только и делает, что возводит на пьедестал Свободу мысли!»²¹

Именно «план жизни» выводит человека в социальную систему и в природную сферу, позволяя свободно определить и свои границы, и свои возможности в безграничном бытии. План есть внутреннее — до действия — согласование себя с миром, т. е. условие саморегулирования человека: «Мудрость разума состоит... в самоограничении»²². Это самоограничение вызвано не подчинением приказу (так в системе полковника Махова), не страхом (так в «Книге ужасов» Ивана Ипполитовича), а необходимостью организации будущего, заботой о целом обществе, пониманием созидательной миссии человека.

План, осознаваемый закон жизни не отчуждает человека от будущего развития, ибо принадлежит самому человеку, человек — субъект не только свершения плана, но субъект его выработки. В плане обретается чувство хозяина судьбы, свобода как познанная необходимость, когда исчезает противоречие: «закон моей жизни мне нисколько не принадлежит».

Итак, судьба Корнилова поставлена в центр романа в связи с важной проблемой в творчестве С. Залыгина: значение позитивной программы в активной исторической деятельности человека. Духовное творчество, создание системы мышления о будущем, отыскание «плана жизни», ее оптимального варианта — это возможность обретения своей человеческой природы, условие преодоления несамостоятельного, подвластного существования.

²¹ Залыгин С. После бури, с. 421.

²² Залыгин С. После бури, с. 301.

Второй важный аспект осмысления «плана жизни» — это утверждение роли «плана жизни» в социальном объединении людей. Уже говорилось, что состояние «после бури» привело к «осколочности» мышления, сосуществованию множества несогласованных перспектив. Нэп — это период «прислушивания» друг к другу. Роман — постоянный диспут о судьбе России, о судьбе человечества, но герои будто неспособны понять друг друга. Так, Махов, изложив свою программу «порядка», не прислушивается к мыслям Корнилова; Барышников, убежденный в значении кооперации тружеников, не хочет вникать в идеи Митрохина о государстве. Разногласия разрешаются силой: противостояние УУР и УПК заканчивается не нахождением истины, а устранением инакомыслия; после смерти Лазарева и в Крайплане поднимает голову сила, власть. Согласование, примирение частных целей должно происходить в процессе осмысления будущего, создания плана. Не случайно в Крайплане «бывшие» оказались вместе с теми, кто отнимал власть меньшинства, чтобы организовать общество на принципах всеобщей справедливости. Совместное создание плана жизни не сводится к простой договоренности, эта утопическая мысль принадлежит идеологу общинного коммунизма УУР: «Государство и все человечество существует благодаря законодательной договоренности людей между собой, все остальные науки... возникли и развились только потому, что люди оказались в состоянии создать общество, а общество возникает лишь при наличии законодательства... Но почему-то вторичные науки подмяли под себя первичное — несправедливо! Пагубно!»²³

План включает в себя объективную необходимость, складывающуюся и из специальных знаний, — они дают знания о вещах и явлениях и основу прогнозирования будущего, угадывания потребностей жизни. План позволяет до действия выявить истинную потребность развития и избежать авантюризма, субъективизма. В Крайплан стекается множество программ, но в коллективном обсуждении становится очевидной глупость, ограниченность многих. Доводы рассудка, факты жизни, а не сила — аргументы в споре.

План жизни, перспективное видение ее осуществляет собирание социальной памяти. Если в «Комиссии» таким опытом был коллективный народный опыт, то в «После бури»

²³ Залыгин С. После бури, с. 359.

Залыгин говорит о значении опыта культуры предшествующих веков. Поэтому принципиально важно вхождение «бывших» в Крайплан, важна опора нового центра — Красно-сибирска — на идеи, проекты, созданные ранее, на опыт многих людей. Преемственность в создании плана будущего общества — это важное средство, помогающее преодолеть историческую ограниченность индивидуального и сословного мышления.

Однако конкретные социальные условия не безразличны к созданию системы будущего. Не случайно вторая книга начинается смертью Лазарева, умевшего уважать знания и программы других. Несовершенство социальных отношений создает условие для посягательства на мысль, на право думать об общественном будущем. «Комиссия по Бондарину», расследование прошлого Корнилова останавливают сближение людей на пути построения будущего, выключают из процесса развития жизни. Живущий в 80-е годы Корнилов не реализовал себя, не сформировал в себе нового мышления в определенной степени и по вине социально-исторической ситуации. Безусловно, есть и субъективная вина каждого: его реальная жизнь, реальные поступки, не всегда совпадавшие с потребностями и законами жизни.

Главное условие согласования разных перспектив — соотношение плана с законом природы, план позволяет разрешить противоречие между «порядком природы» и установлениями общества. Важнейшее в концепции С. Залыгина положение — о первичности законов природы над человеческими законами. Человек исходит в переустройстве жизни из высших законов, поэтому и возможно разумное, плановое устройство жизни. Именно натурфилософ, ищущий свое место в системе природы, представляет в романе человека XX века, ему доверяет С. Залыгин важнейшие свои идеи: «...Существует над миром сила, для которой все равны, независимо от образа жизни и мышления, есть она, которую никто отрицать не может, ни одна мысль. Солнце есть. Природа есть. Вот и обдумывай, что они такое? Думай не думай, а только эта сила и есть бог, а выше — ничего. Оттого что Природа — часть чего-то большого, дело несколько не меняется, давайте верить в ту часть божества, которое нам нынче известно, а дальше видно будет»²⁴.

²⁴ Залыгин С. После бури, с. 423.

План не может быть насилем над естественным процессом, его главная функция — оформление представления о бытии как о целом, проникновение во взаимосвязь явлений, их упорядоченность, закономерность. С. Залыгин — рационалист, его пафос — это обнаружение нормы, закона, во-первых, для человека: человеческой мыслью отыскиваются норма, план, перспектива, смысл жизни, способ соединения «я» с целым; во-вторых, для общества (сообщества людей), для сосуществования «правд» необходимы закон, план, равнодействующая, приближающая к истине. Коллективность поиска истины — это терпимость к чужой мысли, проявляющаяся в обдумывании будущего.

В прозе С. Залыгина, особенно в последнем романе, явно обозначилось стремление писателя утвердить возрождающую силу идеи будущего, мечты о гармонии, обретающей в «плане» черты реальности. Сам С. Залыгин так сформулировал свою задачу: «...Мы уже давно отчетливо представляем пути, которые ведут человечество к гибели, и для литературы это нынче проторенные пути, а вот путь с обратным знаком не проторен никем, тут нужны открытия... и кто-то должен рисковать в стремлении к ним»²⁵.



²⁵ Цит. по: Баженов Г. Подвижничество. — Север, 1983, № 12, с. 103.

**ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ В ПЬЕСЕ
Эд. РАДЗИНСКОГО «ЛУНИН, ИЛИ СМЕРТЬ ЖАКА,
ЗАПИСАННАЯ В ПРИСУТСТВИИ ХОЗЯИНА»**

Творчество Эд. Радзинского — заметное явление в советской драматургии 60—80-х годов. Он является одним из ведущих современных драматургов, заявивших о себе еще в 60-е годы. Молодого драматурга, обратившегося к темам современности, уже в те годы отличает особый угол зрения на проблемы молодежи, его волнуют нравственные поиски человека, личность в ситуации альтернативного решения («Снимается кино»), поиск основы для гуманного соединения с обществом, миром. Повышенное внимание драматург проявляет к ситуациям нравственного характера, к нюансам мироощущения героя, к поиску в человеке ценностей, имеющих общечеловеческое значение: нравственного потенциала личности.

В середине 70-х — начале 80-х годов Э. Радзинский обращается к историческому материалу, появляются пьесы «Беседы с Сократом» (1976), «Лунин, или Смерть Жака, записанная в присутствии Хозяина» (1978), «Театр времен Нерона и Сенеки» (1982). Обращение драматурга к историческому материалу не является случайным. В это же время появляется целый ряд пьес на исторические темы: «Через сто лет в березовой роще» В. Коростылева, «Забыть Герострата» Г. Горина, «Народовольцы» А. Свободина, «Декабристы» Л. Зорина, «После казни прошу...» В. Долгого. Появляются не только пьесы, но и повести, романы на исторические темы. Обращение к истории в 70-е годы — общая тенденция в развитии советской литературы. Увидели свет крупные прозаические произведения исторического жанра С. Залыгина, Ю. Трифонова, В. Шукшина, С. Бородин, Ю. Давыдова и многих других писателей.

Интерес литературы к истории имел свои причины, состоящие в углублении масштабов мышления современного

человека. Сегодня, размышляя о себе, о мире, человек уходит в глубины времени, «чтобы понять себя, свой век и свой мир»¹, так как мироощущение современной личности складывается из многих компонентов: родовой сущности человека, своеобразия черт национального характера, генетической памяти, знания и значения общечеловеческих ценностей личности.

Поиск исторической драматургии ориентируется на достижения советской исторической романистики. В современной исторической прозе наблюдается попытка восстановления духовного опыта истории, собранного в историческом характере, в котором художники ищут корни, питающие другие поколения. Им важны «не исторические параллели, а выявления непреходящих нравственных ценностей, которые составляют суть национального характера и на каком-то этапе выступают на первый план»². Сегодня вновь обретают актуальность «вечные» вопросы и проблемы: что такое человек? Каков его нравственный потенциал? Каков долг личности перед опытом предшествующих поколений?

Но кроме этих общелитературных причин интереса к историческому материалу, были и другие, побудившие Э. Радзинского обратиться к этой теме. Думается, что такая эволюция его творчества не явилась данью моде, а была подготовлена поисками драматурга 60-х годов. Сами размышления Э. Радзинского о нравственных проблемах современности потребовали от художника обращения к истории, к тем временам, когда формировались, кристаллизовались нравственные ценности общества, человека. Именно поиск решения проблем современности уводит Э. Радзинского к вечным проблемам, вопросам, уходящим корнями в раннюю историю человечества, в античность. Расширение сферы художественного осмысления действительности и человека, углубление в философию истории обогащает представление драматурга о человеке, его раздумья о смысле человеческой жизни, назначении человека обретают поистине философский масштаб; герои, не теряя исторической конкретности, обретают значение смыслового символа, несут за собой философскую идею о жизни. Философски-этические искания Э. Радзинского оригинально соотносятся с общим

¹ Радзинский Э. С. Не об истории, о современности. — Советская культура, 1982, 5 авг.

² Скачков И. П. Нравственные уроки истории. М., 1984, с. 17.

процессом философского, интеллектуального насыщения литературы, особенно прозы в последние годы.

Интересуясь фактами, событиями исторического прошлого, современные драматурги особенное внимание уделяют эпохе начала освободительного движения в России. В 70-годы повышается интерес к движению декабристов в связи с актуализацией проблемы ответственности человека за жизнь на планете, его податливости историческим обстоятельствам. В этом аспекте проблемы «человек—обстоятельства», «личность—общество» более глубокий смысл приобретают искания декабристов, по-новому осознается их высокая трагедия, их жертва. Движение декабристов — закономерный этап в развитии революционного сознания России, но этап трагический. В личностном плане это был путь, ведущий либо в тупик предательства, либо к гибели. Э. Радзинский предлагает свой, художественный вариант решения вопроса об итогах декабризма, включенный в общий контекст размышлений драматурга о человеке в истории.

В центре пьесы «Лунин, или Смерть Жака, записанная в присутствии Хозяина» находится фигура декабриста М. С. Лунина, дворянина старинного рода, владельца многих имений и тысячи крепостных, блестящего кавалергарда, любимца императоров, погибшего в глухом застенке Ака-туя. Драматург обратился к герою, жизнь которого овеяна легендами рыцарских времен и затемнена историей: нет сведений о прямом участии Лунина в тайных обществах, о подробностях его смерти. Отзывы его современников и исследователей (В. Гусева, Н. Эйдельмана, С. Окуня, Г. Гесена) разноречивы. Но все единодушны в одном: в признании странности, непонятности его натуры. Э. Радзинский воплощает в пьесе свою версию судьбы Лунина, решая одновременно ряд философских проблем человеческого существования в мире.

Действие пьесы движется в двух пространственных планах (блестящая ушедшая жизнь и настоящее: глухая тюрьма) и в двух временных (воспоминания Лунина и три часа жизни, отпущенных Лунину Хозяином). В пьесе прослеживается жизненный путь Лунина через осмысление его им самим в ситуации подведения итогов (характерной для литературы семидесятых: Ю. Трифонов, А. Бэл, Э. Ветемаа — ужесточенной в пьесе — в ситуации физической смерти). Повествование монологично, автор воссоздает диалог Лунина с собой, где аргументами Лунина становится вся его

жизнь. Положение Лунина в мире монологично, он одинок. Это концептуально: одиночество в духовных поисках — это и характеристика времени, и трагедии Лунина, оказавшегося «белой вороной» в среде единомышленников. Кроме этого, Лунину предоставлена предельная свобода самораскрытия, так как его жизнь осмысливается им самим, следовательно, будут вскрыты истинные мотивы его поступков. Присутствует в пьесе и оценка поступков Лунина: отношение к нему тех, с кем ведет он внутренний диалог. В пьесе выстраивается диалог внутренних монологов, в ходе которого сталкиваются в психологических поединках различные идеи жизни, мироотношения.

Драматургу важно выявить диалектику влияния человека на ход истории: почему Лунин, стремившийся всю жизнь опережать историю, оказывается действительно впереди нее, только подчинившись ходу исторических обстоятельств? Э. Радзинский хочет показать, каков должен быть духовный потенциал личности, способной к историческому деянию. Поэтому для него значим процесс духовной эволюции Лунина: причины несогласия с нормами существования, рождение идеи жизни, духовного усилия (и потери) ради осуществления в действительности этой идеи, цена этого осуществления.

Памятью Лунин «возвращается к началу», чтобы за три часа вновь проверить каждый свой поворотный шаг, соединить в целое, осмыслив свою судьбу, и найти смысл своей жизни. Перед нами разворачиваются картины сказочной жизни — бал гусара Лунина:

Лунин. ...Как же я не признал! Жизнь начинается с бала, господ. С нашего телячьего восторга. С орехового пирога начинается жизнь! Маскарад!³

Такой безмятежной, счастливой, самоуверенной началась жизнь Лунина. Он (как и все декабристы) верил в свое высокое предназначение, в свое избранничество, дарованное не царем, а богом, уверенный в том, что вся жизнь вокруг него создана и существует ради его триумфального шествия по ней.

³ Радзинский Э. С. Лунин, или Смерть Жака записанная в присутствии Хозяина. — В кн.: Радзинский Э. С. Беседы с Сократом. М., 1982. 335 с. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы в скобках.

Лунип. ...Ах, как это все одинаково: жизнь начинается с веры, данной всему молодому, живому: что оно, молодое и живое — навечно... и что далее — все будет еще счастливей... Бал! Бал! Бал наших молодых обманов! (335).

Лунип склонен к критическому самоанализу: размышляя в тюрьме о причинах своих поступков, он тем самым раскрывает трагические противоречия дворянского сословия: жажда благородства, следования идеалам рыцарских времен и жизнь за чужой счет, поклонение святым понятиям чести, дружбы и честолюбие, мужество, храбрость, не находившие достойного применения, чувство гражданина своего Отечества и стремление повелевать чужими судьбами.

«Война двенадцатого года» отрезвила мальчиков, ибо требовала не «благороднейших разговоров», а подвига во имя Отечества. Но только ли во имя Отечества совершал подвиг Лунип?

Лунип. ...Радость оставленной жизни? Завоеванное пулями право решать судьбу отечества??? (336)

— таковы истинные мотивы подвига. Оказывается, не только любовь к Родине, а и жажда самоутверждения, игра со смертью, чтобы доказать себе свою исключительность, ибо только сам «я» есть для себя высшая инстанция, руководили Луниным.

Лунип. ...И вот уже замолкли пули, и мнение твое не интересует... Ты — слуга, Жак! Взвизывает бич... а победившее отечество оказывается пугалом для всей Европы... (336).

Молодое поколение составляет заговор. У молодых появляются притязания на власть, и в качестве средства ее достижения начинает фигурировать народ. Ирония Лунина по поводу заговора не случайна:

Лунип. ...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! (337).

Декабристы составляют заговор и действительно готовы отдать все, но не от осознания своей вины перед народом, не от ужаса жизни за чужой счет, а чтобы доказать всем, а себе в первую очередь свое великодушие и благородство. Поэтому насмешкой и горечью пронизаны воспоминания Лунина: «Если бы я... одевший тогда в пестрое тряпье свое молодое тело... уверенный, что имею право распоряжаться чужой жизнью и смертью... жалевший старость молодой

беспощадной жалостью ...ненавидивший всяческое бессилие и уродство, — о, если бы я мог тогда на балу... увидеть ту азиатскую степь... Ах, господа, господа...» (337). Возможно, что такая способность к предвидению пошатнула бы эгоцентризм Лунина, но не дано предугадать судьбу, чтобы вовремя изменить ее.

Если бы мы ограничились таким объяснением поступков Лунина (как это делает он сам), наш анализ был бы односторонен, ибо были еще причины для такого выбора молодого поколения и Лунина как одного из лучших его представителей. Драматург идет дальше, раскрывая истоки болезненно обостренной реакции Лунина (выразителя идеалов молодого поколения) на ненормальное состояние общества, но раскрывая их опосредованно.

Лунин возвращается к началу не только своей духовной жизни (не случаен акцент мотива памяти в пьесе), но и жизни человечества: египетское колесо рабов, получающее двойное лунинское толкование, Дант, Сократ, Руссо, Демурлен, Монтень... Лунин вспоминает великих певцов свободы. Оказывается, идеал независимости и свободы (столь превратно понятый как свобода от мира и свобода распоряжаться миром), как идеал жизни многих людей разных поколений, генетически заложен в культурной памяти человечества. Декабристы, лучшие люди эпохи, восприняли этот идеал вместе с огромным комплексом культурных ценностей. Лунин оказывается потомком глашатаев свободы, память его не случайно выбирает эти имена, он находит своих предков. Все они из разных эпох, но сознание Лунина соединяет их на своем пути к истокам созревания идеи независимого существования. Э. Радзинский апеллирует к культуре как «концентрации исторического опыта»⁴ — в этом заключается новизна художественного решения драматурга. Именно культура, по мнению художника, дала первоначальный импульс идее декабризма. Декабристы восприняли лучшие традиции мировой культуры: бескорыстие в служении идеалу, исповедание идеи высокого нравственного долга, гражданственность, боль за растерзанную страну, победившую в войне, которую считают в Европе пугалом. Духовно переработанное наследие культуры явит читателю много Лунина, Лунина последних часов жизни. В общей же структуре пьесы это обращение к культурной памяти человечества

⁴ Лихачев Д. С. Прошлое—будущему. Л., 1985, с. 65.

придает действию большой масштаб и освещает вечным светом внутренние психологические коллизии характера Лунина. В Луinine сошлось множество нитей, ведущих идею свободы из глубины веков. Теперь, в Акатуе, он — проводник этой идеи в современной ему эпохе.

Психологический комплекс, определяющий возникновение идеи заговора, ясен: затхлая атмосфера духовной жизни общества, тщеславие и стремление к самоутверждению молодого поколения, невозможность жить в «стариковском веке... по колено в море крови и слез» (337); стремление переделать уклад жизни и слишком наивные представления о способах этого переустройства.

Второй мундир. Надо подать широкий адрес государю с просьбой об освобождении крестьян.

Первый мундир. Хожу... мирандолом и проигрываю.

Второй мундир. Именно широкий, чтобы стало ясно, что все общество требует...

Второй мундир. Нет, нужно молить государя о конституции.

Наивна вера в то, что государь действительно прислушается к голосу героев 1812 года и постарается изменить существующий порядок. Наивная «надежда на счастливые перемены, добродетели монарха, его заботу о счастье поданных». Заговор на балу, вперемежку с картами, юношескими увлечениями.

«Метания мысли» за карточным столом: от мольбы за конституцию до убийства царя — все это теперь вызывает лишь холодную иронию Лунина.

Лунин. ...Еще вчера лбом землю прошибить думали, а сегодня можно табакеркой в темя как с Павлом или с Третьим Петром.

— Вопрос задан важнейший, что ты молчишь, Лунин?..

Лунин. Я сделаю это, господа! Я готов взять на себя убийство государя... (339).

Для Лунина, оказывается, «важности этого вопроса... (убийство человека, стоящего на пути к самоутверждению) не существовало» (339):

Лунин. ...Для меня всегда было дико, что может найтись человек, который меня... меня... меня!.. с сердцем, с чувством, со страстями... единственного в целом мироздании... считает своим Жаком... своим поданным... (339).

Итак, причина поступка Лунина вытекает отнюдь не из альтруистических побуждений, не из трезвых размышлений о развращении самодержавием народа, а из эгоистического возмущения человека, осознающего себя центром мироздания. «Восторг опасности», фатализм игрока, стремление обуздать саму жизнь — именно это руководило Луниным в решении об убийстве царя.

Луни н. ...Слепцы! Слепцы! И потому в империи так важны зрячий! (339).

Лунин претендует на роль пророка, путеводной звезды в обществе. В сосредоточенности на ценности своего «я» он уходит от стыда за жизнь за счет своих рабов, которых он презирает, уходит от совести к гордыне в своем желании продемонстрировать перед собой и своими друзьями пренебрежение смертью и исключительность. Нет в его порыве подлинной тревоги за людей, которых самодержавие ведет к преступлениям, из которых выхолащиваются последние искры совести и стыда за свои злодеяния, нет ощущения своей вины за превращение народа в тупую скотину. Лунин готовился распорядиться чужой жизнью (пусть царя), исходя из законов высшей справедливости, как пророк, как герой, избавляющий страну от тирана. И вот он, «предназначивший себя на роль Брута» (344), должен был стать «жертвенным бараном» и тоже ради «торжества будущей справедливости» (344).

Лунин мучительно раздумывает, почему все его существо решительно восстало против такого поворота событий: ведь он пророк, первый, и жертва его закономерна. Но Лунин слишком хорошо знал своих друзей, членов «тайного общества», он разгадал Пестеля, решившего использовать высокомерную гордость Лунина, понимавшего Лунина в его противостоянии законам жизни. Лунин слишком был Жаком для самого себя, он хотел распорядиться своей судьбой, а не подчиниться законам истории. Лунин «вспоминает плаху... и вопль казненного Демулена: «Революция, как Сатурн... пожирает своих детей... Берегитесь, боги жаждут» (334). Во имя будущего «непреложного соблюдения законов» гибели Дантон, Демулен, но потом история настигла и Робеспьера.

Лунин покидает «тайное общество» не испугавшись роли «жертвенного барана», а оскорбившись за свои намерения избавления страны, с которыми не посчитались. Он стал не пророком в деле избавления, а маленьким колесиком, которому к тому же готовилась смерть. А такая смерть, не в

ореоле святого мученика, а рядового проповедника идеи свободы, не устраивала Лунина. Он выходит из общества, уезжает в Польшу, ибо его идея жизни потерпела крах: не Лунина есть центр мироздания, а мир, его тревоги должны пронизывать душу человека.

Лунина. Мне было за тридцать. После скитаний и странствований ...я переехал в Польшу и служил гусарским подполковником у великого князя Константина... На балу... все, еще на балу... и Константин любил меня! (345—346).

Родина покинута, миссия пророка оказалась фикцией, роль слуги у императора, непонятость в среде друзей — декабристов... Но внешнее благополучие Лунина («...На балу... все, еще на балу!...») и его внутреннее состояние предельно полярны:

Лунина. ...Бывают дни, когда я чувствую себя мертвым, но зачем-то живым! (Кричит.) И дух мой бродит по долинам, приводящим неведь куда! (346).

Психологическое состояние Лунина чрезвычайно сложно: он отделил себя от друзей, от родины, любовь для него — «партнерство по постельной борьбе» (351), единственная ценность, которой он дорожил, — сознание собственной свободы от законов истории — дискредитировала себя. Лунина осознает, что он является Жаком для самого себя и стремится освободиться от идеи исключительности, но ведь Жак он остается все равно, так как является подданным еще одного хозяина — трехликого государя. Лунина дерзит, но ему прощают, как прощают любимой собаке неожиданную выходку.

Лунина Жак — Хозяин имеет отчетливую параллель (на нее указывает сам Лунина) с произведением Д. Дидро «Жак Фаталист и его Хозяин». Лунина утешает симпатия Дидро к умному и хитрому слуге, внутренне не подчиненному своему хозяину. Злая насмешка звучит в том, что Лунина «решился записать» свою исповедь «в виде диалога... следуя изящным традициям французской литературы и взяв за пример сочинение господина Дидро...» (333). Лунина мало сознавать себя свободным от Хозяина; ему необходимо, чтобы Хозяин «чувствовал: вот он стоит, страшный слуга, чудовищный слуга — слуга без хозяина!» (348). Но Лунина как опасного противника не принимали всерьез, ему приходилось искать выход из аморфного состояния, его глубокий ум должен был преодолеть старые мысли, приведшие Лунина в тупик одиночества в мире. Ведь в душе его

остались и подлинные ценности: «жажда вольности... ненасытная жажда свободы...», появившееся отвращение к себе, «умеющему заставить других людей испытывать страх перед собой», отвращение оттого, что сам также испытывал страх, «чудовищный ужас... той... конечной смерти, которую избежать нельзя и от которой не спасает никакое предназначение...» (347). Ценность мыслей Лунина — в сознании своего тщеславия, гордости от великого предназначения, когда еще неизвестно, в чем оно.

Луни н. ...И вот в тридцать семь жил... в Польше... как должен был жить тридцатисемилетний холостой богатый гусар... (351).

В тридцать семь лет он «чувствовал себя вечным жидом, засидевшимся зачем-то на свете» (351). Жизнь утратила свою ценность, ушли жажда борьбы, стремление к опасности, жизнь покатила «потихоньку, ладненько к смерти» (350).

Любовь врывается в жизнь Лунина в момент утраты всякого интереса к жизни, в момент опустошения души Лунина. Она, всепоглощающая, идеальная, потребовала от Лунина цельности (ибо сама была такой), мужественности, веры. Начинается собирание себя по крохам, возрождение к жизни через любовь. Именно любовь обогатила Лунина способностью отвечать чужому страданию состраданием. Она «исцелила Лунина от болезни эгоцентризма». «Она» с ним и в Акатуе, в момент высшего напряжения всех его сил. Любовь для автора — животворящее начало, вносящее в жизнь гармонию, поэтому так прекрасно, поэтично все, что связано с этим образом: «готическое окно и Висла сквозь него», «звон колокола, темная фигурка с белыми протянутыми руками в соборе, прощание навсегда в сумрачной галерее замка...» Любовь — начало и конец всего, поэтому Лунин, уходя в небытие, уходит к ней. Он обрел душевное равновесие рядом с этой девушкой:

Луни н. Идет снег, новогодний счастливый снег... как в детстве ...Все суета... как, оказывается... просто: любить ее — предназначенную тебе женщину, и иметь от нее детей... и жить среди мира и солнца ради этой, этой любви... (354).

Но ради того, чтобы быть достойным этой любви, Лунин должен отречься от своего счастья, обретая в ней силы для служения идее свободы. Начинается путь Лунина с бала на суд и путь его от Жака в себе к свободному человеку. Лунин сам причисляет себя к делу декабристов. Он стремил-

ся к декабристам, «ибо увидел воочию в казематах несчастных, потерявших голову...» Он возвращается в Петербург, чтобы своим примером укрепить их дух, показать, что мужественно нужно противостоять враждебным обстоятельствам.

Э. Радзинский показывает, что Лунин нашел в себе силы определиться в жизни заново, подчинить свою душевную жизнь не заоблачным полетам мечты об избранничестве, а стремлению внести свою лепту в дело освобождения людей от животного существования. Первейшим его долгом была передача самой идеи протеста, возможности независимого существования. Осознав себя ответственным за судьбу идеи, за которую было отдано столько жизней, Лунин понимает свое назначение в служении этой идее. Теряется «чудовищный ужас... конечной смерти», и обретается великая цель служения людям будущего и прошлого. Именно поэтому Лунин начинает ставить условия поручику Григорьеву. Он победит смерть, если письма помогут идее свободы не раствориться в вечности, а пробудить искру совести и желание понять поиски Лунина даже у убийц, у слуг Хозяина.

Психологическое состояние Лунина (попытка реализовать себя, свои новые мысли) чрезвычайно напряженно и сложно: мучительный анализ соответствия своей жизни высоте идеи, несущей не высокомерное любованье собой, а сознание того, что жизнь необходимо принести в жертву, так как в ненормальных общественных условиях только смертью можно пробудить интерес к своим мыслям; здесь же и великое желание жить, пробужденное любовью, и тяжелое понимание своей отъединенности от декабристов и теперь, в общем страдании. Действительно, нелепо в глазах общества, что человек с прекрасным будущим, великолепными знаниями, острым умом, богатством вдруг не только занялся неугодной политикой, но посвятил этому всю жизнь; непонятна и декабристам жертва Лунина, не состоявшего в обществе фактически, тем более странен настойчивый поиск смерти в тридцать семь лет, именно поиск смерти видели в письмах Лунина к императору, к сестре. «Свою вечность» Лунин «посвящает странному соединению пера с бумагой». Настойчивое повторение. Лунин кажется странным, загадочным не только своим современникам, но и читателям, зрителям пьесы о нем. Эта черта Лунина концептуально значима, так как говорит о том, что Луниным движут глубокие импульсы духа, которые не могут быть понятными в его (да и в наше) время. В этой странности — опережение

времени. Не случайно поэтому так многочислен круг связей аналогий Лунина. «Странные» люди разных эпох приходят на память драматургу: горестная судьба Фонвизина, борьба и смерть в изгнании великого Данте, мужество Чаадаева, большая совесть Достоевского, лермонтовский бал-маскарад и суд после бала Толстого... Целый калейдоскоп переключек с явлениями русской культуры XIX века, культуры всего человечества.

Исповедальная форма писем Лунина вызывает ассоциации с писаниями протопопа Аввакума. И эта аналогия также возникает не случайно. Открытые письма императору — «гуманное средство нарушения всеобщей апатии» и одновременно «целесообразный способ самоубийства»⁵, они воплощают идею бескорыстного служения идеалу свободы. Именно в бескорыстии есть проверка истинности идеи жизни Лунина. Так проверяется и сегодня личная правда любого человека. Исповедь Лунина и писания протопопа Аввакума близки даже в начертании: «Житие протопопа Аввакума, записанное им самим». Этих людей роднит идея самоотречения во имя идеала, «поступок без насилия» (в результате осознания своей вины за существующую норму жизни): Лунина, как и Аввакум, сопротивляется словом и убеждением, «идет на смерть, проявляя и удивительную твердость, и незлобливость»⁶. В лунинском прощении своих палачей, бывших друзей Орлова, Уварова, Киселева... также сходство с Аввакумом. Лунина близок ему и неприятием церкви: «Ты знаешь, я католичество принял, чтоб в одной вере с вами не состоять» (328—329), мужественным поведением перед смертью.

Вместе с этой параллелью входит в пьесу житийное начало, интерес к которому повышается в конце 70-х годов в связи с вопросом о значении нравственности отдельного человека для разумного социального устройства и развития общества, а в жанре жития идея общественной ценности высокой морали личности особенно важна.

В плане духовной жизни Лунина период Акатуя открывает новые грани его идей. Теперь история начинает воздействовать на человека, окончательно определившегося в жизни, Лунина необходимо проверить и еще раз осознать когда-то сделанный выбор, найти основания для духовного,

⁵ Эйдельман Н. Я. Лунина. М., 1970, с. 216.

⁶ Лихачев Д. С. Заметки о русском. М., 1981, с. 17.

противостояния обстоятельствам. Как поведет себя Луинин, ведь теоретически он уже понял, что в данной ситуации только смертью можно скрепить его идеи? Есть еще ряд моментов, отягощающих процесс духовного противоборства Жака и Хозяина: во-первых, будет ли известно, что Луинин задушен, а не скончался «от апоплексического удара»; во-вторых, в пьесе показана практическая бесполезность этого противоборства; в-третьих, автор не показывает продолжения идеи Луинина. В финале мы не увидим положительных практических результатов. Внешне кажется, что итог судьбы Луинина является результатом случайного сложного сцепления человеческих волей, устремлений (заметим, что такое «разнонаправленное существование героев»⁷ подчеркивается сложным взаимодействием монологов и диалогов, когда воспоминания вдруг прорываются в настоящее, и начинается разговор с Луинным из прошлого — такое смещение временных пластов образует условный план пьесы).

Луинин воплощает принципы, идеи декабризма в повседневном героическом действии. Он честолюбив по отношению к себе, но это честолюбие не эгоцентриста. Он представляет теперь целое поколение, и цель его — изменить разнонаправленное движение человеческих волей, сообщив им импульс однонаправленного движения. В этом движении люди руководствуются разными мотивами: Жаки — «упиваясь, запомнив все хулы на их господина ...ибо для лакея нет ничего приятнее, чем когда хулят господина их» (331—332), убийцы (не случайно «с воплем» один из убийц и «с безумным криком» другой бросаются к Луинну). Его мужественная смерть, достойное поведение должны побудить их задуматься, за что этот человек, «добрый барин», погиб. Поручик Григорьев, будучи свидетелем стойкости Луинина, потрясен высокими устремлениями пленника, он буквально преклоняется перед Луинным и боится его (в пьесе его образ определяется синонимичным рядом слов: «нервный», «не выдерживая», «кричит», «торопливо», «истерически», «испуганно...»). Истории известны и подлинные последователи Луинна: Громницкий, Журавлев, сестра Луинина, читавшая его письма в своем кругу; письма, свидетельствующие о несломленности Луинна, вызвавшие недоумение и растерянность в дворянских собраниях и салонах. Люди разных обществен-

⁷ Родина Т. М. Ф. М. Достоевский: Повествование и драма. М., 1984, с. 76.

ных слоев, пусть по разным мотивам, придут к размышлению над идеей жизни Лунина — это важно Лунину и драматургу. Письма Лунина разбудят мысль, а смерть его — чувства людей. Такой холодный расчет в отношении к своей жизни отнюдь не снимает трагизма лунинской судьбы.

Необходимо учесть еще один момент в вопросе о смысле и значимости усилий Лунина. Лунин стоит перед проблемой забвения, ведь «сколько изустных проклятий и воплей тщетно носятся... по ветру» (331). Именно возможность забвения идеи, потерь во имя ее (не себя!) заставляет его броситься к бумаге в последние часы жизни, ибо есть в жизни закон, согласно которому «улетают слова, но остается написанное», и, подчинившись ему, Лунин обретает бессмертие. Продолжая во времени и в истории идею независимости, Лунин становится звеном в общей цепи великих пророков свободы, продлив ее в пространстве и времени, он обесмертил себя. Лунин осмысливает свое время с всемирных позиций, именно об этом говорят его, лунинские, ассоциативные переключки (египетское колесо рабов, французская революция...). Личность Лунина вбирает в себя весь духовный опыт, накопленный человечеством. Только собрав его в себе, осмыслив, подчинив свою жизнь законам, выведенным из этого опыта, человек сможет стать звеном в цепи, сможет передать идею своей жизни потомкам. За счет широких ассоциативных связей мышления Лунина, т. е. за счет сферы личностного, идет расширение пространства пьесы до всемирного. В свою очередь, эта сфера личностного (дух Лунина) оказывается «настолько раздвинутой», что вмещает огромный мир. Вслед за исследователем Л. Поляковой можно сказать, что пьесе свойствен процесс «эпизации субъективного начала, укрепления его»⁸. Из-за мотивов, детерминирующих образ Лунина, действие пьесы включается в систему мировых связей. Настоящее изображается под огромным давлением прошлого, мировых исканий человеческого духа. Возникает ощущение эпического времени (судьба Лунина как этапы человеческой жизни вообще). Время ушедшее и настоящее сливается в финале, образуя вечное время для Лунина и его идеи.

Размышляя о цене усилий Лунина, автор заявляет и о хрупкости человеческой жизни. Концептуально в эпиграфе

⁸ Полякова Л. В. Спор о методе — спор о человеке. — Вопросы литературы, 1984, № 4, с. 27.

к пьесе утверждение художника о трагизме героической судьбы. Соотношение этих начал в судьбе Лунина диалектично: в данной ситуации героический выбор и жертва Лунина с необходимостью вели к трагическому исходу. Диалектика этих начал выражена в пьесе в теме страдания. Автор поднимает «вопрос об осмысленности страдания»⁹ Луниным, страдания как итога действенного (не благотворительного: «...Это был убийца... Я принес ему еду и накормил его. И мы сидели... И он заплакал... И тогда я заплакал тоже»), сострадания и понимания своей вины. Радзинскому важно, что Лунин преодолевает страдания, хотя это и не ведет к счастливой перемене в его жизни. Пьеса трагична, в центре ее герой, цели борьбы которого имеют всеобщий характер. В итоге Лунин борется за новый общественный идеал, но общество не готово принять его, поэтому Лунину приходится искать косвенные причины, которые побудят людей обратиться к его письмам, и открывать «новый способ общения» с потомками — «через жандармов!» Лунин гибнет, и неизвестно, подхватят ли его идеи другие. В трагичности финала заключена авторская мысль о том, что всегда были люди, опережающие свое время, и святой долг человека, подчинившись законам истории, действуя во имя других людей, а не ради утверждения своей исключительности, переработав в себе ценности прошлого, бросить себя в огонь, чтобы идеал не исчез со смертью героя.

Лунин. ...Есть времена, когда единственное положение, достойное человека, — на кресте!! (365). И лишь с креста достучится до сердец проповедник!.. Но оттого-то Авель и звал брата Каина: «Убей!» Кровью моею вы должны скрепить идеи мои!.. (371).

Горечь финала есть и предупреждение автора: нельзя, чтобы Писари заслонили Лунина, чтобы духовная трясица общества затянула его идеалы. Преодоление трагичности пьесы — на авторском уровне. Рассказывая о судьбе Лунина, совершенно конкретной личности, Э. Радзинский стремится создать общую модель человеческой жизни, вычленив из жизни Лунина поворотные моменты, общечеловеческие. Таким образом выстраивается философская, «идеальная» линия пьесы. Само собой, смерть Жака-слуги означает обретение свободы распоряжаться своей жизнью. Но только ли это? Думается, автору гораздо важнее смерть друго-

⁹ Бочаров А. Г. Требовательная любовь. М., 1977, с. 231.

го Жака — Жака внутри Лунина, преодолевающего свою тягу к героической исключительности, к пророческому уделу, он смог вернуться из заоблачных высот к людям, обрести сострадание, понять людей и принести себя добровольно им в жертву.

Лунин. Как детьми мы сокращаем дробь, так и жизнь уничтожает кажущееся разнообразие. И вот уже вокруг нет толпы. Жизнь-то свелась к ним, к четверем: Каин... Авель... Кесарь... и Мария — на одной лавочке умещается вся жизнь! (368).

Радзинский пишет о том, что однажды в жизни каждого человека наступает момент прозрения, когда дальше невозможно жить, это прозрение имеет разные мотивы и истоки, но оно будит Совесть — средоточие души человека. Именно Совесть является психологическим толчком к поступку. Но какому? И здесь человека подстерегает опасность гордыни, которая или уведет его от людей, от забот мира в апатию, или повернет в бездну предательства. Но человек, духовный мир которого имеет вечные ценности, обязательно будет искать применение своим возможностям и, не находя его, будет страдать:

Лунин. Не думать... в душе тесно от силушки, как от бремени... в душе выгорело, и ...уязвленная болью бездна... Не было жизни! И утром не хотелось просыпаться... (352).

Только заболев Совестью, пройдя через болезнь гордыни, уйдя от людей в созерцание, приняв муки небытия в жизни, возродившись через любовь, обретя Сострадание, Лунин открывает Истину служения людям, и ради нее он отдает себя смерти. Так определяются в концепции Э. Радзинского поворотные моменты жизни Лунина, так определяет драматург и основные этапы человеческой жизни вообще. И в этом отношении новый смысл обретает эпиграф пьесы: «...если я пишу... то единственно только для показу... Тут форма, одна пустая форма... читателей же у меня никогда не будет...» (324). Только тогда смерть человека утвердит его бессмертие, когда он принесет свою жизнь в жертву без расчета на вознаграждение. Лунин не рассчитывал на память о себе, но он не мог смириться с забвением священной идеи. Лунин переступил через естественное желание выжить — именно с этого начинается героизм отдельной личности, необходимый для нравственного очищения общества.

Финал пьесы своеобразно перекликается с ее эпитафией: Писарь. После досмотра... обнаружены были... 30 листов писчей бумаги, исчерканных отрывистыми словами и непонятными знаками (374).

Что это? Записал ли Лунина свою исповедь или она так и осталась в его памяти? Или, может быть, только «читателям» Лунина непонятны его письма, в них они увидели «одну пустую форму» (формальная характеристика писем)? Хотелось бы надеяться на более оптимистический итог духовной жизни Лунина. Если «слова улетели», «не пригвожденные к жалкому клочку бумаги...», то не осталась ли его идея «носиться по ветру», не переданная потомкам? Логика пьесы доказывает обратное: только Писарям не понять исповеди Лунина, как не понять его стоицизма, страдающих мысли и мужества смерти. Философия высокого нравственного акта без прагматизма особенно дорога художнику-мыслителю. Пьеса «Лунина...» — ностальгия по такому типу личности, который воплотился в декабристе Луине. Автор, создавая образ героя, ориентируется на романтическую концепцию человека, но нельзя не поставить автору в заслугу реалистический анализ проблем, коллизий душевного мира личности. Ведь Лунина — не схема, не набор идеальных качеств, а пьеса — не демонстрация живого идеала. Воплощен процесс поиска героем точки опоры в жизни, отметания ложных ценностей и впитывания того опыта, который представляется актуальным для нашего общества и сегодня. Концепция человека, воплощенная Радзинским в пьесе, содержит в исторически преходящем конфликте непреходящие и общечеловеческие проблемы и противоречия личности. Идея героя-подвижника, нравственного максималиста не угасает в литературе 70-х годов. Лунина является создателем определенной системы ценностей (вобрав опыт прошлого), на которые автор призывает ориентироваться и сегодня: способность к прагматическому поступку, рождение деяния, исходя из нравственной основы, высокие критерии в выборе жизненных путей, способность к обретению позиции в истории и воздействию на нее, духовное мужество в противоборстве с обстоятельствами.

Характер Лунина раскрывается в пьесе Радзинского сложно, многосторонне. Раскрывается он в ритме пьесы (мотивы маскарада и бреда), в отрывочных мозаических описаниях, в общей трагической тональности пьесы: все действие пьесы концентрируется в трех часах жизни, состоя-

щих из ретроспекций (движение Лунина к подвигу — «движение дела декабристов»¹⁰ — движение этапов человеческой жизни). В сочетании событий, ушедших и современных Лунину, заключена особая логика: прошлое не уходит безвозвратно, оно готовит современное состояние мира, значит, протест Лунина не исчезнет бесследно. Как Лунин и его идея жизни есть производное мощного потенциала, берущего начала в далеком прошлом, так и подвиг Лунина (обретение внутренней свободы и продолжение идеи в будущее) есть почва для последующей борьбы против самодержавия. Таким образом, построение пьесы также выражает концепцию героя. Есть еще одна сторона в концептуальности чередования временных пластов: человек должен постоянно восстанавливать память свое прошлое, чтобы иметь историческую перспективу. Та же мысль прочитывается и в общем замысле пьесы: «История дает нам величайшие примеры исторических личностей. Как необходимы ее образы молодежи! Герои всегда пробуждали высокое в юных душах»¹¹.

¹⁰ Палеева Н. «Я сам избрал свою судьбу...». — Лит. обозрение, 1981, № 4, с. 111.

¹¹ Радзинский Э. С. Не об истории, о современности. — Советская культура, 1982, 5 авг.

В. А. СУХАНОВ

ИДЕЯ ИСПЫТАНИЯ В РОМАНЕ Ю. ТРИФОНОВА «ВРЕМЯ И МЕСТО»

«Время и место» — итоговый роман Ю. Трифонова. В этом произведении писатель впервые в своем творчестве обратился к художественному осмыслению судьбы своего поколения, вынесшего нелегкие исторические испытания, к постижению его представлений и ценностей, «времени и места» в развитии нашего общества. Художественный мир Ю. Трифонова, по мнению некоторых исследователей, отличается внутренней стабильностью, обнаруживающейся в постоянном возвращении писателя в каждом новом своем произведении «к сходным мотивам и ситуациям»¹. Эта внутренняя стабильность обусловлена устойчивостью основополагающих эстетических представлений Ю. Трифонова, предопределяющих стремление художника «дойти до самой сути» обнаруженных общественных противоречий. Выйти к постижению этих представлений в процессе изучения поэтики романа «Время и место» — задача самостоятельного исследования. Границы выбранного жанра диктуют необходимость ограничиться анализом одного из уровней романа, его сюжета, того динамического среза произведения, который воплощает в себе авторскую идею об изображаемом мире и человеке.

Во «Времени и месте», так же как и в романе «Старик», процесс движущейся текущей действительности воссоздается писателем через изменение мироощущения человека, испытывавшего на своей личной судьбе влияние основных потрясений времени. Усиление психологизма и использование обусловленных им субъективированных принципов изображения — одна из основных особенностей современного литературного процесса, отражающая назревшую общественную

¹ Еремينا С. И., Пискунов В. М. Время и место прозы Ю. Трифонова. — Вопросы литературы, 1982, № 5, с. 35.

потребность в осмыслении реальной сложности внутренней сущности человека социалистического общества². Вне такого подхода, по справедливому замечанию одного из исследователей, «уяснить суть противоречий (социализма. — В. С.), механизм их разрешения невозможно»³.

Центральное место в системе персонажей «Времени и места» занимают писатель Антипов и доктор математики Андрей. В романе герои связаны определенным познавательно-этическим отношением: Андрей с высоты памяти и личного жизненного опыта пытается выйти к пониманию истины об Антипове, к постижению смысла и значения прожитой им жизни, ее общественной значимости. Особенности индивидуального мироощущения героев Ю. Трифонов связывает с состоянием социальной действительности, с характером тех отношений между личностью и обществом, которые возникают на разных этапах социально-исторического развития. В главе «Пляжи тридцатых годов» Ю. Трифонов воссоздает детское мироощущение Саши Антипова с его чувством органической причастности к окружающему миру. Предметный мир (дорога, лес, река) одухотворяется мальчиком, воспринимающим его как равное себе живое существо: «Здесь (в лесу. — В. С.) босые ноги вновь ступают осторожно, потому что в опавшей хвое попадают шишки, кусочки стекла, притаились коварные сосновые корни, только и ожидающие того, чтобы ударить по пальцу»⁴. Обращаясь к осмыслению своего детства в главе «Центральный парк», умудренный жизнью Андрей обнаруживает и в своем детском мироощущении эту органическую связь с миром: «Теперь подумаешь: ни черта не понятно, блажь какая-то, вздор, а тогда все было понятно <...> Мозги-то легкие, недоспелые, одно светлое и доброе на уме, и жизнь представляется лучезарной, несмотря на боль, на страдания» (211). Цельное мироощущение героев писатель связывает с особенностями возрастной психологии, ограниченностью жизненного опыта, неотягощенностью знанием. Утверждая ценност-

² См.: Бочаров А. Г. Требовательная любовь: Концепция личности в современной прозе. М., 1977; Теракопьян Л. Параллели и пересечения. М., 1984.

³ Смирнов Г. Л. Некоторые задачи философского осмысления нового этапа развития советского общества. — Вопросы философии, 1984, № 5, с. 8.

⁴ Трифонов Ю. В. Вечные темы. М., 1985, с. 200. Далее произведение цитируется по этому изданию с указанием страниц в тексте.

ный характер такой связи, Ю. Трифонов обнаруживает и ее временный, преходящий характер: по мере вхождения человека в систему социальных отношений, по мере разветвления его связей с другими людьми разрушается естественная эмоционально-чувственная связь с миром. Спокойный «уютный» берег, с которого уплывают мальчики, к моменту их возвращения претерпевает существенную метаморфозу, оказываясь чужим и опасным: униженным оказывается человеческое достоинство Саши, а самые близкие люди не обращают на это внимание. Жестокое обхождение с Сашей отца Чуни, пытающегося «вырвать крик о пощаде», обусловлено, как показывает Ю. Трифонов, не столько личными мотивами, сколько той общественной ситуацией конца 30-х годов, которая породила социальное неравенство между людьми, разделив их на жертв и тех, кому «все дозволено»⁵. «Сказано, — рассуждает отец Чуни, — топи, говорят, шенят, пока слепые... Так что разрешают... можно... пожалуйста» (разрядка моя. — В. С.; 204).

Во всех романах о современности Ю. Трифонов так или иначе обращается к художественному осмыслению влияния социальной несправедливости периода культа личности на мироощущение человека: Коряшев в романе «Утоление жажды», Изварин в «Старике». С этим периодом связывал писатель распадение того единства личного и общественного, которое было свойственно времени революции, 20-м, началу 30-х годов. Ощущение этого единства порождало небывалый энтузиазм людей, их веру в возможность гармонического социального мироустройства. «Я человек старый, — говорит профессор Кинзерский из романа «Утоление жажды», — и помню людей, которые воевали с пустыней в тридцатые годы. Это были одержимые. Фанатизм науки и революции — представляете эту смесь! К тому же они были нищи и бескорыстны, как дервиши»⁶. В романе «Время и место» писатель показывает, как общественная ситуация периода культа личности сформировала у входившего в жизнь поколения иные ценности и представления, связанные со сферой частной жизни. Дисгармонию в отношении Саши и Андрея с окружающим миром вносят социальные

⁵ О праве «сильной» личности и этических последствиях ее решений Ю. Трифонов размышляет в романе «Старик» (споры об Иване Грозном, новелла Изварина). См.: Трифонов Ю. Старик. Другая жизнь. М., 1980, с. 10—13; 107—120.

⁶ Трифонов Ю. Утоление жажды. М., 1979, с. 148.

обстоятельства конца 30-х годов, разрушающие единство героев с большим эпическим миром. Лишенные возможности активного участия в формировании общественных отношений, герои «Времени и места», как и Петр Корышев в «Утолении жажды», оказываются замкнутыми в сфере повседневной жизни, частных интересов. Если общественная ситуация, сложившаяся в стране после XX съезда партии, породила веру писателя в возможность быстрого преодоления личностью отъединенности от общей жизни через участие в практическом социальном деле (в финале Корышев выводится Ю. Трифоновым из сферы частной жизни в большой эпический мир), то тенденции, доминировавшие в общественном развитии 70-х годов⁷, заставили писателя осознать недостаточность связей человека с миром, возникающих в процессе производственной деятельности.

В романе «Время и место» Ю. Трифонов обнаруживает подвижный, текучий характер взаимоотношений личности и общества: мир частный и мир эпический оказываются диалектически взаимосвязанными, они сосуществуют в процессе общего движения жизни, составляя ее целое. Доминирование каждой из сторон бытия писатель связывает с особенностями переживаемого обществом исторического периода. Так, разрушившееся единство героев романа с миром обретается Андреем и Сашей в тяжелые годы общенационального испытания. Частные мотивы, субъективные цели и устремления героев подчиняются общей идее спасения отечества: прощает первое предательство Андрей («Якиманка»), героев не занимают проблемы устройства сугубо личных отношений («Переулочек за Белорусским вокзалом»). «Мы работали по двенадцать часов, от восьми до восьми... Делали радиаторы для самолетов. Я вставал в шесть и приходил домой в десять, полтора часа в один конец на дорогу, — вспоминает Андрей. — Не было времени почитать книгу. В метро я спал. Какой же мог быть роман? <...> В выходной я мчался на Пушкинскую площадь и смотрел в кинотеатре «Новости дня» последние фильмы. Это было важнее всего (разрядка моя. — В. С.). Гораздо важнее романов» (271—272). Но как только общая беда, затронувшая интересы всех, начинает «перемогаться», как только «люди вздохнули, стали понемногу мечтать» (270), писате-

⁷ Сущность этих тенденций была вскрыта и проанализирована XXVII съездом партии. См.: Материалы XXVII съезда КПСС. М., 1986.

лем обнаруживается выдвижение на первый план частной сферы бытия: «Но война передвигалась на запад, легче становилось дышать. Старое должно было пропасть навек, и с каждым днем яснилось и близилось новое. И предвестием нового случилось то, что было забыто, слабый знак лучших времен, а мы с Сашкой и вовсе не знали, что это такое вечеринка» (286). В главах, воссоздающих действительность 50—70-х годов, писатель открывает дальнейшее погружение героев в повседневную жизнь, связанную с утверждением частных индивидуальных интересов («Тверской бульвар IV», «Большая Бронная», «Новая жизнь на окраине», «Время и место», «Пережить эту зиму»).

Но это не означает, что Ю. Трифонов изображает в романе «сор жизни»⁸. Для писателя повседневное течение действительности выступает такой же исторически закономерной формой социального бытия, как и героические эпохи. В движущейся истории, лишенной раз и навсегда готовых, застывших форм отношений между личностью и обществом, разворачивается жизненное целое Антипова. При этом повседневная, частная жизнь, в которую погружен герой, осознается Ю. Трифоновым как основная форма социального бытия, в условиях которой довелось жить его поколению. Охватывая оба полюса жизни Антипова (детство—старость), сюжет романа предстает как цепь испытаний героя на нравственную стойкость в условиях быстро меняющейся действительности. В каждой главе романа Антипов вступает в отношения с разными людьми, взаимодействует с их разнонаправленными субъективными устремлениями и волями, требующими от него постоянного этического самоопределения. В процессе движения Антипова от одного испытания к другому расширяется та система многообразных жизненных обстоятельств, в условиях которых Ю. Трифонов проверяет и испытывает своего героя, создается представление о поведении человека не только в отдельно взятой ситуации, но и в его жизненном целом.

Самому Антипову жизнь представляется рядом «историй», в которые он постоянно попадает: «Черт меня знает... обязательно влипну в чужую историю. Это какой-то рок — влипнуть в чужие истории» (307). С неспособностью героя уклониться от обстоятельств, с его неумением не «влипать»

⁸ Дедков И. Живое лицо времени: Очерки прозы семидесятых—восьмидесятых. М., 1986, с. 86.

связывает писатель доминанту его характера. Антипов не убегает от грозящей расправы («Пляжи тридцатых годов»), не скрывается от опасности («Переулочок за Белорусским вокзалом»). Это внутреннее достоинство героя не разрушается давлением обстоятельств, а сохраняется и укрепляется в результате постоянного преодоления возникающего в нем страха перед возможными социальными и бытовыми трудностями и лишениями. Ю. Трифонов не освобождает своего героя от страха перед жизнью, но показывает его способность каждый раз преодолевать это чувство. В главе «Тверской бульвар II» писатель изображает перелом, происшедший в мироощущении Антипова. «Все это соединилось с тем сокровенным, что можно было бы назвать — освобождение от страха. До чего это было ничтожно, как выяснилось потом! И как это было громадно в ту сырость. Антипова одурманивал тайный и вязкий страх: страх того, что он кем-то не станет и чего-то не сможет. Все опасности мира казались менее страшными, чем это — не стать и не смочь» (232).

Антипов преодолевает страх и в сложных обстоятельствах начала 50-х годов. Нуждаясь в деньгах, необходимых для завершения работы над своей первой книгой, Антипов соглашается участвовать в качестве литературного эксперта в судебном разбирательстве по делу бывшего директора издательства «Литература и школа» Двойникова («Тверской бульвар IV»). Неожиданно обнаруживается, что в итогах процесса заинтересован новый редактор того издательства, которое заключило с Антиповым договор на книгу. От того, как подойдет Саясов к представленной рукописи, зависит, выйдет или нет книга Антипова. Ю. Трифонов показывает всю сложность ситуации, в которой оказался герой.

Ситуация испытания позволяла писателю обнажить процесс взаимодействия, борьбы в душе человека различных ценностных установок, давала возможность показать, как и благодаря каким мотивам происходит «оборение» одних ценностных норм другими, какой, в конечном итоге, оказывается иерархия этических ценностей, определяющая окончательный нравственный выбор человека, а вместе с этим и его поступок как форму реального, практического воздействия на окружающий мир. Антипову приходится выбирать между своими индивидуальными целями (в случае неугодного для Саясова исхода дела книга может «выпасть» из плана) и судьбой другого человека. В метаниях героя (первоначальное согласие — дальнейший отказ — окончательное решение

выступить на суде) Ю. Трифонов открывает отсутствие в человеке «готового», раз и навсегда данного нравственного отношения к жизни, изображает всю сложность преодоления страха, желания «выпасть из луча» и обретения истинно нравственной позиции. На Антипова оказывают давление мать и сестра, тетка и ближайший друг, поэт Пряхин и Саясов, любимая девушка. «Федя сказал, — говорит Людмила, — что тот человек (Саясов. — В. С.) настолько коварен, что может сделать в отместку зло не только тебе, но и... <...> Всей семье, например» (337). «Боюсь, разочарую тебя, но на твоём бы месте сыграл на Саясова, — советует Мирон. — Потому что для нас главное — книга. Зачем делать врагом того, кто твою книгу выпускает» (336). «Делайте, как он (Саясов. — В. С.) хочет, — советует Таня. — Он мстительный... — Я не боюсь, — сказал Антипов» (343). Преодоление страха помогает герою осознать нравственную значимость предстоящего выбора: «Понял Антипов, что как он выступит на суде, так и с книгой получится. Не с книгой — с судьбой. И от того, что отступать некуда и жалеть не о чем, и трусить не к лицу, понял он, что выход один — узнать правду» (347). В этом решении героя Ю. Трифонов показывает необходимость поиска истины как того единственного основания, которое может помочь личности совершить единственно правильный выбор.

Но писатель передает и всю неоднозначность нравственной истины о человеке, осложняющей определение его сущности. Нравственная истина не существует как данность, её постижение невозможно без напряженной душевной работы. Какой должна быть истина о Двойникове, «в каждой молекуле расщепленного пополам?» (347). Двойников «и верно, норвил подзаработать за чужой счет, но он же и помогал людям щедро. <...> Был и смельчак, и трус — на войне заслужил ордена за храбрость, а дома боялся дочери, которая его временами была. Был и старик, и юноша — мучился от любви и мучился от старческих недугов, от болезни сердца» (347). На какие качества Двойникова нужно опереться Антипову, принимая решение? «На суде нельзя: чтоб ни туда, ни сюда» (347). Двойников неоднозначен, в нем объективно уживаются несколько этических оснований, значит, конечный выбор и судьба человека зависят от личности самого Антипова, от его ценностных норм и установок. Совершая выбор, Антипов приходит к выводу, «что если поставить гири на обе чаши, то гирька великоду-

шие будет самая редкостная и удельный вес ее будет так тяжел, что она перетянет. Великодушные всегда риск, и та половина Двойникова, которая способна на риск, есть главная. Тут... скрыто запакованное тайное ядро. И Антипов подал голос в защиту той половины Двойникова...» (347). Ценность совершенного героем выбора определяется и тем, что он принят в сложной общественной ситуации начала 50-х годов, когда многие, как показывает Ю. Трифонов, отказывались от активной жизненной позиции, напуганные репрессиями конца 30-х годов (мать Антипова, Княнов). Решением своего героя писатель утверждает необходимость опоры даже в трудные периоды развития общества на лучшие нравственные качества в человеке, на то идеальное начало, которое заключено в нем.

Новому испытанию подвергает Ю. Трифонов своего героя в главе «Конец зимы». Оказавшись в стесненном материальном положении (после защиты Двойникова книга Антипова не была опубликована), лишенный своего жилья (Антипов и Таня снимают комнату), герой не уступает давлению «гигантских» мелочей жизни и принимает решение сохранить будущего ребенка. Совершить этот выбор ему помогает ощущаемый общественный перелом, связанный со смертью Сталина и грядущим восстановлением справедливости, те ценности большого эпического мира, которые вторгаются в частную жизнь героя: «Подойдя к окну, Антипов увидел месиво шапок, воротников, простоволосых голов, сбитых в плотную гущу. Время громоподобно катилось вниз, к Трубной. То, чего никогда увидеть нельзя. Антипов оглянулся. Таня сидела на диване в простыне, поверх простыни пальто, и дрожала от озноба... «Я тебя люблю, Таня — сказал Антипов. И ничего не нужно. Будем жить дальше» (361). Герой не боится мести («Тверской бульвар I», «Тверской бульвар II»), способен вступить за незащитного человека («Конец зимы»). Как Летунов в «Старике», Антипов мучительно пытается обрести истину о себе и мире, он отказывается от социального комфорта, от книг, позволявших безбедно существовать, от прочно закрепившегося места в детских и молодежных журналах, отдавая все силы работе над романом «Синдром Никифорова». В нем он пытается исследовать феномен страха человека перед жизнью, то, что он постоянно преодолевал в себе. Несмотря на сложные обстоятельства своей личной жизни (разрушаются прежние отношения с Таней, ничего не приносит новая лю-

бовь), Антипов упорно работает над романом. И даже тогда, когда ему самому становится ясно, что «Синдром...» не получился, не хватило умения «дочерпать до дна», он находит в себе силы взяться за перо. «Антипов внезапно до дрожи почувствовал ледовитую ясность. Он понял, что выхода нет. Никто его не спасет (разрядка моя. — В. С.). Он сел за стол, зажег лампу на гнутой металлической ножке, положил перед собой чистый лист и написал сверху: «Синдром Никифорова. Роман» (430).

Проводя своего героя по дороге испытаний, Ю. Трифонов показывает и реальную многоплановость, сложность его характера. Антипов способен и к недочувствию, когда не задумывается над состоянием матери, вернувшейся через восемь лет высылки в родной дом («Тверской бульвар I», и к непониманию, когда не прислушивается к советам своего учителя, целиком поглощенный первой юношеской любовью («Тверской бульвар II»). Он не свободен от ошибок и заблуждений: не в состоянии сохранить любовь («Новая жизнь на окраине»), пытается уйти от ответственности, сосредоточившись на идее освобождения «от забот о детях, которые выросли, от ненужной мебели, от мук тщеславия, от власти женщин, эгоизма друзей, террора книг» («Время и место»; 430). Освобождение, о котором мечтает Антипов, оборачивается, как показывает Ю. Трифонов, разрывом связей с людьми, а следовательно, и с социумом, оно оказывается освобождением от самой жизни, ее проблем, тревог, радостей и огорчений, от всего того, что питает искусство, которому служит герой. Смерть Котова помогает осознать Антипову ошибочность своего решения: «Он знал, что Виктор был ничтожное существо. Да разве, бог мой, в том дело? Он был частью жизни, и с его исчезновением омертвела и укоротилась какую-то долей его, Антипова, жизнь» (431). Антипов выдерживает и это испытание, находя в себе силы повернуться к жизни и в минуту прозрения понять и принять отведенное ему судьбой и эпохой его, Антипова, «время и место». «Когда несли на носилках по лестнице, Антипов думал сквозь боль: не было времени лучше, чем то, которое он прожил. И нет места лучше, чем эта лестница с растрескавшейся краской на стенах, с водяными разводами наверху, с какими-то надписями карандашом, с голосами и запахами жизни, с запахнутым окном, за которым шевелился огненный ночной город» (440).

Антипов, таким образом, оказывается героем нравственных исканий. Это герой «не только поступков, но и целой жизни»⁹. И здесь «не может быть запрограммированного исхода... неизбежны и ошибки, и срывы, и отчаяние», здесь «главное — стремление к правде, само искание»¹⁰.

Проводя своего героя через цепь испытаний, Ю. Трифонов открывает его способность меняться со временем и во времени. Подвижность, текучесть внутреннего мира человека наиболее полно раскрывается в системе различных, не совпадающих друг с другом испытаний, переживаемых героем на разных этапах своего жизненного пути. Для воссоздания динамики духовной жизни человека писатель использует своеобразный поэтический прием, позволяющий передать разные типы мироощущения своего героя. В каждой главе романа Ю. Трифонов видоизменяет «формулу введения персонажа» (Л. Я. Гинзбург), рассчитанную на социально-типологическое и психологическое узнавание героя. Писатель воссоздает то мировосприятие мальчика, не отягощенного жизненным опытом («Пляжи тридцатых годов»), то юноши, поглощенного «идеей возможного воплощения» и первой любовью («Тверской бульвар II»), то мужчины, берущего на себя ответственность за судьбу человека и сохраняющего жизнь будущему ребенку («Конец зимы», «Тверской бульвар IV»), то старика, понимающего и принимающего всю полноту бытия («Время и место»). По мере разворачивания сюжета каждая последующая «формула введения персонажа» не отменяет и не разрушает предшествующие, они наслаиваются и взаимодополняют друг друга, сосуществуют в целом романного мира как разные ипостаси одного и того же лица, создавая представление о многомерности человеческого характера. В каждой главе романа Антипов каждый раз переориентируется, поворачивается различными гранями своей души в зависимости от тех жизненных ситуаций, в которых он оказывается. Но при всей многомерности, при всей текучести и изменчивости герой сохраняет свой внутренний нравственный стержень, оставаясь индивидуально неповторимым и целостным характером. Писателю было чрезвычайно важно показать необходимость этого стабильного этического начала в человеке, не

⁹ Гранин Д. Роман и герой. — Вопросы литературы, 1976, № 5, с. 111.

¹⁰ Там же, с. 115.

позволяющего ему стать нравственным конформистом, как Глебов в «Доме на набережной». Таким началом в Антипове выступает совестливость героя, нравственное чувство, помогающее ему сохранить «душу живую» в сложных жизненных обстоятельствах: «Антипов не знал, почему ему до смерти не хотелось идти навстречу редактору. Было необъяснимо. Ничего дурного Виктор Семенович ему не сделал. По всем законам логики он обязан был пойти Виктору Семеновичу навстречу, а на Александра Григорьевича наплевать, но внутри что-то стояло колом и не пускало» (342).

Идея испытания, как отмечал М. М. Бахтин, многопланова и может художественно организовывать различное идеологическое содержание. Своеобразие использования идеи испытания в качестве основного принципа организации конкретного художественного целого определяется особенностями эстетической системы того или иного писателя. Ф. М. Достоевский, как показал М. М. Бахтин, организует поэтику своих произведений «в целях испытания идеи и человека идеи»¹¹. Это определяет особенности художественного времени в творчестве писателя, «он почти вовсе не пользуется в своих произведениях относительно непрерывным историческим и биографическим временем... перескакивает через него, он сосредоточивает действие в точках кризисов, переломов и катастроф...»¹². В своем классическом виде идея испытания не знает биографического сюжета, она требует исследования человека в экстремальной ситуации испытания, лежащей на отступлениях от нормального хода человеческой жизни¹³. В творчестве Ю. Трифонова идея испытания носит иной характер, чем у Ф. М. Достоевского. Для Ю. Трифонова, утверждавшего в романах «Утоление жажды» и «Старик» ограниченность и субъективность отдельного сознания, многообразие жизни, вся полнота бытия принципиально не укладываются ни в какую рационально выстраиваемую теорию. Герои писателя не являются идеологами в том понимании, какое вкладывал в это определение М. М. Бахтин при исследовании поэтики Ф. М. Достоевского. Они не проверяют, не испытывают свою идеологическую концепцию практикой, как герои Ф. М. Достоевского, а пы-

¹¹ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979, с. 120.

¹² Там же, с. 173—174.

¹³ См.: Бахтин М. М. Роман воспитания и его значение в истории реализма. — В кн.: Вопросы литературы и эстетики. М., 1979, с. 192—194.

таются обрести единение с большим эпическим миром в процессе духовных, нравственных исканий, в поисках истины о себе, в понимании мира. Поэтому для писателя повседневная биографическая жизнь человека с ее «делами и трудами» (М. М. Бахтин) неотделима от идеи испытания. Сложившиеся, устоявшиеся формы социальных отношений так же, как и героические эпохи, испытывают и проверяют нравственную сущность человека, повседневная жизнь как форма социального бытия предъясвляет свои, не менее строгие требования к нравственному сознанию современного человека, к его душе, к его совести. Особый характер идеи испытания в эстетике Ю. Трифонова позволяет писателю в романе «Время и место» органически соединить ее с принципами изображения биографической жизни человека.

Весь пройденный Антиповым жизненный путь оказывается предметом познания другого героя, Андрея. Если Антипов погружен в течение жизни, находится в самой гуще ее «гигантских» мелочей, то Андрей, благодаря памяти, обретает необходимую для преодоления эмпиризма жизни, непосредственно эмоционально-чувственного контакта с ней дистанцию во времени. Различной связью героев с миром обусловлены и особенности их позиций в художественном мире романа: Антипову недоступно целостное осмысление прожитой им жизни, переживаемой изнутри, оно дается с позиции другого и вспоминающего сознания, извне, в процессе рассказа об этой жизни. Шаг за шагом исследуя и оценивая поведение Антипова в различных испытаниях, осмысливая его жизнь как непрожитый, но возможный вариант собственной судьбы, Андрей принимает жизненный путь Антипова в его целом: в финале романа происходит встреча героев. Тем самым та система испытаний героя на нравственную стойкость, которая составляет сюжет «Времени и места», реализует в себе представления Ю. Трифонова о необходимости постоянного поиска этической истины, об активном нравственном бытии человека в отведенном ему историей «времени и месте». Воссоздавая повседневную, частную жизнь человека как исторически закономерную форму социального бытия, писатель вместе с тем заговорил о недостаточности, ограниченности такого бытия. Герои «Времени и места» лишены ощущения того, что они сами активно формируют, созидают социальную жизнь по закону справедливости. В этом, по мысли Ю. Трифонова, драматизм существования поколения 30-х годов, лишенного возможнос-

ти проявить свои лучшие качества в социально преобразующей сфере современной жизни. В сюжете романа реализуются гуманистические представления Ю. Трифонова о взаимной ответственности личности и общества за общее состояние индивидуального и социального бытия.

Л. К. МАКСИМОВА

ПРОБЛЕМА ОДИНОЧЕСТВА В ПОВЕСТИ А. КИМА «ЛУКОВОЕ ПОЛЕ»

Лирико-философская проза, по справедливому мнению В. Камянова, отвечает потребности современного сознания «охватить в слитном чувствовании всю целостность мира»¹, поэтому в 70-е годы интенсивно развивается «авторская», лирическая проза, воссоздающая процесс постижения общечеловеческих истин.

Авторы многочисленных критических работ, посвященных прозе А. Кима², единодушно отмечают интерес этого писателя к «вечным» вопросам духа: «...автор словно бы заново задумался над соотношением рядовой человеческой жизни и космической гармонии целого»³; «...сочетание вечного и мгновенного — важная сторона философского мироощущения Анатолия Кима»⁴ и т. д.

В основном одобрительно относится критика к тому, как решает автор эти проблемы: «У Кима трагический финал нередок, но и эти трагедии становятся лишь частью общечеловеческого бытия, одним из актов жизни. Земля, ее естественное существование, ее всегда оптимистическое начало находят отклик в книгах А. Кима»⁵. «Пусть жизненный материал, воплощенный в произведении, будет трагичен, но са-

¹ Камянов В. Доверие к сложности: Современность и классическая традиция. М., 1984, с. 56.

² Бочаров А. Тернистые пути художественной правды. — Октябрь, 1979, № 8, с. 208—219; Андреева И. Голубой остров — новая земля. — Дружба народов, 1976, № 10, с. 264—267; Бондаренко Вл. Найти голубой остров. — Литературная учеба, 1981, № 2, с. 122—128; Аннинский Л. Превращения и превратности. — Литературное обозрение, 1985, № 8, с. 32—36; Чайковская В. Неравнодушное зеркало. — Литературное обозрение, 1983, № 11, с. 19—24.

³ Чайковская В. Указ. соч., с. 20.

⁴ Андреева И. Указ. соч., с. 265.

⁵ Бондаренко В. Указ. соч., с. 124.

ма художественная ткань его, сама позиция автора содержит жизнеутверждающую концепцию. В прозе А. Кима дыхание радости и добра чувствуется в самых трагических ситуациях»⁶. Между тем А. Бочарову представляется, что конечная оптимистическая идея повести «Луковое поле» — «идея преемственности людей, преемственности поколений, преемственности людского добра» — не вытекает органично из художественной структуры произведения, а выражена «напрямую, порой риторично»⁷.

Жанр лирико-философской повести, которой является «Луковое поле», предоставляет большую свободу прямому авторскому повествованию, но судить о повести следует не только исходя из анализа авторского повествования, но и исходя из роли образа автора-персонажа, из образной системы, показывающей самодвижение жизни и отражение в ней мироощущения автора.

Мы проследим в этой работе, как разрешается основная проблема повести «Луковое поле» — проблема одиночества — с тем, чтобы уяснить роль и место прямого авторского слова в художественной структуре этого произведения.

«Луковое поле» — повесть, плотно населенная различными персонажами. Среди них можно выделить главного героя — Павла, судьба и мироощущение которого особенно интересуют автора. Тем не менее конструктивным элементом всей структуры повести, определяющим развитие сюжета, особенности композиции, является не история жизни Павла, а история души самого автора. Эпическая основа повести является для автора толчком для целостного осмысления жизни.

Действительно, в финале повести автор признается, что знал Павла всего три дня, что дальнейшая судьба Павла ему неизвестна. Повесть же воссоздает такую фабулу: на луковом поле появляется бродяга и пьяница Павел, устраивается работать сторожем, некоторое время работает исправно, затем незаконно продает за водку два мешка чужого лука, вследствие чего изгоняется с поля, попадает в тяжелом состоянии в больницу, возвращается вновь на луковое поле, где добровольно и бескорыстно помогает убирать лук Любе — доброй женщине, которой, кроме Павла, помочь некому (муж Любы болен, мать стара).

⁶ Трифонов Ю. Спой свою песню. — Юность, 1979, № 6, с. 86.

⁷ Бочаров А. Указ. соч., с. 213.

Признание автора в том, что «некто Павел» — это не только «производное самой жизни», но и «души моей», в том, что он «мало чем похож на того явленного мне судьбою сторожа лукового поля, которого я встретил однажды на своих путях командировочных»⁸, вскрывает гипотетичность движения самой эпической основы повести. Характер гипотезы отражает мечту автора о возможности человека выйти из тяжелого состояния одиночества, обрести цель, которая состоит в движении к жизни, благодаря усилиям сознания и воли самого человека.

Проблема одиночества заявлена автором сразу же, в первой части повести, тем, что система персонажей задана как образ формальной общности духовно изолированных друг от друга людей. Отчужденно воспринимает Павла, впервые появившегося на поле, бригадир: «Бригадир выдал Павлу палатку, ружье с холостыми патронами, а потом, думая о машинах и о многом другом, неуловимом и тоже бессловесном, совершенно за был о стороже» (451). Павел тоже безразличен к бригадиру, он «тихо ликует», оказавшись в одиночестве. Совершенно неадекватно истине оценивают друг друга при первой встрече Павел и старуха-корейка: «Старуха так смешно, испуганными глазами смотрела на него, следя за каждым его движением. Жалко бабке каши, что ли, — думал Павел, улыбаясь, а старуха думала: снова молодой быть не хочу, избави бог» (453). Ни Павел, ни старуха не делают попыток скорректировать свою оценку даже произнесением ее вслух. Оба молчат.

В решении проблемы одиночества автор заинтересован лично. Он представлен в повести как человек, судьба которого во многом сходна с судьбой Павла и других людей послевоенного поколения: «Значит, в три года я испытал кромешную боль, которую Павел испытал в шесть...», «...мне было года три, Павлу шесть, а миллионам других детей в эпицентре и на разных окраинах войны примерно столько же» (549).

Сюжет повести включает в себя не только коллизии, воссоздающие судьбу Павла, которая концентрирует в себе крайнюю степень одиночества, почему и оказывается в центре повести, но и коллизии в судьбах других персонажей, по-

⁸ Ким А. Луковое поле. — В кн.: Ким А. Соловьиное эхо: Рассказы и повести. М., 1980, с. 601. Далее страницы этой повести будут указаны в скобках в тексте статьи.

тому что сюжет здесь отражает не столько самодвижение жизни, сколько этапы исследования и переживания лично заинтересованного в поиске общечеловеческой истины автора. Исследование же ведется методом сопоставления различных судеб персонажей, открывающихся в них психологических проблем.

Автору ведомо то духовное одиночество, которое свойственно почти всем персонажам. Автору ведомы и причины их одиночества. Среди них можно выделить объективные причины, вызванные действием обстоятельств, независимых от воли любого из них: война (социальное обстоятельство) обусловила в детском сознании Павла восприятие действительности как враждебной, отчужденной, потому что представляла опасность для самой жизни, лишала его участия, любви, заботы. Война отняла у бывшей жены Павла обретенное ею в юности счастье любви — погиб ее любимый. Но кроме объективных, автор видит и субъективные причины одиночества: отсутствие духовных усилий персонажей выйти из состояния одиночества, сблизиться друг с другом, что, например, выявляется уже в первых встречах Павла с бригадиром и старухой-корейкой.

Сознание персонажей, сложившееся под влиянием горького опыта жизни, заведомо дает установку на отчужденное восприятие действительности: продавщица, сидящая на крыльце магазина, впервые видит Павла, но смотрит на него с ненавистью, потому что он похож на ее мужа: Павел, делающий робкую попытку познакомиться с девушками-сезонницами, заранее уверен в том, что его отринут, заранее переживает чувство стыда и т. д. Такое восприятие действительности толкает их к отшельничеству: бывшая жена Павла после нескольких неудачных попыток жить с кем-то остается одна; Павел, устраивая на луковом поле себе одинокое жильё, переживает при этом ликование.

Но человек не может в мире сохранить стабильность отшельнического существования. Не случайно автор вводит в повесть большой мир жизни — природный, где появляются равноправный персонажам по способу изображения одушевленный образ Земли, ветра, образы животных и растений. В этом едином своей природной сущностью мире властвуют законы Земли, которым подчинен и человек. Главный закон здесь — это закон развития во времени. Всему живому отмерен срок жизни — ее начало и конец. Причем в картину природы этот закон не вносит трагических начал:

«...в извечной картине смерти неповторимого дня всегда видел он (человек. — Л. М.) красоту и словно погружался в это алое величавое умирание — в последний вздох дня, словно тонул в нем и находил в душе полное согласие с таким концом, значит, сам он тоже тихо плыл к своему багровому закату, как и этот вечер» (454).

Не случайно время движется в повести неумолимо, и автор постоянно фиксирует это движение: «пришел он к полудню...»; «но к вечеру ему захотелось есть...»; «несколько дней спустя Павел брел...»; «и снова наступало утро, приходили заботы...»; «и снова у Павла был послеобеденный сон, а там и вечер, спокойный и неторопливый...»; «в эту ночь ему принесли водки...»; «утром серый невнятный свет быстро разгорелся до яркого сияния».

Источник движения — время — не дает Павлу возможности постоянно пребывать в состоянии отшельнического покоя: «Павла исподволь стали мучить ночи... Лишь тьма давила теперь ему на глаза, тьма, мешавшая сосредоточить внимание на чем-нибудь ином, кроме как на ней самой... Я ночь, а ты кто? — вопрошала тьма, и ему нечего было ответить» (480). Время заставляет Павла выбирать путь движения.

Природа в своем движении во времени реализуется как жизнь. Трагизм умирания природной жизни снимается тем, что, умирая, природа порождает новую жизнь: арбузы оставляют семена, на смену умершему дню приходит новый день и т. д. Земля, ветер, солнце, вода — неиссякаемые источники жизни: земля — родительница жизни, ветер — сеятель семян жизни, солнце и вода — хранители жизни.

Автор следующим образом определяет место человека в природном мире: «Все, что питалось от земли, жило на ней, было частью этой земли, и она дышала сквозь миллиарды живых поздрей — дыханием трав, деревьев, гадов и насекомых, блуждающих по травяным дебрям с зелеными фонариками, дыханием пугливо спящих птиц, и каждой твари, и каждого человека» (465). Цель идеальной реализации человека как природного живого существа (человек — часть земли) задана природой — сотворение новой жизни через любовь к другому человеку.

В системе персонажей есть образ старухи-корейки, которая прожитой своей человеческой жизнью реализовала законы земли — она была любимой и любящей женой, была доброй матерью. Поэтому завершение жизни старухи ста-

новится не трагическим, но желанным, естественным — смерть соединит ее с теми, кто был дорог во времена молодости, любви, т. е. счастья: «И она принялась шепотом ругать его (мужа.— Л. М.): семь бесконечных, ненужных лет заставил ее томиться одну, бросил среди этих железных дорог... Придет час, знала она, он явится и позовет — муж ее, хозяин и повелитель, единственный возлюбленный ее, — и она уйдет, ни на кого не оглянувшись... старуха ждала тайного, ей одной понятного зова и поминутно оглядывалась вокруг — вся ее жизнь к концу свелась к этому трепетному ожиданию» (515).

Персонажи, стремящиеся к отшельническому образу жизни, отрекаются от того единственного, ведущего к идеалу, к счастью пути — пути сотворения новой жизни через любовь. Однако в подсознании это стремление к идеалу в них сохраняется. Желание любви дает о себе знать в снах.

Автор не случайно повествует о сне Павла («Какая-то река, пароходик, плывущий мимо берега, женщина стоит неподвижно, бросила руку на перила... Где и когда? Может быть, в кино? Или на картине? Или во сне?»; 486), о снах бывшей жены Павла («...Явью же для нее оказывались сны, когда она видела другого, давнишнего, все еще молодого и тонкого, которого жадно, безоглядно любила...»; 462), о снах бригадира («А счастье — что это такое? Я уже старик, скоро умру, а мне снится женщина, с которой хочется быть вместе (детей не вижу во сне). Такие сны лет на тридцать молодят — что-то лепечешь, лепечешь, радуешься чему-то... Не соответствует действительности»; 519).

Таким образом, реализация человека как живого природного существа возможна только через духовную реализацию — в духовной близости с другими людьми. Утрата веры в возможность духовной близости с другими людьми делает человека одиноким и слабым, заставляет страдать от сознания своей слабости и искать спасения от страданий. Так, встреча Павла с рослым мужиком, приехавшим на луковое поле уговорить сторожа продать ему за водку лук, вызывает в Павле сильное страдание: «Что наработано, все им, паукам, на прокорм, думал Павел. Сидят, греются на солнышке. Такими их природа сделала. И меня таким, как есть, дураком природа сделала. Значит, выпить надо, пора. Потому что если всяким сволочам хорошо, то почему мне должно быть плохо?» (482).

Безмерно страдает физически слабый сын Жени-тулячки в конфликте с Жорой-заготовителем, в котором «вид человека с чахлым, детским изможденным лицом пробуждал... боевой древний инстинкт: покорить, подчинить своей силе более слабое существо» (541). Заведомо убежденные в своей слабости, Павел и сын Жени-тулячки и не пытаются преодолеть страдание активным противостоянием силе зла. Сын Жени-тулячки в слезах убегает от костра, Павел отдает мужику лук и пьет водку.

Тот путь избавления от страданий, который выбирает Павел, ведет к смерти. Не случайно то, что вступление на этот путь сопровождается образом тьмы: «И вдруг словно засветился вокруг его головы воздух, вспыхнул в глазах яркий желтый свет. Он упал посреди поля, широко раскинул руки, и свет рассыпался на миллиарды искр, наступила тьма» (491).

Итак, уже в первой части автор выясняет, что одиночество, к которому стремятся персонажи, губительно для самой жизни. Одиночеству противостоят подсознательные устремления «одиноких» персонажей к жизни, к счастью. Поэтому во второй части повести («Сентябрьские голоса») автор с усиленным вниманием исследует сознание своих персонажей, и прежде всего процесс самосознания. Персонажи пытаются осмыслить историю своей жизни в форме либо открытых, либо внутренних монологов.

Проблема одиночества здесь конкретизируется как проблема разрушения кровно-родственных связей. Поэтому автор вводит историю отношений Жени-тулячки с ее сыном, историю отношений Павла с его отцом, историю отношений бригадира с его детьми. Эти истории вскрывают страдания и детей и родителей. Здесь и дети страдают по вине родителей: Женя потеряла сына пятилетним, потому что попала в тюрьму за спекуляцию. Оставил без поддержки сына и отец Павла. И родители принимают страдания за детей: бригадир отказывается ради них от любимой женщины Сими. Сопоставление историй разных персонажей важно для того, чтобы выявить причины духовной разобщенности детей и родителей — причины разрыва в цепи жизни, поскольку закон продолжения, обновления жизни задан самой природой в человеке. Духовный разрыв в цепи жизни грозит оказаться невосстановимым: ни у Павла, ни у сына Жени нет детей.

Автору важно отыскать здесь прежде всего субъективные нравственные причины разобщенности детей и родителей. Персонажи в процессе осмысления своих историй не могут подняться до полной истины, поэтому не могут устранить причины, мешающие восстановлению духовной связи с родными людьми.

Женя в своей исповеди концентрирует внимание на своих усилиях восстановить связь с сыном, но не подвергает сомнению тот способ, с помощью которого она это делала. Женя обрушивает на взрослого сына ту могучую деятельную любовь, которая нужна была ему в детстве. Теперь же она не дает ему возможности реализовать свою сыновнюю деятельную любовь, время которой наступило. В результате он не может чувствовать себя полноценным человеком, вновь расстается с матерью. Женя не сознает, что тот способ заботы о сыне, который она избирает, — защита его от людей в агрессивной форме: «Куда же я его прогоню, родного-то сына? Куда? Да я лучше вот этими руками тебе репродуктор закрою, картошки горячей туда напихую, сука, если еще когда-нибудь ляпнешь» (534) — лишь усугубляет трагедию его одиночества в большом мире.

Павел, пытаясь понять отца, не может преодолеть обиду на него, поэтому и осуществить эту попытку не может. Его отказ жить с отцом, быть ему опорой продиктован мстительным чувством. Бригадир неверно понимает свой долг перед детьми только как долг материально обеспечить их жизнь. Поэтому, несмотря на возвращение к детям, он восстановил только формальную, но не духовную связь с ними. Долг, а не любовь связывает бригадира с детьми. Вина родителей перед детьми и детей перед родителями, таким образом, не фатальна, она — следствие их недопонимания, преграждающего им путь к полной истине.

Неумение понять другого человека раскрывается и в том, как построены диалоги в этой части повести. Это диалоги только по форме — реплика одного персонажа сменяется репликой другого, но по сути каждый из них продолжает свой монолог, не понимая, что собеседник тоже осмысляет эту проблему. Например:

Павел: «А ведь хорошо можно было бы жить, тетя Женя!»

Женя: «Поначалу у нас все было хорошо...»

Павел: «Если бы и другие жили так же. Собачку, слышь, одну ранили...»

Женя: «Эх, Пашка! Закосел совсем. Я ему про жизнь, а он про собаку!» (531).

Лишь автору открывается полная истина. Но открывается она тогда, когда он обобщает опыт всех этих судеб, понимание которых доступно и персонажам, но они не умеют слушать друг друга. Преодоление этого непонимания, замкнутости на себе, на своих страданиях — в этом видит автор основное условие прочности человеческого рода и по линии связи поколений, и по линии братских связей.

Третья часть повести («Трезвый октябрь») — итоговая часть. И в первой, и во второй части автор обнаружил в Павле стихийное подсознательное устремление к счастью, которое может дать только жизнь среди людей (его робкие попытки сблизиться с девушками-сезонницами, его сны о любви и о том, что он летчик, т. е. сильный и смелый человек). Поэтому в третьей части он фабульно «помогает» Павлу вернуться к жизни (врачи спасают Павла от смерти), пережить радость братской любви к Любе, которой он помогает убирать лук. В эту же часть автор выносит эпизоды из юношеской поры в жизни Павла, не входящие непосредственно в фабулу. Но они оправдывают то оптимистическое завершение сюжета, которое позволил себе автор. Павел в своих воспоминаниях в первой и второй частях повести тенденциозен — его движение по жизни представляется ему только как путь страданий. Третья часть повести обнаруживает, что были и светлые, счастливые дни в его жизни, связанные с любовью к дочери архитектора, с фестивалем молодежи мира в Москве, когда его поцеловала красавица иностранка, т. е. было чувство единства со всеми, вхождение в «человечество».

В этом возвращении к жизни Павел не достигает полностью человеческого счастья, открывающегося в любви, которая ведет к сотворению новой жизни. Время реализации этого счастья — юность — упущено Павлом (дочь архитектора так ничего и не узнала о его любви). Но Павлу открылась иная радость — радость братской любви к другому человеку.

Однако тем, что сюжет восстанавливает духовную связь Павла с миром, в третьей части не снимается совсем проблема братской разобщенности, т. е. разобщенности людей одного поколения. Поэтому в третью часть автор выносит коллизии, воссоздающие истории непосредственно братских отношений: историю отношений Павла с его двоюродным

братцем и историю отношений (а вернее — их отсутствие) еще двух братьев — отца Павла и дяди Павла.

Ради одной общей цели — ради счастливой будущей жизни трудятся отец Павла и его брат — директор металлургического комбината, но не ищут опоры друг в друге, потому что не осознают общности своей цели. После войны братья пошли разными путями. Отец Павла увидел истину в том, чтобы противопоставить разрушительной силе ненависти только духовную силу доброты и любви, а его брат только в том, чтобы «наращивать материальные глыбы жизни». В итоге каждый из них, в одиночку работающий во имя очень большой цели, достичь которую можно только общими усилиями, к концу жизни оказывается несчастным в своей личной жизни: одинок отец Павла, так как сын отказывается жить со своим отцом (он не может простить отцу того, что тот в стремлении спасти все человечество пренебрег его, Павла, судьбой). Мучителен итог жизни директора металлургического комбината (дяди Павла). Перед смертью он понимает, что жил неправильно. «Наращивая материальные глыбы жизни», он не заботился о духовной связи с женой, с сыном. На краю жизни он оказался вдруг чужим в собственной семье. Неудовлетворенная потребность в любви близких усиливает те страдания, которые принесла ему болезнь. Лишенный духовного наследия сын директора комбината, не страдающий сам, с удовольствием заставляет страдать других, в частности своего двоюродного брата Павла.

Открыто звучащий голос автора на различных этапах сюжета появляется не только для того, чтобы указать на уже открывшееся в образной системе. Чувства, эмоции автора в ходе его исследования, т. е. развития мысли, тоже определенным образом развиваются.

В первой части повести, где экспозиция вводит образы одиноких путников, горестные интонации авторского голоса подтверждают трагизм бесцельного блуждания по земле одиноких и среди людей, и отчужденных от мира природы путников: «Что ему (ветру. — Л. М.) до наших дел, — каждый из нас, путником блуждающий по земле, лишь малой помехой встает на его пути, и он пролетает мимо, навстречу, — или сердито подталкивает в спину нерасторопного путника, а сам летит дальше...» (469).

Во второй части повести, где воссоздается образ общности людей, по собственной вине разобщенных, в авторском

голосе усиливается взволнованность упрека, призыва, возрастает напряжение раздумья: «О ты, моя земля! Братья! Братья! А что же мы, братья, люди? Какой же малости нам не достало, чтобы и наши руки были так же легки и нежны, касаясь в последний раз матери-земли? Какую же тайну должны мы познать, чтобы сравняться в доле с вами, осенние листья?» (546).

В итоговой, третьей части повести автор не просто излагает ту истину, которая ему открылась в ходе его исследования. Его слово деятельно. Произнося свой монолог, автор поступает в соответствии с той истиной, которую открыл, — он осуществляет акт сознательного духовного единения с другими людьми и с целым космическим миром через любовь: «Мы зачинаемся в нежности среди звездных миров, как среди кустов — в теплой плазме нежности отца и матери, благословенных родителей наших. Ликуйте! В мире ожидается новая звезда — будущая звезда...» (546). В ходе постижения истины автор поднимается до сознательной любви к людям, к целому миру, который прежде воспринимался отчужденно. Этот акт духовного деяния автора особенно ценен потому, что в истории его жизни повторяются моменты, общие для жизни всех одиноких персонажей, — те же приступы тоски, кромешной боли, слабости, поиски убежища от действительности, те же мысли о смерти как о способе избавления от земных страданий. Но в отличие от других персонажей автор-персонаж в своем монологе-исповеди не замыкается только на своих страданиях. Он причисляет себя к сообществу таких же, как он, одиноких пугников. Собственные страдания помогают ему понять страдания других людей, толкают его на поиск выхода из состояния одиночества не только для себя, но и для других. Этот поиск приводит его к творчеству — к деянию по открытию общечеловеческой истины.

Первая встреча автора — частного человека с действительностью, которая в пору военного детства казалась враждебной, оказала и на него, как и на других персонажей, необратимое воздействие — заставила усомниться в прочности, значительности собственной жизни. Автор всегда помнит о своей слабости, немощности, поэтому он не доверяет совершенству своей работы. Однако его работа дарит ему моменты истины: он создает свою концепцию человека, свое произведение — «Луковое поле»

Его концепция человеческой бессмертной души, всеобщего человеческого звездного братства потому обретает такой величественный, космический характер, что противопоставлена фашизму с его концепцией «ничтожная вошь есть человек». Необходимостью противостояния этой антигуманистической концепции обусловлен и пафос символических образов. Символические образы обобщают авторскую мысль, усиливают ее философское звучание. Контрастность символических образов (солнце, свет — тьма; великаны — черти, луковица — круглыш шеллака) свидетельствует о наличии двух полюсных концепций о человеке, одну из которых («ничтожная вошь есть человек») автор преодолевает.

Солнце, свет — хранители жизни. Образ солнца появляется в сознании героев, ожидающих любви, счастья. Таким образом, например, автор воссоздает состояние Нины, находящейся в объятиях Павла: «И вот уже маленькая девочка, которая всегда таилась где-то в самом дальнем, тихом уголке ее души, вышла на залитую солнцем дорогу и пошла куда-то, то и дело оглядываясь» (493); «И снова женщина, словно птица, раскинувшая крылья, летела сквозь тьму к нестерпимому свету» (495). У Павла, которому тоже не хватает в жизни человеческой нежности, любви, не случайно выработалась привычка зажигать спички.

Образ тьмы, черноты, напротив, сопровождает героев во время несчастья. Это и тьма чердака, где Павел в детстве испытал первый страх перед миром, и тьма, которая наступает для Павла во время первого на луковом поле алкогольного опьянения, подобного смерти.

В финале повести образ тьмы уже не несет столь смертоносного значения. Тьме ночи противостоят ночные источники света — звезды и месяц: «Фонарь ему (Павлу — Л. М.) не понадобился, потому что вдруг совершенно очистилось небо и взвился над яблоневым садом круглый, чуть оплывший сбоку месяц» (598). Солнечное животворное тепло, которого не может дать природа ночью, рождается в самом человеке: «...и горячее неубывающее тепло рождалось в нем от разумных, быстрых, точных движений работы» (598).

Эти образы-символы введены автором в эпизоды, воссоздающие завершение трудной работы Павла на луковом поле, когда Павел делает свой первый шаг на пути реализации духовного идеала (деятельной братской любовью любит другого человека — Любу). Это благословляется са-

мой природой в человеке, поскольку свет и тьма — «природные» образы.

Образы великанов и чертей порождены воображением, сознанием самих персонажей. Они представляют полюсы человеческой души — величие и низменность, добро и зло. Великаны впервые появляются на картинах художника по кличке «Мальвазия», надломленного войной, где был тяжело ранен, т. е. убедился в непрочности человеческой жизни. Великаны его символизируют могущество жизни, но они — не люди. Люди на его картинах по сравнению с великанами изображены мизерными фигурами. С образами великанов в повести связан мотив малости отдельной человеческой жизни в большом мире жизни, которому противопоставлена мечта художника о великом человеке, не увиденном им в реальной жизни. То, что по луковому полю в первой части повести путешествует Великанша, говорит о том, что и автор одержим этой мечтой, которая пока не может быть воплощена в форме реального образа.

В движении сюжета автор и в своих персонажах — обычных людях — отыскивает признаки могущества, прочности жизни. Так, в портретном описании Нины есть несомненное сходство с описанием Великанши: «Была она крупная, полногрудая, с высокими прямыми ногами. Ее стройное тело легко, по-девичьи перегибалось назад, и платье собиралось складками как раз на том месте, где круче всего был изгиб стана» (486). Мотив малости отдельного человека в большом мире жизни, таким образом, снимается.

Образы чертей появляются тогда, когда герои встают на путь, ведущий в сторону, противоположную от идеала, от жизни, — на путь самоуничтожения. В третьей части повести, где герои сознательно выбирают путь к жизни, а не смерти, черти появляются только вместе с их воспоминаниями о прежнем пути.

Слесарь: «...запой у меня был жуткий. И вот сижу я... Как будто бы уснул, ага, а потом проснулся. Смотрю: передо мною мужичок маленький, вот такусенький же, как этот крокодил... Смотрю, у него сзади на штанах ширинка проделана, а из нее торчит хвост, толстый, как у коровы. Ага, допился, значит, до белой горячки, черт за мной приходил» (582).

Павел: «А у меня тоже че... чертики, когда запью, — поделился и Павел, усмехнувшись. — Синенькие. Только поменьше, примерно с воробья ростом» (583).

Круглыш шеллака — символ сознательного добровольного притяжения смерти. Он образовался в недрах желудка художника «Мальвазия», который медленно уничтожал себя политурой вместо водки. Этот символ появляется сразу в первой части повести. Одиноким бродяга и пьяница Павел носит с собой этот круглыш шеллака. Лишь в последней части повести появляется противостоящий ему символ добровольного, сознательного притяжения жизни — луковица. Луковица обладает признаками жизни: теплотой жизни (теплая), цветом жизни (белая), функцией способствовать жизни (пища для человека). В этой части Павел выкидывает кусочек шеллака (холодного, темного, смертоносного) и берет взамен него луковицу. Значение этого символа выносится и в само заглавие повести. «Луковое поле» — пространство для сознательного труда во имя жизни, поле жизни.

«Луковое поле» — романтическая лирико-философская повесть. Высота духовного идеала, сама идея духовного преодоления негармоничности мира связывает эту повесть с романтической тенденцией в реалистической прозе.

Возможность духовного преодоления негармоничности мира, сближения с идеалом подтверждается объективным психологическим анализом внутреннего мира человека, а также примером жизни самого автора — частного человека, который и в себе преодолел внутренний конфликт, и в творчестве своем совершает идеальное деяние — сострадает своим персонажам, любит их, выяснив духовный потенциал своего главного героя Павла, помогает ему «сюжетно» обрести дорогу к жизни, а не к смерти.

О. А. ДАШЕВСКАЯ

ОСОБЕННОСТИ СТРУКТУРЫ ДЕЙСТВИЯ В ПЬЕСЕ А. ГЕЛЬМАНА «НАЕДИНЕ СО ВСЕМИ»

В драматургии 80-х годов происходит перестройка структуры действия. Она захватывает разные уровни, в том числе и пространственно-временную организацию. Рассмотрим с этой точки зрения пьесу А. Гельмана «Наедине со всеми».

Драматургию А. Гельмана отличает единство эстетических принципов, что позволяет говорить о театре А. Гельмана. Явление это еще не исследованное. Пьесы драматурга в основном вызывают интерес в силу остроты, актуальности, злободневности тематики и анализируются, как правило, в содержательном аспекте. Тон этому задал сам драматург. В одном из выступлений он отметил, что его пьесы «написаны не для вечности, а исключительно для того, чтобы затронутые... конфликты, проблемы, противоречия как можно скорее ушли в прошлое»¹. Этим высказыванием он определил место своим пьесам и всей «производственной драмы» в контексте литературы 70-х годов как явлению временному, частному. Злободневность, непосредственное воздействие на жизнь возвелись в главный «эстетический принцип»². Этот односторонний подход в литературоведении и критике к творчеству драматурга сохраняется до сих пор. Нам думается, что драматургия А. Гельмана не менее интересна с точки зрения художественной формы. Более того, она сконцентрировала в себе эстетические поиски современной драмы, в том числе в аспекте поставленной проблемы. В большей мере это относится к одной из последних его пьес — «Наедине со всеми».

¹ Гельман А. Место действия — жизнь. — Лит. газ., 1982, № 11, с. 2.

² Гельфанд Р. Я. Производственная тема в советской драматургии конца 70-х — начала 80-х г. — В кн.: Проблемы типологии литературного процесса. Пермь, 1982, № 2, с. 156.

Стержнем пьесы становится динамичный сюжет с неожиданными поворотами. Предельность, крайность ситуации, которая является в принципе ведущей формотворческой основой драматического рода, еще более подчеркнута, акцентирована автором. Герои поставлены в экстремальную ситуацию. Назревшие противоречия требуют своего немедленного разрешения. Начав разговор, затронув самые острые, болевые для них вопросы, герои уже не в силах прервать его или продолжить после. Они вынуждены высказаться до конца, не дают возможности друг другу уйти от ответа. И то, что завтра из больницы выходит сын-инвалид, еще более обостряет ситуацию, ускоряет события. В этом смысле разговор решающий, бесповоротный. Действие сконцентрировано в предельно сжатом, локальном пространстве — времени.

За несколько часов совместного пребывания герои неожиданно узнают друг о друге столько нового, что приводит их к иному пониманию себя и друг друга, меняет их отношения.

Объяснению организации действия может послужить высказывание самого драматурга. Еще до написания пьесы он, делясь своими творческими планами с читателями «Литературной газеты», отмечал, что действие большинства современных пьес длится недолго, но при этом он уверен, что «нам не хватает сегодня на сцене анализа целой длинной жизни. Сейчас в основном так: герой совершил нечто — и удалился». И так действовали его Потапов, Нурков, Шиндин и герои многих других пьес. И далее драматург продолжает: «Мы лишаем себя возможности увидеть отдаленные последствия тех или иных поступков. Надо напоминать людям чаще и чаще, что они живут не день, не год и даже не десять лет, а целую длинную жизнь. Что целую длинную жизнь будут жить их дети и внуки и что эти длинные жизни во многом зависят от сегодняшних наших действий»³.

В «Наедине со всеми» показана «целая длинная жизнь» героев, видны истоки случившегося и отдаленные последствия тех или иных поступков. Действие выстраивается в длинную временную перспективу по трем узловым моментам: прошлое, настоящее, будущее. Это самое общее положение требует дальнейшего пояснения. Необходимо выяс-

³ Гельман А. Место действия — жизнь. — Лит. газ., 1978, № 11, с. 2.

нить, как включено в действие прошлое, каковы его характер и связь с настоящим.

Размышляя над своеобразием драмы 80-х годов, В. Максимова на страницах «Современной драматургии», в частности, подчеркивает роль прошлого в ней: «Запечатленное в памяти прошлое таится и дремлет до поры, пока случайная встреча или ряд встреч, или крайний трагизм обстоятельств не возродят его, как силу реально действующую, в нынешнюю судьбу героев»⁴. В пьесе Гельмана «крайний трагизм обстоятельств» возрождает прошлое, превращая его в активную реальную силу.

Случайный разговор с Никитиной открывает Наташе настоящую причину аварии. Он стал толчком к объяснению героев. Пьеса построена, по существу, как допрос, «суд», расследование, дознание. Это даже не воспоминания, а ответы на вопросы, обличение поступков и оправдание себя. Воспоминания обращены к нескольким моментам «производственной жизни». Их собственно три: несчастье с сыном, «выдвиженне» Голубева, история с Кузьминым. Они «аккумулируют», группируют вокруг себя все остальные. И в то же время прошлое раскрывает характеры героев. Мы узнаем, каковы их интересы, чем они живут, какие у них были взаимоотношения.

Прошлое в пьесе «Наедине со всеми» производит впечатление самостоятельной, идейно и композиционно завершенной структуры. Оно выстраивается в определенную причинно-следственную связь. Три узловых воспоминания героя — три момента выбора. Но Гельмана интересует не сам выбор героя, что именно он выбрал, он не дает этическую оценку этому поступку, автор исследует процесс выбора, всю совокупность причин, близлежащих и отдаленных, приведших к нему. «Почему человек так поступил? Что он учитывал, что брал во внимание, отчего отмахивался и почему? Как работала память, что вспомнилось человеку, когда он решался, и почему память работала именно так, а не иначе?» «В момент выбора, — поясняет Гельман, — все активно работает: детство, вся биография, следы от встреч и столкновений с людьми, собственный опыт и опыт близких, ожидаемые последствия, мера совести, мера сме-

⁴ Максимова В. Судьбы первых пьес. — Современная драматургия, 1982, № 2, с. 215.

лости...»⁵. Многосложность причин объясняет каждый выбор героя. Поэтому воспоминания начинаются от недавнего прошлого (случившейся месяц назад аварии) и уходят к событиям двадцатилетней давности, к истокам его действий. Голубев обвиняет жену в коварной привычке хватать жизнь с середины: «Ты человек без прошлого... Но все имеет начало на этом свете. Все имеет начало»⁶.

По мере выяснения причин несчастья вскрываются все новые и новые обстоятельства, автор самой их организацией подчеркивает «неделимость» человеческих поступков. Перед нами хитросплетения мотивов и причин. Одно вытекает из другого и переливается в следующее. Каждый малейший компромисс вызывает лавину последующих. Решение героя — прокладывать дорогу в неполюженном по технике безопасности месте — вызвано всей сложившейся системой работы на стройке, его личной биографией, отношениями с женой. Все вместе воспоминания рисуют «диалектику поражения совести» (А. Гельман).

Первое действие композиционно делится на две части, и вторая зеркально отражает первую. Сначала обвинителем выступает Наташа, Андрей защищается, затем наоборот. Зеркальная композиция — попеременное обвинение героев — дает почувствовать меру вины каждого, взаимообусловленность их поступков.

Обратим внимание на то, что разговор крутился вокруг одних и тех же событий. Каждое из воспоминаний «высвечено» из разных времен и оценено глазами разных героев. Авария на стройке дапа в восприятии Никитиной, Наташи, Андрея. Она оценена из прошлого и из настоящего. Андрей Голубев рассказывает о ней, сначала защищаясь, а затем обвиняя себя. Каждый из героев ведет поединок не только с другим, прежним и настоящим, но и с собой, прежним и настоящим.

Рассмотрение каждой ситуации в разных «проекциях», из разных времен помогает воссоздать целостность события, полноту «процесса выбора», дает его объективную оценку.

Воспоминания включены «всеером», цепляясь друг за друга, нанизываясь одно на другое, они готовят, «расшиф-

⁵ Гельман А. Момент выбора. — Советская культура, 1979, № 12, с. 5.

⁶ Гельман А. Наедине со всеми. — Театр, 1982, № 6, с. 180. Далее текст пьесы цитируется по этому изданию с указанием страниц в скобках. 5*.

ровывают» последующие поступки героя, в совокупности выявляют процесс бесконечного нравственного компромисса. Логика развития воспоминаний подчеркивает постепенное признание героем допустимости компромиссов. Голубев мучился тогда, еще 20 лет назад, когда ему пришлось впервые вопреки собственной совести выступить на собрании в защиту Щетинина. Он страдал, когда жена ушла «на вечер» к Кузьмину, помогая ему. Сейчас он, не колеблясь, соглашается делать за ночь дорогу, посылая людей на высоковольтную линию. Предложение Щетинина он воспринимает как нормальное явление: «Я попросил у него 20 тысяч. А он сказал: сделайте к утру дорогу, тогда подпишу <...> Я его попросил, он меня попросил. Это нормально» (176).

Компромиссы стали нормой жизни. Конфликтное прошлое, полное противоречий, оглушительно «вторгается» в не менее конфликтное настоящее, усиливая его драматизм. Зона воспоминаний захватывает все первое действие и частично второе. Действие движется всплесками воспоминаний. Лишь изредка в настоящем происходит спад напряжения, передышка. «Скрытые наплывы» образуют мощные «кульминационные зоны», объясняют и мотивируют конфликт. Причем расположены они не хронологически, а по степени нарастания драматизма. От воспоминания к воспоминанию все более страшные обвинения бросают друг другу герои. Прошлое, принципиально важное само по себе, придает особое звучание настоящему. Оно выступает и экспозицией настоящего, и его кульминацией (по способу включения в него). Настоящее — развязка давно назревшего.

Чем больше сужает автор сценическую площадку, тем больше расширяются внесценические пространство и время. Зона пространства захватывает близлежащее: соседняя комната, кухня, душ, прихожая, лифт (его шум слышен из квартиры), улица за окном, там с шумом подъезжают и отъезжают машины, большой город. Оно «озвучено». В это пространство уходит Наташа. Помимо этого, художественное пространство включает огромную стройплощадку в двести гектаров, диспетчерскую, больницу, в которой лежит Алеша, министерство и главк, куда назначен Щетинин.

«Внесценический мир» представляет собой существенный смысловой пласт. Он чреват катаклизмами, полон тревог, неожиданностей, опасности. Оттуда поступают тревожные сигналы, там происходят все несчастья. Внесценическое пространство драматически напряжено. Важность происхо-

дящего за пределами дома подчеркнута в заглавии — «Наедине со всеми». Множество пространственных точек группируются вокруг двух смысловых центров, полярных оппозиций: больница и стройка.

Внесценический мир существует не сам по себе, а находится в активном «контакте» с происходящим непосредственно на сцене. Он продолжает видимое реально. Андрей звонит на работу, в больницу, Ольге, маме.

Одновременно внесценический мир играет роль обстоятельств «среды», сформировавшей и продолжающей формировать героя. Там Голубев стал «человеком Щетинина», звеном «цепочки должностных лиц», которую он не смеет, теперь уже не сможет, даже если и захочет, нарушить, он «как паук со всеми завязан» (177).

В этом мире находится некий Щетинин, который приобретает гиперболические размеры, становится почти мифическим лицом для Голубева. Конкретное лицо и одновременно символ власти, обстоятельств, в которые попал герой (ему несколько раз порываются позвонить Андрей и Наташа, но так и не позвонят). Внесценических персонажей в ней множество. Через них воссоздается картина общего состояния мира, реализует себя ведущий мотив — мотив компромисса. Во внесценическом пространстве он приобретает характер всеобщности. Не только Голубев и Наташа, но и Щетинин, Кузьмин, Никитина, Ольга, ее муж, некий эпизодически упоминаемый Федор Федорович — все так или иначе совершают их. Гельман показывает и возможные последствия подобных компромиссов, превратившихся в жизненные принципы.

В структуре действия важен не только «ретроспективный» анализ прошлых поступков Голубева, а и в равной степени «планируемое» им будущее. Расследование прошлого, суд героев друг над другом приводят к внутреннему изменению обоих. Только что «пережитое» ими на наших глазах приводит их к переосмыслению своих поступков. Начинается новый виток их отношений. И оба понимают это: «...нельзя как будто ничего не было...» Признания Голубева в начале II действия: «...я делаю вещи, которые человеку делать нельзя даже под дулом пистолета» (184) и «как есть, как было не может продолжаться» (185) вполне искренни, как и стремление изменить положение дел. Далее он рисует картину будущего, когда он станет управляющим треста вместо Щетинина. События выстраиваются в далекую пер-

спективу. Это особенно важно потому, что герой Гельмана — крупный руководитель, от решений которого зависят пути социального развития и судьбы многих людей. Такие, как Голубев, «в самом пекле жизни вкалывают» и «все несут на своем горбу» (191).

И параллельно по мере развития действия все активнее звучит мотив высоты. Сначала об этом скажет Наташа: «Посмотри, как ты выглядишь! Куда ты забрался... Повелитель жизни» (178). Затем появится образ гоголевского зеркала, в котором должно отразиться уродство героя («выставить бы тебя на обозрение всего мира»). Позже этот мотив возникнет в ином контексте, как тема «мнимой» высоты: «Чтобы всюду говорили: «Голубев, Голубев, Голубев! Выше! Выше! Выше!» (181). Высота понимается как знак тревоги. Ведь Алеша тоже работал на высоковольтной линии. И наконец, в устах Голубева прозвучит фраза о выходе «на стратегическую высоту», на уровень, который не зависит от обстоятельств, а сам создает обстоятельства. «Восхождение» героя превращается в страшный символ опасности.

Пунктиром намеченное будущее выражено в судьбе сына. В ранних пьесах Гельман акцентировал материальную, экономическую невыгодность порочных методов работы («Протокол одного заседания») либо аморальность их («Мы, нижеподписавшиеся»). В этой пьесе автор подчеркивает антигуманность неверно сложившихся производственных отношений. После себя герой оставляет искалеченного сына (даже не нравственно, а физически). В этом — последствия его действий. Пьеса несет глубокий гуманистический, общечеловеческий пафос. Судьбами детей всегда проверялись исконно нравственные устои общества. Это классическая традиция русской литературы. Современная драма в самых разных планах и аспектах обращается к проблеме детства, взаимоотношениям ребят и взрослых, детей и родителей. Дети самых разных возрастов, от совсем маленьких до подростков, все чаще появляются в пьесах последних лет («Три девушки в голубом» Петрушевской, «Она в отсутствии любви и смерти» Э. Радзинского, «Порог» Дударева, «Вагончик» Павловой). Дети традиционно выступают носителями подлинной нравственности в пьесах Розова («Гнездо глухаря»). В целом следует отметить, что в 70—80-е годы в решении этой темы наметились некоторые новые моменты.

Несложившиеся судьбы детей, противоречивость их характеров, «изломанность», часто жестокость в пьесах М. Ро-

щина «Спешите делать добро!», А. Арбузова «Жестокие игры», Н. Павловой «Вагончик» — обвинение взрослым, симптом нравственного неблагополучия общества. Проблема эта в разных пьесах решается по-разному, приобретает множество аспектов и оттенков значений. Но главный из них — нравственный. В пьесе Гельмана акцентировано физическое «уродство» сына Голубевых. Сам этот факт (искалеченный сын) вырастает в символ аномально сложившихся производственных отношений.

Истолкование пространственно-временной организации действия пьесы будет неполным, если мы не обратим внимание еще на одно обстоятельство. При всей конкретности и бытовой достоверности происходящих событий время пьесы — не только «бытовое» время. Оно настолько сгущено и сконцентрировано, насыщено временем прошлым со всеми его противоречиями, что теряется ощущение его жизненной реальности. Оно становится неким условным, символическим временем. Происходит это благодаря его близости к физическому времени, выверенности до часов и минут. Пространство и время в силу последнего обстоятельства приобретают особую смысловую емкость.

Символический смысл носит сама выбранная ситуация. События происходят накануне первого числа, перед сдачей объектов. Авария с Алешей случилась ровно месяц назад, тоже накануне первого числа: за ночь надо было построить дорогу. На работе у Голубева вновь экстремальная ситуация: «На стройке у меня завал. Три объекта надо спихнуть до первого» (174). Как тогда «все совпало», так и сейчас вновь все совпало: необходимость выписывать сына, сдача объектов и новое назначение. К тому же мы знаем, что так продолжается двадцать лет. Голубев ни один месяц, ни один квартал нормально план не сдавал. В общем контексте пьесы ситуация «накануне», само тридцатое число приобретает обобщающее значение, означает некое «роковое» время.

Это время «страшного суда». В пьесе оно подчеркнуто особой системой символов.

Этот смысловой ряд намечается с самого начала. «Дьявол!» — в одной из первых реплик кинет Наташа обвинение Андрею. Затем на первый взгляд случайно брошенное слово выстраивается в логическую цепочку — «бог», «святая Мария». «Суд она устроила! — крикнет Андрей. — Ты кто — бог? Святая Мария?» (179). Оба героя сидят на скамье подсудимых. Разговор идет по высшему счету. При-

дя домой, Андрей принимает душ, как бы совершая обряд омовения». Слышен шум льющейся воды. Затем появляется в комнате «в одних плавочках, босой» (174). Наташа заставляет его одеться, затем начинается «нравственное облачение» героя. Действия Голубева объяснимы в соотношении с последующим. После ухода мужа Наташа тоже принимает душ. Взломав дверь, Андрей мокрую, силой выталкивает ее оттуда: «Ты никогда не отмоешься все равно!» (181). И далее: «Я месяц назад толкнул Алешу под высоковольтную линию, не желая этого, случайно, а ты меня толкнула восемнадцать лет назад сознательно! Я там душу свою обжег! А теперь ты еще мне смеешь страшный суд устраивать? Мы оба сидим на скамье, уж если на то пошло» (180).

В своей предельности время сгущается до трагического накала. Андрей сознается, что «как в бреду был эти два часа» (180). Символический план активно формирует нравственную, гуманистическую концепцию пьесы.

Мотив тревоги заявлен с первой ремарки — со звонков в квартиру Голубевых. Они «короткие, длинные, игривые, сердитые» (172). Кончается пьеса нарастающими звуками коротких гудков, которые становятся все громче и пронзительнее, заполняя собой пространство сцены, и одновременно с ними Алешиным криком: «Помогите!». В сценическом решении пьесы во многих театрах за окном на протяжении действия слышен зов: «Мария!». Неоднократно повторяющийся, он усиливает символический план пьесы. Все «знаки тревоги» превращают пьесу в мощный сигнал бедствия, неблагоприятия.

Символический план пьесы не был замечен, обнаружен исследователями, он как бы «опускался» при анализе. Главную причину этого мы видим в следующем. Исследователи традиционно рассматривают пьесу Гельмана в ряду «производственной драмы» 70-х годов или в хронологическом ряду пьес самого художника. Но появление ее оказывается совершенно закономерным и легко объяснимым, если включить пьесу в другой типологический ряд, в «состав» драматических произведений, появившихся одновременно с ней. Это пьесы Радзинского «Она в отсутствии любви и смерти», «Театр времен Нерона и Сенеки», притчи Володиной «Ящерица», «Блондинка», Рощина «Близнец», пьеса Дударева «Порог» и многие другие. В этом случае мы увидим, что эстетические поиски Гельмана идут в русле развития дра-

мы 80-х годов. Драма начала 80-х годов тяготеет к изображению сложных, противоречивых, часто негативных явлений действительности («Наедине со всеми» А. Гельмана, «Вагончик» Н. Павловой, «Восточная трибуна» А. Галина).

В образной системе и общем художественном строе современных пьес усиливается конкретно-реалистическая наполненность. Наряду с этим в структуру действия входит символический план. Через символы пьесы осуществляют выход к идеальным представлениям о жизни, осуществляют поиски духовно-нравственных координат.

УРОКИ ИСТОРИИ В СОВРЕМЕННОЙ ДРАМАТУРГИИ

Тема исторической памяти, связи поколений, преемственности революционных идеалов прошлого отчетливо звучит в современной советской драматургии. Об этом свидетельствует не только развитие исторической, документальной драмы (прежде всего в творчестве М. Шатрова). В пьесах последних лет нередко встречается образ человека, характер которого сформирован далекой революционной эпохой, и именно этот образ становится точкой отсчета в той шкале нравственных ценностей, которую предлагает читателю и зрителю драматург. Таковы родители Виктории и сама главная героиня в пьесе А. Червинского «Счастье мое...», мать Выборнова, Мария Ивановна, сельская учительница в пьесе А. Мишарина «В связи с переходом на другую работу...», Мария, комсомолка первых лет Советской власти, подводящая итог жизни целого поколения в пьесе Р. Солнцева «Мать и сын».

В обществе возникла настоятельная потребность соотнести явления и тенденции современной жизни с эпохой революционных преобразований, постичь смысл наших собственных надежд и устремлений, проверяя их истинность высокими идеалами прошлого, взглянуть на опыт прожитой жизни с точки зрения исторической перспективы. Советская литература (вспомним, к примеру, романы С. Залыгина «Соленая падь», «Комиссия», повести Ю. Трифонова и его роман «Старик») и, в частности, драматургия чутко откликнулись на эту потребность, накрепко связав судьбы многих поколений в тугую нить общей истории.

В драме Р. Солнцева «Мать и сын» уже в самом названии обозначены два полюса конфликта, два близких человека — мать и сын — непросто и небыстро преодолевают нравственный разрыв длиною в целое поколение. Централь-

ный образ первой части пьесы — сын, знаменитый строитель Андрей Киреев: его фотографии помещают в газетах, о нем написал очерк столичный журналист, ему благоволит сам министр и, наконец, его прочтут в начальники всего Белоярстроя. Однако постепенно за всей этой газетно-телевизионной шумихой угадывается суть происходящего: уезжая на день рождения к матери, в Ленинград, Андрей, по сути дела, совершает бегство от нового своего назначения, потому что нет у него ни уверенности, ни сил для такого ответственного поста: «Полетал по области — что творится! Свинокомплексы валяются! Города на сваях кренятся! Стройматериалы уходят налево! Документация фальшивая! Кто виноват?.. Вот и не хочу я этого повышения! Голос срывать перед этой ватной стеной! Нет у меня сил докричаться», — признается он¹.

Почувствовав неуверенность начальника, бегут со стройки его рабочие, улетая в иные места искать лучшей доли. «Накрылся твой почин! Ничего ты уже не поправишь! Да и не для этого ты вернулся!» — упрекает Киреева улетающий на Север Бахтин (66). Ощущение всеобщей анархии и неразберихи усиливается размышлениями Лиды, бывшей жены Андрея, судьи по профессии («Все люди, все дела... и в основном — грабеж... или разбой... Угон машин... Народ с ума сошел, Андрюша! Всем хочется иметь больше и быстрее. Сил нет!»; 75), усугубляется воспоминаниями Аси, однажды увидевшей в тайге, «в диком месте», трехэтажные дачи с цветным стеклом и высоченными заборами, ее недоуменным вопросом: «Кто там?».

В картину социального неустройства вписана личная драма Андрея Киреева: разрушена старая семья, как будто бы создана новая. Каждый сам по себе, и все вместе собрались лишь в аэропорту — в месте кратковременных встреч и быстрых разлук, где напрасно пытаются герои решать важные дела, с пристальным вниманием вглядываться друг в друга, выяснять отношения.

Именно здесь, в аэропорту, начинает звучать мотив идеального представления о мире, мотив «голубых городов», возводимых в Сибири, но звучит он искаженно: это бывшая жена Лида «копирует» Марию Ивановну, мать Андрея, ком-

¹ Солнцев Р. Мать и сын. — Современная драматургия, 1984, № 1, с. 68. Далее текст цитируется по данному изданию с указанием страниц в скобках.

сомолку двадцатых годов. От того, что словами матери говорит Лида, эти слова приобретают оттенок излишнего простодушия, политической близорукости. Лида не пытается скрыть своей иронии над якобы устаревшими представлениями Марии Ивановны, считая, что она «не понимает нас». Но, вопреки себе самой, только высокопарным языком Марии может она высказать свою собственную искреннюю боль и муку: «Раскалывается Россия!.. Разводится Россия!.. Как льдины в половодье, трескается и расходится Россия! Протяните руки! Мы в своем военном коммунизме, может, были навнее, но чище со своей мечтой об одной общей семье! Но тогда уж — пусть все общее! Обнимитесь!» (Рыдает) (78).

Во второй части пьесы герои прикасаются к иному времени. Принципиально важно место действия: это узкая и высокая комната Марии Ивановны в огромной коммунальной ленинградской квартире, где сохранились не сожженные в блокаду книги Маркса и Ленина, где на семейном портрете рядом с карточками родных хранятся фотографии Маркса, Ленина, Маяковского, где по военной привычке ленинградцев пользуются лампочкой в 45 ватт, где с Маяковским сверяются мысли и поступки героев.

Мария несет в себе свет революции, созидания, победы. Словно огонь — ее красное платье, которое не продается, потому что «это память». Образ огня, света, сиянья важен для характеристики героини.

Лида. Революция сверкнула — и давно прошла. Она не манная каша, Андрюш, не размазывается на десятилетия. То, что потом, называется эволюция.

Мария. Нет, она с нами. Сверкнула ... но с нами.

Лида. Долго сверкает.

Мария. Да, долго, Лидия.

Андрей. Мам, Лидочка в том смысле, что не во всех этот свет. В тебе он есть. За твое здоровье! (85).

Однако «у каждого огня свой предел. Только на картинке горит вечно». Мария чувствует, что «догорает», и хочет передать свой духовный свет детям. Но дети Марии давно выросли и имеют свои соображения по поводу уготованного им наследства. «Да отдайте вы все это какому-нибудь детдому, Мария Ивановна!» — заявляет ей раздраженная Лида, подразумеваемая под наследством некие материальные ценности (87). «Не надо было растить на легендах! Вышли в жизнь — небо другое, язык другой, страна другая!» —

в запальчивости упрекает мать Андрей, имея в виду ценности духовные (90).

Мария готовилась к этому разговору и заранее знала, что «встреча будет тяжелой». Но во имя разговора она и собрала своих детей: «Мы сначала должны поговорить». Разговор с матерью — это разговор начистоту, это выяснение сути вещей, это определение меры собственной вины и собственной ответственности за дело, за семью, за Родину. «Я думаю, ты отступил», — выносит свой приговор Мария сыну (90). «Да что вы за трусы?! Это я вас так воспитала?.. Вы хоть в наше правое дело верите?! Нет, в вас не моя кровь!» — судит она приехавших по самым строгим меркам своей партийной совести (91). Судит, потому что имеет на это право, потому что они должны быть достойны врученного им наследства: «Вот с этой минуты я, усталая женщина, не буду, не смогу уж, как раньше, думать о Родине все дни и ночи. Я завещаю ее — вам» (93). И словно символ причастия к Родине, приобщения к судьбе всей страны — поделенный на всех кусочек засохшего хлеба, паек блокадного Ленинграда, свято хранимый Марией, ее единственная драгоценность, ее наследство.

Мария стремится поднять своих детей на иной уровень понимания жизни, учит «не утыкаться в один свой участок, а смотреть шире, дальше и выше, и прежде всего спрашивать с себя ... Выпрямись! И тогда все другие вокруг тебя...» (94). Она по-прежнему верит в «голубые города» своего сына, в идеальную любовь своей дочери, в непогрешимую и героическую смерть мужа.

Мучительный для драматурга вопрос: не обращиваются ли приверженность идеалам идеализмом, не становятся ли идеалы старого поколения иллюзиями поколения нового? Реальная жизнь неумолимо вторгается в идеальные представления Марии: даже «святая» Настя, способная через всю жизнь пронести чувство возвышенной любви, просит брата замолвить словечко перед матерью за одного военного, который вот уже шесть лет просит ее руки. Да и сама Мария под натиском действительности задается не существовавшим для нее ранее вопросом: «Неужели все зря? И зря мечтали? И не так видели?» (92). Однако не только реальность корректирует идеалы, но и высокие устремления человеческого духа способны изменять действительность. Наследство Марии приняли ее дети. Андрей Киреев, считавший, что «лучше хорошо делать маленькое дело, чем изображать...», вернулся в свой город с новой большой заботой — о Родине. И теперь он го-

тов «пробиваться» к министру, в ЦК, требовать отмены решений прошедшей сессии облисполкома, объединять область, бороться за свой почин. Мария умерла, но песню, исполняемую на старом патефоне — «Там вдали, за рекой» — в финале подхватывают современные оркестры, «играют синкопированную, даже слегка искаженную мелодию, но душа песни, как прежде, чиста и прекрасна» (95).

Ни возвышенный идеализм Марии, ни теория «маленького дела» Андрея не составляют конечной истины для драматурга. Эта истина — в духовной связи поколений, в продолжении дела, начатого отцами и дедами, в вечном равнении на завещанные ими идеалы, в умении за тревогами будней различать главный смысл происходящих перемен. «Как время идет молниеносно! Еще немного — и мы старики. Придут ли к нам наши дети, как мы приходили к нашей маме на разговор в сумерках?» — размышляет в финале Андрей Киреев, оставшийся после смерти матери главным хранителем ее наследства (95).

Не сравнивая драму Р. Солнцева «Мать и сын» с публицистической трагедией М. Шатрова «Так победим!» (пьесы, безусловно, очень разные и в жанровом отношении, и с точки зрения их художественных достоинств), отметим общее для их авторов стремление сблизить две эпохи, осознать современных людей восприимчивыми революционных заветов прошлого. Представляется, что пьеса М. Шатрова стала не только органическим продолжением ленинской темы — ведущей темы в творчестве писателя, но и явилась откликом на общие поиски современной литературы, философской и этической мысли.

Права Н. Корниенко, утверждая, что «романтический фундамент, на котором в соответствии с художественной логикой своего времени стояла фигура В. И. Ленина (Б. Шурин — фильмы «Ленин в Октябре», «Ленин в 1918 году», спектакль «Человек с ружьем», М. Штраух в одноименном фильме), время и опыт преобразовали в более драматический»². Современность потребовала предельно честного исследования переломного времени первых послереволюционных лет, когда решалась будущая судьба России. Таким исследованием и стала публицистическая трагедия М. Шатрова «Так победим!».

² Корниенко Н. «Так победим!» — Молодой коммунист, 1982, № 11, с. 122.

Трагедия — это не авторское преувеличение. Острый драматизм происходящего в пьесе создается и усиливается напряжением нескольких силовых линий конфликта. История берется драматургом в ее самых драматических, переломных моментах, когда от одного немедленного решения зависела вся дальнейшая судьба революции: Брестский мир, мятеж в Кронштадте, кулацкие бунты, конференция в Генуе. Но не эти эпохальные события становятся предметом авторского осмысления: они предстают уже отраженными в сознании В. И. Ленина и располагаются поэтому не в хронологическом порядке, как в предыдущих историко-документальных пьесах Шатрова, а в соответствии с логикой мысли Ленина, отбирающей из океана событий и фактов самые принципиальные, значительные, важные. Эпохальный конфликт, борьба двух исторических сил переплавляются в горниле ленинской мысли, история неразрывно смыкается с личностью «вождя, мыслителя и борца», пропускается через нее и поэтому приобретает особую публицистическую направленность в сегодняшний день. И это не просто художественный прием, а закономерное драматургическое решение того философского вопроса о роли личности в истории, к которому неоднократно обращается в пьесе Ленин: «История действительно носила бы мистический характер, если бы случайности не играли в ней никакой роли... Характеры людей, стоящих во главе движения,— в числе этих случайностей...»³. Этими размышлениями вызваны и характеристики, которые Ленин дает своим соратникам с целью предотвратить раскол в партии, и вывод о цене ошибки политика.

В образе Ленина, созданном драматургом, в нерасторжимом единстве спаяны черты политика и человека, мыслителя и борца. Политические убеждения накрепко смыкаются с личными оценками и симпатиями. «Если я рву политически, я рву и лично», — говорит он одному из руководителей «рабочей оппозиции» (219). Жизнь его до краев наполнена революцией, борьбой и работой. «Работа для меня — жизнь, молчание — смерть», — признается Ленин одному из лечащих врачей, отстаивая свое право продолжать начатое дело и в часы тяжелого недуга. Эта спаянность общественного и личного в характере Ленина позволила Шатрову написать историческую драму как драму личности, в судьбе и созна-

³ Шатров М. Так победим!: Шесть пьес о Ленине. М., 1985. Далее текст цитируется по данному изданию с указанием страниц в скобках.

нии которой с поразительной силой выразила себя революционная эпоха России.

Точкой отчета для воспоминаний и размышлений Ленина становится 18 октября 1923 года — день, когда после долгой и тяжелой болезни Владимир Ильич в последний раз приезжает в свой кабинет, чтобы забрать важные бумаги — «Письмо к съезду», последние продиктованные им работы. Ленин понимает, что немного времени отпущено ему болезнью, — тем интенсивнее напряженная работа мысли, тем концентрированнее действие пьесы вокруг самых болевых, злободневных вопросов: война и мир, национальная и культурная политика партии, методы руководства, демократия и гуманизм, партия и профсоюзы. Острые противоречия истории усугубляются драматизмом личной судьбы. «Ваши коллеги ошибаются, приговаривая меня к бездеятельности... Они просто меня плохо знают... Я чувствую свою личную ответственность за то, что будет в России завтра, послезавтра, через пять, десять, пятьдесят, через сто лет... Я должен... я обязан диктовать... Этой работы никто за меня не сделает... Болезнь дурацкая ... я очень хорошо сознаю ее опасность... все мы смертны... все может произойти в любой момент... и произойдет — в самый неподходящий... он всегда самый неподходящий... Поэтому я обязан торопиться... Мне не нужен этот лишний день, если я не выскажу всего... Мне не нужен этот день, если он будет куплен ценой молчания!» — высказывает Ленин свою сокрушающую боль (183).

Сила характера, гениальная ясность ленинской мысли, титанический ум, способный охватить мир в его противоречиях и развитии, сталкивается с вынужденным бездействием, столь невозможным в то время, когда решается будущая судьба России. Понимание конечности жизни и бесконечности революции усиливает драматизм пьесы до высокого трагического звучания. Писатель стремится дать «почувствовать боль утраты, пережить хотя бы в малой степени то, что пережили люди студенными январскими днями двадцать четвертого года...» Авторская позиция выражена в развернутой ремарке отчетливо и прямо: «Не будем оберегать себя от этой боли — она воспитывает, возвышает души» (177).

Но чем сильнее сжимается пружина сценического времени, тем шире распахивается даль истории в сегодняшний и завтрашний день. Драматург организует действие таким образом, что каждое воспоминание, будь то заседание ЦК, разговор с рабочим Бутузовым или встреча с крестьянами,

подчиняясь логике авторского замысла, перерастает в историческое обобщение, переплавляется ленинской мыслью в уроки революционного прошлого. Отдельные сцены-воспоминания, включающие диалоги действующих лиц, переходят в публичные выступления Ленина на заседаниях, собраниях, съездах, дающие ему возможность прямого публицистического обращения в зал. Как правило, эти выступления предваряются авторскими ремарками: «Выходит на авансцену, нам», «себе, нам».

Ленин, узнав о мятеже в Кронштадте, говорит «себе, нам, окружающим его товарищам»: «Я ненавижу сладенькое чиновно-коммунистическое вранье!.. Две недели меня кормили чиновничьим дерьмом, защищая честь зиновьевского мундира. Нас губит вранье!.. Две недели... Вы знаете, что можно было сделать за две недели? Партия обязана упреждать такие вещи! Как можно было довести до этого? Правда не должна зависеть от того, кому она будет служить! Всем нам — стыд! И позор!» (199). Ленинское осмысление события становится горьким, тяжелым и необходимым уроком правды — уроком, направленным в сегодняшний день. Драматург настойчиво и последовательно сближает две эпохи, незаметно втягивая в действие и зрителя, как бы делая его участником исторических событий, когда каждый из присутствующих в зале должен невольно определять меру своей личной причастности к судьбе революции в России.

Ленин (Выходит вперед). Товарищи делегаты партийного съезда.

Наш ответ спокоен и сосредоточен: терпеть нарыв на теле страны партия не будет ни секунды. О сожительстве с врагами революции речи не может быть ни сегодня, ни завтра, никогда... Президиум считает, что во главе частей Красной Армии на штурм фортов Кронштадта должен пойти цвет нашей партии — делегаты настоящего съезда. Добровольцы приглашаются на сцену.

Пауза. Тревожная, трагическая музыка предстоящего боя. И вот из зала, из-за кулис, со всех сторон на сцену двинулись люди. Они идут и идут — им нет конца. Минута, другая — и перед нами мощная стена, в центре которой Ленин (с. 200).

Образ Ленина — ядро драматического действия. Его глазами видим мы происходящие события, силой его сознания извлекаем уроки из истории, к нему широким потоком стекаются сообщения, известия, факты. А он — в центре, «со-

средоточенный, чуткий, улавливающий любой звук, любую боль, не гнущийся под тяжестью, которая на наших глазах на него обрушивается,— ведь от решения, которое сейчас предстоит найти ему, зависит, по сути, жизнь или смерть только что родившегося государства» (184). И в твердой самостоятельности принимаемых Лениным решений, в величайшей ответственности за них тоже кроется, по мысли драматурга, нравственный урок для современников. «От нас с вами зависит, будет ли крестьянство союзником рабочего класса в строительстве социализма или его врагом, — да, да, только от нас с вами!» — внушает Ленин работнику Наркомзема (с. 196). И в самую тяжелую минуту не снимает с себя громадного бремени ответственности за все, что происходит в стране: «Переходим от войны к миру. Трудности неслыханные. Часть не могли предусмотреть — опыта нет. Часть — ошиблись, и ЦК и Совнарком. Ошиблись с распределением топлива и продовольствия. Я ошибся. Ищем выхода» (195).

Однако нигде Ленин не выступает единственным носителем готовых истин. Его образ раскрывается в яростных схватках с идейными противниками, в острых дискуссиях с единомышленниками, в увлеченных беседах с рабочими и крестьянами. Полемическая, всегда нацеленная на борьбу мысль Ильича органично воплощена в структуре пьесы, диалогичной по своей жанровой природе. В публицистическом столкновении противоположных позиций, идей, взглядов рождается единственно верное решение, высекается суровая правда революции.

Работник Наркомзема. Я не сплю ночами, листаю Маркса, я мог бы привести вам десятки цитат: мы оскверняем чистоту нашей идеи, сами, собственными руками возрождаем мелкобуржуазную стихию... все это противоречит марксизму — теория здесь даже не ночевала!

Ленин (сначала сдерживаясь, потом яростно). Теория для нас—это рабочий инструмент, а не самоцель!.. Не страшно отступление, когда политическая власть в наших руках. Страшны иллюзии самообмана, губительна боязнь истины. Маркс не оставил нам готовых ответов на все вопросы. Он научил нас анализировать существующие противоречия, для того чтобы предвидеть и выявить возможные. Не стоит ли нам быть марксистами не только на словах, но и на деле? Надо ломать и гнуть отжившие идеи, когда этого требуют

интересы народа. Не будем, не будем рабами самих себя! (196—197).

Пьеса М. Шатрова имеет многоплановую структуру. Действие в ней разворачивается сразу в нескольких временных плоскостях: 18 октября 1923 года Ленин вспоминает трудный для него год болезни, когда были продиктованы последние статьи, и, по ассоциации с ними, мысленно обращается к важнейшим событиям пяти послереволюционных лет. Кроме того, действие развернуто в будущее, нацелено в современность. Закономерна поэтому многочисленность действующих лиц в пьесе.

Драматург умело создает образ «клокочущей, бурлящей, вздыбленной, устремленной в завтра и уходящей в прошлое революционной России», образ ее народа от которого Ленин «получает энергию своей мысли и кому возвращает ее обратно» (177). С помощью выразительных речевых характеристик М. Шатров кратко и точно намечает контуры узнаваемых типов людей, обобщенно представляющих Солдата, Большевичку, Мужика, Рабочего и др.

Солдат. Господа-граждане Ленин и Свердлов, мы, страдальцы в окопах три года, обращаемся к вам с покорнейшей просьбой, как до своего правящего органа.

Большевичка. Царевский уездный Совдеп единогласно постановил требовать от высшего органа Советской власти отклонить грабительские условия немцев и защищать Республику до конца: революционная война до победы во всемирном масштабе! (184).

Третий мужик. Череповецкой губернии мы. Бывает, что называют лодырем. А нет на деле ни сохи, ни бороны (с. 198).

Подобная многоплановость действия, развивающегося из 18 октября в прошлое и будущее и охватывающего множество действующих лиц, не нарушает единства конфликта. Все его силовые линии стянуты воедино центростремительной силой ленинской мысли, поразительной сосредоточенностью этого человека на интересах революции и социализма. Прошедший сквозь ленинское сознание революционный опыт прошлого становится политическим завещанием вождя революции, превращается в «духовное завещание одного поколения другому, приказ часового, уходящего на отдых, часовому, заступающему на его место» (с. 218). «Все революционные партии, которые до сих пор гибли, гибли оттого, что зазнавались и не умели видеть, в чем их сила, и боялись го-

ворить о своих слабостях. А мы не погибнем, потому что не боимся говорить о своих слабостях и научимся преодолевать эти слабости. Мы идем первыми. Дороги не хожены. Это не может не сказаться. Самое главное — не ошибиться, верно определить пути, методы, средства достижения цели. Никто в мире не сможет скомпрометировать коммунистов, если сами коммунисты не скомпрометируют себя. Никто в мире не сможет помешать победе коммунистов, если сами коммунисты не помешают ей. Мы нашли верную дорогу! Не сворачивать! Не сворачивать! Так победим!» (с. 223). Таковы последние слова Ленина в пьесе, таков главный урок истории, который заново открывает для читателей и зрителей М. Шатров.

Стремление советских драматургов переосмыслить исторический опыт, сделать его инструментом для познания и преобразования современной действительности становится примечательной чертой нашей драматургии и литературы в целом. Думается, это плодотворный и перспективный путь развития с четко обозначенными социально-нравственными ориентирами, которые помогут нашей драматургии в поиске новых героев и в решении новых проблем, выдвигаемых жизнью.

Н. В. БОРИСАНОВА

К ВОПРОСУ ОБ АВТОРСКОЙ ПОЗИЦИИ В ПЬЕСЕ
В. АРРО
«СМОТРИТЕ, КТО ПРИШЕЛ!»

Пьеса В. Арро «Смотрите, кто пришел!» с самого момента ее публикации¹ стала одним из главных объектов полемики о «новой волне» в драматургии, развернувшейся в периодической печати². Едва ли не центром полемики стала проблема авторской позиции.

Проблема автора и авторской позиции является одной из наиболее сложных и вместе с тем наиболее актуальных в литературоведении. Ее исследование связано с именами М. М. Бахтина³, Г. А. Гуковского⁴, Б. М. Эйхенбаума⁵, Б. А. Успенского⁶, Л. Я. Гинзбург⁷. Однако данная проблема остается, по существу, мало разработанной применительно к

¹ Арро В. Смотрите, кто пришел! — Современная драматургия, 1982, № 2, с. 59—90.

² См., напр.: Анненский Л. Посмотрим, кто пришел. — Лит. газ. — 1983, 26 янв.; Васильев А. Новая драма, новый герой. — Лит. обозрение, 1981, № 1, с. 86—89; Вишневская И. Без страха и упрека. — Театр, 1986, № 2, с. 55—62; Воронов В. Круглые углы. — Театр. жизнь, 1982, № 19, с. 26—29; Доктор Р. Испытание обыденностью. — Лит. обозрение, 1981, № 10, с. 84—89; Долгов В. О чем первая пьеса. — Лит. учеба, 1982, № 2, с. 215—219; Смелков Ю. Перед вторым действием. — Нева, 1983, № 5, с. 155—162; Швыдкой М. Ищу родства. — Лит. газ., 1983, 1 июня; Швыдкой М. Возьмемся за руки, друзья? — Театр, 1983, № 7, с. 21—30; Щербаков К. Мотивы, к которым стоит прислушаться. — Театр, 1984, № 6, с. 60—75; Щербаков К. Свет фонаря в тумане. — Лит. обозрение, 1985, № 1, с. 83—88; Языкова Т. Вечным никогда не будет. — Театр. жизнь, 1983, № 3, с. 22—24.

³ Бахтин М. М. Проблема автора. — Вопросы философии, 1977, № 7, с. 148—160; Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972. 470 с.

⁴ Гуковский Г. А. Реализм Гоголя. — М.; Л., 1959. 531 с.

⁵ Эйхенбаум Б. М. Как сделана «Шинель» Гоголя. — Эйхенбаум Б. М. О прозе. Л., 1969, с. 306—326.

⁶ Успенский Б. А. Поэтика композиции. М., 1970. 225 с.

⁷ Гинзбург Л. Я., О лирике. М.; Л., 1964. 382 с.; Она же. О литературном герое. Л., 1979. 222 с.

драматургии. Это во многом предопределило наш интерес к проблеме автора и героя на материале пьесы В. Арро «Смотрите, кто пришел!» Поскольку объем публикации не даст возможности целостного анализа пьесы в данном аспекте, мы обратимся к исследованию принципа антиномии в раскрытии характера героя как одного из способов выражения авторской позиции.

Главной темой драматургии Арро является тема трудного, мучительного поиска высшего духовного начала, объединяющего людей в потоке обыденной жизни. С этим поиском связано возвращение исконного смысла привычным понятиям Хлеб, Дом, Любовь, наполнение их символическим содержанием. В пьесе «Смотрите, кто пришел!» таким понятием-символом, внутренним камертоном становится Дом как обитель духовного родства, культуры, памяти — ценность, не подлежащая обмену. Этот центральный образ-символ пьесы включен автором в систему литературных ассоциаций, главной из которых является чеховский образ вишневого сада. Автор в пьесе «Смотрите, кто пришел!» проецирует ситуацию чеховской комедии на новую социальную действительность. Продажа дачи писателя Табунова становится не только внешним импульсом к зарождению внутреннего конфликта, но и дает возможность автору «подсказать» читателю угол зрения на героев и исследуемые проблемы путем пробуждения литературных ассоциаций. Известная ситуация, таким образом, дает ключ к исследованию пьесы.

Действие происходит на даче покойного писателя Табунова, где ныне живут его брат с женой Софьей Игнатьевной, их дочь Алина и ее муж Лев Шабельников. Дача скоро будет продана вдовой писателя. Покупатель — Королев, или Кинг, как его все называют, «чемпион Европы по парикмахерскому спорту», как саркастически именуется его Алина.

Драматургия В. Арро и других авторов «новой волны» вывела на сцену непривычного героя, вернее, пересмотрела его «права» на сцене. Значительным открытием в драматургии было появление в «Утиной охоте» А. Вампилова литературного предшественника Кинга — официанта Димы. Этот двойник главного героя позволил автору обнажить не только неожиданные стороны характера Виктора Зилова, но и значительные социальные проблемы⁸.

⁸ См.: Лакшин В. Дни и годы героев Вампилова. — Юность, 1976, № 5, с. 60—62; Лакшин В. Душа живая: Заметки о жизни и творче-

В пьесе В. Арро этот тип героя перемещается со второго на первый план, он уже не «двойник», а один из главных героев пьесы, он — в центре пристального внимания автора. Центр внимания значительного пласта литературы теперь словно раздвигается: бывшие «двойники» героев-интеллигентов, под чьим давлением интеллигенция «олукьянивалась», совершали обыденные предательства, эти «герои второго плана» теперь становились равноправными объектами исследования литературы. Подобное «перемещение» героя с одного плана на другой объясняется в значительной мере изменением социальных условий. «Сфера обслуживания», ее психология, этика, духовный потенциал с тревогой исследуются в 80-е годы в публицистике, социологии, философии.

Изучение героев различных, во многом противоположных социальных сфер — интеллигенции и «сферы обслуживания» — во всей их сложности, неоднозначности, противоречивости, исследование общественных проблем, связанных с их столкновением, сосуществованием, взаимопроникновением, требует особых приемов в раскрытии характеров. В пьесе В. Арро «Смотрите, кто пришел!» основным принципом исследования характера героя является принцип антинормии, унаследованный от чеховской драматургии. Внутренняя противоречивость, столкновение противоположных начал в характере становятся доминантой образов.

Пьеса лишена единого центра, в ней нет главного героя. Все герои включаются автором в систему взаимных отражений. Включаясь в эту систему, герои проходят несколько «уровней конкретизации». Так, Кинг проходит эти «уровни» в столкновении с Табуновым, в сопоставлении с Шабельниковым, Алиной и своими приятелями Робертом и Левойдой.

Впервые мы узнаем о Кинге из разговора Алины с отцом («...чемпион... По парикмахерскому спорту. Стрижем-бреем первый сорт... Эти люди.. никуда не бегают и ничего не бросают. Они ездят и приобретают. Что плохо лежит»⁹). Появившийся Кинг всем своим обликом подтверждает это представление о себе как преуспевающем супермене: «...среднего рос-

стве А. Вампилова. — Октябрь, 1981, № 3, с. 204—211; Рудницкий К. По ту сторону вымысла: Заметки о драматургии А. Вампилова. — Вопросы литературы, 1976, № 10, с. 28—75; Степанова А. А. Современная драматургия и ее жанры. М., 1985. 112 с.

⁹ Арро В. Смотрите, кто пришел! — Современная драматургия, 1982, № 2, с. 59—60. Здесь и далее текст пьесы цитируется по этому изданию с указанием страниц в скобках.

та, сухощавый, даже поджарый, стремительный в движениях, с нервным красивым лицом. Одет в белые брюки и синюю рубашку с британским флажком на груди» (61). Он держится легко, непринужденно, подтверждая свою фамилию и прозвище (Кинг—король), общителен и доброжелателен с явно враждебно настроенными к нему хозяевами.

Табунов, в столкновении с которым Кинг проходит первый «уровень конкретизации», видит в «парикмахере» не просто неприятного ему человека, а враждебную социальную силу, символом которой он выступает, и открыто стремится к конфликту с ним: «Общество — это мы, а они паразиты! Чума какая-то, Алина! Захватывают все. Цирюльники выходят на первые рубежи!.. Лавочники, мясники, торговцы! У них свои понятия престижа. Но странно, что они навязывают нам свои нравы, вкусы... Цены! Моды! Критерии!» (63).

«Смотрите, кто пришел!» можно назвать пьесой-диспутом. Давая возможность каждому из героев открыто высказать свои взгляды, автор оставляет за собой право не отождествлять свои представления об истине с представлениями кого-либо из героев, а искать истину, отталкиваясь от их суждений. Он словно ведет внутренний спор с самим собой устами различных героев, на каком-то этапе поиска соглашаясь с одним из них, затем расходясь с ним с оценках, соглашаясь с другим, вновь вступая в спор.

Автор разделяет гнев Табунова против засилья «чумы», воплощением которой для Табунова является Кинг, но взгляд автора на Кинга шире и глубже взгляда Табунова и других героев. «Второй план» характера Кинга, скрытый от Табунова (или намеренно им скрываемый от самого себя) приоткрывается уже в сцене стрижки Маши (62—64). «Кинг... готовит инструменты, и в этих приготовлениях чувствуется уверенность и достоинство Мастера»; «...обходит со всех сторон Машу, то наклоняясь над ней, то откидываясь. Иногда он задумывается, скрестив руки. Нет, он, бесспорно, художник, этот Кинг»; «Делает несколько почти символических взмахов ножницами и сдергивает простыню»; «...начинает работу»; «Работает»; «...спокойно работая».

Так в авторских ремарках кажущиеся несущественными в этом самоуверенном «цирюльнике» штрихи выстраиваются в определенный ряд и создают иной план в характере героя. Соединение этих двух планов и лежит в основе внутреннего конфликта героя.

Но иной план намечается и в характере Табунова: «От тебя краской пахнет. И олифой... (Пауза.) Нехорошо, Лева, когда руки ученого перепачканы краской. Они должны быть белые... холеные... с розовыми ногтями. А у тебя под ногтями белила» (61). Эта реплика рушит однозначность характера Табунова. Убеденный борец против «чумы» «приобретателей», оказывается, не лишен доли снобизма («Ждал я... Кого хочешь ждал — генерала, профессора... Но не думал, что этот» (60)). Уж не профессия ли покупателя насторожила Табунова? Снобизм лавочников и цирюльников, против которого воюет Табунов, разъедает изнутри и его самого. Эта маленькая внутренняя трещина могла бы остаться незамеченной, но автор включает Табунова в систему образов Алины, Софьи Игнатьевны, Шабельникова, в которых она становится все ощутимее. И если отражение Кинга лишь мелькает в Табунове, то в других героях оно задерживается все дольше, пока не застывает в Алине. В сцене разговора за столом каждое высказывание Табунова, продолженное и дополненное Софьей Игнатьевной, оборачивается своей противоположностью.

Высокомерное высказывание Табунова («Тоже мне европейская знаменитость... Поразительно! Меньше всего мы интересовались, каких успехов добились парикмахеры, колбасники и пивовары. У нас в ходу были другие европейские имена») могло бы остаться незамеченным, но то, как его продолжает Софья Игнатьевна, пронизывает реплику пным, неприятным и резким светом. Авторская ирония, даже сарказм, выражены в ремарке, относящейся к Софье Игнатьевне («С проносом»), в долгом поиске ею в памяти «европейских имен». Речь Софьи Игнатьевны — саморазоблачение и карикатурное искажение слов Табунова: «Вот именно! (С проносом.) Анри Барбюс... Луи Арагон... Потом этот, как его... Матэ Залка... Пиафф!.. Хотя постриг он ее хорошо» (67).

Новый «уровень конкретизации» Кинга — линия «Кинг—Шабельников». Первоначально герои воспринимаются как диаметрально противоположные: преуспевающий, самоуверенный Кинг и усталый, в мятых брюках, с портфелем и продуктовой сумкой в руках Шабельников, эмэнэс, живущий по своим скромным средствам, подрабатывающий ремонтом квартир, не совершивший сделки со своей совестью во имя карьеры. Однако постепенно проступает в Шабельникове какая-то внутренняя надломленность то ли от суеты жизни,

то ли от непосильной порядочности, постоянно искушаемой такими «суперменами». Шабельников, однако, в отличие от Табунова, не стремится к открытому конфликту с Кингом, он согласен на «сосуществование» при условии, что далекий от него «супермен» не будет нарушать установленного расстояния. Как только Кинг пытается это расстояние сократить (разговор в машине), однозначность характера Шабельникова рушится, обнаруживается его внутренняя противоречивость.

В ремарках автор подчеркивает показное равнодушие Шабельникова к разговору: в то время как Кинг постоянно «поглядывает в его сторону», он сидит «глядя перед собой», давая понять, что собеседник его мало интересует. Шабельников выступает как «сильная сторона» в диалоге, определяя его стиль односложными ответами и паузами. Кинг пытается «разговорить» собеседника, словно цитирует мысли Шабельникова: «Быть младшим в науке — это... не то же самое, что старшим... в парикмахерской... Вы тоже так думаете?» — проверяет он верность своих предположений. Уклончивый ответ («Всяк хорош на своем месте») обнадеживает его, он словно нащупывает слабое место в броне интеллигентского снобизма («А вот за это спасибо»). Однако Шабельников торопится возвести полуразрушенную преграду («Иногда вы производите впечатление воспитанного человека»), на что Кинг мгновенно реагирует, возвращаясь к роли простодушного брадобрея, не упуская, однако, возможности ответить колкостью на колкость: «Ай, что вы, я ужасный парвеню! (Смеется.) В Лондоне, когда я был на приеме у королевы»... (68).

Неожиданный поворот событий (предложение Кинга стать друзьями) заставляет Шабельникова предельно раскрыться, обнаружить скрытые противоречия своего характера. Кинг пытается сделать первый шаг к дружбе и искренне не понимает причин гнева Шабельникова. Причина, казалось бы, проста: у Шабельникова иная «точка отсчета» жизненных ценностей, его не устраивает «первоначальный вклад» в дружбу в виде джинсов. Но что же устраивает его? Шабельников просит... постричь его жену. Так он скорректировал размер «первого вклада». Итак, презируя нормы жизни «приобретателей», Шабельников не может противопоставить им чего-либо определенного; сохраняя честность и бескомпромиссность в сложных перипетиях «научного мира», он готов на компромисс в «частной жизни». Отлично

зная, что духовные прихоти не подлежат обмену на материальные, он тем не менее начинает символический обмен.

Первое действие пьесы завершается четвертым «уровнем конкретизации» Кинга в его сопоставлении с Алиной. Если прежде мы видели Кинга глазами его противников, то в диалогах с Алиной происходит его самообнажение. Алина не случайно становится слушательницей откровений Кинга. Ее двойственное к нему отношение, ощущение тайного родства, скрытого под маской неприязни, прорывается уже в первых сценах. Не принимая участия в разговоре Кинга и Табунова во время стрижки Маши, она постоянно нервничает, то исчезает, то вновь появляется на крыльце дома, говорит грубости — словно в чем-то сомневается, гонит от себя какую-то мысль.

Табунов. ...Слышь, старик этот, Пригоршневу, вчера останавливается у калитки, как всегда, с рюкзаком... Палыч! Это он меня. Подите, я вас угощу! Прежде, до пенсии, никого не угасчивал... А теперь все себе позволил! Ну, знаешь, как он... Все! (Смеется.) Свобода выбора!.. Ой, не могу!.. Свобода!

Алина (вдруг кричит в сторону качелей). А убирать кто будет за вами?! У нас что тут, дача или помойка?.. (Исчезает в доме.)

Табунов (после паузы). М-да... Долго он будет тут околачиваться?

Молчат (65).

Огромное внутреннее напряжение, тщательно скрываемые мысли и чувства прорываются в неожиданном крике Алины Дмитриевны, паузы концентрируют растущее напряжение. Появление Кинга на даче словно заставляет всех в чем-то сомневаться, что-то выбирать для себя. Не случайно Алина срывается на крик после слов о свободе выбора. В этом эпизоде возникает образ старика Пригоршнева, крайне существенный для понимания авторской позиции.

Алина, может быть, пока не осознавая этого, делает свой «свободный выбор», сравнивая мужа с Кингом. Алина и Кинг словно издали узнают друг друга. Алина узнает в нем то, чего ей так не хватает в Шабельникове, а Кинг... далекую девочку, свою первую любовь и первую муку.

Кинг. ...Она водилась с высоколобыми. Филармония. Городские олимпиады по физике. Марина Цветаева. Ду ю спик инглиш. Ду ю спик инглиш?

Алина. Ес, ай ду.

Кинг. Ай донт спик инглиш» (74).

Алина говорит на этом же языке, языке «высоколобых», который притягивает Кинга и так далек от него. Алина — «той же породы... та же походка... тот же запах березовых почек... та же готовность к предательству». И Кинг мстит ей за то давнее предательство далекой девочки, и за ее собственное предательство, и за предательство всех высоколобых того, что так манило Кинга и что они не имели права предавать и обменивать.

Во втором действии принцип антиномии в построении характеров героев получает углубленное развитие. Второе действие строится на многочисленных параллелях в системе образов. Появляется новый персонаж — приятель Шабельникова Ордынцев, и линия Шабельников — Алина — Кинг дублируется параллельной линией Ордынцев—Маша—Роберт. Ситуация выбора, сложившаяся для Алины в первом действии, продолжает развиваться и одновременно проецируется на Машу. Она вынуждена выбирать между благополучным и самоуверенным Робертом и безвольным и неприкаянным Ордынцевым. Предательство повторяется. Сцена стрижки Алины, сопоставленная со сценой стрижки Маши и воспоминаниями Кинга о «высоколобой девочке», которую он тоже постриг, вырастает в символическую.

Образ Кинга включается в новую систему связей. Если прежде только лагерь интеллигентов был представлен в своих вариантах: Табунов, Софья Игнатьевна, Шабельников, Алина, то теперь с помощью приятелей Кинга Роберта и Левады лагерь приобретателей тоже получил свою расшифровку. Приемом сопоставления Кинга и его приятелей автор добивается нового поворота в восприятии героев. Если к концу первого действия Кинг становится для нас ближе, понятнее, вызывает все большую симпатию (а поскольку он единственный представитель, в своем роде «символ» презираемых интеллигентами «хозяев жизни», то подобное изменившееся отношение к герою невольно переносится на весь «лагерь»), то во втором действии конфликт значительно усложняется. Включение в систему персонажей Роберта и Левады с иной стороны высвечивает характер Кинга и дает более многоплановое представление о той социальной группе, которую он представляет. Иными словами, когда, разглядев «второй план» героев-интеллигентов в их сопоставлении с Кингом, мы готовы к перенесению симпатий на «лагерь приобретателей», который в лице Кинга обнаруживает свой,

ранее скрытый, второй план, — в тот самый момент автор снимает намечающуюся однозначность разрешения конфликта.

Если в первом действии получили развитие конфликты между лагерями «интеллигентов» и «приобретателей» и внутри самого лагеря «интеллигентов», то второе действие, углубляя намеченные конфликты, завязывает новый конфликт — внутри «лагеря приобретателей», «хозяев жизни».

В ремарках прослеживается авторская ирония по отношению к приятелям Кинга. Они — «свои» для него, Кинг и говорит с ними иначе. Если в разговоре с Алиной, Шабельниковым, Табуновым Кинг остроумен, деликатен, эрудирован, то с приятелями — грубоват, использует лишь часть своего личного «багажа». Не оставляет сомнений и речевая характеристика Роберта и Левады: «Вот он, ханурик! Сукин сын!.. А мы по поселку!.. <...> Эх, прокачу!.. У-ух!.. Полный отпад!» (75). «Здороваться надо, колхоз!» (76).

Кинг (с кружкой воды). А?.. Ну что?.. Водные процедуры!..

Голоса Роберта и Левады. Э, полегче!.. Что за номера!..

Кинг. Не-не-не!.. А вот так?.. Аха-ха-ха!..

Голоса. Кончай, понял?.. Я уже встаю... я проснулся!.. Ну, козел же ты!.. Хха-аааа!.. (76).

Кинг. Отстегнешь?

<...> Во, шакал (с. 77).

Роберт и Левада иронически относятся к Кингу, да и он не скрывает иронии по отношению к ним.

Дача Роберта и Левады дача выступает как вполне материальное явление, в то время как для Кинга это более широкое понятие, причем «материальность» дачи для него значит очень мало: «...вам совсем необязательно расставаться с дачей... с вашим домом... Ну, где вы живете. Пусть он остается за вами» (70). (Любуясь домом.) А хорош, да?.. Вот свет так сейчас косо падает. Блики... Особенно это окно с рябиной... А, Роба?» (77). Кинг (кстати, единственный из героев пьесы) называет дачу домом, и это немаловажно. Дача для него — именно Дом, в широком и символическом значении этого слова, близком к тому значению, которое вкладывает в символ автор. Кинг любит не «люксом» (как Левада), а «бликами», «окном с рябиной».

Конфликт движется к своей высшей точке. Приятели Кинга организуют пышное застолье, которое объединяет ге-

рость независимо от их желаний и принципов. Здесь все герои закусывают «рыбкой», «икоркой», «огурчиками» «приобретателей», «хозяев жизни» и слушают стихи «высоколобого», «интеллигента» Ордынцева. Здесь каждый из них совершает свой «свободный выбор», высказывает свое кредо.

Алина, заставляя Ордынцева читать стихи, отвечает Шабельникову так, как, наверное, не ответила бы раньше.

Шабельников. Зачем тебе это? Зачем его на посмешище?.. Он же доверчивый, как ребенок.

Алина. А я ненавижу этих вечных детей» (81).

И в этом ответе — злость не только на Ордынцева (вспомним тираду Алины о «миниатюрных задачах» мужчин, явно направленную против самого Шабельникова и ему подобных «эмэнэсов»).

Здесь Софья Игнатьевна, сама не принимая участия в застолье, но не возражающая против своеобразного единения «материальной» и «духовной» сфер, замечает: «Я согласна, Алина, приличия надо соблюсти. Но папа страдает. Алина, ты поняла?» (81).

Захмелевший Шабельников говорит: «Алина вернется... она на пляже... Скажите ей... Или нет, лучше не говорите... это я вам... Я вижу... я не умею сделать ее счастливой... <...> Я хочу, чтобы Алина была... И говорю вам... Давайте согласимся... вот с этими... (оборачивается, делает стригущие движения пальцами)» (87).

Шабельникова к его «свободному выбору», отказу от нравственных принципов толкают обстоятельства обыденной жизни. Однако свой «свободный выбор» Шабельников совершает вполне сознательно, отдавая себе отчет в собственном предательстве (в отличие, например, от Зилова, для которого нравственный обмен до момента его прозрения был незаметным, несознаваемым процессом). Это осознание собственного предательства и ощущение невозможности его избежать придают внутреннему противоречию характера Шабельникова трагическое звучание.

Приходит «звездный час» Кинга, когда он готов доказать этим «высоколобым», презирающим его — «ремесленника», «брадобрея», «цирюльника», что он не просит их дружбы как милостыни, а достоин ее в полной мере, он на равных с ними, как и его приятели, которые, по его мнению, «не лишены творческого воображения», «художественных интересов», «поэты в своем деле».

Кинг выступает от имени той силы, против которой с таким жаром восстает Табунов. И сила эта вновь предстает перед нами с неожиданной стороны. Кинг словно продолжает свой монолог о первой любви и предательстве, но говорит уже не только о себе, но и о Роберте, Леваде, тысяче им подобных. Что заставляет их быть столь агрессивными, самоуверенными, навязывающими «интеллигентам» свои нравы, вкусы, цены, моды, критерии, вынуждать их, одного за другим, подобно хозяевам дачи, сдавать свои позиции? «...У большинства этих людей, — говорит Кинг, — свой счет к вам... Вы лишили их естественного порядка существования, приспособив всю жизнь на себя. <...> Вы поставили их в ложное положение еще в школе, где они должны были конкурировать с вами по части интеллекта, изображая равенство сил!.. Подниматься на цыпочки, вытягивать шею... до хруста в позвонках! Лишь бы только прикоснуться к вашим идеалам! <...> А они им были чужды. Потому что сами они по своей природе были проще, земней! (Пауза.) Вы хотели их уподобить себе, а поставили ниже себя!.. И вы знали, что — ниже!» (84).

В монологе героя звучит и авторский голос. Тезис, высказанный в начале пьесы Табуновым, превращается в свою противоположность: одни навязывают свои идеалы другим вследствие того, что устали жить навязанными им самим идеалами. Автор, соглашаясь то с одним, то с другим героем, словно мыслил парадоксами, заставляя читателя постоянно менять угол зрения на героев и проблему. И это не пустая игра холодного разума, а способ осмысления глубины общественных противоречий, поиск путей их преодоления.

К чему же ведет этот поиск? Кинг предлагает дружбу: «Хотите, я руку сломаю? <...> И никогда! Никогда больше не смогу держать в руке ничего... кроме вашей руки!.. Мы восстановим равновесие! Мы разрушим этот языческий жертвенник и вместе будем молиться вашим богам!» (с. 85). Однако «вступление в иную веру» не так просто и романтично, как это представляется герою. Кинг, приняв идеалы «интеллигентов», неизбежно вступает в конфликт с «приобретателями», которые не жаждут, как он, «духовного родства» и не намерены легко сдавать свои позиции. Добродушные приятели преобразуются в жестоких блюстителей интересов своего клана, мстящих за измену своим богам. Ситу-

ация из воспоминаний Кинга повторяется: он не принят «высококобыми» и избит «своими».

Какой же финал пьесы? Каков ответ автора на поставленные вопросы?

Дача продана. Нравственный обмен совершен. Роберт и Левада, перекупив дом, становятся хозяевами. Погиб Шабельников. Вновь одинок и повержен Кинг.

Чтобы разобраться в авторской позиции, авторских идеалах, необходимо вновь вернуться к особенностям драматургических принципов Арро. Пьеса-диспут не предполагает готовых рецептов, смысл пьесы — движение к истине через противоречие. Авторский идеал вырастает из всей художественной ткани пьесы: он рассыпан по крупичкам в авторских ремарках, высказываниях героев, развитии внутреннего конфликта, символике.

Принципиально важно, что в финале пьесы три сквозных символа: образ старика Пригоршнева («Ни в чем себе не отказывайте, что захотелось — осуществляйте, не откладывая на потом. А то вот накопится»), музыка, неразличимая в суеде обыденной жизни, фраза «Смотрите, кто пришел!» — сливаются воедино: «Две группы людей стоят друг против друга, а между ними расхаживает старик и увлеченно играет». Невидимая никому из героев, флейта появляется в момент трагического прозрения их в руках Пригоршнева, проповедующего «свободу». Флейта — его «сладкая неволя». О нем говорит восторженно Маша: «Смотрите, кто к нам ...пришел!» (90). Как символ высшего духовного начала, объединяющего людей, звучит флейта. Ее звуки должны соединить «две группы людей», преобразить их.

«...Небом отраженный,
Звук земных колоколов
К нам летит, преобразенный,
Высшей радостью суров...»

— говорится в стихах утонченного Ордынцева. «Звук земных колоколов», преобразившись в небесной выси, должен вновь вернуться на землю.

Финал пьесы остается открытым. Задачей автора не является вынесение приговора героям и разрешение глубокого социального конфликта с помощью «счастливого конца» пьесы. Конфликт остается мучительным раздвоением в героях, но намечены пути его разрешения.

Особенности героев и способов выражения авторской позиции в пьесе В. Арро «Смотрите, кто пришел!» связаны с

попыткой драматурга обнажить серьезные социальные и нравственные проблемы, стоящие перед нашим обществом. Но Арро идет не по пути упрощения ситуаций, расстановки резких акцентов, а по пути тщательного исследования героев и разрешаемых ими проблем. Этот путь — исследовательский — определяет принципы изображения героев и способы выявления авторской позиции: герои Арро живут, действуют, спорят в обыденной, бытовой обстановке, предельно приближены друг к другу этой обстановкой; герои мало действуют, их характеры, взгляды, симпатии и антипатии раскрываются в спорах; характеры героев строятся по принципу антиномии, предполагающему наличие в характере взаимопротивоположных, противоречивых исходных начал; раскрытие характеров героев через принцип антиномии, существование в героях «двойного плана» дает возможность постоянного сопоставления, противопоставления, сближения героев, «взаимное отражение» действующих лиц пьесы позволяет постоянно открывать новые, неожиданные аспекты исходного конфликта; общий, основной конфликт пьесы развивается «внутри» каждого героя, конкретизируется; автор не стремится к вынесению окончательного приговора героям и утверждению истины, а ищет истину, отталкиваясь от различных точек зрения, на разных этапах поиска соглашаясь с одним из героев, споря его устами с другим персонажем, затем отвергая на новом этапе его точку зрения. Иными словами, автор по крупицам добывает истину в спорах героев.

Однако подобное тщательное исследование различных точек зрения не означает отсутствия или размытости авторской позиции. Авторское сознание выявляется на различных уровнях пьесы: в ремарках, паузах, символике, во взаимных и самохарактеристиках героев, подтексте, сопоставлениях и взаимоотражениях героев, в композиции. Авторская позиция лишена декларативности, но вполне определена, она пронизывает всю художественную ткань пьесы «Смотрите, кто пришел!».

**ПРИРОДА И ФУНКЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО
ОБРАЗА-СИМВОЛА В ДРАМЕ Л. ЛЕОНОВА
«МЕТЕЛЬ»**

Одним из ведущих направлений современного леоноведения является исследование поэтики, внутренних художественных закономерностей творчества писателя, определяющих его мировосприятие, идейно-эстетическими взглядами. Художественные искания Л. Леонова основываются на стремлении постичь глубины человеческой жизни, освоить действительность на «молекулярном уровне» и дать свою «философскую модель мира», «высветить из вековых потемок сокровенные глубины бытия»¹. Разработка поэтических приемов, специфического «писательского инструментария» Л. Леоновым направлена на усложнение познавательных возможностей литературы путем использования способа непрямого показа событий, внедрения подтекста и символики, активизирующих ассоциативность восприятия, мыслительные и эмоциональные потенции читателей и зрителей. Поиски путей повышения емкости, функциональной нагрузки изобразительных средств, углубления приемов художественного обобщения связаны с отстаиванием писателем воссоздающей, созидательной роли искусства. Л. Леонов утверждает: «Цель искусства — не копирование действительности в тесном зеркальце ограниченного мастерства, а осознание логики явления через изучение его мускулатуры, в поисках кратчайшей формулы его зарождения и бытия. И дело художника—уложить событие в объем зерна, чтобы, брошенное однажды в живую человеческую душу, оно распустилось в прежнее, пленившее его однажды чудо»². «Художник должен найти, условно говоря, «форму события», чтобы она была, как семя.

¹ Леонов Л. Талант и труд. — Леонов Л. Собр. соч.: В 10-ти т. М., 1984, т. 10, с. 363.

² Леонов Л. По координатам жизни. — Вопросы литературы, 1966, № 6, с. 101.

Любое семечко, даже еле видимая глазом спора папоротника — это предел бесконечно экономной, умной, расчетливой упаковки...»³.

Исследователь творчества Л. Леонова Н. А. Грознова, расшифровывая эти постоянные метафоры, отмечает, что писатель преломляет формулу «зерна», «семени» в двух творческих проекциях. С одной стороны, «в соответствии с ней он как художник выверяет и стремится управлять ... социально-психологической реакцией» читателей и зрителей. С другой стороны, «формула зерна определяет особенности писательской технологии, философский взгляд на диалектику вещей и событий в окружающем мире, особенности эстетического освоения реальных исторических событий в художественном произведении. Пути к сотворчеству открывает художнику сама историческая реальность, которая дает в каждый хронологический момент лишь одну из видимых современнику стадий развития того или иного события, а писатель должен прорисовать его социальную судьбу»⁴.

Все многообразие психологического, социально-политического, философского содержания действительности Л. Леонов стремится заключить в «форму зерна», «залогарифмировать» в художественные образы-символы. Символ стал у Леонова одним из специфических инструментов художественного освоения мира. Именно образ-символ оказался способным отразить особенности мирозидения и мышления писателя, стал емкой формой выражения эпически широкого содержания. «Прессование реальности до скульптурных символов, концентрированно выражающих идейно-философский подтекст, — это принципиально новый ракурс в образном видении мира, щедрый взнос советского писателя в копилку человеческой культуры»⁵.

Приверженность Леонова к символике раскрылась уже с первых его повестей и пьес. Осмысляя начальный период творчества художника, П. Марков писал в 1934 году: «Леонов не довольствуется жизненной верностью или психологическим правдоподобием. Он упорно хочет в глубине явлений современности вскрыть их философскую основу. Он ищет

³ Старикова Е. Л. Леонов о писательском труде. — Знамя, 1961, № 4, с. 182—183.

⁴ Грознова Н. А. «Форму диктует практическая цель художника...» (Эстетические взгляды Л. Леонова). — В кн.: Творческие взгляды советских писателей. Л., 1981, с. 38.

⁵ Чивилихин В. О Л. Леонове. М., 1973, с. 268.

философских обобщений, он борется за театр мысли, он заинтересован глубиной идейного содержания»⁶. П. Марков определил творческий метод Л. Леонова как «символический реализм». «Леонов ... идет не проторенным путем. Основываясь на глубоких реалистических наблюдениях, он обобщает их до символов»⁷.

Характер символики, степень ее использования в творческой практике Леонова изменялись в процессе углубления реализма, философской насыщенности его романов и пьес. Но художник всегда подчеркивал, что его символика — «Это не старый прием символистов, сводившийся к различию интерпретации символа, а реальный, действенный показ событий, в которых читатель сам устанавливает закономерность развития и их психологический стержень»⁸.

Леонов, отстаивая право художника на создание образов-логарифмов, символов, сочетающих рациональные и иррациональные аспекты, отмечает резкое отличие реалистических художественных формул от абстракционистских. «Они (абстракционисты) пытаются идти в обход задачи, вместо образа вывести логарифм. Они думают, что при помощи условных знаков, не имеющих исторической преемственности, не имеющих хотя бы относительной привычности в глазах потребителя, они смогут передать общее настроение, которое удовлетворит зрительские и читательские требования»⁹.

Исследователями творчества Л. Леонова в основном осмыслены реалистическая природа изобразительной символики писателя, ее обобщающая роль и идейно-художественные функции¹⁰. Но уровень исследования поэтики символической образности Леонова нельзя пока еще считать удовлетворительным. Суждения некоторых ученых зачастую не опираются на анализ конкретного художественного материала, носят характер бездоказательного перечисления очевидных качеств символики Леонова, присущих любому подлинно реалистическому образу-символу. Анализ же символики в драматургии Леонова не посвящена ни одна специальная работа.

⁶ Марков П. Театр Л. Леонова. — В кн.: Правда театра. М., 1935, с. 198.

⁷ Там же, с. 198.

⁸ Ромов С. Встреча с Л. Леоновым. — Лит. газ., 1930, № 43.

⁹ Старикова Е. Л. Леонов о писательском труде. — Знамя, 1961, № 4, с. 178.

¹⁰ См. работы В. А. Ковалева, Н. А. Грозновой, Л. А. Финка, Е. В. Суркова.

Она рассматривается частично в книге Г. Н. Щегловой «Жанрово-стилевое своеобразие драматургии Л. Леонова» (1983) и в статье А. М. Старцевой «Образы-символы в творчестве Л. Леонова» (Русская литература, 1961, № 1). Остаются непостижимыми «механизм» образования символического образа, поэтика и функциональная нагрузка образов-символов, их динамика в творчестве писателя и т. д. Особенно интересным и плодотворным для понимания поэтики, метода Леонова нам представляется исследование символики в пьесах, в которых все реалии драматического действия находятся в сложной ассоциативно-семантической связи, и символы приобретают конструктивное значение. В пьесах Леонова символ реализуется на всех уровнях структуры произведения (конфликт, система персонажей, хронотоп и т. д.). При двуплановости действия, «рефлекторном» способе отражения противоречий действительности символ соединяет разные смысловые уровни драмы, углубляет идейно-философское звучание конфликта, способствует выражению эпически широкого жизненного содержания.

Исследование специфики символической образности в драматургии Л. Леонова в определенной мере восполнит фрагментарность конкретных наблюдений, касающихся непосредственного функционирования художественных символов в реалистическом искусстве. Недостаточность подобного эмпирического материала особенно видна на фоне активного изучения теоретиками искусства самой категории художественного символа. Художественный символ как одна из специфических форм познания действительности осмысливается в работах таких ведущих философов и литературоведов, как А. Ф. Лосев, С. С. Аверинцев, М. Б. Храпченко, в книгах В. В. Мантатова, А. А. Михайловой и др.¹¹ А. Ф. Лосев в книге «Проблема символа и реалистическое искусство» определяет специфику символа путем формально-логического разграничения с «соседними» с ним структурно-семантическими категориями: аллегорией, метафорой, олицетворением, мифом и т. д. Автор выделяет двучленность структуры художественного символа, его обобщающе-познавательные возможности, особую значимость контекста для трактовки его

¹¹ Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1976. 367 с.; Аверинцев С. С. Символ. — КЛЭ. М., 1971, т. 6, стб. 826—831; Мантатов В. В. Образ, знак, условность. М., 1980. 159 с.; Михайлова А. О художественной условности. 2-е изд. М., 1970. 300 с.

семантики и т. д. С. С. Аверинцев в своей статье, определяя формально-логическую структуру символа через сопоставление с категориями знака и образа, отмечает: «Беря слова расширительно, можно сказать, что символ есть образ, взятый в аспекте своей знаковости, и что он есть знак, наделенный всей органичностью мифа и неисчерпаемой многозначностью образа»¹². Аверинцев акцентирует значимость вне-рационального аспекта и смысловую перспективу символа, которая превращает его в диалогическую форму знаний.

Основные положения теории символа, сформулированные в работах А. Ф. Лосева, С. С. Аверинцева, М. Б. Храпченко и др. исследователей, явились методологической основой данной статьи. Естественно, что в рамках статьи невозможно решить все задачи, связанные с изучением образной символики в драматургии Л. Леонова. Мы ограничимся рассмотрением природы и функций художественного образа-символа в пьесе Леонова «Метель» (первая редакция — 1939 г., вторая — 1962 г.).

Выбор для анализа пьесы «Метель» обусловлен тем, что она представляется нам этапным произведением на пути художественного освоения жизненного материала, противоречий действительности. В «Метели» писателем были углублены конфликты предшествующих «Волка» и «Половчанских садов», откристаллизованы плодотворные поэтические приемы, нашедшие более совершенное воплощение в «Золотой карете». Пьеса стала звеном в «движущейся молекулярным сцеплением образов» драматургической системе писателя, в ней преломились основные мотивы, идеи его творчества, она стала частью создаваемой Леоновым философской концепции истории. В «Метели» в художественно целесообразных формах выразилась бескомпромиссная позиция автора, личность писателя-гражданина.

Эта пьеса имеет трудную творческую судьбу и остается до сих пор одной из самых малоизученных. Непонимание своеобразной манеры Леонова-драматурга, его творческой самобытности обусловило неправильное истолкование смысла «Метели» сразу же после ее выхода в свет. Она была расценена как политическая и художественная ошибка Леонова. В статье «Клеветническая пьеса» С. Фоменко писал: «Метель» полна недомолвок, слов и предметов-символов. Все как будто многозначительно... И все вместе с тем — фальшиво, под-

¹² Аверинцев С. С. Символ, стб. 826.

тасовано <...>. Скрытые за ее символами идеи враждебны советской действительности, а вся система образов покоится на извращенчески перевернутом представлении о ней»¹³. В передовой журнала «Театр» писалось: «Название «Метель» — аллегория: по мысли Леонова, все запорошено, зги не видать, мгла, все смешалось, кругом неясно, смутно, а когда прояснится — неизвестно»¹⁴.

Одной из причин искажения смысла, обвинения автора пьесы в упадочничестве, пессимизме, злостной клевете было непонимание поэтики ее условных форм, в частности, символики и подтекста, без интерпретации которых невозможно понять идейное, нравственное, философское содержание пьесы, авторскую позицию.

В «Метели» Леонов критически анализирует конфликты предвоенных лет, рассматривая происходящие в пьесе события, судьбы героев в связи с конкретной жизненной обстановкой, с нарушением принципов справедливости и социалистической законности. В драме, как обычно у Леонова, ограничен круг действующих лиц, сконцентрировано фабульное время и место действия: показано несколько моментов из жизни семьи Сыроваровых. В доме Сыроваровых не все благополучно: «Давняя, набрякшая преступлением тайна висит над ними, прижимает к земле, валит на колени, не дает понять, в ком их настоящее несчастье. Им кажется, что их неизбежная беда — Порфирий, еще в годы гражданской войны затерявшийся где-то в трущобах эмиграции»¹⁵. Но, как справедливо оценивает противостоящие силы в пьесе Е. Сурков, «несоизмеримо более губителен сам Степан, тот яд, который каждый день и каждый час источает он, незаметно, но тем вернее растлевая всех, кто попадает в черту его влияния. Вся его жизнь — ложь, каждый его шаг и каждый помысел криводушны, ложью напитаны и к лжи обращены»¹⁶.

В основе драмы — сюжетная коллизия Порфирия и Степана Сыроваровых: Порфирий возвращается на родину из эмиграции, искупив свое предательство кровью в Испании, а Степан бежит за границу, прихватив с собой украденные у государства деньги. С судьбами братьев тесно переплетены судьбы Зои, Катерины, Марфы и других героев пьесы.

¹³ Фоменко С. Клеветническая пьеса. — Лит. газ., 1940, № 49, с. 3.

¹⁴ Театр, 1940, № 10, с. 2.

¹⁵ Сурков Е. Проблемы творчества Л. Леонова. — В кн.: Леонов Л. Собр. соч.: В 10-ти т. М., 1969, т. 1, с. 54.

¹⁶ Там же, с. 55.

Мотивы поведения, нравственно-этические коллизии, которые вынуждены решать и братья Сыроваровы, и юная Зоя, рассматриваются автором во всей сложности и противоречивости, в связи с духовными сражениями эпохи. Конфликт, начавшийся как семейная, частная коллизия, в развитии действия приобретает характер столкновения различных жизненных позиций, которые выявляются в развернутом изображении судьбы каждого персонажа. В центр конфликта «выводятся важнейшие формы отношения личности и общества: право, свобода, справедливость и мораль в обществе, созданном ценой усилий; борьбы и страданий»¹⁷. Уже с первых сцен пьесы выстраиваются альтернативные ряды понятий (нравственно-этических, идеологических, философских категорий), по которым «проводятся» все герои. Традиционный для поэтики Леонова прием проверки основной идеи на разных судьбах, с разных точек зрения позволяет осветить основные коллизии, проблемы во всей конкретной сложности и глубине. «Пьеса «Метель» — сложный, многоступенчатый механизм, — отмечает Е. Сурков, — в ней несколько сюжетных и эмоциональных планов, несколько драматургических пластов, взаимно питающих и обогащающих один другой, несколько точек, с которых просматривается основной конфликт пьесы, ее основная этическая, философская проблематика»¹⁸. Двуплановость конфликта, сюжета, композиции обуславливает активное использование Леоновым широко разветвленной системы символов и символических лейтмотивов, являющихся средством их связи.

В заглавие своих произведений Леонов обычно выносит зашифрованный образ-символ, обобщающий центральный идейный мотив романа или пьесы: «Вор», «Русский лес», «Дорога на Океан», «Нашествие» и т. д. Название анализируемой пьесы «Метель» тоже значимо, оно активизирует внимание зрителей, делая необходимым его разъяснение, вызывая ассоциации происходящего с заглавием. Драма начинается ремаркой, в которой впервые появляется образ метели как снежной бури, вьюги: «Просторная, с отсыревшими углами столовая у Сыроваровых, с уютной кафельной печкой и крытым балконом-эркером, приподнятым двумя сту-

¹⁷ Велехова Н. Метель—формула «Метели». — В кн.: Серебряные трубы. М., 1983, с. 279.

¹⁸ Сурков Е. Л. Леонов. «Метель». Пьеса в 4-х действиях. — Знамя, 1963, № 2, с. 3—5.

пеньками. Там, за побелевшим местами и сплошным, донизу, стеклом,— неистовый ночной снег. Впечатление подчеркнутой скромности... Блики прогоревшего печного тлена скачут в приножье у сидящей Марфы Касьяновны. Возле нее на скамеечке Катерина с газетой. Зиночка кроит что-то на краешке стола, где с другого конца приготовлена под салфеткой еда для запоздавших к обеду. Порыв ветра и скрежет снега о стекло. Видно, как за форточкой качается вывешенная на холод кошелка с пищей. Все трое, повернув головы, слушают разгул русской зимы.

Катерина. Эка, творится ... нехорошо, у кого кровли нет»¹⁹.

Возникнув в первом эпизоде, получив одно значение, образ метели начинает «жить своей жизнью»: развиваясь параллельно с действием пьесы, приобретает в ее контексте все новые значения, становясь семантически емким и поливалентным, связывая разрозненные эпизоды и персонажей. Образ метели имеет конструктивное значение, определяя характер развития действия и являясь как бы образно-эмоциональным эквивалентом того, что происходит на сцене. С первых же моментов действия насыщенная огромной взрывной силой тишина сменяется вихрем событий, нарушивших привычный ритм жизни семьи Сыроваровых. Действие развивается напряженно и стремительно, одновременно происходят важные для всех происшествия: последние хлопоты у праздничного стола совпадают с появлением Лизаветы и Поташова, делает признание Зоя, умирает Лопотухин, возвращается в проклявший его дом Порфирий и уезжает за границу Степан. На сцене калейдоскопически меняются действующие лица, вся мебель в квартире сдвигается со своих мест... Стремительная круговерть героев и событий происходит под аккомпанемент неистовой вьюги за окнами квартиры Сыроваровых. Об этом постоянно упоминается в авторских ремарках, говорят сами герои.

Сергей. Третьи сутки метель, подвозу нет ... (314).

Зиночка. Ой, Марфинька, метет ... зимушка-зима в расписных валенцах выплясывает (327) и т. д.

С образом метели ассоциируется и предельное эмоционально-психологическое состояние героев, напряжение, вызванное необходимостью решить нравственно-этические

¹⁹ Леонов Л. Собр. соч.: В 10-ти т. М., 1983, т. 7, с. 312. Далее текст цитируется по этому изданию с указанием страниц в скобках.

проблемы, совершить какой-то поступок. Каждый персонаж изображен Леоновым в один из самых напряженных, поворотных моментов своей жизни. Так, Степан дан «на излете» своей судьбы, он торжествует, преодолевая последние препятствия на пути к заветным «берегам и альбатросам». Возвращается в отчий дом «наскитавшийся по кольцам ада» Порфирий. Стоит перед необходимостью сделать выбор пути в жизни Зоя. Старая большевичка Марфа Касьяновна взволнована встречей «на краю своего времени» с самым дорогим для нее человеком. К Зиночке приезжают изрядно запоздавшие сваты и т. д. Душевное смятение героев обусловлено не только водоворотом захвативших их событий, но и объективными социально-политическими обстоятельствами жизни страны. Образ метели объединяет разрозненные в тексте приметы времени, помогает воссоздать моральную атмосферу жизни общества, вызвавшую трагическую остроту душевного разлада и Зои, и Марфы Касьяновны, и Порфирия.

Лизавета. Не посадили пока Степку-то? У нас по району ровно ветровал прошел. На каланче один уж сколько годов стоял, старичок, а на деле открылося, все объекты высматривал. Шпиен турецкий оказался.

Иван. Мамань, это который из райфо — турецкий, а тот, с каланчи, — африканский (335).

Валка. А у нас сосед — жуткий доносчик. Жильцы даже отравить его собирались коллективно, только боятся. Он сядет в коридоре на табуретку и все слушает, только боятся с блокнотиком. ... Всегда у нашего порога его окурочки лежат (318).

Образ метели в подтексте пьесы наполняется конкретным социально-политическим содержанием, он фокусирует все приметы времени, передавая состояние хаоса, растерянности, страха, всеобщей подозрительности. Он становится все более емким, соединяя общественные и психологические явления, ставя их в отношения причинно-следственной зависимости. В процессе приобретения образом смысловой перспективы решающее значение имеет контекст: повторы, возникающие в результате композиционного сопоставления мизансцен, поступков, ассоциативно-смысловые переключки.

Катерина. ...Лучше объясни мне, что творится вокруг тебя? (Степан прищурился в ее сторону). С одной стороны, безумная Карякина бормочет про какие-то темные деньги. С другой — Лопотухин этот к тебе повадился... Какая-то вьюга поднялась над нами, Степан (320).

Лизавета, объясняя причину размежевания Зоиных друзей в момент ее признания, говорит Марфе: «Детки-то у нас, старшенькая, разные: в непогоду зародились (343).

«Вьюга», «разбушевавшаяся стихия», «непогода» — так называют герои свое время. Эти «сигналы» в тексте синонимически соотносятся с понятием «метель». Они углубляют диалог, переводят действие в обобщенный план. И в итоге образ метели, развиваясь параллельно с развитием сюжета, приобретает характер свержобобщения, отражая и объединяя психологическое, нравственно-этическое, конкретно-историческое бытие персонажей и общества. Можно сказать, что в тексте происходит процесс «интегрирования» образа метели, т. е. ассоциативно-смысловое сопоставление разного рода явлений с образом разбушевавшейся стихии объединяет между собой эти явления и делает образ предельно обобщенным, символическим, состоящим из множества частных «производных».

Леонов показывает антигуманность общественной жизни, когда до абсурда доводится тезис о необходимости борьбы с усиливающимся натиском «старого мира... по мере приближения сияющих вершин» (364), когда дети отвечают за ошибки родителей, когда гибнут невинные люди по ложным доносам. В подтексте пьесы создается образ страны, охваченной какой-то стихией, метелью: сдвинуты устоявшиеся критерии, потеряны социальные и нравственные ориентиры. Герои пьесы, по словам Н. Велеховой, «не могут соотнести гуманность целелеполагающей задачи — приближение к коммунизму — и тот моральный хаос, который осуществляется в малых клетках общей жизни»²⁰. В процессе развития действия конфликт углубляется, отражая не только частные психологические коллизии, столкновения идейных и нравственно-этических позиций героев, но и противостояние человека и общества, личности и истории. Создается образ правдивного, социально-политического бездорожья, «метель» становится метафорой испытания душевных, идейно-нравственных сил человека сложностями исторического развития, движения времени. Символ, сближая и связывая отношениями зависимости разные явления жизни, позволяет со всех сторон исследовать действительность, проникать в сущность происходящих событий, выявлять социальную природу психологических состояний. Таким образом, можно сказать,

²⁰ Велехова Н. Указ. соч., с. 282.

что символический образ метели — динамичная структура, в процессе развития действия он становится все более семантически емким и взаимодействует со всеми уровнями структуры и персонажами.

В основе структуры символического образа лежит традиционный образ фольклора и литературы. Ночной ветер, снежная вьюга, метель — в эстетической памяти зрителей и читателей связаны с торжеством «нечистых», «темных» сил. Показательно, что в пьесе метель тоже ночная, действие всегда разворачивается вечером, в сумерки, ночью, при слабом освещении, о чем подробно извещают предваряющие действие авторские ремарки.

1-е действие: «...Там, за побелевшим местами и сплошным, донизу, стеклом, — неистовый ночной снег ...Блики прогоревшего печного тлена скачут в приножье у сидящей Марфы Касьяновны» (312).

2-е действие: «...Через приоткрытую для проветривания раму левого окна залетает с улицы снежок. На соседнее — Зоя со стремянки накальвает полотнище голубой кальки, по которой движутся тени древесных ветвей. Единственное пока освещение — от поставленной на полу настольной лампы с зеленым рабочим козырьком» (331).

3-е действие: «...Та же сыроваровская столовая, с оттенком какой-то житейской неустроенности на этот раз. Конец зимнего дня; уйма снега за окном, и все еще идет — очень крупный и отвесным валом теперь. Огня пока не зажигали, синий сумрак отражается в кафеле печки ... Холодно в квартире» (349).

4-е действие: «...Дело к вечеру...» (363).

Время и обстановка действия всегда значимы у Леонова. Вьюга, темнота, сумерки — это время неразберихи, растерянности, в данном случае — это периоды оживления «ночных», злых сил, способных сбить человека с пути, погубить, закружить и т. д. С образом метели, тьмы связаны основные идейные оппозиции пьесы, определенная структурная симметрия в группировке образов и принцип изображения героев «по месту среди других». С одной стороны, это «темные» силы, пробуждаемые непогодой, как «поднятый ветром клуб смрадной пыли», с другой — противостоящие им, «антиметельные». Сюжетно-композиционные переключки, соотношения, акцентировка характерологических признаков, метафоры, аллегории позволяют объединить в лагере «метельных» сил Степана Сыроварова, Лопотухина, бдящего по но-

чам соседа-доносчика, тех, кто искал в колхозе Лизаветы Касьяновны африканского шпиона...

Намерения Степана Сыроварова и его подлинная сущность в начале пьесы скрыты. Но его действия постоянно сопровождаются мотивом «игры», «актерства». Приезд ревизора приводит в смятение Степана, и Катерина замечает: «Ты стал совершать уйму подозрительных телодвижений — рвешь какие-то бумаги по ночам, ведешь телефонные разговоры на ужасно благонамеренные темы, явно в расчете на третье лицо ...» (320). Мотив «игры», сопровождающий бесчеловечные поступки Степана, рождает традиционную метафору «жизнь-спектакль», акцентирующую тайномыслие, двойную жизнь персонажа. Готовясь принять ревизора в доме, залучив его при помощи «козырной карты в игре» (давнее знакомство с Марфой Касьяновной), он в азарте «режиссирует» предстоящий спектакль.

Степан (семейной скороговоркой). Ничего лишнего. Колбасы подешевле самого ядовитого цвета. Орехи, мармелад, хризантема — в горшке покривее. Хорошо бы жидкого компота всем по чашечке. Здесь живет человек, который ценит свой ломоть счастья. Словом, в расчете, что завтра станет еще веселей ...Как заявится — вытащишь меня под предлогом какой-нибудь аварии: пусть Марфа побудет с ним наедине. Теперь массы сюда какие-нибудь побородайте ... вот бы Лизавета подъехала ... (328).

Катерина. Люди у тебя, как клавиши, Степан. И никто не догадывается, что именно ты на них играешь (329).

Но Степана начинают понимать те, кто видит его «с изнанки»:

Лопотухин: Все врешь ... Не темни, все у тебя расчет и притворство (322).

Катерина. ... Ты столько лжешь, а ложь — это всегда отражение преступлений (329).

В связи с образом Степана переосмыслиется понятие «артист», приобретая метафорический смысл, означая искусное владение приемами маскировки, мимикрии под «советское», «без единого пятнышка». Но метафора «артист» получает в глубине текста дополнительный, существенный для характеристики героя оттенок, сосуществуя вместе с метафорой «патриций». Тема патрицианства подчеркивает властность и жестокость Степана, наличие трагически подчиненных ему людей (Лопотухин, Катерина, Зоя).

Лопотухин ... Уважай ум раба, патриций. Не всегда раба от патриция отличают только цепи.

Степан (тихо и бешено). Тогда придется погасить ум раба...

Лопотухин (Катерине). Великий артист. В каких еще ролях увидит его потрясенная Россия...

Степан гневно кидает в проем портьерки шапку Лопотухина. Тот уходит за нею с побитым видом и держась за сердце.

Катерина. Не слишком ли вольно ты с ним?

Степан. Эта скрипка требует железного смычка... (325).

Образ Степана в тексте сопровождается и своеобразными символическими «сигналами»: «ночная жизнь», «ночные проделки», «темные деньги» и т. д. Герой в пьесе раскрывается в жизненных ситуациях, вместе с этим Леонов подчеркивает такие психологические качества личности, которые ставят его в ряд с Черваковым, Петрыгиным, Грацианским. Степан раскрывается автором и по месту среди ему подобных. Его «правая рука» — Лопотухин, ставший «послушной скрипкой» в «железных» руках Степана, «раб», исполнитель «темных» замыслов своего «патриция». При создании образа Лопотухина Леонов применяет традиционный прием сопоставления с хищным животным (в «Унтиловске» Черваков «ползает», «вынюхивает», «шипит», фамилия его ассоциируется со словом «червяк»). Здесь же Лопотухин — клоп.

Катерина. ... Вот начинается ночная жизнь Степана Сыроварова. Кажется, опять этот клоп притащился (321).

Параллель с ночным паразитом, питающимся человеческой кровью, раскрывает губительность действий самого Лопотухина и его повелителя. Катерина говорит о муже: «Все, что прикасается к тебе, погибает» (362). Степан, Лопотухин и им подобные представляют собой конкретные частные проявления обобщенного образа хищничества, разрушительной, враждебной человеку силы, порожденной метелью и ее творящей. Леонов в пьесе раскрывает психологические и социально-нравственные корни активизации «темных», «метельных» сил и истоки «подполья» Степана Сыроварова. Но как справедливо отмечено в работе Богуславского и Диева, «Степан Сыроваров, насыщающий всю жизнь вокруг себя ядовитым туманом провокаций, подозрений, угроз, предстает одновременно и как порождение определенных сторон эпохи культа личности и до известной степени—

как ее жертва»²¹. Он жалуется жене: «Пойми, я устал. О, эта вечная трясушка, этот ассирийский бред величия, эта липкая испарина ожидания по ночам» (359).

Итак, символический образ метели объединяет в один лагерь «темные», «антигуманные» силы, в другой — противостоящие им «антиметельные», объединяющие в своих рядах героев, стремящихся к естественной, честной и чистой жизни, к единению и доверию как нормам взаимоотношения между людьми (Зоя, Марфа, Порфирий, Валька, Мадали и др.).

Параллельно с линией взаимоотношения братьев Сыроваровых в пьесе развивается сюжетная линия, связанная с судьбой Зои. Она стремится освободиться от унижительной тайны об отце-эмигранте, очистить свою совесть от «пятнышка» и вступить в самостоятельную жизнь (защита проекта в архитектурном институте, любовь к Сергею и предстоящее замужество) чистым и гордым человеком. В процессе развития действия зреет решимость Зои, ее «бунт». Движение сюжетной линии — это как бы этапы созревания ее решения: «Я не могу больше лгать, мамочка!.. Такая молоденькая и уже т а к а я д р я н ь» (314); «Мамочка, я всю жизнь делаю по-твоему. Давай разок сделаем по-моему...» (332); «Нет, не стану второе (окно.— З. Ч.) завешивать. Пусть все в этом доме будет нараспашку» (332). И наступление Нового года, решающего в ее начинающейся жизни, Зоя встречает своим признанием: «Стойте, не пейте это невеселое вино. (Хрустко и звеняще). Все краденое тут у меня...» (340).

Зоя считает, что, открывая тайну об отце, она освобождается от его влияния на свою судьбу, но на самом деле она сбрасывает с себя путы лжи и демагогии Степана, которыми он опутал всех, опровергает его установку на человека «с пятнышком», отстаивающую двоемыслие и притворство. Признание Зои целительно, оно объединяет ее с чистыми и честными людьми—Марфой и Лизаветой, понявшими и оправдавшими ее поступок. Стремление Зои к правде и утверждению гуманистических основ взаимоотношения между людьми объединяет ее с Порфирием, возвращение которого тоже поражение Степановой идеологии и философии.

²¹ Богуславский А. О., Днев В. А. Русская советская драматургия, 1936—1945. М., 1965, с. 118.

Все действие пьесы сопровождается мелодией вальса, которая становится символической, обозначающей противостоящую метели, хаосу, сумятице гармонию, упорядоченную организацию звуков, рождающую красоту. В самые напряженные моменты действия, психологически насыщенные паузы слышится мотив разучиваемого ребенком вальса, доносящийся из соседней квартиры. Возникает противопоставление: с одной стороны — вьюга, метель, а с другой — крепнет и нарастает мелодия, символизирующая укрепление противостоящих злу сил. И в конце пьесы «очень кстати, впервые так складно и слитно, детская рука за стеной играет совсем простенький вальс, который скоро приобретает оркестровое звучание» (373).

«Антиметельная» оппозиция связана в драме с символическим образом Родины, который развивается вместе с символом «метель» и наполняется конкретным содержанием в связи с отдельными судьбами и в каждом семантическом пласте (Родина, дом, земля, отечество и т. д.). В первой сцене он существует как бытовая реалья, как дом, квартира Сыроваровых: просторная столовая с уютной кафельной печкой, с едой на столе. Но это и «дом вообще» с неизменными атрибутами очага, тепла, света, хлеба, символизирующими непрерывное движение и повторяемость жизни. В первой же ремарке дано значимое противопоставление: «столовая» — и за окном «неистовый ночной снег», «порыв снега и скрежет ветра о стекло». Реплика Катерины: «Эка творится ... Нехорошо, у кого кровли нет» — завязывает сквозную тему, «сверхзадачу» пьесы — мотив утраты Родины. В процессе развития действия «кровля», «дом» приобретают смысловую емкость и обозначают не только конкретные явления, но и «укрытие», которое спасет человека, путника большой дороги истории, ориентир и прибежище во времена социального и нравственного бездорожья, непогоды. Образ «дома», «кровли» становится и символом истоков человеческой жизни, места, где живут самые близкие и родные люди, символом верности определенным выверенным веками морально-нравственным законам. Дом Сыроваровых в пьесе — это ограниченное, но не замкнутое пространство, открытое всем «ветрам жизни». Он соотносится с макрокосмом, как часть с целым, представляет собой как бы минимальную модель мира и сложных его отношений.

В связи с трагической судьбой Порфирия Сыроварова образ Родины получает еще одно значение — это родная земля,

с которой «тысячами невидимых нитей связан человек», это место, где начинается и кончается его жизнь. Н. Велехова справедливо отмечает, что «через целый ряд пьес Леонова проходит великая трагедия, мистерия разрыва и возврата человека к своей земле, но нигде она настолько полно не решена, как в «Метели», здесь до социально-политической определенности доходит его концепция психологии, корни которой уходят в почву Родины, земли»²².

Во время революции Порфирий бежал за границу, не разобравшись в сущности происходящих в России событий. И вот через 15 лет он возвращается, чтобы «зарыться головой в снег», потому что «всякая вещь ... должна лежать на своем месте, где ей указано» (371). Зиночка говорит о нем: «Про мать помянула, так и почернел весь ... ровно чернил напился. Ведь у нищего только и есть на уме: ворочуся в родную хату ... «Все кончено, скажу, все похоронено. Налейте штец, мамаша». Отыми у него надежду, и сотлеет в одночасье, ровно гриб лесной» (368).

С образом Порфирия связана рассказанная Степаном притча о матросе, смытом волной с палубы корабля и возвращенном ею же назад: «... глыба воды с двенадцатиэтажный дом смывает с палубы матроса ... целых три минуты затем эта дьявольская качка — смерть и жизнь, молния и тьма, ветер и осатанелая вода. И вдруг та же волна, наигравшись, возвращает на палубу беднягу»... (344). Вся судьба Порфирия ассоциируется с этой притчей, и даже сама его внешность напоминает «капитана самых дальних и отчаянных плаваний, возможных в наши годы». В пьесе в связи с жизнью Порфирия возникает символический образ океана, традиционно понимаемый как метафора мироустройства. Порфирий — это путник, потерявший ориентиры, оторвавшийся от корней, его много лет кружит «история по всяким безвестным пучинам» (352), это человек, попавший во власть разрушительной стихии. И все же, по мысли Леонова, человек — это не послушная игрушка, неспособная противостоять «тьме», «метели», «океану». Порфирий оказывается в силах активно воздействовать на свою судьбу, своей волей противостоять захлестывающим обстоятельствам: он возвращается на Родину, кровью искупив ее прощение. В столкновении личности и общества, в моменты несовпадения устремлений человека и истории, времени дом, отчизна, родные

²² Велехова Н. Указ. соч., с. 278.

люди и есть та «кровля», которая его укроет и поможет обрести себя. В истории Порфирия преломляется вечный сюжет о блудном сыне. И верно пишет Н. Велехова: «Вечные категории человеческой истории сопровождают мышление Л. Леонова, и оно обращает нас к сути жизни человека, представляет ее как часть в грандиозном ряду, как опыт испытанных в поколениях чувств, исканий, страданий, радостей и откровений истины»²³. Возвращение Порфирия именно в эти трудные для страны годы доказывает бескорыстие и глубину патриотизма, нравственную силу героя и величие Родины, понявшей и принявшей своего блудного сына. В «Метели» Леоновым осмысляются темы и конфликты, получившие воплощение и в других произведениях этого периода (1-я редакция повести «Evgenia Ivanovna» и «Нашествие»), подтверждающих основную мысль: «родину ничем не заменить». И Степан, бежавший за границу, сам выбирает самое страшное в жизни наказание.

В структуре пьесы все герои, связанные с домом, землей, представляют собой «антиметельную» оппозицию. Их существование в драме связывается с символическими атрибутами «теплого», «горячего», «громкого», традиционными понятиями, сопровождающими в пьесах Леонова положительные, жизнестойких героев. Вспомним, в «Унтиловске» Буслов — «теплый человек» — противостоял унтиловским снегам, т. е. застою, рутине.

Раиса. ...Мне, знаешь, вчера как-то представилось, что вот снега, высокие снега, а посреди один лишь живой и теплый человек: ты. Один ... (61). <...>

Буслов. ...Потом опять вот снега ... Большое человеческое тепло нужно, чтоб растопить их (16).

В одном смысловом ряду с понятием «теплый человек» стоит метафора «громкий человек». Буслов говорит: «Жизнь — есть постоянное нарушение тишины». В «Метели» к «теплым» людям относятся Марфа, Лизавета, у которой голос «гремит», которая полна кипением жизненных сил. По словам Сарпиона, «об нее до ста лет хочь прикуривай» (336). У Вальки «тела-то всего на копейку, ровно у сыча, а поди-ка страсть какая» (343). Лизавета называет ее «крапивка моя молодая», «кипяток». С ними объединяется и Порфирий, «обугленный весь», и добрая Зиночка, «которая стремится сблизить все это, столь разное, спаять воедино своим ду-

²³ Там же, с. 284.

шевым теплом» (366). Таким образом, система символов и символических лейтмотивов развивает в подтексте тему созревания противостоящих злу сил. Символические образы выполняют свою структурообразующую роль, определяя развитие внешнего и внутреннего действия, углубляя драматический конфликт, идейные оппозиции и группировку образов. Символика, наряду с другими формами создания подтекста, увеличивает смысловую емкость образов, характеров, идейно-философской концепции пьесы. Символические образы и мотивы реализуются и в определенной мере программируют пространственно-временную организацию действия драмы, сопрягая прошлое и настоящее, намечая будущее бытие героев и общества. Например, символический образ метели противопоставляет прошлое, нашедшее отражение в судьбах Марфы, Поташова (революционные события), и настоящую общественную атмосферу, господство демагогии, лжи, страха, недоверия. Два временных отрезка сопрягаются как имеющие точки соприкосновения: это наиболее ответственные моменты в жизни страны, время испытания человека трудностями исторического движения, проверки гражданского мужества и идейно-нравственной стойкости. Прошлое рождало смелых и гордых людей, которые «на царей охотились», «страшных врагов ломали». Это высокое грозное время противопоставляется мелочному и хаотичному настоящему, «непогоде». Сопряжение времен позволяет художнику передать связь времен и историческую необходимость, создать синтетический образ движущегося в будущее времени.

В пьесе возникает один из важнейших вопросов: выдержит ли молодое поколение испытание «метелью»? Есть ли в душах молодых людей духовные и нравственные импульсы, которые обеспечат его поступательное движение? Зоя, Валька, Мадали и другие молодые, призванные своей жизнью оправдать или опровергнуть жизнь своих родителей, выдерживают испытание трудностями времени и объединяются в своих устремлениях к правде и чистоте с «теплыми» людьми (Марфой, Лизаветой, Порфирием).

Как можно было увидеть, все конкретные сцены и эпизоды, каждый поступок героя и судьбы всех персонажей в целом — все проверено у Леонова единым замыслом, соотнесено с темой «метели», с символом, который охватывает все звенья художественного целого. Символы Леонова имеют большую философскую нагрузку, так как участвуют в созда-

нии образа времени, в решении основных философских проблем.

Содержание структурообразующего символа пьесы («метель») в своей основе неоднозначно, содержит не только разрушительные потенции. Основание для такого утверждения дает внетекстовой уровень пьесы, т. е. предшествующая драматургия и публицистика. В самом символе заложена «антиметельная» семантика: ветер, вьюга — это разрушение старого, предшествующее рождению нового. В драме метель новогодняя, происходящая в преддверии нового года, традиционно связывающегося с ожиданием новой жизни, с очищением. В «Унтиловске» было: «Весна всегда с метелями». Преобразовательный смысл новогодней метели расшифровывается и в связи со статьей «У новогодней елки» (1958), предшествующей второй редакции пьесы. Леонов пишет: «А ведь истинная история человечества, посредством которой только и можно оправдать наш долгий, невыносимо тернистый путь к звездам, к овладению высшим умным счастьем — целиком покамест впереди... Происходящие ныне перемены в земной действительности наглядней всего уподобить крупным геологическим смещениям... Но когда стихнет скрежет великой ломки ... наступит утро следующего тысячелетия... И уже возобновляется триумфальное шествие (жизни.— З. Ч.) ... совсем как вчера, за вычетом устарелых форм общежития и некоторых чудовищ, подвергнутых выбраковке в ночь преобразования»²⁴. И «метельную ночь» в пьесе вполне можно трактовать, как время «выбраковки чудовищ» и как «ночь преобразования».

Система символов и символических лейтмотивов создает в пьесе единый образ многообразного, находящегося в вечном движении и обновлении мира, укрупняет масштабы связи человека с миром, раскрывает понимание автором диалектической связи единства большого и малого времени, на перекрестке которого рассматриваются Леоновым его герои. Символические образы соединяют сюжетные линии, смысловые пласты образной структуры драмы (текст, подтекст, надтекст) и «вторую композицию». Они способствуют созданию в пьесе подтекста, «философского», «мыслительного каркаса», передающего авторское осмысление вечного противоборства, созидательного и разрушительного начала, противоречивого, но неизменно поступательного течения

²⁴ Леонов Л. Собр. соч.: В 10-ти т. М., 1984, т. 10, с. 230—231.

жизни, обеспечивающегося сменой поколений. Авторский оптимизм рождается из веры в созидательные силы, в духовную крепость и неизбежность народного начала. Художественные символы Леонова отличаются философско-этической многомерностью, способствуют объективному и всестороннему исследованию явлений действительности, проникновению в сущность, причинно-следственные связи происходящего. Символы углубляют смысл изображаемого, усиливают идейную нагрузку диалога, дают новые «координаты», активизируя зрительское восприятие. Но многомерность символического образа Леонова не предполагает беспределности толкования, границы значения определяются текстом и конкретными внетекстовыми фактами. В семантике символа нет таинства, она опирается на эстетический опыт зрителей, их «родовую» память.

В основе символаобразующих процессов (приобретения конкретным художественным образом смысловой перспективы, делающей его сверхобобщением) лежат повторы, синонимические ряды понятий, сюжетно-композиционные переключки и сопоставления, ассоциативно-смысловые связи. Путь от номинативного значения к символическому образ метели проходит, насыщаясь обобщенно-эмоциональным содержанием, которое можно уяснить лишь в контексте всей пьесы. Ключевые символы пьесы «Метель» («метель», «ночь», «дом») постоянны в драматургической системе писателя, но в последующей «Золотой карете» они лишены имеющегося здесь оттенка аллегоризма и дидактизма, который обусловлен, вероятно, стремлением автора выявить свою бескомпромиссную позицию.

**ПУБЛИЦИСТИЧЕСКАЯ ДРАМА
КАК РАЗНОВИДНОСТЬ ЭПИЧЕСКОЙ
(«РЫЧИ, КИТАЙ!» С. ТРЕТЬЯКОВА)**

За последние полтора десятилетия в практику театра прочно вошли пьесы, прямо связанные с насущными социальными проблемами. Они возникли на стыке «собственно» художественной сферы и «собственно» критики, «собственно» журналистики и «собственно» управления¹. Их эстетическая природа оказалась столь непривычной, что при обсуждении рождала у литературоведов больше вопросов, чем ответов. «Рассмотрим пьесы А. Гельмана с точки зрения их жанрового содержания,— пишет В. Фролов в книге «Судьбы жанров драматургии». — 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»².

Растерялась и определенная часть театральных критиков. Одни, утратив привычные для драмы точки отсчета: изображение индивидуальных судеб героев, глубокую и разностороннюю разработку характеров, отказывали такой драме в художественности, выводили за пределы искусства. Другие, напротив, приписывали ей то, чего она не имела и по природе своей иметь не могла, требовали от театров невозможного. Вот пример такого подхода. Откликаясь на постановку пьесы А. Гельмана «Зинуля», рецензент пишет: «Жанр публицистической драмы, верно угаданный театром в пьесе А. Гельмана, требует сложного сочетания открытой авторской позиции, прямого обращения к зрителю с подробной об-

¹ Коробков Л. Обратные связи. — Новый мир, 1978, № 10, с. 254.

² Фролов В. Судьбы жанров драматургии. М., 1979, с. 362.

рисовкой мотивов поступков, раскрытия «диалектики души» героев. Первая составная часть этого сплава в основном театру удалась. Что касается второй, то, вероятно, в процессе общения со зрителем спектакль будет совершенствоваться и приобретет необходимую психологическую глубину»³.

Такие упреки театрам, обратившимся к публицистической драматургии, упреки в психологической неразработанности характеров, можно встретить довольно часто, в том числе на страницах специальных изданий. Они—следствие теоретической неразработанности вопроса, непонимания законов, по которым публицистическая драма создается. Попытку приблизиться к осмыслению их и представляет собой настоящая работа.

Но прежде чем приступить непосредственно к рассмотрению конкретного материала—пьесы «Рычи, Китай!» С. Третьякова, находящейся у истоков жанра публицистической драмы, необходимо уточнить некоторые аспекты вынесенного в заглавие определения «эпическая драма».

Размышления об эпической драме можно встретить уже у В. Г. Белинского. В статье «Разделение поэзии на роды и виды» он относит к такого рода произведениям некоторые пьесы Шекспира «исторического содержания, основная идея которых берется из сферы высшей государственной жизни»⁴. Но когда критик пишет о пьесе А. С. Пушкина «Борис Годунов», то находит в ней «огромные недостатки», «полное поражение»⁵ поэта и связывает его прежде всего с предметом изображения: «Если в «Борисе Годунове» почти нет никакого драматизма, это вина не поэта, а истории, из которой он взял содержание своей эпической драмы»⁶. Вопросная: «может ли драма существовать без сильного развития личностей и индивидуальностей»⁷, Белинский предполагает совершенно определенный ответ. И именно в этом смысле не устраивает его «Борис Годунов»—«совсем не драма», «действующие лица слабо очерчены», «ни страстей, ни борьбы, ни действия»⁸.

³ Бейлин И. Зинуля—дура? — Советская Хакасия, 1984, 16 дек.

⁴ Белинский В. Г. Эстетика и литературная критика: В 2-х т. М., 1959, т. 1, с. 495.

⁵ Белинский В. Г. Эстетика и литературная критика, т. 2, с. 502.

⁶ Там же, с. 505.

⁷ Там же, с. 503.

⁸ Там же, с. 502, 503.

Как видно из приведенного материала, размышления нашего замечательного критика противоречивы. Он совершенно точно и справедливо пишет о том, что необычная — эпическая — драма предмет своего изображения находит в совершенно особой сфере жизни — жизни исторической, государственной, но требует, чтобы этот предмет был воплощен в формах традиционной драмы.

Думается, введением в литературоведческий обиход понятия «эпическая драма» как явления закономерного в искусстве XX века мы более всего обязаны Б. Брехту, его статьям, пьесам, постановкам, а также исследованиям, посвященным им. Но дело в том, что к осмыслению интересующего нас явления Б. Брехт подходил прежде всего как человек театра: как режиссер-постановщик, как драматург, думающий о реализации своего произведения на сцене; на первый план он выдвигал новые принципы режиссерского видения, актерского существования, при этом конкретные, порой частные моменты выходили на первый план. Брехт настолько последователен и заразителен в этом, что увлекает и литературоведов, пишущих о нем. «Брехт пользуется также известностью как создатель теории «эпического театра», оказывающей значительное влияние на театральную жизнь многих стран мира, — читаем в статье И. М. Фрадкина.— Эта теория предусматривает в качестве обязательного момента так называемый «эффект отчуждения», т. е. прием, с помощью которого драматург и режиссер показывают явления жизни не в их примелькавшемся виде, а с какой-либо неожиданной стороны...»⁹.

Эффект отчуждения представляется важной чертой театра Б. Брехта, но, думается, есть необходимость поставить его в систему представлений об эпической драме, и тогда можно будет видеть, что он — следствие, проявление других, более принципиальных моментов: предмета изображения и особой, определяемой именно им формы драматического действия, типа героя. Представляется, что именно по этим параметрам прежде всего отличается эпическая драма в любых ее разновидностях от привычной реалистической драмы, сформировавшейся в XIX веке. Поэтому именно они оказываются в центре внимания при анализе одной из первых советских публицистических драм «Рычи, Китай!»

⁹ КЛЭ. М., 1975, т. 1, с. 737.

Она написана в 1925 году С. Третьяковым, соратником В. Маяковского по ЛЕФу, поэтом, журналистом, переводчиком Б. Брехта и его другом, если не сказать больше — учителем (стихотворение на смерть Третьякова Брехт начинает обращением «Мой учитель...»). По мнению Э. Пискатора, предшественника Брехта в опытах создания эпического театра, пьеса «Рычи, Китай!» была одним из заметных явлений современной эпической драмы¹⁰.

На некоторые черты своеобразия пьесы «Рычи, Китай!» указывает уже история ее создания. Сам автор пишет в статье «О пьесе «Рычи, Китай!»: «Уезжал в Китай в начале 24 года с твердым намерением написать пьесу. Она должна была называться «Голубой экспресс», разворачиваться в китайском бандитском гнездовье, захватившем в плен целый поезд европейцев»¹¹. Первые же полгода жизни в Китае заставили отказаться от «развесисто-клюквенных» ситуаций, от экзотики и вместо них поставить в центр пьесы «острейшие китайские проблемы»: «Китайцы и иностранцы. Революционные националисты и генералы, подкармливаемые иностранцами. Труд и капитал. Отцы и дети» (157).

Перемена материала соответственно потребовала и перемены жанра будущей пьесы. Писатель решительно отказывается от интриги, авантюрного сюжета, борьбы личностей — от всяких развлекающих моментов. Вместо них в пьесе является как бы сама собой, непосредственно китайская действительность в ее национальном, социально-политическом аспектах — факты, имевшие место в этой действительности.

«Факты дали материал, — пишет Третьяков. — Летом 1924 года произошел ваньсянский инцидент. Утонул после недоразумений с лодочниками агент американской экспортерской фирмы... Капитан английской канонерки «Кокчефер» наставил пушки на город и в отместку за смерть американца потребовал пышных проводов покойника и казни виновных, а так как виновных не было, то было предложено властям

¹⁰ «...Со времен греков, Шекспира и Гете существуют эпические драмы, пишутся они и сейчас (все документальные драмы эпичны), например «Рычи, Китай!» Третьякова, «Первая Конная» Вишневого и т. д.» (см.: Пискатор Э. Политический театр. М., 1931, с. 65).

¹¹ Третьяков С. Слышишь, Москва?! Противогазы. Рычи, Китай! М., 1968, с. 157. В дальнейшем при цитировании в скобках будут указаны страницы этого издания.

казнить двух членов союза лодочников. Вот и все. Из этого факта возник «Рычи, Китай!» (158).

Такие «факты» были необычны для драмы. Необычной была и форма воплощения. Она поставила в тупик критиков. На их недоуменные вопросы: «Что это? Пьеса? Театр ужасов? Этнографический этюд?» — автор отвечал: «Это статья. Сила этой постановки в ее злободневной публицистичности. «Рычи, Китай!» — это статья, только попадающая в сознание аудитории не со страниц газеты, а с театральных подмостков» (159). Другое, тоже необычное определение жанра дается под заголовком пьесы: «Событие в 9-ти звеньях».

Необычностью жанровых определений Третьяков может состязаться с авторами современных актуальных пьес. Исследователь современной советской драматургии замечает: «Человек со стороны» назван И. Дворецким «современной хроникой», пьеса М. Шатрова «Погода на завтра» — «репортажем с места событий в диалогах, письмах, телеграммах и других документах», пьеса В. Черных «День приезда — день отъезда» — «хроникой одной командировки», само название пьесы А. Гельмана «Протокол одного заседания» определяет жанровую специфику»¹².

Обращение к актуальным проблемам общественной жизни и связанная с этим установка на предельное приближение к жизни, «документальную» достоверность изображаемого, установка на положение автора не «выдумывающего», а как бы только фиксирующего события, — устойчивые черты публицистической драмы. Они во многом определили и специфику пьесы «Рычи, Китай!» Не случайно С. Эйзенштейн в свойственном ему в двадцатые годы полемическом тоне писал: «Рычи, Китай!» ... При чем тут театр? Это блестящая публицистика. Ответ на жгучие вопросы ... И может быть, поэтому чуть ли не самое замечательное, что мы видели на подмостках за эти годы»¹³. Под этими словами, если заменить название пьесы, могли бы подписаться многие говорившие и писавшие о современной производственной пьесе.

Третьяков настаивает на том, что все изображенное им было: он это видел, хорошо знает. Для этого, в нарушение всех привычных представлений, между названием пьесы и перечнем действующих лиц дается длинное (восемь страниц)

¹² Бугров Б. Проблемы развития русской советской драматургии на современном этапе. М., 1980, с. 124.

¹³ Эйзенштейн С. Избр. произв.: В 6-ти т. М., 1964, т. 2, с. 282.

авторское вступление. В нем пространно изложен факт, происшедший в июне 1924 года в Ваньсяне, причем не только в его событийной основе, но с элементами социально-психологических характеристик участников, эмоциональными деталями отношений, описанием обычаев, способов одеваться и т. п. Вся эта предваряющая часть, напоминающая по количеству и качеству информации физиологический очерк, сохраняет функции ремарки: содержит конкретные указания постановщику, художнику, актерам. Она была необходима, так как им предстояло воплотить предельно достоверно незнакомый национальный материал.

Но есть у этой части еще одна функция. Знакомящийся с пьесой еще до начала действия узнает о направлении и итогах развернувшихся событий. В результате драматург принципиально меняет восприятие пьесы.

Восприятие традиционной для XIX века драмы во многом определялось интересом к финалу. Это было обусловлено драматическим процессом, который выстраивался как «постоянное движение вперед, к конечной катастрофе»¹⁴. Третьяков иначе выстраивает материал пьесы. Предварительная информация снимает остроту первого эмоционального восприятия. Обычный интерес драмы к тому, что случится с героями, сменяется интересом к тому, как все происходит в каждый отдельный момент. Тем самым создается своеобразный «эффект торможения», свойственный эпосу, активизируется аналитическое начало в восприятии. В этом Третьяков последователен.

«Факт», «ваньсянский инцидент», обладающий в самой своей жизненной основе острой конфликтностью, напряженным драматизмом, в том числе и в личных судьбах его участников, драматург разбивает на составляющие его «звенья», их, в свою очередь, на «явления», чтобы отдельно, подробно, как под увеличительным стеклом, вывить их собственный внутренний драматизм. Каждый микроучасток действия предстает как частное проявление основной политической ситуации — национального, социального, нравственного надругательства белых над китайцами. При этом Третьяков сообщает драме возможности народного эпоса, для которого важен каждый отдельно взятый момент бытия.

Собственная значимость и относительная самостоятельность эпизодов подчеркивается сознательным нарушением

¹⁴ Гегель. Эстетика: В 4-х т. М., 1971, т. 3, с. 548.

привычного для драмы последовательного развертывания действия. В предваряющей части автор сам предупреждает об этом. «Два места действия — империалистическая «Кокчефер» и китайский берег — определили собой звеньевое построение пьесы, заключающееся в том, что эпизоды как бы заходят концами друг за друга. С парохода рассматривают сцену утопления Холея, в то время как в следующем звене до этого момента пройдет достаточное количество времени» (67—68).

Таким образом, драматург удваивает, утраивает известность итога: в предваряющей части говорит о смерти американца, потом мы узнаем о ней со слов белых, наблюдающих за рекой, наконец, подробно прослеживаем, как развиваются события на берегу, на лодке, как ведет себя Холей, чего хочет лодочник Чи, в результате каких обстоятельств наступает смерть, как реагируют на нее разные стороны. Здесь использован тот самый «эффект отчуждения», о котором Брехт начал писать в тридцатые годы. Он дал возможность увидеть не только сам эпизод, но его восприятие той и другой стороной, возможность вернуться к нему и повторить с разной степенью приближения. В пьесе «Рычи, Китай!» в полной мере проявилась та особенность, которую позже исследователи сочтут принципиальным открытием эпического театра: «Эпический театр стремится к раскрытию определенных сторон действительности, а для успешной демонстрации работы частей машины ее нужно разобрать, а не просто сфотографировать»¹⁵.

Драма Третьякова «не спешит», она «демонстрирует работу частей машины». После пространной ремарки, описывающей берег со множеством людей, занятий, собственно действие начинается со сцены между китайским купцом Тай-ли и компрадором: речь идет о покупке партии кож, о процентах за посредничество. В следующем явлении появляется мистер Холей, торопящий грузчиков с транспортировкой парового котла: «Ну, что же, что тяжелый! Не лошадей же в него впрягать! Мало ли в Ваньсян набежало голодающих» (78).

Эпический по своей природе предмет изображения — отношения людей в процессе производства — предопределил эпизацию драматического действия даже в пределах самой малой его единицы — «явления». Так, третье явление пер-

¹⁵ Гасснер Д. Форма и идея в современном театре. М., 1959, с. 136.

вого звена состоит из довольно пространной ремарки, описывающей, с каким трудом грузчики передвигают котел, и единственной реплики Холея, «понаблюдавшего» за работой и обругавшего китайцев «ленивой скотиной». Здесь со всей очевидностью предстает главный принцип организации материала в пьесе — монтаж. Смысл высекается из стыковки содержания ремарки и реплики — их резкого несоответствия. Как бы используя технику кино, Третьяков монтирует взятые без начал и концов, без постепенной подготовки самые эмоционально сильные, контрастные ракурсы, эпизоды, планы, взрывая этим даже описательность длинных ремарок.

Принципиально иначе, чем в драматургии предшествующей поры, даются здесь и кульминации. Мы привыкли к тому, что драматическое напряжение в пьесе нарастает постепенно, кульминация подается крупно. В пьесе о Китае (здесь следует читать шире — о всяком обществе, построенном на неравенстве людей) очень мало моментов более или менее спокойных. Каждый эпизод являет собой не просто несправедливость, но вопиющую несправедливость, каждый чреват взрывом. И драматург не выделяет и не укрупняет самых эмоционально сильных мест, а напротив, дает их в контексте обыденного существования, упрятав в концы и начала рядом идущих эпизодов, разговоров. Пример — четвертое явление первого звена, в котором Холей, не желая сдвинуться с места, заставляет грузчиков с котлом объехать себя. Они объезжают, а он еще и высчитывает с них за остановку. До этого появившийся журналист рассказывает Холею о передовице в китайской газете, обличающей колониальную политику, после этого сообщает о том, что китайские экспортеры снизили плату грузчикам до пятнадцати тунзуров, и бжит за старухой Амой, поставляющей белым китайских девочек. Течет, перекатываясь с темы на тему, разговор, идет, не останавливаясь, жизнь, как бы во всем ее разнообразии и объеме. Но в воспринимающем сознании одно-единственное слово даже не обернувшегося Холея «объедут» прозвучало, как страшной силы взрыв, высветивший, экстрагировавший противостояние двух сил: разросшееся до бесчеловечности презрение того, кто наживается, к тем, на чьем труде он наживается, с одной стороны, и выходящее за пределы человеческого терпение и покорность — с другой. Но все предстает как обыденность.

Так в пьесе «Рычи, Китай!» проявилось важнейшее качество будущей брехтовской драматургии, которое ее исследо-

ватели А. Федоров и В. Лапшин в статье «Эпический театр как новый этап реалистической драматургии» определили следующим образом: «Пристальное созерцание мира, объективная, как бы бесстрастная передача органической, имманентной логики жизни»¹⁶. «Второе», неразрывно связанное с этим начало авторы цитируемой работы связывают с «реферирующим комментарием». Последнее, видимо, не безусловно, тем более что в самой статье назван ряд пьес, в которых нет зонгов, других форм комментария. Это «второе» начало требует уточнения.

«Форма эпического театра — серия эпизодов», — отмечает исследователь театральных форм и идей нашего века Дж. Гасснер. В статье, посвященной пьесе Брехта «Трехгрошовая опера» как «Чайке» эпического театра, Б. Зингерман, используя терминологию Третьякова и Эйзенштейна, специально подчеркивает: «Построена на принципе монтажа аттракционов и разъединении элементов»¹⁷. Думается, что именно монтаж как способ организации драматического действия позволяет реализовать «второе» начало антиномичного по своей природе эпического театра Брехта. С одной стороны, он показывает объективную действительность в ее «органической, имманентной логике», с другой — разрушает иллюзию достоверности жизни; он не позволяет зрителю пассивно скользить по основной линии драматического действия, но заставляет сопоставлять, и не только близлежащие «куски», но и удаленные друг от друга, выявлять новые смысловые связи, контрасты, взаимоотражения — остранять материал — и тем самым активизирует воспринимающее сознание.

Монтажность изначально определяет мышление Третьякова-драматурга. Это видно уже по первым его работам для театра: «перемонтировке» пьесы М. Мартине «Ночь» для Вс. Мейерхольда в «Землю дыбом», совместной работе с Эйзенштейном над «Мудрецом», а также по оригинальным пьесам «Слышишь, Москва?!» и «Противогазы». Это в полной мере проявилось в пьесе «Рычи, Китай!» Основное событие здесь дается не в последовательно-линейном его развертывании, а разбивается на «звенья», которые еще и смещаются во времени и пространстве. Таким образом, главным оказывается не событие, а восприятие его с разных позиций.

¹⁶ Филологические науки, 1966, № 1, с. 43.

¹⁷ Зингерман Б. Очерки истории драмы XX века. М., 1979, с. 253.

Драматург идет еще дальше, отказываясь от традиционных принципов драмы — стягивания, концентрации, абсолютизации существующих в реальной жизни явлений и изображения их конфликта. Новая эпическая установка: максимально приблизиться к жизни, передать ее сложность в разветвленной структуре драматического действия.

Соотнесенность множества лиц, положений позволяет расширить и углубить проблематику пьесы. Национально-политический конфликт не заслоняет расслоения внутри каждого лагеря. Так, китайская сторона представлена даоинем города, его переводчиком-студентом, богатым купцом Тай-ли, перекупщицей девочек старухой Амой, кули, лодочниками, монахом Хошеном, боем на канонерке... Так же пестр мир белых: офицеры «Кокчефер», французский коммерсант с женой и дочерью, агент американской торговой фирмы, журналист, туристы... И между ними, людьми одного цвета кожи, примерно одного социального положения, все время возникают микроконфликты самого разного масштаба и плана: сталкиваются мать и дочь, интересы коммерции, проявляется неприязнь англичан к заносчивому янки...

И перекрывая все, захватывая все положения и лица, встает во весь рост гуманистическая проблема: проблема отношения к человеку, цены человека, наконец, цены человеческой жизни. На этом аспекте содержания пьесы необходимо остановиться особо, он свидетельствует о том, что упреки некоторых критиков в адрес публицистической драмы, якобы пренебрегающей человеком, несправедливы. Да, в этом жанре ослаблена или отсутствует обрисовка героев в их индивидуально-частном бытии, но здесь все определяет интерес к человеку общественному: к его месту в обществе, отношению к нему в процессе общественного производства, его собственному отношению к делу, достойному или недостойному званию Человека.

В пьесе «Рычи, Китай!» проблема отношения к человеку стягивает воедино ситуации самого разного масштаба и наполнения: разговоры об оплате труда кули, лодочников, сцены, в которых Ама торгует у Чи его дочку, и опорные в драматическом действии эпизоды, в которых речь идет прямо и непосредственно о цене человеческой жизни.

Своеобразным центром композиции предстает сцена, в которой самоуверенный мистер Холей находит смерть из-за своей жадности: он набрасывается с кулаками на лодочника Чи, пытается заставить его ехать силой, а когда тот

отклоняется от удара, валится за борт, не удержав равновесия, тонет, не умея плавать, у самого берега. Эта ситуация получает особый смысл оттого, что «зеркально» отражает предшествующую — эпизод с боем и последующие, где решаются вопросы, кому из китайцев идти на казнь.

Китайчонок-бой, видя, как Коппер наводит пистолет на Чи, отказывающегося везти американца, хватает его за руку и, отброшенный пинком, летит за борт.

(Бой задыхаясь, кричит из-за борта.)

Корделия Что там? (вопросительно к мужчинам).
Тонет?

Холей (глядя за борт). Только плохо идет ко дну, ногами путается.

Корделия (подбежав к борту). Человек за бортом!

Холей. Нет, китаец.

Корделия. Так его же надо спасти. (Хватает спасательный круг с надписью «Кокчефер») ...

Капитан (строго). Спасательные круги китайской ка-
конерки не для китайцев (94).

Вопиющая бесчеловечность белых, для которых жизнь китайского мальчика не имеет цены, усиливается следующей сценой: едва спасенный лодочником бой ступает на борт, его заставляют просить прощения у Коппера и целовать ему руку.

Потом за жизнь Холея, наказания которого просто требует нравственное чувство нормального человека, капитан «Кокчефера» требует казнить двух китайцев-лодочников. Изображая процесс выбора жертв, драматург дает возможность ближе узнать население берега, тем самым ощутить всю остроту ситуации, возмутиться тем, что из-за одного отвратительного янки должны лишиться жизни двое, и кто-то останется без кормильца, без отца, мужа, родного близкого человека.

Рядом со сценами высочайшего драматического напряжения, острая их, художник дает сатирические, разоблачая ханжество, лицемерие белых. Так, после эпизода, в котором бой целует руку Коппера, мадам де Брюшель восхищается капитаном.

Мадам де Брюшель (восторженно). Капитан, вы прямо блаженный Августин! Дайте ему конфетку! (берет из вазы и протягивает бою.) На, милочка, конфетку.

Капитан. Не балуйте! (бой уходит.)

Мадам де Брюшель (капитану). И возьмите себе в карман конфеток! Я вам сама положу (вынимает из кармана капитанского кителя браунинг и кладет под него горсть конфет.) Пройдете мимо ребеночка, опустите руку в карман, а конфетка под рукой...» (97).

Неизвестно, достанет ли капитан конфетку, но оружие для китайского «ребеночка» у него всегда под рукой.

Третьяков—мастер ведения диалога: он умеет создать и блестящую комедийную ситуацию и сцены высокого трагического наполнения (образ боя в театре им. Мейерхольда решался М. Бабановой именно в этом ключе). Но ни комическое, ни трагическое начало не определяют характера драматического действия в целом. Эти начала, имея частный характер, вносят в пьесу богатство обертонов самой жизни, разнообразной по своим проявлениям. В пьесе, как в жизни, уживаются рядом безобразное и смешное, страшное и обыденное, а в целом она идет своим чередом, своим неостановимым потоком. Думается, именно здесь кроется важнейшее отличие эпической драмы от традиционных жанров — ее «героем является сама жизнь». Так писал об этом Белинский: «К эпическим драмам принадлежат многие драматические произведения, занимающие середину между трагедией и комедией. Таковы, например, «Буря», «Цимбелин», «Двенадцатая ночь, или Что угодно» Шекспира, в которых героем является сама жизнь. Возьмем, например, «Что угодно»: тут нет героя или героини, тут каждое лицо равно занимает нас собою...»¹⁸

Трагедия, комедия, собственно драма определяются типом конфликта героя с обстоятельствами; столкновения, протекающего, как правило, в пределах конкретной ситуации в судьбе героя. В «Эстетике» Гегеля, обобщающей уже имеющийся опыт и предвещающей его развитие, читаем: «Действие, поскольку оно покоится на самоопределении характера ... лишено в качестве предпосылки эпической почвы целостного мирозерцания, объективно раскрывающегося во всех сторонах и разветвлениях. Оно сосредоточивается в простоте определенных обстоятельств, при которых субъект решается поставить свою цель и осуществить ее»¹⁹.

Эпическая драма тем и отличается от собственно драмы, что прямо и непосредственно обращенная к социально-поли-

¹⁸ Белинский В. Г. Эстетика и литературная критика, т. 1, с. 496.

¹⁹ Гегель Эстетика, т. 3, с. 541.

тическим проблемам времени, представляет процесс жизни, логику взаимодействия главных общественных тенденций. Основным средством воплощения этого содержания становится монтаж — монтаж «звеньев», ситуаций, эпизодов, позволяющий воссоздать сложное целое — состояние мира.

Третьяков как драматург работает именно в этом направлении: он отказывается от ведущего драматического действие принципа личности и воссоздает то, что доступно эпосу — сам процесс жизни во множестве и сложности составляющих ее моментов. В пьесе «Рычи, Китай!» мы видим множество лиц, каждое, кроме участия в общем движении событий, занято еще и своими проблемами. Линии отдельно взятых персонажей относительно самостоятельны и незавершенны. В полифонической структуре пьесы, посвященной росту национального и политического самосознания, действующие лица важны не столько своей индивидуальной психологической неповторимостью, как в классической драме XIX века, сколько социальной типовой характерностью. Каждый герой предстает как носитель определенного уровня сознания, представитель определенной общественной позиции и проверяется в обстоятельствах социального бытия.

В конечном счете героем эпической драмы становится коллектив, среда, группа (или носитель коллективного сознания). То значение, которое в собственно драме имело изображение индивидуальной судьбы, социально-психологических реакций личности на обстоятельства, в эпической драме приобретает анализ взаимоотношений в группе, выявление механизма взаимодействия многих и разных составляющих ее лиц.

Эти черты эпической драмы являются определяющими и для такой ее разновидности, как публицистическая. В последней «состояние мира» лишь конкретизируется, «абсолютно» точно обозначается во времени и пространстве. И ситуация изображается локальная, даже, кажется, частная: в Ваньсяне в 1924 году оказался убит агент американской торговой фирмы, в СМУ № 101 бригада отказалась получать премию, на прием к заместителю министра пришел «последний посетитель» и потребовал отказаться от поста... В такой конкретной ситуации драматург высвечивает «кричащие противоречия» совершенно определенного момента развития общества — противоречия, требующие немедленного решения.

Третьяков в своей китайской пьесе ставил особенно актуальную для двадцатых годов проблему революционного действия. Авторы современных публицистических пьес бьют тревогу по поводу негативных явлений в нашей общественной практике: показывают необходимость срочных изменений в сфере управления производством, в отношении людей к своему делу... Сегодня эти явления потребовали уже государственных решений, определились на языке политической экономии²⁰, но обнаружили их первыми и представили на общественный суд авторы публицистических пьес. Достичь результата они смогли только потому, что, опустив подробности индивидуально-психологического существования, сосредоточились на социальном поведении человека — поведении в процессе общественного производства и обсуждения его проблем на самых разных уровнях, в самых разных инстанциях²¹. Таков закон жанра.

²⁰ «Наши собственные социальные производственные отношения во многом устарели, стали тормозом на нашем пути», — говорит директор Института экономики АН СССР, член-корреспондент АН СССР Л. И. Абалкин в интервью с корреспондентом (Аргументы и факты, 1986, № 43, с. 2).

²¹ См.: Головчинер В. Е. О жанровой специфике пьес А. Гельмана. — В кн.: Художественное творчество и литературный процесс. Томск, 1983, вып. 5.

Е. В. БАЙКИНА

ПОВЕСТЬ И. КАТАЕВА «МОЛОКО» В АСПЕКТЕ КОНЦЕПЦИИ ЛИЧНОСТИ ГРУППЫ «ПЕРЕВАЛ»

Сложный вопрос о соотношении эстетических воззрений и художественной практики И. Катаева с теоретической платформой группы «Перевал» не становился еще предметом специального исследования. Но без учета общности этих установок невозможно современное прочтение произведений писателя. Поэтому в предлагаемой статье (не претендуя на полноту и окончательное решение вопроса) мы попытаемся осмыслить результаты этого творческого взаимодействия на основе повести «Молоко», в которой нашли свое художественное выражение многие аспекты перевальской концепции личности.

Появление этого произведения вызвало оценки в основном негативного характера. «Неистовые ревнители» ставили в вину писателю то, что он, «дебютировавший в советской литературе как писатель-коммунист, идет на поводу у самых реакционных элементов нашей литературы (т. е. группы «Перевал». — *Е. Б.*) и их идеологов»¹. На проходившей в апреле 1930 года дискуссии о «Перевале» представителями РАПП было приложено немало сил, чтобы отторгнуть И. Катаева от группы, в которой он сформировался как художник.

В настоящее время тоже встречаются попытки возвести непроходимый барьер между мировоззрением отдельных писателей, входивших в «Перевал», и его теоретической платформой, провести своеобразную «реабилитацию» этих писателей: «Теоретики группы (А. Лежнев, Д. Горбов) в своих суждениях развивали преимущественно идеалистические тенденции, которые уводили литературу от насущных

¹ Против буржуазного либерализма в художественной литературе: Выступление М. Гельфанда. М., 1931, с. 97.

задач современности, — пишет Н. Грознова. — Что же касается таких художников, как М. Пришвин или И. Катаев, то их творчество не только не замыкалось в рамках «перевальских установок, но по существу развивалось вне их, вне этой эстетической платформы, помимо нее. Об этом говорит не только художественное творчество писателей, но и их принципиально важные, историко-литературные, эстетические воззрения»². Относительно М. Пришвина и таких писателей, как Э. Багрицкий, П. Павленко, это замечание, на наш взгляд, справедливо. Но говорить о «преимущественно идеалистических тенденциях» в теориях Д. Горбова и А. Лежнева — значит безоговорочно придерживаться той оценки, которая сложилась в 20-е годы у РАПП по отношению к «Перевалу», т. е. видеть в эстетике «Перевала» по-прежнему явление антисоциальное и аполитичное.

Несомненно, у «Перевала» имелось немало серьезных недостатков «и в области теоретической и в области творческой», в чем открыто признавался Д. Горбов³. Но нельзя забывать, что это был период становления молодой советской литературы и науки о ней, поэтому вполне естественно, что не обходилось без издержек, отклонений, методологических просчетов. И творчество И. Катаева, как любого талантливого художника, не укладывалось полностью в теоретические установки группы, его произведения несли печать индивидуальности и не были художественной иллюстрацией перевальских лозунгов, как считали некоторые рапповские критики. Дело обстояло сложнее.

По сравнению с Э. Багрицким, М. Пришвиным, П. Павленко, для которых «Перевал» был лишь этапом писательской биографии, автор «Молока» (после недолгого пребывания в «Кузнице») пришел в «Перевал» молодым, еще не сформировавшимся художником, прошел с этой группой весь творческий путь, полностью разделив трагическую судьбу ее участников. Принадлежность к «Перевалу» на основе не только формальной, но и идейной близости была выражена И. Катаевым в письме, зачитанном в ходе уже упоминавшейся дискуссии о «Перевале»: «Основные высказывания перевальских критиков за последние год-полтора делались на основе нашей коллективной работы, и писатели «Перева-

² Грознова Н. Иван Катаев — прозаик и публицист. — В кн.: Катаев И. Хлеб и мысль. Л., 1983, с. 352.

³ См. об этом: Против буржуазного либерализма... Выступление Д. Горбова, с. 57—60.

ла», в том числе, разумеется, и я, несут за них полную ответственность. Декларация Содружества есть, в частности, и моя декларация»⁴. Заявленная в пылу полемики с излишней категоричностью и прямолинейностью, эта мысль писателя свидетельствует о том, что многое в эстетике «Перевала» находило непосредственный отклик в художественной практике и критических выступлениях И. Катаева.

Споря с рапповской теорией социально-классовой детерминированности, писатель подчеркивал ее временный, переходный характер. Вместе с тем он понимал, что эта теория не только дань времени, ее обусловили глубокие, сложные процессы общественного развития. Одновременно И. Катаев настаивал и на принятии перевальской концепции искусства, ставящей перед литературой более масштабные задачи, рассчитанные на будущее, решение которых невозможно, если исходить только из конкретной исторической ситуации. «Можно и следует работать на сегодняшний день; можно и следует на завтрашний. Но не следует всю колоссальную энергию искусства запускать только на обслуживание сегодняшних деловых хлопот. Это было бы так же нелепо, нецелесообразно, как если бы всю энергию Днепростроя пустить на немедленное изготовление кастрюль. Не следует требовать от искусства прямого действия, прямого воздействия на предмет свершения таких-то поступков. Люди, которые выставляют такие требования, — за легкую промышленность в искусстве»⁵. Таким образом, не отрицая задач искусства сегодняшнего дня, писатель боится, как бы оно не приобрело статус сиюминутности. Борьба ведущих теоретиков и писателей «Перевала» с рапповской, вульгарно-социологической критикой за «тяжелую индустрию искусства» была неотделима от борьбы против «убогого толкования классовой точки зрения» на героя, что знаменовало собой становление перевальской концепции личности и теории психологизма.

«Личность, человек переходного периода должны были стать центром, осью художественного произведения», — писал А. Лежнев, выражая суть эстетических поисков литературы 20-х годов⁶. Но существенным препятствием для раз-

⁴ Письмо И. Катаева. — Там же, с. 65.

⁵ Там же, с. 66.

⁶ Лежнев А. Художественная литература революционного десятилетия. — В кн.: Лежнев А. Литературные будни. М., 1929, с. 254.

вития психологического искусства, по мнению Александра Воронского, являлись выхолащивание в нем личностного, индивидуального начала, излишняя прямолинейность героев, наклеивание им ярлыков. Анализируя состояние современной ему литературы, основатель «Передела» предостерегал: «У нас многие и многие из молодых художников полагают, что буржуа, дворяне непременно должны быть лично злодеями, идиотами, а рабочие, коммунисты лично всегда сверхдобродетельны. Но буржуа может быть даже очень «положительным» человеком, а общеклассовая роль его в современном обществе тем не менее остается глубоко вредной»⁷. Эти слова А. Воронского — ключ к пониманию идейного замысла катаевского «Молока». Именно в этой повести чрезвычайно остро, драматично раскрывается психология человеческой личности, вобравшей в себя и отразившей все основные противоречия эпохи. Полемически настроенный против социологической плоскостности, отрицающий изображение человека только как определенного «классового продукта», И. Катаев в своем творчестве и в повести «Молоко» пытался углубить, расширить представление о внутреннем мире личности, раскрыть ее многомерность, не отметая при этом классовой детерминированности характера. Его очень «положительный» (если пользоваться выражением А. Воронского) Нилов проявил во второй части повести свою «глубоко вредную», «общеклассовую роль» в «современном обществе».

Импульсом к написанию произведения послужила начавшаяся в стране кампания по созданию в деревне кооперативных товариществ, утверждающих «впервые за тысячелетия мировой культуры... попытку совместного и свободно-земледельческого труда», что на практике означало «крушение собственности... прорыв в иные, неведомые века». Преобразование деревни не могло не радовать И. Катаева как писателя, человека, увлеченного победами социализма. Но в то же время автор «Молока» опасался, что «крушение прадедовских навыков» обернется полным отрицанием, утратой ценнейшего сельскохозяйственного опыта, обретаемого веками.

В то время, когда писалась повесть, в стране еще не развернулось движение двадцатипятидесятников (впоследствии оно найдет свое отражение в книге Катаева «Движение»),

⁷ Воронский А. Литературно-критические статьи. М., 1963. с. 37.

поэтому реальную опору для начавшихся преобразований писатель увидел в культурном хозяине Нилове, «который свое индивидуальное хозяйство поставил как картинку, и притом без всякой эксплуатации, исключительно семейным трудом»⁸. К тому же следует заметить, что вопреки сложившемуся мнению о едвигении в главные герои ярого кулака, Нилов у И. Катаева, «хотя и баптист и сильно зажиточный, но человек вполне советский, два старших сына пали на красном фронте, ведет цивилизованную жизнь и даже руководит сельскохозяйственным ручьевским кружком» (32). Последним обстоятельством И. Катаев хотел особенно подчеркнуть, что разбуженная революцией деревня остро нуждалась в знаниях и научном подходе к сельскому хозяйству, т. е. в том опыте, которым располагали в большинстве случаев люди, подобные Нилову. Эту мысль писателя следует рассматривать в контексте общей эстетической концепции И. Катаева, выросшей из убеждения, что «у искусства есть своя гигантская сфера понимания: формирование новой психики и новых человеческих отношений. К этому нужно готовиться. Это тот же вопрос о кадрах социалистического общества... Материальная основа нашего общества, ныне закладываемая, сама будет рождать новую психику и новые человеческие отношения, но это не значит, что их не нужно творить, торопить, думать о них в особицу»⁹ (разрядка моя. — Е. Б.).

Актуальность этих слов подтверждается известным высказыванием В. И. Ленина: «Мы можем (и должны) начать строить социализм не из фантастического и не из специально нами созданного человеческого материала, а из того, который оставлен нам в наследство капитализмом. Это очень «трудно», слов нет, но всякий иной подход к задаче так не серьезен, что о нем не стоит и говорить»¹⁰. В связи с этим интересно заметить, что, обращая свое внимание на представителей классов, путь которых в революцию был прямым, Д. Горбов одним из первых указал на социальную ценность личности Н. Кавалерова из олешинской «Зависти», скрытую в его творческом даре и эмоциональной восприимчивости. «И плох будет тот «строитель», — писал Д. Гор-

⁸ Катаев И. Молоко. — В кн.: Катаев И. Хлеб и мысль, с. 32. Далее ссылки даны по этому изданию с указанием страниц в тексте.

⁹ Письмо И. Катаева, с. 65.

¹⁰ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 41, с. 33.

бов, — который не сумеет в нем (Кавалерове. — Е. Б.) эту социальную энергию учесть и переключить на общее дело»¹¹. Эти слова можно в полной мере отнести и к главному герою «Молока».

Социальная ценность личности Нилова связана прежде всего с его творческой активностью, пафосом созидания и преобразования на земле. Гордость хозяина чувствуется во всем поведении Нилова, когда он демонстрирует московскому инструктору свое индустриальное детище: «Долго мы ходили по всем этим достижениям; на дворе совсем стемнело, и я даже утомился порядочно. А старик тянет еще и еще смотреть, таскает меня без устали и с явным удовольствием. Хотя словами не бахвалится — дескать все само за себя говорит — но на лице у него такое хитрое наслаждение» (36). Но кроме таланта истинного хозяина, писатель наделил своего героя артистизмом: художественным видением мира, способностью глубоко переживать, тонко чувствовать красоту в ее разных проявлениях (красота природы, женщины, человеческого голоса). Особенно черты яркой индивидуальности проявляются при соприкосновении Нилова с искусством. Процесс постижения прекрасного аккумулирует в себе лучшие качества героя, как бы поднимает его на новую нравственную высоту, что является залогом утверждения героя в новой жизни.

Искусство дает не просто толчок к проявлению самых разнообразных эмоций у Нилова, оно обуславливает психологическую закономерность их нарастания: «И можете себе представить, что тут начал вытворять мой старик! Зачмокал, замахал в лад пению своей лапищей, зажмурился, закрутил головой... А как замолкла певица... вскочил старик, скинул наушники, забегал по комнате, всплескивая руками...» (38). Посредством этого незаурядного дара эмоционального отклика на искусство писатель психологически мотивирует то, что Нилов самораскрывается, делится с гостем своими самыми сокровенными мыслями о жизни. Находясь в состоянии душевного подъема, он излагает Телочке свое тщательно обдуманное, выношенное представление о противоречивости природы человека, борении в нем добра и зла и о самом для себя важном — о молоке — «влаге жизни», символе животворящего начала и вечного обновления. В этом контексте смысл названия повести становится чрезвычайно

¹¹ Горбов Д. Оправдание зависти. — Новый мир, 1928, № 11, с. 230.

емким. Для Нилова молоко — это поэтическое выражение красоты окружающего мира, стихия того идеального, возвышенного, с которой неразрывно связаны все стремления и мечты человека-творца: «Белый ливень недвижно бушует вокруг, белый ливень, связавший землю и небо и меня захвативший в участники свои!..» (40—41). «Струи молочные» уподобляются живительным земным сокам, ассоциируются с самим понятием жизни, ее «струением», «кипением», «взлетом». Философскую глубину приобретает в размышлениях Нилова поворот от темы природы к теме женщины-матери — воплощению высшего, жизнеутверждающего начала в мире, идеалу святости и чистоты.

Незаурядный ум, сила, независимость ниловских суждений, идущая наперекор рабской приверженности националистическим предрассудкам, придают образу Нилова общечеловеческое звучание.

Автор вносит в поведение главного героя все новые и новые оттенки, стремится повернуть его к читателю разными гранями характера. Это стремление лежит в основе всей структуры повести, но свое полное выражение получает в образе героя-рассказчика, московского инструктора, прозванного Телочкой. Его образ выполняет важнейшую художественную функцию — выступает посредником между автором и действительностью, т. е. является во многом близким самому И. Катаеву персонажем. Следует оговориться, что мы не отождествляем позицию автора и позицию рассказчика. Последний ни в коем случае не является alter ego писателя. На протяжении всей повести ощущается некая ирония, то мягкая, скрытая, то явная по отношению к рассказчику. Ироническое отношение автора повести проявляется уже в прозвище героя—Телочка. Порою он представляется излишне сентиментальным, благодушным, нерешительным, но осознающим себя таким наполеончиком: «Эх, думаю, дайте мне, товарищи, годик—один годик всего... Я вам покажу как Телочка работает!»

Однако мы можем утверждать, что ирония, являясь сильнейшим средством авторского абстрагирования от героя, через насмешку, отрицание ведет и к утверждению определенных черт характера Телочки. Многие личные, человеческие качества этого персонажа импонируют писателю, в чем-то главном соответствуя катаевскому идеалу гармонической личности.

В победившей революции автор «Молока» чутко уловил ее гуманистическую сторону, призыв к раскрепощению лучших человеческих качеств. Нежность, ласковость, доброта Телочки — это те стороны души, которые являются для писателя ярчайшими показателями культуры личности, без них невозможно строительство новой жизни. Поэтому ирония, насмешка по отношению к Телочке не может заслонить того концептуального значения, которое несет в себе образ рассказчика. Только Телочка, сам наделенный богатством и тонкостью души, творчески относящийся к делу, смог увидеть широту ниловской натуры, признать и принять его артистизм в работе.

И еще одно существенное, на наш взгляд, замечание. Нельзя забывать, что повесть «Молоко» создавалась в обстановке сильнейшей литературной борьбы. Давая несколько идеализированное, романтически возвышенное описание кулака глазами восторженного Телочки, И. Катаев по-лемически сопрягал образы своих главных героев с теми штампами, которые насаждались рапповцами. «...У нас люди давались так, — писал Ю. Либединский, — вот комиссар такой-то. Ему надлежит обладать такими-то определенными чертами. Мы и давали ему такие-то черты и пускали в действие. Дальше буржуа — ему надлежит обладать вот такими-то чертами...»¹² Рапповские рецепты воссоздания характеров предполагали готовый трафарет и черно-белые краски в палитре художника. Идея от противного, И. Катаев показывает более сложную, далекую от поверхностной схемы картину действительности, смешивает краски при изображении отрицательного героя, что позволяло увидеть человека в диалектике, глубоко и разносторонне.

Такая подача художественного материала «наивно-благородным», «глуповатым инструктором» не могла удовлетворить критику тех лет и позволила ей утверждать, что писатель терял полноту социально-исторической перспективы. «Личные качества кулака Нилова выперли как нечто основное, существенное в нем, — утверждал М. Гельфанд, — а классовая природа оказалась каким-то случайным, трагическим искривлением этого образа»¹³.

Но мы остались бы на позиции вульгарного социологизма, если бы вслед за рапповской критикой продолжали не

¹² На литературном посту, 1928, № 1, с. 26.

¹³ Против буржуазного либерализма..., с. 26.

замечать, что неповторимо-индивидуальные качества героя изображены в повести не изолированно, а выступают прежде всего как выражение социально-классового начала. Вопреки сложившемуся мнению о перевальском методе «ползучего интуитивизма», приведшего якобы к господству «узколичной темы, противопоставленной теме общественной» (об этом неоднократно говорилось на дискуссии о «Перевале»), ведущие теоретики группы в своих работах доказывали, что основной смысл важнейших литературных проблем на данном этапе состоит в выявлении «пригодности того или иного типа для дела революции»¹⁴.

Обвинения в чистом интуитивизме привели к одностороннему прочтению повести «Молоко», к совершенному игнорированию того факта, что ее автор настаивал на тенденциозности, классовой направленности и общественной значимости произведений искусства. «В глубинах города, деревни, вузов, строек возникает великое множество так называемых «личных вопросов», конфликтов, потрясений. На них отнюдь нельзя смотреть как на узколичные драмы. Это все отдельные волны штурмующего моря новых общественных отношений», — говорилось в статье И. Катаева «Об искусстве и грядущем человеке»¹⁵. Писатель защищал неповторимо-индивидуальное начало в характере своего героя только как форму проявления социального. В «Молоке» психология Нилова — это отображение и его социально-классовой природы, основанной на вековом частнобуржуазном укладе. На то, что психология собственника будет меняться очень медленно, неоднократно указывал В. И. Ленин, подчеркивая, что «следы старого в нравах известное время после переворота неизбежно будут преобладать над ростками нового»¹⁶.

Проблема соотношения сознания и подсознания была «краеугольным камнем» (Г. Белая) в эстетике «Перевала». Перевальцы настаивали на диалектике сознательных и подсознательных импульсов, призывая к их целостному воссоединению в пределах одной человеческой личности. Но необходимо сказать, что эта в целом плодотворная мысль в условиях групповой борьбы выступила в сильно утрирован-

¹⁴ Лежнев А. Литературные будни, с. 194.

¹⁵ Катаев И. Об искусстве и грядущем человеке. — В кн.: Катаев И. Под чистыми звездами. М., 1969, с. 487.

¹⁶ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 39, с. 20.

ном виде. Так, А. Воронский с излишней поспешностью утверждал, что «сплошь и рядом наше сознание является лишь послушным орудием бессознательного, прикрывает подлинные бессознательные поступки и намерения»¹⁷. И. Катаев не придерживался столь категоричных выводов главы «Перевала». Обращением к «тайному тайных» своего героя писатель пытался ответить на вопрос: «...в какой мере она (человеческая личность. — Е. Б.) подвластна историческим, социальным изменениям? И что, строя новое общество, принимать за «точку отсчета», природу человека или его разум»¹⁸. Противоречия революционного обновления жизни И. Катаев показал на судьбе героя, который, благодаря своей незаурядности, обладал всеми потенциальными качествами для активного участия в социалистическом преобразовании деревни, но в силу консервативности своей психики так и не сумел этого сделать. Нилов, «обнаружив кулацкий уклон», не оправдал доверия Телочки. Недовольна правлением кооператива и ручьевская беднота. «Ласковый он, Нилов-то ласковый, стелет он мягко, а после косточки трещат!.. Во все дистанции пролез и дышать невозможно от сладких его речей...» (47) — так по-крестьянски точно была вскрыта кулацкая подоплека всей ниловской деятельности. Теперь в контексте общего содержания повести даже самые незначительные на первый взгляд детали приобретают особый смысл. Например, при знакомстве Телочка не заметил «...никаких особых признаков его (Нилова. — Е. Б.) религиозного угара», да и потом религиозность Нилова никак не проявит себя, но современного И. Катаеву читателя этот факт уже сам по себе должен был насторожить. Дело в том, что борьба с религией была важнейшей общественной проблемой двадцатых годов. «Комсомольская правда» постоянно поднимала на своих страницах вопросы, посвященные антиклерикальной пропаганде, рассказывала о таких вопиющих случаях: «А вот крупный кулак из-под Самары — с окладистой бородой и благообразным лицом... Он прикинулся культурным хозяином и прибрал к рукам всю округу, ссужая бедноте хлеб и деньги под огромные проценты... Вот процветающая группа кулаков, скрывающаяся под вы-

¹⁷ Воронский А. Искусство видеть мир. М., 1929, с. 24.

¹⁸ Белая Г., Павлова Н. Диалектика сознательного и подсознательного в концепциях человека. — В кн.: Советская литература и мировой литературный процесс. М., 1972.

веской коллективного хозяйства, даже «коммуны»¹⁹. К Нилову все вышесказанное относится лишь косвенным образом, к тому же рассказчик так до конца и не узнает, виноват ли Нилов в махинациях и злоупотреблениях в кооперативе, но за всеми этими «темными делами» чувствуется опытная ниловская рука.

К концу повести изменяется ее общий колорит. Яркие, сочные краски первых страниц переходят в бледные, мертвенные тона. Нарастает ощущение тревоги. Что-то зловещее проглядывает в самом облике Нилова: «И куда девалась пылкая стремительность его! Что-то застывшее в нем, гробовое, и седины поблескивают как серебряный глазет...» (50). Так постепенно, шаг за шагом автор развенчивает своего героя, беспощадно осуждает его. Но в авторской позиции есть уязвимое место. Выше мы уже отмечали, что так и осталось невыясненным, насколько Нилов причастен к махинациям в кооперативе и что он хотел сказать в своем последнем выступлении перед крестьянами. В решительный момент перевыборного собрания авторское отношение к происходящему вдруг растворяется в голосе вконец растерявшегося Телочки, сливается с ним: «Тут защемило у меня в груди тошнотно, закружилась голова... Что со мной? От духоты что ли, от усталости?..» (50). Такая позиция оставляет ощущение двойственности, авторской недосказанности, как и финальная фраза повести «...а может быть...», заканчивающаяся многоточием. И. Катаев так и не дал четкого ответа на сложнейшие вопросы эпохи, поставленные в произведении. Отчасти это можно объяснить тем, что автор «Молока» нес в себе свойственное всем перестройкам ощущение трагичности своего времени. Трагично заканчивается большинство произведений писателя («Поэт», «Сердце», «Ленинградское шоссе»). Испытывает трагическое потрясение и герой «Молока». Его единственный, оставшийся в живых сын, красавец Костя—надежда и гордость отца — был ослеплен и изуродован националистом-фанатиком.

«Не слишком ли нормированное время мы переживаем?» — этим риторическим вопросом А. Воронский словно откликнулся на заявления рапповцев об изгнании ими человеческих чувств под эгидой революционной необходимости. («Мы считаем, — писал Г. Горбачев, — что сколько бы у тебя детей и жен не было, ты должен, если этого требуют

¹⁹ Строгова Е. Созидание: Очерки. М., 1974, с. 28.

интересы дела, жертвовать своей семьей совершенно спокойно. Всякие другие извороты мы считаем шкурничеством»²⁰). Poleмика до предела обнажила «больные» перевальские проблемы духовной преемственности, гуманизма. И повесть «Молоко», во многом обусловленная дискуссией, имела свою позитивную программу — мысль об артистизме, творческом начале, высокой духовной культуре как неотъемлемой принадлежности людей нового мира. Как истинный художник-гуманист Катаев не мог допустить, чтобы в революции, даже во имя высшей справедливости, была попорчена человечность. Для писателя становилась невыносимой уже сама мысль о культе силы. Авторская боль за человека пронизывает эпизод, в котором мужики, уже собравшиеся голосовать за прежний состав правления, выступают против Нилова, узнав о беде с его сыном: «Не уважает наш мужик несчастья, и к несчастному человеку у него никакого доверия нет. Вот ежели ты силен, здоров и доволен — почет тебе и вера. А чуть пошатнулся человек — проявляется к нему какое-то отвращение. И все это у них вполне искренно и даже бессознательно выходит» (55). Гуманистический мотив проходит через все произведение, особенно четко проявляясь в композиции. В соответствии с замыслом автора вся повесть построена так, что сначала Нилов предстает перед читателем личностью яркой, незаурядной, основателем семейного уклада с высокой нравственной атмосферой, «где нету ни лжи, ни утайки». Компануя события таким образом, Катаев прежде всего хотел обратить внимание на Нилова-человека, Нилова-труженика, Нилова-творца, а уже затем осудить его как собственника, как кулака.

Писатель понимал, что его герой с неизжитым до конца частнособственническим инстинктом не может знаменовать собой положительный идеал эпохи, но понимал он и другое, что ниловскую творческую самоотдачу духа необходимо сохранить как бесценный дар. Поэтому свойственное Нилову творческое начало автор утверждает через образы других ручьевских крестьян, в частности Ивана Сысина, который «по возвращении из германского плена нашел свое хозяйство в жалком прозябании и очень быстро его превознес, руководясь научной практикой...» (42).

²⁰ Горбачев Г. Против литературной безграмотности. Л., 1928, с. 41.

И. Катаев мучительно искал «своего» героя, так как в сумятице переходного времени еще не мог увидеть четкие контуры идеала гармонической личности. Мужественное признание художником своих противоречий звучит на последних страницах повести, сливаясь с голосом рассказчика: «Боже ты мой! Как еще смутно, растерто и слитно вокруг! Нигде не найдешь резких границ и точных линий... Не поймешь ни конца, ни начала, — все течет, переливается, плещет, и тонут в этом жадном потоке отдельные судьбы, заслуги и вины, и влачит их поток в неизвестную даль... Не в этом ли вечном течении победа жизни? Должно быть так. А все-таки страшновато и зябко на душе...» (56).

Иван Катаев был среди тех писателей, которые стремились «возвысить в нашем обществе значение, ценность каждой единицы, каждого члена социалистического общества»²¹. Обогащенное достижениями перевальской эстетики, творчество писателя, особенно его повесть «Молоко» несет в себе мощный гуманистический заряд, направленный на то, чтобы привлечь внимание современников к неуывающим человеческим ценностям, всепоглощающей силе творчества.

²¹ Катаев И. Искусство на пороге социализма. — В кн.: Под чистыми звездами, с. 486.

**ПРИНЦИПЫ АССОЦИАТИВНОГО
ПОВЕСТВОВАНИЯ И КОНФЛИКТ В
«ПОЭМЕ КОНЦА» М. ЦВЕТАЕВОЙ**

Творческое наследие М. И. Цветаевой достаточно велико, а его изучение еще только начинается. Ни одна из работ о ее творчестве пока не может претендовать на полноту исследования. Среди наиболее интересных следует выделить работы В. Орлова, И. Михайлова, А. Саакянц¹.

Проблема ассоциативного повествования в творчестве М. Цветаевой по существу еще не изучалась, хотя многих, писавших о ней, восхищали и удивляли ее необычные образы, причудливые ассоциации, высочайшая эмоциональность, напряженность и исповедальность ее поэзии и прозы, безмерность и взрывчатая сила ее ритмов, метафор, мыслей и настроений.

Ключом для исследования творчества М. Цветаевой нам представляется ее автобиографическая и эпистолярная, критическая и мемуарная проза. На нее будем опираться и мы в своих попытках раскрыть принципы ассоциативного повествования лирико-психологической «Поэмы Конца», определить ее основной конфликт, выявить и проследить в сюжетно-фабульном аспекте пути к его решению. В задачу работы входит также интерпретация, комментирование (хотя бы частичное) текста «Поэмы Конца», одной, по мнению

¹ См.: Орлов В. Н. Перепутья: Из истории русской поэзии начала XX века. М., 1976; Михайлов А. Опыты М. Цветаевой. — Звезда, 1967, № 7; Саакянц А. В. Встреча поэтов. — Вопросы литературы, 1982, № 4; Маяковский и Цветаева. — Москва, 1982, № 10; «Равенство дара души и глагола...»: М. Цветаева о творчестве. — Литературная учеба, 1981, № 3; Бессонная моя душа... — Огонек, 1984, № 20; Марина Цветаева об Александре Блоке. — В кн.: В мире Блока. М., 1981; Эфрон А., Саакянц А. Вечно современный. — Дон, 1965, № 3; Эфрон А. Святое ремесло поэта: Письма и воспоминания А. Эфрона о матери — М. Цветаевой. — Литературное обозрение, 1981, № 12; Страницы воспоминаний. — Звезда, 1973, № 3.

критиков, из наиболее сложных для понимания и восприятия в творчестве Цветаевой.

Поэзия Цветаевой — в той цепочке ассоциаций, берущей начало от мысли, слова, звука, заморозивших автора, преломленных в сознании лирического героя (чаще всего им является автор), и — как конечная цель — личные ассоциации читателя накладываются на авторский образ. Цветаева считала, «что есть чтение, как не разгадывание, толкование, извлечение тайного, оставшегося за строками, пределами слов... Чтение — прежде всего сотворчество... Устал от моей вещи, значит — хорошо читал и — хорошее читал. Усталость читателя — усталость не опустошительная, а творческая. Сотворческая. Делает честь читателю и мне»².

На ассоциативность лирики и прозы конца XIX — начала XX века обратил внимание М. Б. Храпченко. Он пишет: «Заметным явлением в литературе XX века стало развитие ассоциативных принципов повествования, построения лирических произведений. Они формировались постепенно, в произведениях различных писателей, вне рамок тех или иных творческих объединений. Зародыш ассоциативного повествования мы видим в прозе Чехова. Позже принципы ассоциативного повествования получили свое развитие в прозе У. Фолкнера, М. Цветаевой и многих других писателей»³. Таким образом, М. Б. Храпченко выделяет принцип ассоциативности как признак литературы XX столетия, вбирающей в себя накопленный веками мировой культурологической контекст.

Необходимо отметить, что и сама Цветаева в своих литературно-критических статьях также не обошла вниманием принципы ассоциативности. В статье «Поэты с историей и поэты без истории» она проводит удивительно глубокий и интересный анализ стихотворения О. Мандельштама:

Звук осторожный и глухой
Плода, сорвавшегося с древа;
Среди немолчного напева
Глубокой тишины лесной...⁴

находя в нем ту самую ассоциативность, которая была присуща ее творчеству. «Что в первую очередь коснулось

² Орлов В. Н. Марина Цветаева: Судьба. Характер. Поэзия. Цит. по кн.: Цветаева М. Избранные произведения. М.; Л., 1965, с. 49.

³ Храпченко М. Б. Горизонты художественного образа. М., 1982, с. 54.

⁴ Мандельштам О. Стихотворения. Л., 1973, с. 57.

уха этого лирика? Звук падающего яблока, акустическое видение округлости... Эта строфа есть тот самый падающий плод, который дал поэт и от которого... рождаются небывало широкие круги ассоциаций. Круглое и теплое, круглое и холодное, августовское — Августово (имперское), Парисово, греческое, Адамово (горловое) — все это дарит Мандельштам воображению читателя в одной-единственной строфе. (Ассоциативная мощь лириков!)»⁵. Такой анализ можно взять за образец, и мы в некоторых случаях будем руководствоваться подобным подходом к тексту «Поэмы Конца».

Обратимся еще раз к высказываниям М. Б. Храпченко: «Желание художника раскрыть смысловые богатства слова, передать многокрасочность его звучаний и ассоциативное развитие поэтической мысли, занимающее в творчестве Цветаевой значительное место, тесно связаны между собой. И именно потому, что Марина Цветаева опирается на внутреннее содержание слова, поэтическая ассоциативность, метафоричность убедительны и впечатляющи»⁶. Убедимся в этом на анализе «Поэмы Конца».

Логическим продолжением, развитием и завершением высочайшей духовной трагедии лирической героини в «Поэме Горы» явилась «Поэма Конца». По свидетельству А. Эфрон и А. Саакянц, М. Цветаева писала в письме от 26 мая 1924 года: «Поэма Конца» — уже разразившееся женское горе, грянувшие слезы». Работа над этим произведением продолжалась более четырех месяцев. Еще обдуманная послесловие «Поэмы Горы», Цветаева записывает в тетради: «Теперь — Поэму Расставания. (Другую.) Весь крестный путь этапами...» — и тут же набрасывает предварительный план будущей «Поэмы Конца». В тот же день, когда были написаны заключительные строфы «Послесловия» к «Поэме Горы» (1 февраля 1924 г.), Цветаева начинает «Поэму Конца» строками:

Ждал на назначенном месте,
Как судьба⁷.

«Поэма Конца» впервые опубликована в альманахе «Ковчег» в Праге в 1926 году. В том же году она достигла преде-

⁵ Цветаева М. Сочинения: В 2-х т. М., 1980, т. 2, с. 438. Далее при ссылках на это издание в скобках будут указаны страницы первого тома.

⁶ Храпченко М. Б. Указ. соч., с. 56.

⁷ Эфрон А., Саакянц А. Примечания. — В кн.: Цветаева М. Избранные произведения. М.; Л., 1965, с. 767.

лов России, вызвав множество горячих споров и откликов советских поэтов Н. Асеева, С. Кирсанова, Б. Пастернака, П. Антокольского, всех почитателей Марины Цветаевой.

По объему, по сложности восприятия «Поэма Конца» заметно отличается от «Поэмы Горы». Порой приходится сталкиваться с мнением, что «Поэма Конца» малопонятна, противоречива, позиция автора неясна и т. п. Даже такой крупный исследователь творчества Цветаевой, как В. Орлов, писал: «Запутанный, «дикий» синтаксис, опущенные и подразумеваемые глаголы и тому подобные умолчания, свойственные, впрочем, живой разговорной речи, особенно взволнованной (характерен в этом смысле диалог в «Поэме Конца»), — все это зачастую создавало... усложненность стихотворного языка...»⁸ Поэтому прежде чем перейти к непосредственному анализу ассоциативных связей, способа решения конфликта и раскрытию образной системы «Поэмы Конца», необходимо выяснить, о чем же эта поэма, что в ней хотел сказать автор, почему ее так трудно читать.

Примечательно, что сама Цветаева в первоначальных набросках к поэме упоминает о «крестном пути»: «...весь крестный путь этапами...» Важно и то, что, в сохранившихся планах-сценариях отдельных частей поэмы, их (частей) по первоначальному замыслу должно было быть двенадцать. Ровно столько, сколько остановок было на пути Христа на Голгофу по христианской мифологии.

Сделаем небольшое отступление в область мифологии. «Голгофа — в новозаветном повествовании место казни Иисуса Христа (Матф. 27, 33; Мк 15, 22; Ио 19, 17); расположено в районе пригородных садов и могил, к северо-западу от Иерусалима, за городской стеной. Позорная смерть Христа вне пределов города, рано ставшая символом бездомности, бесприютности христиан соотносится с ветхозаветными очистительными обрядами, при которых тела закланных жертвенных животных удаляли за сакральную границу стана или города»⁹. Не менее важна для понимания поэмы и такая деталь христианской мифологии, как крест, который в древних верованиях заменялся колом, шестом, столбом. Крест — «знак смерти» или «выбор между жизнью и смертью, счастьем и несчастьем»¹⁰. Чтобы понять смысл

⁸ Орлов В. Н. Указ соч., с. 48.

⁹ Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2-х т. М., 1980, т. 1, с. 308.

¹⁰ Там же, т. 2, с. 13.

цветаевских слов о «крестном пути этапами», необходимо уточнить характер мифологического образа пути. Постоянное и неотъемлемое свойство пути — его трудность. «Путь строится по линии все возрастающих трудностей и опасностей, угрожающих путнику, поэтому преодоление пути есть подвиг, подвижничество путника. Начало пути — небо, гора... и т. п. ...Пусть как бы сжимается в ничтожный по протяженности, но важнейший по значению участок пути — в мост, переправа через который требует от героя-путника смелости, хитрости и изобретательности. Особым типом пути является бесконечный, безблагодатный путь как образ вечности (ср. обреченность на такой путь Агасфера — Вечного жида)»¹¹.

Приведенные определения мифологических образов в значительной степени помогают прояснить символику и смысловую ассоциативность «Поэмы Конца», задуманной первоначально автором в двенадцати главах (этапах) как «крестный путь». Все, о чем говорилось выше, есть и в поэме — это и пригород, место за городом, и столб-крест, и гора, и мост, и Вечный жид и т. п.

Очевидно, что современному читателю многие образы-символы приходится разгадывать, сверяясь то с Ветхим и Новым заветом, то с древнегреческой мифологией и т. д., а для Цветаевой, человека глубочайшей и разносторонней образованности, все эти мифологические образы и символы были тем культурным контекстом, который она прекрасно знала. Эти образы всплывали из ее подсознания в определенные моменты творчества в виде причудливых ассоциаций, обогащая ее поэзию сопричастностью всему мировому культурному наследию.

Определенную трудность при чтении «Поэмы Конца» представляет и то, что читателю постоянно надо внимательно следить за знаками препинания, которые указывают на то, кто из двух героев ведет в данный момент диалог. Но трудность эта несущественна, хотя бы потому, что чтение любого произведения Цветаевой требует от читателя полной самоотдачи и сопричастности чувствам и мыслям автора.

Перейдем к анализу ассоциативных связей в поэме, одновременно останавливаясь на ее образах, сравнениях, метафорах, звуковом строе — словом, на всем, что составляет единое целое «Поэмы Конца».

¹¹ Там же, т. 2, с. 353.

В небе, ржавее жести,
Перст столба.
Встал на означенном месте
Как судьба (374).

Уже первая строка поэмы заставляет насторожиться. Веет чем-то тревожным — от скрежещущего «ржавее жести», звучащего странно по отношению к небу. «Перст столба» — звучит архаично и грозно, наводя на размышления об указующем на близкий конец чего-то персте (столб-крест). Всего лишь первое четверостишие, а как много уже сказано. Здесь и звуковые ассоциации, переносимые на предмет по созвучию — «ржавее жести», и то, что жечь в сознании автора — ржавая. Не белая и блестящая, а ржавая жечь крыш. Архаика слова «перст» уже заставляет воспринимать «столб» как крест. Возникают ассоциации с Голгофой, ибо место — «означенное».

— Без четверти. Исправен?
— Смерть не ждет. —
Преувеличенно-плавен
Шляпы взлет (374).

Обыкновенная фраза: «Без четверти. Исправен?» — но и в ней чувствуется какая-то неуловимая натянутость, а ответ страшен своей обреченностью: «Смерть не ждет». И приветствие — «шляпы взлет» — не просто, а «преувеличенно-плавен». Ассоциация с чем-то фальшивым, театральным. По первой реплике уже понятно состояние героини, и следующие строки только дополняют ее психологический портрет. Она вся — в напряжении, «в каждой реснице — вызов...». Не просто вызов в лице или в глазах, а даже в «каждой реснице». «Рот сведен» — ассоциация с нестерпимой горечью и горестью. И поклон ее тоже, как ответ на фальшь, «преувеличенно-низок». А на повторный вопрос: «Без четверти. Точен?» — уже прямо говорится о лжи и фальши: «Голос лгал». Беда уже разразилась, боль и отчаянье захлестывают героиню: «Сердце упало: что с ним?».

Небо дурных предвестий:
Ржавь и жечь.
Ждал на обычном месте.
Время: шесть (374).

Если в первой строке было только интуитивное ощущение тревоги, то здесь уже определенно говорится о дурных предвестиях, грядущей беде. А «ржавь и жечь» — это уже громящая на ветру ржавая жечь кровли — излюблен-

ный прием звукописи у Цветаевой. И то, что «ждал на обычном месте», и что «время: шесть», своей обычностью усиливают необычность, ненормальность происходящего. «Поцелуй без звука» — значит просто прикоснуться неподвижными губами, «губ столбняк», и — взрыв ассоциаций, сначала с чем-то натянутым и официальным: «Так государыням руку...», а затем уже даже с поцелуем в холодную руку или лоб покойника: «Мертвым — так...». Герои стоят, замерев, жизнь — мимо них:

Мчашийся простолюдин
Локтем — в бок... (375).

И все кажется неестественным, чужим и враждебным:

Преувеличенно-нуден
Взвыл гудок.
Взвыл, как собака взвизгнул,
Длился, злясь (375).

Но вдруг — почти спокойное, страшное заключение, вывод лирической героини, приговорившей саму себя к смерти:

(Преувеличенность жизни
В смертный час) (375).

Поэтому и все, что раньше не замечалось, было незначимым, «по пояс», стало необъятным, вселенским, непостижимым — «до звезд». Этот мотив последних часов перед смертью еще более определенно прозвучит в 9-й главе — «Так смертники ждут расстрела...».

А пока надежда еще жива в героине, в ее голосе слышится мольба:

Мысленно: милый, милый.
— Час? — Седьмой.
В киноматограф, или?... --
Взрыв: — Домой! (375).

Робкий вопрос: «Час?» — замирает в воздухе, наткнувшись на холодный, безразличный ответ. И тогда уже звучит со злобой и сарказмом ненавистное для героини, произнесенное ею назло герою: «Домой!». В этой главе уже задан тон всей поэме. Два чувства захлестывают героиню — желание покончить со всем, что было между ней и героем, потому что дальше тянуть нет смысла, и жалость к нему и себе, к тому общему, что было у них. Желание конца, и в то же время надежда оттянуть его. То дерзость и злость, то боль и надежда.

Столь подробный анализ 1-й главы проведен для того, чтобы показать всю значимость буквально каждого слова в этой поэме, как и во всей поэзии Цветаевой. Объем «Поэмы Конца» не позволяет в данном случае анализировать ее всю подобным образом. В дальнейшем мы ограничимся самыми характерными, узловыми моментами поэмы, наиболее богатыми ассоциациями и раскрывающими суть конфликта.

Наметим основные линии, на которых строится сюжет поэмы. Это — противопоставление быта и бытия, мотив пути на Голгофу и выбора между жизнью и смертью. Думается, что наиболее полное воплощение они получили в 12-й главе — последней остановке на «крестном пути» — и переплелись самым причудливым образом. Глава изобилует ассоциациями на библейские темы, упомянуты четыре персонажа (Иов, Вечный жид, Иуда, Давид), не говоря уже о внутреннем подтексте. В этой главе выражено основное кредо лирической героини и автора — поэта, творческой личности. В чем-то перекликаясь с А. Блоком («Поэты»), Цветаева утверждает, что истинный художник не имеет права опускаться до «обывательской лужи» (А. Блок), жить, как все:

Ибо для каждого, кто не гад,
Ев-рейский погром —
Жизнь... (393).

Только у нее, неистовой и категоричной в своих суждениях, в отличие от более мягкого и лиричного Блока, все это обретает парадоксальную, на первый взгляд, форму:

Жизнь — это место, где жить нельзя:
Ев-рейский квартал... (393).

Что же хочет сказать этим автор?

Место казни Христа — Голгофа, находящаяся за городом. (В первой строфе 12-й главы — «За городом мы».) Поэт всегда одинок и несет свой крест непонятости и отверженности, на котором в конце концов и будет распят толпой обывателей. И он вынужден жить, как вечно гонимые евреи, в гетто, в «еврейском квартале», но оставаясь самим собой. Мир обывателей для него неприемлем, потому что жизнь

...Только выкрестами жива!
Иудами вер! (393).

По Цветаевой,

Так не достойнее ль во сто крат
Стать Вечным жидом? (393),

потому что «жид — жить — не захотел...». Жить так, как принято. (По библейской легенде, Агасфера бог обрек на вечные скитания за непокорность.)

И теперь становится понятной горькая ирония Цветаевой в последней строфе главы:

Гетто избранничества! Вал и ров.
По-щады не жди!
В сем христианнейшем из миров
Поэты — жида! (393).

Пожалуй, в этой главе автор наиболее полно и явно уподобляет себя лирической героине. Конфликт разминовения героев достигает высшей точки, перерастая в конфликт вечного столкновения самой Цветаевой с жизнью. Дело тут в самой личности автора. Будучи одинокой и несчастной в обыденной жизни, она сознательно пестовала в себе это одиночество и активное неприятие всего, что она ненавидела, порой жестоко ошибаясь в том — а надо ли это ненавидеть и вступать в борьбу? («Одна из всех — за всех — противу всех!») Но самое поразительное в этой борьбе «противу всех» то, что Цветаева выходила из нее непобежденной, а то и победителем.

Вернемся к началу 12-й главы. У лирической героини уже нет никаких сомнений в том, что должно случиться.

Эх, проигранное
Дело, господа!
Все-то — пригороды!
Где же города?! (392).

Жесткая инструментовка стиха, раскатистое чередование согласных г—р—д, строгая ритмика. Почти нет переносов мысли из строки в строку (что характерно для Цветаевой), каждая строчка логически завершена — все говорит о законченности и определенности:

Дальше некуда.
Здесь околевать.

«Здесь» — т. е. за городом, на Голгофе. А город почти всегда ассоциируется у Цветаевой с воплощением мещанской сытости, он — символ пошлости и обыденности, того, что она активно не приемлет. Сравним в «Поэме Горы»:

Город, где с утра и до ночи мы
Жизнь свою — как карту бьем!
Страстные, не быть упорствуем... (396);

в поэме «Крысолов»:

Рай-город, пай-город, всяк свой пай берет, —
Зай-город, загодя закупай-город.
Без загадок —
город, -гладок:
Благость. Навык-
город, -Рай-
город...¹²

«За городом» для Цветаевой — значит отрешившись от обыденного, сиюминутного, наедине со своей душой и совестью. И там, за городом, на горе, происходит разрешение конфликта, искупление. Завершающие поэму 13-я и 14-я главы — это «совместный плач», всеочищающий, примиряющий героев. Это — последняя близость, которая останется с ними навечно. Только героиня плачет «про себя», все слезы уже выплаканы раньше, а ее спутник плачет открыто, не стыдясь этого, понимая, что в чем-то он проиграл, и победа — за героиней. Горькая победа, но

После глаз твоих алмазных,
Под ладонью льющихся, —
Нет пропажи мне... (394).

Слезы героя для лирической героини — «перлы в короне моей!» И — спуск с горы, которая была их любовью, в «города гам» — олицетворение обыденности и разобщенности.

Тропую овечьей —
Спуск. Города гам.
Три девки навстречу
Смеются. Слезам (394).

Но и смех этих «венериных кукол», воинствующая пошлость в их лице не может помешать высшей духовной близости, осквернить чистоту момента совместного плача любящих — горького и светлого одновременно, последнего плача любви и по любви.

...Союз
Сей более тесен,
Чем влечься и лечь.
Самой Песней Песен
Уступлена речь

¹² Цветаева М. Избранные произведения, с. 479.

Нам, птицам безвестным,
Челом Соломон
Бьет, ибо совместный
Плач — больше, чем сон! (395).

Кажется, на этом можно было бы и закончить поэму, но Цветаева дает заключительную строфу, еще раз подчеркивая, что победа — за лирической героиней, а герой

... в полые волны
Мглы — сгорблен и равн —
Бесследно, безмолвно —
Как тонет корабль (395).

Он смят, уничтожен, побежден — «сгорблен и равн», уходит во мглу, в пустоту, бесследно, ничего после себя не оставив. Так, по Цветаевой, и должно случиться с теми, кто предпочитает быт — бытию, дом — душе.

Рассмотрим другие сюжетные линии поэмы. Одна из них — мотив жизни и смерти. Цветаеву всегда волновала эта тема, этот мотив звучит на протяжении всего ее творчества. В «Поэме Конца» вечный вопрос «Быть или не быть?» получает новое, в чем-то, возможно, парадоксальное толкование. Почти везде он связан с разминовением героев, так что будем, где возможно, рассматривать эти темы вместе. Третья глава — герои идут по набережной. Героиня, понимающая, что разрыв неизбежен, на распутье. Ее преследует мысль о смерти, ассоциирующаяся с водой — «всеутоли-тельницай жажд». И она держится за эту мысль, как «нотного листка — певица», как «слепец — края стенки». Любимый стал уже чужим, вот и приходится

Реки держаться, как руки,
Когда любимый рядом (376).

И эта отчужденность от любимого тоже ассоциируется со смертью:

Смерть с левой, с правой стороны —
Ты. Правый бок как мертвый (377).

Герои подходят к кафе, открывают дверь, им навстречу—

Разительного света сноп.
Смех — как грошовый бубен (377).

Предстоит объяснение. «Мы мужественны будем?» (т. е. предельно откровенны друг с другом в этом нелегком разговоре).

Разговор в кафе (5-я глава) — это отстаивание своих позиций, своих взглядов на любовь героем и героиней. Он настаивает на привычном, общепринятом: «Любовь, это значит — связь», это «прежде всего одна постель», сетует на то, что «все врозь у нас: рты и жизни». И вообще, «Любовь — это значит: жизнь». Герой не понимает, что за всеми его утверждениями нет чего-то главного, духовного, высокой муки и жертвенности, того, о чем говорит героиня:

Любовь — это все дары
В костер, и всегда — задаром! (379).

Для нее любовь — это гора, а не «пропасть постели». Истинная любовь — это миг духовной близости, всегда грозящий из-за непомерности чувств разрывом:

Любовь — это значит лук
Натянутый — лук: разлука (379).

Интересны ассоциативные построения автора в этих двух строках. Звуковые: любовь—лук—разлука, содержательные: любовь, как натянутый лук, с готовой сорваться стрелой — разлукой.

Предложенный героем компромисс — «уедем» — отвергается героиней. Лучше смерть, чем умершая любовь:

А я: умрем,
Надеялась. Это проще! (379).

И на повторное: «Едете?» — она прямо предлагает герою:

— Ваш маршрут?
Яд, рельсы, свинец — на выбор! (379).

По мысли героини, только смерть может их еще объединить. А так как герой предпочитает жизнь, то она первой (и это очень важно для дальнейшего развития сюжета) предлагает расстаться.

В следующей (шестой) главе лирическая героиня иронизирует, а порой и жестоко смеется над трусостью героя, не захотевшего первым сказать о разрыве, но ухватившегося за то, что не он сказал о необходимости расстаться. Пытаясь сохранить свое мужское достоинство в этой драматической ситуации, он тем самым невольно унижает женщину.

В предварительных набросках к 8-й главе поэмы Цветаева так определила ее замысел: «Мост (в бесконечность)... (Мост, делящий два мира. Тот берег — жизни). ...Священное и разъединяющее начало моста... Через Лету. Летей-

ская Влтава. До середины... Живая, вернувшаяся в царство теней, или тень в царстве тел?»¹³ Как видим, мотив жизни и смерти определен автором достаточно ясно. Итак, мост. Чем же станет он для героини — жизнью или смертью?

Страстный, сбивчивый внутренний монолог лирической героини весь пронизан ассоциациями. Этот поток сознания целиком построен с их помощью. Начало главы:

По-следний мост.
(Руки не отдам, не выну!)
Последний мост,
Последняя мостовина (384).

Мостовина — плата за переход моста — определяет ее основной пафос. Героиня понимает: разминование — близкий конец. И она, противореча себе, уже не хочет расставаться с любимым. Понимая, что пришла пора платить, чувствует себя уже на грани жизни и смерти, посередине Леты.

Мо-неты тень
В руке теневой. Без звука
Монеты те.
Итак, в теневую руку —
Мо-неты тень.
Без ответа и без звяка.
Мо-неты — тем.
С умерших довольно маков (385).

Поразительна звукопись Цветаевой в этом отрывке, где ассоциации по звуку и смыслу переплетаются в единое целое, не имеющее в себе ни единого инородного слова, звука и даже знака. Все происходящее нереально для героини, все уже — в мире теней. Нет реальной руки — только тень ее, нет и монеты — тоже тень — беззвучная, «без звяка». «Мо-неты — тем», т. е. еще живущим, им они нужней, а у умерших есть мак — символ забвения. Этот «теневой мотив» уже звучал в 6-й главе:

Хотеть — это дело тех,
А мы друг для друга — тени
Отныне... (381).

Для лирической героини смерть любви страшнее смерти физической, она с пронзительной остротой понимает:

Не-брошусь вниз!
Нырять — отпускать бы руку
При-шлось (386).

¹³ Эфрон А., Саакянц А. Указ. соч., с. 768.

Упорная мысль о самоубийстве отступает оттого, что бросаться в воду, в смерть — значит оторваться от любимого. Героиня, гордившаяся своей независимостью от житейских проблем, умоляет не бросать ее, как вещь, ведь это

Безбожно! бесчеловечно!
Бро-сать, как вещь
Меня, ни единой вещи
Не чтившей в сем
Вещественном мире думом! (386).

Она просит любимого разуверить ее в реальности происходящего, согласна уже уехать куда угодно, лишь бы не кончался мост, связавший их жизни:

Скажи, что сон!
Что ночь, а за ночью — утро,
Эк-спресс и Рим!
Гренада! Сама не знаю... (386).

Но герой уже свыкся с тем, что они расстанутся. Его холодно-выжидательное еще перед мостом: «Ну-с? Здесь?» (расстаться) — и те же слова в конце моста — свидетельство того, что ему не терпится уйти и кончить эту муку расставанья. И героиня, понимая это, все-таки просит:

— Е-ще немножечко:
В последний раз! (387).

Ей необходимо испить чашу расставанья до дна, пройти крестный путь до конца. В 9-й главе поэмы есть поразительные по своему трагедийному смыслу строки:

Я не более чем животное,
Кем-то раненное в живот (387).

Это глухое, тоскливое признание лирической героини очень характерно в плане близости к ней автора. Вспомним, что пишет М. Цветаева о своих детских ощущениях, когда впервые узнала о смерти А. С. Пушкина: «Первое, что я узнала о Пушкине, это — что его убили. Потом я узнала, что Пушкин — поэт, а Дантес — француз. Дантес возненавидел Пушкина, потому что сам не мог писать стихи, и вызвал его на дуэль, то есть заманил его на снег и там убил его из пистолета в живот. Так я с трех лет твердо знала, что у поэта есть живот, и, — вспоминаю всех поэтов, с которыми когда-либо встречалась, — об этом животе поэта, который так часто не-сыт и в который Пушкин был убит, пеклась не меньше, чем о его душе. С пушкинской дуэли во

мне началась сестра (разрядка моя. — Ю. М.). Больше скажу — в слове живот для меня что-то священное, — даже простое «болит живот» меня заливает волной содрогающего сочувствия, исключая всякий юмор. Нас этим выстрелом всех в живот ранили (разрядка моя. — Ю. М.)». Исходя из этих слов Цветаевой, можно сделать вывод, что в 9-й главе (как и в 12-й) мы сталкиваемся с полным отождествлением автора и лирической героини «Поэмы Конца». Здесь мотив смерти уже перерастает в глубокое философское обобщение судьбы поэта, предваряя то, что нам ясно скажет автор в 12-й главе.

Боль потери у лирической героини достигает апогея, она уже не хочет жить душой, отрицая ее вовсе, отрекаясь от самой себя, признавая, что только «Было тело, хотело жить», но и оно уже «жить не хочет». И тут же — потрясающая глубиной психологизма зарисовка о последних часах смертников перед расстрелом, играющих в шахматы, где неизбежность смерти ассоциируется с игрой:

Ведь шахматные же пешки!
И кто-то играет в нас.
Кто? Боги благие? Воры? (387).

Тем и страшна смерть, что неизвестно, когда и от кого ее примешь. И потому ничего не остается, кроме как принять ее с достоинством, когда придет время:

Махорочная затяжка.
Сплев, пожили значит, сплев (387).

И героиня, уже спокойно глядя на своего спутника, от мечает про себя:

И покосившись сбоку:
— Как ты уже далек! (388).

Путь героев продолжается, но тема жизни и смерти уже отсутствует.

Перейдем к рассмотрению одного из самых значимых мотивов «Поэмы Конца», определяющих самую суть конфликта несостоявшейся любви героев. Цветаевское «он просит дома, а она может дать только душу» относится не только к лирической героине, но и в равной степени к самому автору. За всю свою жизнь Цветаева так и не сумела наладить свой быт, создать уютный семейный очаг. Более того, она питала ко всему этому непреодолимое отвращение и отмахивалась от всего, что не имело отношения к творче-

ству, как от чего-то чуждого ей. «Марина по природе и по призванию ночная птица, а сверх того никакая не хозяйка. Домовитость, чувство оседлости, забота о быте чужды и неприятны ей»¹⁴. Такой она была, по признанию Антокольского, в 26 лет. Такой и осталась на всю жизнь.

Характерно, что диалектика развития «Поэмы Конца» получает в 1-й главе свое разрешение словами: «Взрыв; — Домой!». Со слова «дом» и начинается уже явная, открытая борьба героини с героем. Ведь для лирической героини

Всеми ужасами
Слов, которых ждем,
Домом рушащимся, —
Слово: дом (375).

Ирония и сарказм звучат в словах героини о любимом:

Заблудшего баловня
Вопль: домой!
Дитя годовалое:
«Дай» и «мой!» (375).

Боль и обида за родного человека говорят в ней. Ведь он, так ничего и не поняв, остался обыкновенным, приземленным человеком:

Мой брат по беспутству,
Мой зноб и зной,
Так из дому рвутся,
Как ты — домой! (375).

Для героини дом, пристанище — везде, но только не в том «доме», которого хочет герой. И она пытается объяснить что

Дом, это значит: из дому
В ночь (376).

Но ее спутник так никогда и не станет близким ей, она понимает, что одинока:

О, кому повем
Печаль мою, беду мою,
Жуть, зеленее льда?.. (376).

Высокая лексика Псалтыри только подчеркивает неизбывность высокого горя и отчаянья героини. Ей страшно, что разрыв происходит из-за непонимания ее любимым, а не из-за прошедшей любви: «О, кому повем...» Поведать не-

¹⁴ Антокольский П. Книга М. Цветаевой. — Новый мир, 1966, № 4, с. 217.

кому. Вечная трагедия любви поэтов, столкнувшихся с прозой жизни. «Любовная лодка разбилась о быт...» — сказал об этом В. Маяковский, глубоко почитаемый и любимый Цветаевой.

В осмыслении конфликта поэмы особая роль принадлежит 4-й главе, композиционно обособленной в виде вставной новеллы. Реплики героев в ней встречаются только дважды. Без них это самостоятельное стихотворение, близкое по духу таким, как «Читатели газет», «Поезд», «Ода пешему ходу», поэмам «Лестница», «Автобус» и другим, основная идея которых — неприятие Цветаевой обывательщины, пошлости, мещанства, той изнанки цивилизации, которая навязала миру «порошок Бертольда Шварца» — порох. Не случайно этот образ, прозвучавший в «Поэме Конца», будет затем повторен в «Читателях газет».

Итак, 4-я глава поэмы. Перед нами кафе, в которое заходят герои для решительного объяснения. Общество, находящееся в кафе — некая модель буржуазного общества с его духом наживы, продажности и низменных страстей. Сама атмосфера кафе («надышано, накурено...») из чисто физиологического ощущения духоты перерастает у Цветаевой по ассоциации в духоту духовную: «А главное — насказано!» И, на заданный в первом восьмистишии вопрос: «Чем пахнет?» — в последующем описании всего интерьера, антуража этого злачного места рефреном дается ответ, логически завершающий и обобщающий строфу: «Коммерческими тайнами... сделками... браками... шашнями и бальным порошком». И только в последней строфе «бальный порошок» — символ житейской мелочи и ерунды — уже трансформируется у автора в «порошок Бертольда Шварца», несущий в себе ассоциации с войнами и смертью. Ибо общество в кафе не просто буржуазное общество в целом, а его верхушка, сильные мира сего, от них (вернее, от их капиталов) зависит и судьба мира. Так Цветаева говорит о том, что смерть духовная неизбежно влечет за собой и смерть физическую. Бездуховность порождает насилие.

Герой возмущен тем, что они пришли в это кафе: «...это вот наш дом?», на что героиня резонно замечает: «Не я хозяйкою!». Ей просто все равно, где быть, главное — что у нее в душе: «Дом в сердце моем». Но и в следующей главе герой продолжает морализировать:

Вы думаете, любовь —
Беседовать через столик? (378).

В конце 6-й главы внимание героев привлекает женщина, такая же продажная, как и все общество в кафе, «белокурый затылок»,

Голконда волосаяная,
Сокровищица утех —
(Для всех!) (383).

Героиня видит, как герой, заметив привлекательную женщину, преображается. Взгляд его становится «льнущим», «мнущим», «в каждой реснице — зуд». И

Жест, скручивающий в жгут.
О рвущий уже одежды
Жест! (383).

Героиня с горечью понимает, что

...Тебе надежда
Увы, на спасенье есть! (383).

И герой, осуждающий все это продажное общество, сам, как представляется героине, обнаруживает свою бездуховность. И даже в предпоследней главе поэмы героиня, пораженная и растроганная слезами героя, все-таки замечает:

Плачь, с другими наверстаешь
Стыд, со мной потерянный (394).

Так герой на протяжении всей поэмы становится воплощением быта, а не души. Цветаева и лирическая героиня, проводя героя всеми этапами крестного пути, развенчивает его. Он такой же, как все, а она поэт, изгой. И в этом разделении Цветаева беспощадна. Она может многое простить человеку, но только не бездуховность. Потому-то она и топчет «правонажительство свой лист», ибо не хочет и не может жить так, как хочет того герой. В этом и заключается основной пафос «Поэмы Конца» — любовь кончается там, где начинается духовная глухота и пустота. И после тяжелого и мучительного разрыва с любимым на горе остается она — лирическая героиня, Марина Цветаева, «герой-автор», как сказал Б. Пастернак, со своим «до последней степени утвержденным» духовным миром.

Данный анализ «Поэмы Конца» не претендует на исчерпывающую ее характеристику. Мы коснулись в основном лишь двух аспектов: принципов ассоциативного повествования и решения основного конфликта поэмы. Марина Цветаева, широко используя принципы ассоциативного повествования, рисует нам историю взаимоотношений своих ге-

роев, философски осмысливая и обобщая суть конфликта, переходя от частного случая к общечеловеческой проблеме бездуховности, решая ее в гуманистическом ключе.

А. С. СВАРОВСКАЯ

ПРОБЛЕМА ЭПИЧЕСКОГО ГЕРОЯ В ПОВЕСТИ А. ЧАПЫГИНА «БЕЛЫЙ СКИТ»

После грозных и бурных лет первой русской революции, после драматических лет реакции русская реалистическая проза вступила в новую полосу своего развития. Особенности исторического развития России в предоктябрьское десятилетие свидетельствовали о возрождении своеобразного варианта героического, эпического состояния мира, понимаемого как ситуация гигантского прорыва народных масс к осознанию своей роли в истории. Объективная общественная потребность эпического освоения бытия, т. е. истолкования и оценки основных сил, противоречий и тенденций развития современной истории, обусловила особое эпическое качество художественного сознания, устремленного к постижению человека во всем многообразии его связей с миром, в его биологической, социальной и исторической обусловленности.

Эпическое отображение действительности, связанное с осмыслением нравственного потенциала народного сознания, с поиском волевого, героического начала в нем, закономерного включало в себя потребность создания характера, который воплотил бы в себе высоту духовной жизни нации.

Еще Гегель придавал огромное значение фигуре эпического героя, потому что только через эпический характер и его деятельность и могут проявиться исторические закономерности существования народа в их объективности, полнота эпического события. Уточняя, в чем заключается «специфически эпическое в изображении индивидов», Гегель настойчиво подчеркивал «полноту черт» эпического характера, позволяющего проследить «развитие национального склада мыслей и способа деятельности», т. е. характер должен раскрыться перед читателем в многообразии своих от-

ношений к миру, «в разнообразнейших положениях и ситуациях»¹.

В индивидуальных действиях эпического героя сконцентрированы главные потребности времени, составляющие «неустранимое действительное основание для всякого отдельного индивида»². Судьба эпического героя как бы predeterminedена необходимостью выразить всеобщее состояние духа народа, но необходимость обретает характер личной потребности героя в этом. В конечном итоге именно на судьбе эпического героя замыкаются в единстве и взаимосвязи индивидуальное действие и целостная картина народной жизни.

Создание эпических героев, отразивших в себе целостность и противоречивость народной жизни, принадлежит в 1910-е годы А. М. Горькому с его циклом «По Руси», с автобиографической трилогией. Однако проблема положительного героя была одним из важнейших параметров художественных поисков и в литературе критического реализма. Герой-идеолог И. Касаткина, С. Подъячева, И. Шмелева демонстрирует тип сознания, активно вырабатывающего новые формы своего со-бытия с окружающей его социальной действительностью. Интересный с точки зрения остроты мысли, такой герой не раскрывался во всей полноте личностных качеств, что, конечно, объясняется объективными причинами и не снижает его идеологического и интеллектуального потенциала.

В литературе 10-х годов появляется и иной тип героя, изображение которого делало его похожим на героя народного эпоса. Лишенный индивидуальных черт, не опосредованный многосторонними связями с действительностью, подобный герой предстал как фигура, символизирующая мощь природных и нравственных сил русского характера.

Фигуры Никиты Дехтянского из «Печали полей» Сергеева-Ценского, образ старосты таежной деревни Кедровка из повести В. Шишкова «Тайга» призваны были выразить позитивную программу авторов. Реально-бытовое их существование переводится постепенно в символический, вернее, в аллегорический план. Крестьянин Пров из «Тайги» В. Шишкова вырастает в могучую фигуру крестьянского

¹ Гегель. Лекции по эстетике. Кн. 3. — В кн.: Гегель. Сочинения. М., 1958, т. 14, с. 250—251.

² Там же, с. 253.

провидца, богатыря, благословляющего таежный пожар как обновление, очищение жизни: «Крутые плечи Прова накопили столько неумемной мощи, что, казалось, трещал кафтан. Большие угрюмые глаза упрямо грозили огню: «Ничего... Пущай чистит»³. Образ Прова мыслится художником как непроясненная, но мощная потенциальная сила, способная всколыхнуть и разрушить неподвижность деревенской жизни. Таким же богатырем предстает бедняк Охрим из рассказа К. Тренева «На ярмарке», которого автор называет «огромный Охрим»; он идет, «вытаскивая из грязи сапоги так, как будто он выворачивает их с конями. Он кажется гораздо больше лошади, с которой идет рядом»⁴. Ярость, вспыхнувшая в душе Охрима при виде так называемой «лотереи», издевательства над невежеством и наивностью крестьян, находит выход в истинно богатырском сражении. Охрим сначала постоял, «переживая посыпавшийся град ударов», но потом, «вдруг словно почувствовал ужасающую тесноту в плечах, сильно повел ими, описав большой круг. Мгновенно вокруг него образовалось большое место в две сажени...»⁵ Охрим один создал на ярмарке панику, и вот уже пьянящее дыхание бунта пронеслось над заснувшим в вековой отупелости городком.

Принцип построения образов названных героев близок к обобщающей идеализации и связан со стремлением придать персонажам черты сказочных богатырей. Герои представляли как своеобразные знаки-символы, выражавшие авторскую надежду на естественную, природную мощь русского национального характера, способную стать основой исторически прогрессивных изменений.

В ряд обозначенных героев почти все исследователи обязательно включают Афоньку Креня, героя повести А. Чапыгина «Белый скит», а саму повесть рассматривают как одну из важных страниц летописи российской деревни, авторами которой, кроме Чапыгина, были И. Бунин и И. Вольнов («Повесть о мдеи жизни»), С. Подъячев и В. Шишков и многие другие. Расхожим стало в общем-то не искажающее облик главного героя утверждение о том, что фигура Афоньки Креня — былинная, исполненная

³ Шишков В. Я. Собр. соч.: В 8-ми т. М., 1983, т. 1, с. 360.

⁴ Тренев К. А. Избранные произведения. М., 1955, с. 144.

⁵ Там же, с. 162.

«огромных духовных и физических сил ...народной мощи...»⁶. В «Белом ските» используется прием былинного, сказочного, гиперболически-легендарного претворения действительности. «Именно так изображен Афонька Крень, стилизованный под Илью Муромца либо Микулу Селяниновича», — писал еще в конце 50-х годов автор очерка жизни и творчества Чапыгина Б. Вальбе⁷. Те же «очертания былинного богатыря» видит в герое Н. Тотубалин⁸. В самых последних работах намечается тяготение к истолкованию повести и образа героя в контексте идеи духовного спасения в скиту, распространенной среди старообрядцев Севера, а также как севернорусский вариант сказки о двух братьях⁹. Эти аспекты интересны сами по себе, и правомерность их не вызывает сомнений, но в этом случае уходит на второй план тот социальный смысл и та новизна героя, которая отражала сдвиги в художественном сознании 10-х годов.

Как справедливо отмечает Л. В. Крутикова, «жизнь деревни в изображении Чапыгина приобретает по сравнению с «Деревней» Бунина и «Тайгой» Шишкова большую социально-классовую детерминированность»¹⁰. Все исследователи отмечают наличие социального конфликта в повести, острого столкновения Афоньки Креня и кулака Артамона Вороны, безраздельно царящего в селе Большие Пороги. В повести действительно вскрывается механизм экономического закабаления крестьян. Ворона безжалостно вырубает лес и делает это руками самих крестьян, для которых он «благодетель», дающий работу, естественный источник существования. Своеобразие социальной расстановки сил в повести Чапыгина состоит в том, что социальный аспект подхода к действительности углубляется и осложняется нравственным. Ворона с его звериной философией и спекуляцией на самых низменных сторонах человеческой природы безраздельно царит в селе именно в силу слабости и бессилия

⁶ Крутикова Л. В. Реалистическая проза 1910-х годов: (Рассказ и повесть). — В кн.: Судьбы русского реализма начала XX века. Л., 1972, с. 187.

⁷ Вальбе Б. Алексей Павлович Чапыгин: Очерк жизни и творчества. Л., 1959, с. 71.

⁸ Тотубалин Н. А. П. Чапыгин. — В кн.: Чапыгин А. П. Собр. соч.: В 5-ти т. Л., 1967, т. 1, с. 25.

⁹ Атанов Г. М. О художественных исканиях русской реалистической прозы 1910-х годов: (А. Чапыгин и В. Шишков). — Русская литература, 1984. № 2. с. 34—46.

¹⁰ Крутикова Л. В. Указ. соч., с. 186.

крестьян противостоять своей первобытной наивностью хитрости и изворотливости кулака. Неравная борьба Вороны и всей деревни открывается в массовой сцене сельского схода, когда Ворона без особого труда добивается легального разрешения на вырубку леса и даже делает это под видом общественного «приговора», который сам же и сочиняет и в котором говорится только о якобы очистке леса, вывозе корней, отрубленных вершин.

Главная опасность Вороны видится автору в тотальном моральном разложении крестьянского мира, где никто не в силах ему противостоять. Ворона пытается привлечь на свою сторону младшего брата Афоньки—Ивашку, разжечь между братьями смертельную вражду, распускает слухи о том, что Афонька убил охотничью собаку брата.

«Парень беспомощно опустил свои лапы.

— Братан был мне заместо отца. Тропы в суземе отводил, промыслу на зверя обучал...»¹¹ Однако Вороне и здесь удалось задушить остатки кровной братской привязанности и всколыхнуть в Ивашке лютую ненависть к Афоньке.

Противоборство Вороны и Афоньки происходит в условиях трагического одиночества крестьянского богатыря. Невыносимо трудная ситуация, сила внешних обстоятельств и служит той исходной почвой, которая рождает Креня как эпического героя. Деревенский «мир» жесток к нему («...на селе Афоньку Креня не любили...»), хотя и бывают редкие проблески чувства справедливости у односельчан. В уже упоминавшейся сцене сельского схода Ворона во что бы то ни стало хочет выгнать Креня из села и сделать это руками самих крестьян. Но реакция «мира» на «приговор», который зачитывает писарь, не совсем такая, какой бы ее хотел видеть Ворона: «Правильно! Миру надоел. — Ивашку заодно с ним, Ивашку-у! — Крещеные! Один поп Данило руку клал — неправильный приговор!...» (230).

Как ни пытается писарь по наущению Вороны оклеветать Креня перед обществом, «два каких-то справедливых голоса стояли за Афоньку» и опрокидывали один за другим возводимые на Афоньку поклепы: и что церковь божнюю не посещает, и что «собаками травит скотину», и что подбивает парней на драки. По тому, как «равнодушно» читает писарь,

¹¹ Чапыгин А. П. Собр. соч.: В 5-ти т. Л., 1967, т. 1, с. 165. В дальнейшем ссылки на это издание будут даваться в тексте с указанием страницы.

как без злобы пока воспринимает толпа братьев Креней, как усердствует в своей злобе Ворона, становится ясно, что конфликт Креней и «мира» спровоцирован Вороной и стал возможным только при всеобщей неразвитости, патриархальной примитивности и страхе жителей и перед Вороной, и перед нечеловеческой силой Креней.

В работах о «Белом ските» нередко делается упор на инстинктивную ненависти Креня к Вороне, к пришлым порубщикам леса. «Но сам он так же зоологичен, как и его противник», — пишет Вл. Семенов¹². Протест Креня мыслился как «стихийный, даже импульсивный»¹³. Думается, характер Креня задуман автором сложнее и богаче. Герой, действительно, плоть от плоти северной деревни, однако могуч он не только телом, но и духовным стоицизмом, способностью, во-первых, постичь смысл происходящих вокруг него событий, во-вторых, осознать себя защитником природы, да и неблагодарного деревенского «мира». Он ощущает свою миссию как судьбу, как предназначение, ставшее, однако, его личной волей. Когда-то давно дал он матери зарок уйти в скиты, но так трудно отрываться от мира: «в миру тоже дела много, много бы оберечь надо...»; «покудова силы хватит, норовлю оберечь господню красоту — лес, зверя, где могу, не даю зря обидеть, корень его, вконец изводить. Врагов лесных сужу своим судом...» (207). Афонька Крень взял на себя тяжкую и неблагодарную ношу: привнести истину в темные души и деревенских, и пришлых погубителей леса.

«Подвыпившие возчики подступили к Афоньке:

— Изъясни, отчего порубку не хвалишь?

Афонька тихо ответил:

— Вывозка, крещеные, не промысел, а гибель ваша...

— Врешь, какая гибель?!

— Весна сегодня пала ранняя, на дорогах ступни пробили лошади по брюхо, дров нельзя стало вывезти — в нетопленных избах ребятишек морозили; аль не помните? Земля наша скудная, навозить ее и так нечем, а где шишка конья? в лесу осталась!

Афонька переждал шум и голоса, продолжал:

— Прошлые вывозки амбары овса лошадям скормили, лошадей на щелопах да в балках надорвали и заработки

¹² Семенов Вл. Алексей Чапыгин. М., 1974, с. 41.

¹³ Смирнова Л. А. Проблемы реализма в русской прозе начала XX века. М., 1977, с. 111.

пропили... В эту вывозку четверо лесорубов насмерть записались — у сухарей семьи по миру ходят. Ладно это?.. — начал Афонька.

— Это он верно-о!

— Врет! Не будь вывозки, чем подати, отдать?! — крикнул громко Ворона. — Уходи! видим... што ты против нас пришел — на народ остуду кладешь» (255).

Так глубоко проникнуть в причины гибельных процессов, происходящих в людях и природе, мог только человек, чья задача — спасти людей от них самих, открыть им глаза на происходящее. Облик Афоньки не случайно очерчен Чапыгиным гиперболизированно, и суть здесь, наверное, не только в стремлении художника чисто поэтически обрисовать героя как сказочного, былинного богатыря (собственно, он предстает таким только в своем сне, когда видит себя вровень с деревьями, гладит огромной ладонью медведицу с медвежатами, гладит по мягким перьям филина, и «сквозь его толстые пальцы, сияя, пробиваются зеленые огоньки глаз птицы» (172). Думается, автору был важен такой аспект изображения эпического характера, как равенство с природой, способность подняться до ее величия и трагической судьбы, а это происходит уже наяву, а не во сне. Уже после своего удивительного сна, когда рассвело, Крень наяву натывается на гнездо глухаря, держит на широкой ладони «голового толстоголового птенца», потом освобождает из ловушки медведя, угодившего туда лапой.

Афонька способен взглянуть на человека, на его преступление перед природой глазами самой природы, изнутри нее. Для него природа не объект умиления, а живой страдающий организм, исполненный глубокой, совсем человеческой боли. Небольшая глава, посвященная страданиям раненой лосихи, наполовину написана через призму восприятия самого животного. Трагедия гибнущей природы — в ее незащищенности. Для Крени (и для автора) лосиха не неразумная тварь, а «неизреченность животная», которая не может только рассказать о глубине и силе своей боли. Близость Крени к природе, основанная на понимании ее страданий, рождает ненависть к людским преступлениям. Яростно преследует Афонька охотника — убийцу лосихи; до изнеможения таскает валежник на просеку, по которой рубщики попадают к месту вырубki леса, всеми силами пытается отвести чужаков; ненавидит лободыров-гонщиков леса, тоже истребляющих лес.

Афонька Крень — один из немногих в литературе 10-х годов характеров, данных в протяженности действий, усилий, в процессе достижения высокой и трудной цели. Крень потому и откладывает уход в скит, что видит свое высокое предназначение в сохранении бога на земле. В повести звучит своеобразный мотив прометеизма. Афонька, оправдываясь перед монахиней за то, что не торопится уйти от мира, говорит: «Ведь у иного прочего жизнь темна, огонька не видно, у меня же надежда к богу прийти... Здесь он близко жил, мой бог!.. Церковку сожгли... и бога моего не стало — он в лес перешел. В лесу... я молюсь. Матушкино завещанье сполню. А найду ли я в скитах бога? Может, так: люди лес выломают, пустыню голую сделают, а в скитах бога-то моего и не обретется» (207). Крень пытается привнести свет в сознание односельчан, но он видит, как легко покупает Ворона крестьян, его брата Ивашку; сам не раз становится жертвой предательства, коварных и злых намерений односельчан извести его. Однако он продолжает служить «миру», не видя вокруг никого, кто мог бы его поддержать. Совершенно неправоммерно зачисляется герой «Белого скита» в некоторых исследованиях в ряд таких же дрсмучих и отягощенных предрассудками персонажей, как большинство персонажей повести. Афонькой движет вполне осознанная и стойкая вера в возможность переломить ход событий, природе человека.

Не случайно выведена в повести фигура ссыльного Егора Ивановича, который как будто бы самим прошлым, уровнем образованности призван был стать лучом света в беспросветном мраке деревни. Однако сознание Егора Ивановича совершенно сломлено. Егор Иванович одержим болезненной страстью заглянуть за край жизни, и его самоубийство — печальный и закономерный итог жалкого существования без цели и смысла. И что еще важно — Егор Иванович изверился в человеке и человечестве. С мрачной ненавистью говорит он мельнику Ивану Титовичу: «...человека на земле извести следует...» (189). Его письма товарищу по ссылке — история духовной капитуляции, разочарования в своей прошлой деятельности. В основе деградации души — разуверение в тех, ради кого, как ему казалось, он жил и страдал. А оказалось, что «человек для человека и окружающей природы был и будет волк» (215). Егор Иванович иллюстрировал свои мысли о человечестве строчками Тютчева, где оно видится как «безумье жалкое». Жалка, одна-

ко, сама фигура ссыльного, по контрасту оттеняющая истинную полноту страданий крестьянского Прометейя. Креня более всего удручает то, что охотником за ним становится брат Ивашка. До самого конца Афонька надеется обратить его в свою веру, прощает ему многие злодеяния, удерживает себя от расправы с ним. Ивашка по наущению Вороны подбивает брата и подпирает его в угарной бане. Чудом спасшийся Афонька и тут не может решиться поднять руку на брата. Последней гранью, отделившей Афоньку от убийства, стал акт надругательства Ивашки над иконой матери.

«Знаю — тебя от смерти маткин образ пасет... Убрал я твоего пастуха!»

Взглянув на божницу, Афонька изменился в лице, опустил руки: среди светлых образов не было черного — материна» (101). Афонька зверски умертвил брата, всунув его в жерло раскаленной печи, уподобившись тем, кто охотился за ним. А осознав это, решил уйти от мира.

Финал повести «Белый скит» чаще всего рассматривается как свидетельство слабости и неопределенности авторской позиции. «Писатель безусловно подменил истинную сложность противоречия его самым общим звучанием»¹⁴. Думается, никакой подмены в финале не произошло. Напряженность социальных и психологических коллизий, противоборство Креня с Вороной, стремление стать защитником односельчан и пробиться сквозь полосу отчуждения исчерпали себя в рамках сюжетной ситуации. Уход в скит не спасение для героя и не отречение от прежних своих внутренних нравственных законов. Он ведь боится, что сам уподобится звериному облику своих противников. Герой обнаруживает способность жизнью заплатить за назначенную ему судьбой долю народного заступника. В Афоньке Крене проглядывают черты исторического образа бунтаря—протопопа Аввакума. В нем корневая основа русской психики (Крень — «корень»), ее темные и светлые стороны. Густота, драматическая насыщенность всех ситуаций, событий дается порой на грани натурализма. Однако последний словно бы омывается чистейшим лиризмом, когда речь идет о природе, о всем том прекрасном, чем полна земля. Эпическая многослойность повести, которую во многом сообщает

¹⁴ Еременко Т. А. Функция пейзажа в романах «Белый скит» А. Чапыгина и «Тайга» В. Шишкова. — В кн.: Проблемы реализма русской литературы начала XX века. М., 1976, с. 117.

образ главного героя, в том, что сквозь обыденную жизнь просвечивают черты духовные, возвышенные, земная красота. Нравственные начала (отношения Афоньки к матери, брату, односельчанам, к лесу, зверям, птицам) утверждаются автором в качестве высшей меры жизни.

Афонька Крень — герой не идеальный, однако слабости и противоречия его сознания есть отражение предела художественного познания литературой исторической ситуации. Смерть героя несет отзвук его трагической вины и исторической обреченности. Только в 20-е годы (в творчестве А. Малышкина и Вс. Иванова, А. Яковлева и Б. Лавренева) сможет появиться герой, в котором мы найдем «сопряжение «естественного» и «исторического»¹⁵. Но понять нового героя, истоки его появления невозможно без исследования тех качеств, которыми наделяется в прозе 10-х годов герой, обозначаемый нами как эпический, расширяющий наше представление о положительном герое эпохи. Эпическое в герое видится в самой форме бытия личности как социального действия, как борьбы против бездеятельности, пессимизма. Эпический характер в 10-е годы сложно сочетает в себе и кризисное состояние духа, и устойчивую нравственную доминанту, помогающую осознать сложность переживаемых событий. Эпический герой берет на себя всю полноту ответственности за несовершенство земного бытия и тем самым преодолевает трагедию отчужденности индивидуального сознания от исторического хода событий. Эпический герой 10-х годов закономерно привел к появлению в молодой советской литературе образа народа — творца истории.

¹⁵ Скороспелова Е. Б. Идеино-стилевые течения в русской советской прозе первой половины 20-х годов. М., 1979, с. 21.

Е. И. КОНЮШЕНКО

**О «БРАТСТВЕ» В «БРАТЬЯХ» И. А. БУНИНА
(МИФ В БУНИНСКОЙ КОНЦЕПЦИИ ЧЕЛОВЕКА
И МИРА)**

Традиционно «братьями» в рассказе И. Бунина называют англичанина и сингалеза рикшу. «Англичанин и рикша — «братья», но один брат ездит на другом, доведя его до исступления, а затем толкает на самоубийство, отняв единственную радость — любимую девушку»¹. Но почему при подобных отношениях герои — братья, остается неясным. А между тем в мотиве братства людей, заявленном в заглавии и эпиграфе («Взгляни на братьев, избивающих друг друга...»), безусловно заключен существенный для всего произведения смысл, без понимания которого нельзя говорить и о концепции человека в этом рассказе.

Три трактовки заглавия «Братьев» содержатся в работах Л. К. Долгополова, Н. М. Кучеровского, Л. Д. Никольской. При сравнении все три суждения оказываются очень близкими. «Герои очерка «Братья» (1914) — безвестный сингалезский юноша-рикша и жестокий англичанин, пребывающие на противоположных социальных полюсах, — действительно братья, без всяких кавычек, братья по своей незащитности перед ужасом жизни и подверженности року»². «Но оба они братья в своей незащищенности перед «космическими» началами бытия, оба гибнут, постигая их катастрофическую неотвратимость»³. «...Общность человеческой перспективы — и рикша и англичанин одинаково во власти беспощадного рока, одинаково поглощены будут небытием — делает их «братьями», т. е. братьями в человечестве, в че-

¹ Афанасьев В. Н. И. А. Бунин. М., 1966, с. 210.

² Долгополов Л. К. Судьба Бунина. — В кн.: Долгополов Л. К. На рубеже веков: 2-е изд. Л., 1985, с. 285.

³ Кучеровский Н. М. И. Бунин и его проза. Тула, 1980, с. 293.

ловеческих судьбах, мыслимых в представлениях и образах апокалиптических»⁴.

Как видим, все три толкования объясняют братство героев равенством их перед некоей стихийной силой, или «космическими началами бытия», «беспощадным роком». О значении рока в бунинском художественном мире сказано исследователями немало. «Рок почти всегда присутствует в творчестве Бунина (в зрелом творчестве — всегда) в виде неодолимой, метафизической, но едва ли не единственной силы, определяющей судьбу и формирование внутреннего мира героя»⁵. С этим высказыванием Л. Долгополова трудно спорить. Но можно ли говорить о братстве героев только на основании их равенства перед роком? Думается, что нельзя. Интересно сопоставить этот предполагаемый бунинский мотив с близким мотивом братства людей перед лицом смерти у Л. Толстого.

«Даву поднял глаза и пристально посмотрел на Пьера. Несколько секунд они смотрели друг на друга, и этот взгляд спас Пьера. В этом взгляде помимо всех условий войны и суда, между двумя этими людьми установились человеческие отношения. Оба они в эту минуту смутно перечувствовали бесчисленное количество вещей и поняли, что они оба дети человечества, что они братья» (Война и мир, т. 4, ч. 1, гл. 10). Ужас смерти, который увидел Даву в глазах Пьера, разрушает его прежнее отношение к Пьеру как к «обстоятельству», вызывает иное, человеческое (не официальное) понимание. В толстовском мире ощущение смерти, осознание ее неизбежности для всех часто заставляет героев поиному увидеть себя и другого, приводит к прозрению новых, подлинно человеческих братских связей между людьми, независимо от их социально неравных (хозяин и работник в одноименной повести) или официально враждебных (Даву и Пьер) отношений.

С чувством смерти для толстовских героев связано постижение истинного смысла жизни и ее ценностей, в числе которых важнейшие — подлинные человеческие отношения. Стоит ли говорить о том, что такая значительность смерти у Толстого основана на высочайшей оценке жизни человека

⁴ Никольская Л. Д. Социально-обличительное и философское в поэтике «Братьев» И. А. Бунина. — В кн.: Проблемы истории критики и поэтики реализма. Куйбышев, 1976, вып. 1, с. 161.

⁵ Долгополов Л. К. Указ. соч., с. 285.

как единственной меры человеческого существования. Подобное понимание могло быть вызвано только развитым чувством личности, осознающей свою высочайшую ценность перед лицом смерти и предполагающей такую же ценность и в другой личности. Это и дает возможность Даву и Пьеру понять, «что они братья», а не судья и подсудимый.

Бунинское «братство» носит иной характер, оно основано не на личностном постижении равенства людей перед смертью, а скорее на равенстве перед роком, в конечном счете отрицающем всякую личность. Однако совершенно справедливые мнения названных исследователей о равенстве бунинских героев «перед ужасом жизни и подверженности року» необходимо уточнить и дополнить. Дело в том, что «братство» в рассказе почти никак не проявилось. Англичанин ничего не знает и не думает о своем вознице, относится к сингалезу только как к рикше. Для рикши же англичанин, как и все белые люди, только беспощаден и загадочен. Кроме того, сингалез иногда смотрит на своего седока «глазами собаки, чувствующей приступы бешенства». Приходится говорить, что важнейший мотив бунинского произведения во всей смысловой полноте и сложности остается непроясненным. Видимо, для понимания этого мотива необходим несколько иной путь анализа, который мы и попытаемся обосновать.

Начало бунинского рассказа составляют несколько нейтральных по интонации фраз-сообщений, рисующих райский облик Цейлона и его обитателей. «...Стелются глубокие шелковистые пески, блещет золотое, жаркое зеркало водной глади и стоят на ней грубые паруса первобытных пирос, утлых сигароподобных дубков. На песках, в райской наготе, валяются кофейные тела черноволосых подростков. Много этих тел плещется со смехом, криком в теплой прозрачной воде каменистого побережья...»⁶

Однако этот райски-умиротворенный пейзаж вызывает недоуменные вопросы повествователя. «Казалось бы, зачем им, этим лесным людям, прямым наследникам земли прародителей, как и теперь еще называют Цейлон, зачем им города, центы, рупии? Разве не все дают им лес, океан,

⁶ Бунин И. А. Собр. соч.: В 9-ти т. М., 1966, т. 4, с. 256. Все ссылки на это издание даются в тексте статьи с указанием тома и страницы. В рамках анализа одного произведения («Братья») указываются только страницы.

солнце?» (256). Но оказывается, что «...входя в лета, одни из них торгуют, другие работают на рисовых и чайных плантациях, третьи — на севере острова — ловят жемчуг, опускаясь на дно океана и поднимаясь оттуда с кровавыми глазами, четвертые заменяют лошадей, — возят европейцев по городам и окрестностям их...» (256). Последняя фраза сообщает, констатирует факт, но не отвечает на вопрос повествователя: зачем сингалезам города, рупии, центы? Но совершенно очевидной для читателя становится оппозиция, высказанная уже в первых строчках рассказа. Мир «лесных людей», неразрывно слитых с природой, противопоставлен тому миру, где им приходится торговать, работать на плантациях, ловить жемчуг, быть рикшами, заменяя лошадей. Причем этот природный мир устойчиво уподобляется раю⁷, жители острова — его обитателям. Те лишения, которые несет сингалезам мир городов, рупий, центов, воспринимаются как потеря рая. Недоумение повествователя вызывает сама необходимость выбора между мирами в пользу «цивилизации», добровольный уход из природно-гармонического рая.

Это недоумение разрешается вводом буддийских цитат, несущих огромное смысловое значение. Риторический диалог монахов с Возвышенным (Буддой) по поводу судьбы сингалеза (отца главного героя), ставшего рикшей, выясняет причины этого поступка, т. е. причины потери рая. Ответ монахов Будде является ответом и повествователю. «Зачем, — сказал бы Возвышенный, — зачем, монахи, захотел этот старый человек умножить свои земные горести?» — «Затем, — ответили бы монахи, — затем, Возвышенный, захотел этот старый человек умножить свои земные горести, что был он движим земной любовью, тем, что от века призывает все существа к существованию» (257). Земная любовь, желание — причины потери рая, мотивировка поступков героев. Библейская идеологема (грехопадение) осмысливается читателем в буддийском контексте, что составляет одну из примечательных особенностей всего образного строя рассказа.

Голос Возвышенного, предостерегающий героев от земной любви, воплощает сознание существа, познавшего тщету и

⁷ В дальнейшем образ Цейлона-рая (или потерянного рая) будет повторен многократно. Ср.: «райские леса под Коломбо» (264), «райский приют первых людей, познавших желанья» (266), «в этом потерянном нами Эдеме...» (277) и т. д.

обреченность людских желаний, которые неизбежно приводят к страданию. Бунин, конечно, далек от морализирования, правда Будды абсолютна, но автору все-таки ближе простые смертные, упоенные краткой земной радостью, порождающей в конце концов страдания и смерть. Отказ от желания также сулит рай — буддийскую нирвану. Но эта ситуация возвращенного буддийского рая только намечена как возможная, ибо такой рай доступен только богоравному существу — Будде⁸. Основное же сюжетное действие «Братьев» опирается на скрытую, но все же читаемую оппозицию: «рай» — «потерянный рай», из которой затем с необходимостью следует другое противопоставление: природа и цивилизация, персонифицированными выражениями которых являются два главных героя рассказа, англичанин и сингалез.

«Динамика живого и статика мертвого — такова антитеза, на которой покоится противительная связь образов в плане философском»⁹. В самом деле, эта антитеза живого и мертвого, чувствующего и бесчувственного выражена весьма наглядно. Достаточно сравнить страстную порывистость молодого цейлонца с портретными характеристиками его сестры («глаза за блестящими очками стоячие, как будто ничего не видящие...», «выражение его лица... было тупо и вместе с тем удивленно» и т. д.). Это различие героев снова и снова заставляет задаться вопросом: в чем заключается их братство, как понимать заглавие и эпиграф произведения?

Обратимся к проповеди Будды, как бы предостерегающего юного рикшу. «Не забывай, — сказал бы Возвышенный, — не забывай, юноша, жаждущий возжечь жизнь от жизни, как возжигается огонь от огня, что все страдания этого мира, где каждый либо убийца, либо убиваемый, все скорби и жалобы его от любви» (259). Желание, связанное с грехопадением, неизбежно приводит к такому миропорядку, где «каждый либо убийца, либо убиваемый»¹⁰. Изначально заданный мифологический мотив в поэтической системе рассказа вызывает следующий: о первом братоубийстве.

⁸ Эта тема развита в позднем бунинском рассказе «Ночь отречения».

⁹ Никольская Л. Д. Социально-обличительное и философское в поэтике «Братьев» И. А. Бунина, с. 156.

¹⁰ Ср.: «Все в лесах пело и славил бога жизни-смерти Мару, бога «жажды существования», все гонялось друг за другом, радовалось краткой радостью, истребляя друг друга...» (258). Мара-буддийский дьявол.

Тема Каина имеет в творчестве Бунина свою историю и свое особое понимание. В 1905 г. был напечатан бунинский перевод драмы Байрона «Каин», а в 1907 г. опубликовано одноименное стихотворение Бунина. И сам выбор произведения для перевода и особенно оригинальные стихи замечательны сочувственным отношением автора к Каину — богорцу и строителю цивилизации.

...Он — убийца, проклятый,
Но из рая он дерзко шагнул.
Страхом Смерти объятый,
Все же первый в лицо ей взглянул.

Жадно ищущий бога,
Первый бросил проклятье ему.
И достигнув порога,
Пал, сраженный, увидевши — тьму.

Но и в тьме он восславит
Только Знание, Разум и Свет —
Башню Солнца поставит,
Вдавит в землю незыблемый след... (I, 285).

В рассказе «Братья» отношение автора к этому библейскому персонажу иное, более сложное.

Для понимания сюжетных мотивировок, образующих коллизию «природа» — «цивилизация», персонафицированную в образах сингалеза и англичанина, необходимо сказать о карме — буддийском понятии, по которому каждый человек в своей жизни зависим от бесконечной цепи прошлых перерождений¹¹. Смерть рикши-отца и рикши-сына представлена по-буддийски — с последующим неизбежным перерождением. «На спине лежал в темной хижине рикша, и смертная мука искажала его жалкие черты, ибо не дошел до него голос Возвышенного, призывавший к отречению от земной любви, ибо за могилой ждала его новая скорбная жизнь, след неправой прежней» (259). То же в отношении сына. «Недолгий срок пребудешь ты в покое отдыха, снова и снова, в тысяче воплощений исторгнет тебя твоя эдемская земля, приют первых людей, познавших желание...» (270).

Буддизм предполагает некоторое личное усилие для преодоления дурной кармы, что привлекало к этому учению,

¹¹ «Карма буддизма является суммой всех поступков и помыслов живого существа в его предыдущих перерождениях. Это рок, судьба, создаваемая человеком для самого себя, точнее, для всей данности жизни и всех будущих перерождений» (Кочетов А. Н. Буддизм. М., 1983, с. 38).

например, Л. Толстого, но в бунинском мире подобное проявление личной воли невозможно. Даже воля рикши к самоубийству не что иное, как безличная карма-инстинкт, выразительно подчеркнутая оксюморонами («беззвучные голоса»). «Проснись, проснись! — кричали в нем тысячи беззвучных голосов его печальных, стократ, истлевших в этой райской земле предков» (270). Буддийская карма в «Братьях» — разновидность бунинского рока вообще, но имеющая одну существенную особенность.

В художественной антропологии Бунина рок — безличная, безымянная сила, для понимания которой иногда просто необходимо «разомкнуть» художественное произведение в широкий исторический контекст. В рассказе «Братья» рок (карма) идеологически выражен, обозначен библейскими мифами о грехопадении и братоубийстве. Эти мифологемы утверждают вечно повторяющееся начало человеческой жизни; за грехопадением и изгнанием из рая последовали братоубийство, борьба и враждебность кровно близких людей. Карма в бунинском понимании, сопрягаясь с мифом, лишь усиливает фатальную обреченность всех смертных перед этой судьбой.

Для более полного понимания глубинных мифологем «Братьев» представляется возможным прочитать произведение в более широком художественном контексте. О стихотворении «Каин» мы говорили, нужно сказать также о цейлонском очерке Бунина «Город царя царей», составившем «Братьям» интересную параллель. Такой подход считаем оправданным, поскольку «рассказ, наиболее концентрированно выражающий бунинскую художественную концепцию человека и мира»¹², непременно имеет смысловые взаимосвязи с большим поэтическим миром писателя, объясняется им и его, в свою очередь, объясняет.

В лирико-философском путевом очерке Бунина «Город царя царей» (опубликован в 1925 г.), самый жанр которого предполагает выраженную открытость впечатлений автора-путешественника, все мифологические архетипы «Братьев» даны непосредственно, прямо. «Создатель одарил Цейлон всем, что только есть на земле ценного и прекрасного. Создатель сделал его раем, местом сотворения человека, и от-

¹² Ставицкий А. В. Реалистическое и «нормативное» начала в прозе И. А. Бунина (рассказ «Братья»). — В кн.: Литературное произведение как целое и проблемы его анализа. Кемерово, 1979, с. 121.

дал Адаму в полное владение лишь с одним запретом: не стремиться ни мечтой, ни зрением за пределы рая. Но, искушаемый жадой «знать и иметь», с восторгом и корыстью созерцал Адам в час утренний, с высочайшей горы рая, царства и моря, в солнечно-голубых туманах лежавшие окрест, и преступил запрет, ушел с Евой в Индию... Авель, не пожелавший противиться божьему запрету, остался в раю. Каин последовал за родителями. Но всюду и непрестанно томила его тоска по оставленному раю, и вот, по странствував в мире, возвратился он в рай и убил Авеля, дабы владеть раем нераздельно и вечно» (5, 131). В этом очерке еще очевидней, чем в «Братьях», проявилась характернейшая черта художественного сознания Бунина: Цейлон представляет собой историко-географическое единство с библейскими мифами о рае, грехопадении и братоубийстве. История осмысливается мифом. В роли Каина выступают сурьи (арийцы), в роли Авеля — «лучники», которых арийцы «частью истребили, частью обратили в рабство, частью загнали в горы и леса».

Автор очерка воспринимает «цейлонского Авеля» как брата, недвусмысленно причисляя себя к миру Каина. «И великой грустью земной тщеты сменяется моя гордыня при виде тех горных лесов, что лежат подо мною: там тоже бьется человеческое сердце, а как жалок и страшен этот человек, это существо, потаеннее всякого зверя скрывающееся от меня, своего единоутробного брата, в этих древесных притонах!» (5, 132). Эта причастность автора к Каину дает интересный материал для сравнения авторской позиции в «Братьях».

По воспоминаниям В. Н. Муромцевой-Буниной, «то, что чувствовал его англичанин в «Братьях», автобиографично»¹³. Это «чувствовал» сразу же дробит образ англичанина на «объектный» и «субъектный». «Статика мертвого», о которой говорилось, есть неотзывчивость к миру, бечувственность, которая и подчеркивается автором в объектных оценках героя («деревянный голос», «глаза как-то странно, будто ничего не видя, глядели из угольной тьмы бровей...»). Этому облику соответствуют и изображенные поступки («он

¹³ Бабореко А. И. А. Бунин: Материалы для биографии. М., 1983, с. 164.

ударил рикшу тростью по лопаткам»¹⁴) и рассказ о поступках («...В Африке я убивал людей...» и т. д.). «Чувствовал» с этим изображенным героем никак не связано, противоречит ему. Но когда англичанин говорит: «...Всюду загораются борозды огненной пены, и чернота вокруг этой пены черно-лиловая, цвета воронова крыла...» (275), то эта изощренная наблюдательность сразу же переводит героя в иной — субъектный план. Англичанин, размышляющий о противоречии двух миров: цивилизованного и природного («младенчески-непосредственной жизни»), уже совсем лишается объектной дистанции, окрашивается лиризмом. Двойственность образа можно разграничить довольно четко. Англичанин поступающий (или рассказывающий о своих поступках) — антипод автора, англичанин философствующий, чувствующий — авторский двойник, его идеологический рупор.

Лиризм прозы Бунина, проявившийся в «Братьях», может составить тему отдельного исследования, однако нам интересна авторская позиция в глобальной антитезе рассказа, выражениями которой выступают англичанин и сингалез. Та несомненная симпатия к Каину — строителю цивилизации, в упоминавшемся стихотворении Бунина, в «Братьях» сменяется отчетливым осуждением и самой цивилизации, и ее выразителя. И прежде всего осуждается ущербность изоляции человека от бытия вселенной, бесчувственность к жизни, смерти, любви, божеству (природе) и как следствие этой нестызчивости — безобразная немотивированная жестокость, «окаянство» цивилизации, а также неподлинность, мнимость и фальшь ее существования. Вероятно, в этой связи не лишено смысла сравнение «Братьев» и «Митиной любви», в которых герой (естественный человек) и коллизия (подлинной и неподлинной жизни) имеют определенное сходство. Очевидно и то, что антропоцентризм, изображенный сочувственно в «Каине», в «Братьях» лишен всякого сочувствия, осужден как дисгармоничный; авторские симпатии переходят к «природоцентризму», к органическому, естественному миру «лесных людей». При этом англичанин (идеолог) судит свой мир изнутри этого же мира, он причастен к нему. Позиция судьи не принципиально иная по

¹⁴ Ср. с воспоминаниями В. Н. Муромцевой-Буниной: «...Он там почти заболел. Не мог видеть рикш с окровавленными губами от бетеля» (Бабореко А. Указ. соч., с. 164).

отношению к судимым. Это подчеркивает объединяющее «мы», «нас» в обращениях англичанина: «У дикарей хоть инстинкт сохранился, а у нас, у европейцев, он выродился, вырождается!» (275); «Мы разучились чувствовать страх!» (276) и т. д.

Для Бунина Каин не только братоубийца, основатель цивилизации, но и первый человек, думающий о смерти. Смерть, страх перед нею — как некая мера жизни — во главе угла размышлений англичанина. Если мы вспомним, какое место занимала тема смерти и в жизни, и в творчестве Бунина, то автобиографизм этого образа будет существенно дополнен. Осуждение «окаянного» мира цивилизации и вместе с тем причастность к нему — такова особенность авторской позиции в «Братьях».

Родство и враждебность, заложенные в самом истоке человеческого существования, разделившегося после первого братоубийства на «природу» и «цивилизацию», — так интерпретирует Бунин библейский миф. Герои — «братья в человечестве, в человеческих судьбах», но эти судьбы генеалогически восходящие к мифу, различны по своим истокам убийцы и убиваемого. Как указала О. В. Солоухина, Бунин изменил текст «Сутты-Нипаты» для своего эпитафия. Вместо «люди», как в оригинале, писатель поставил «братья» — одно из ключевых слов произведения¹⁵. Смысл замены закономерен: библейская мифологема («братья») вкрапляется в буддийский текст так же, как на протяжении всего рассказа сопрягались буддийские и библейские образы и мотивы.

Автор «Братьев», как известно, не склонен был воспринимать современный ему мир как исторически неповторимый или новый. Бунину, как и некоторым символистам, близко циклическое осмысление жизни, которое нашло свое воплощение в рассказе. Прямо это выразилось в словах англичанина о «новом Тире, Сидоне, новом Риме, английском или немецком» и о неизбежном крушении их. К подобному же пониманию человека и истории призвана семантика мифов о грехопадении и братоубийстве. Вместе с тем даже спокойная в своей абсолютной правоте и необратимости правда мифа не ослабляет необыкновенной напряженности тона «Братьев». В рассказе вместе с вечными темами отражена

¹⁵ Солоухина О. В. О нравственно-философских взглядах И. А. Бунина. — Русская литература, 1984, № 4, с. 57.

и непосредственная боль автора, вызванная катастрофическим временем начала XX века. В рассказе Бунина «Петлистые уши» Адам Соколович говорит о насилии как норме теперешнего человеческого существования, о новом поколении убийц, далеких от мук Каина и Раскольникова. Эта тема намечена уже в «Братьях». В понимании «люди — братья, но каждый либо убийца, либо убиваемый» относительно современного человечества Бунин с болью убеждался, что все больший и больший акцент приходится на вторую часть этой формулировки и все меньше осознается первая, об изначальном, «природном» братстве людей, всего живого.

Т. Л. ВОРОБЬЕВА

НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ АНАЛИЗА ЖАНРОВОГО СВОЕОБРАЗИЯ САТИРИЧЕСКОЙ КОМЕДИИ С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВОСПРИЯТИЯ

Необходимость изучения проблемы жанрового развития литературы с точки зрения эволюции художественного восприятия стала очевидной в современном советском литературоведении. И тем острее осознается теоретическая неразработанность данной проблемы в области драматургических жанров, которые в силу специфики своего идейно-художественного предназначения для театра поставлены в прямую, жесткую зависимость от художественных вкусов публики. Причиной такого положения является, на наш взгляд, отрыв теории драмы, активно и плодотворно исследующей жанр¹, от реальной сценической практики театра, дающего в творческом контакте со зрительным залом подлинную жизнь драматическому произведению. Отдельные интересные попытки теоретического осмысления и обобщения богатейшего опыта, накопленного советским театральным искусством в области технологии эмоционального воздействия на зрителя и способов формирования зрительского восприятия в драматическом театре², еще острее подчеркнули необходимость рассмотрения драматургических жанров под углом проблемы художественного восприятия.

Советский театровед В. Блок, обратившийся в книге «Диалектика театра. Очерки по теории драмы и ее сценическому воплощению» к исследованию триединства «пьеса—театр—зритель», правильно обозначив место проблемы жанра в аспекте изучаемых взаимоотношений, пишет: «Меха-

¹ Фролов В. Судьбы жанров драматургии: Анализ драматургических жанров в России XX в. М., 1979. 423 с.; Хализев В. Е. Драма как явление искусства. М., 1978. 240 с. и др.

² Акимов Н. П. Выбор жанра и позиция художника. — В кн.: Акимов Н. П. Театральное наследие: В 2-х т. Л., 1978, т. 2, с. 56; Товстоногов Г. А. Зеркало сцены. Л., 1984.

низмы» каждого жанра еще ждут своего специального и развернутого исследования»³.

В работах по теории драмы ученые, давая понятие «жанра», чаще всего пытаются выявить какие-то стабильные конструктивные или типологические признаки произведений драматургии, совершенно не учитывая при этом активного начала воздействия жанра на зрителя, тот особый тип установки на эмоциональное восприятие, который заложен изначально автором в самой структуре пьесы.

Недостатки в теоретическом осмыслении драматургических жанров первыми остро почувствовали деятели театра, прежде всего режиссеры, столкнувшиеся с проблемой реализации пьесы на сцене в творческом союзе с конкретной, социально и классово определенной аудиторией и попытавшиеся восполнить этот пробел с помощью обобщения собственного опыта работы в театре.

«По-видимому, жанр является неким круговым условием между драматургом, театром и зрителем, условием о приемах, в которых будет вестись игра», — писал в 1935 г. Н. П. Акимов⁴. Глубоко осознав потребность в переосмыслении жанровых категорий в драматургии, замечательный театральный художник и режиссер в своих статьях и докладах на заседаниях ВТО призывал деятелей сцены чутко следовать избранной жанровой доминанте пьесы, ибо «у каждого жанра свое назначение, своя функция, свои правила, свои условия существования, свои взаимоотношения со зрителем»⁵. Это помогло бы, по мысли Н. Акимова, избежать многих грубых ошибок в жанровом решении спектакля, столь часто встречающихся в практике театральной работы.

Другой видный деятель и теоретик сценического искусства, Г. Бояджиев, в книге «Поэзия театра», изданной в 1960 г., пишет: «Жанр спектакля определяется двумя посылками: с какой целью и каким образом воздействует театр на зрителей. Жанровое решение пьесы устанавливает своеобраз-

³ Блок В. В. Диалектика театра: Очерки по теории драмы и ее сценическому воплощению. М., 1983, с. 255.

⁴ Акимов Н. П. Не будем нарушать условий игры. — В кн.: Акимов Н. П. Театральное наследие, т. 1, с. 78.

⁵ Акимов Н. П. Театр и зритель. — В кн.: Акимов Н. П. Театральное наследие, т. 1, с. 95.

ный эмоциональный приказ, которому театр подчиняет публику, настраивая ее на определенный лад»⁶.

Важным этапом в осмыслении категории жанра в его воздействии на аудиторию явилась работа замечательного советского психолога Л. С. Выготского «Психология искусства». Он исследует различные жанры литературы с точки зрения психологии художественного восприятия: «...проблема жанра и есть, в сущности говоря, проблема психологическая по самому существу»⁷. Л. С. Выготский дает глубокий анализ механизма воздействия произведений искусства на человека. Исходит он при этом из понимания противоречивой природы воздействия произведения искусства на человеческие эмоции как закона эстетической реакции. Противоречивость восприятия объясняется тем, что один эмоциональный строй восприятия вызывается «содержанием» произведения, а другой — «формой», при этом под «содержанием» понимается не идейно-тематический план произведения, а его фабульная основа, «форма» подразумевает сюжетно-композиционную обработку этого жизненного материала.

По концепции Л. С. Выготского, эмоциональное противоречие, «противочувствование», возникает в сознании зрителя, слушателя, читателя в результате переживания фабульного материала произведения и под влиянием формальной структуры, в которой этот материал реализуется, и приводит к возникновению эмоционального напряжения, так называемой «психологической запруды», прорыв которой в определенный момент восприятия и вызывает эстетическую реакцию — «катарсис». Характер эмоционального противоречия зрительского восприятия диктуется жанровыми особенностями произведения. В драме «противочувствование», по мысли Л. С. Выготского, вызывается противоречием между переживанием зрителями фабульного содержания пьесы, происходящим в результате эмоциональных ассоциаций, связанных с восприятием событий, обстоятельств, судеб, поступков героев, и дополнительными эмоциями, вызываемыми воздействием формальной структуры драмы (композиция, язык и т. д.).

⁶ Бояджиев Г. Н. Поэзия театра. М., 1960, с. 110.

⁷ Выготский Л. С. Психология искусства. М., 1968, с. 182.

Специфической особенностью драматического произведения является, по мысли психолога, дополнительное противоречие между характером героя и развитием действия.

Дополняя исследование Л. С. Выготского, необходимо сказать еще об одном специфическом противоречии, свойственном драме. Зритель на спектакле, с одной стороны, четко осознает, что все происходящее на сцене — «игра», с другой стороны, активно вовлекается в нее, сопереживает героям, «верит» в подлинность их чувств, поступков, мыслей. Восприятие театрального зрителя осложняется еще и тем, что непосредственно на его глазах, при его участии идет процесс творчества, создания подлинного произведения искусства. В этом отношении интересно высказывание В. Э. Мейерхольда о новом зрителе, заполнившем зрительные залы после Октября. «Теперьшний новый зритель (я говорю о пролетариате), наиболее способный, на мой взгляд, освободиться от гипноза иллюзорности, и именно при том условии, что он должен (и я уверен, будет) знать, что перед ним игра, пойдет в эту игру сознательно, ибо через игру он захочет показать себя как содействующий и как созидающий новую сущность, ибо для него живого (как для нового, в коммунизме уже переродившегося человека), всякая театральная сущность лишь предлог время от времени провозглашать в рефлекторной возбудимости радость нового бытия»⁸.

Таким образом, жанр драматического произведения, определяя характер зрительской активности и тип противоречивости эмоционального восприятия, диктует способ взаимоотношений между театром и зрителем, а также создает определенную установку восприятия пьесы.

Исходя из понятия «установки», данного грузинским психологом Д. Узнадзе⁹, можно сказать, что установка театрального зрителя создается его эстетическим опытом, согласно которому каждый драматургический жанр ассоциируется с определенным характером эмоций, со своеобразной степенью образной концентрации жизненных явлений, с особым характером оценки событий пьесы ее героями и т. д.

⁸ Мейерхольд В. Э. Отзыв о книге Таирова «Записки режиссера». — В кн.: Мейерхольд В. Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы. М., 1968, ч. 2, с. 43.

⁹ Узнадзе Д. Экспериментальные основы психологии установки. — В кн.: Экспериментальные исследования по психологии установки: Сб. статей. Тбилиси, 1958, с. 14.

«Генетическая память», заложенная в структуре каждого жанра и помогающая зрителю правильно сориентироваться в оценке происходящего на сцене, способствует художественному выражению идейной целеустремленности пьесы и тенденциозности драматурга. Ведь в основе выбора того или иного жанра для выражения жизненного материала лежат активное, глубоко личностное отношение художника к взятой проблеме, его стремление заразить зрителя тем же эмоционально переживаемым отношением.

С точки зрения указанных жанровых качеств драматического произведения интересно взглянуть на своеобразие жанра комедии, представляющего необычайно богатый материал для анализа проблемы художественного восприятия, жанра, которому неизменно сопутствует зрительская любовь и некоторое предпочтение перед его драматическими «собратьями». Привлечение комедии в качестве материала для исследования «механизма» воздействия жанровой структуры пьесы на эстетическую реакцию театральной аудитории интересно прежде всего тем, что комедийный жанр, как никакой другой, вызывает наиболее активное зрительское соучастие и сотворчество. При восприятии комедийного спектакля зрители, принимая условия театральной «игры», предлагаемые жанром спектакля, включаются в эту «игру», в процесс сопереживания мыслям и поступкам героев пьесы и в то же время неизменно обязаны сохранять четкую дистанцию по отношению к происходящему на сцене, воспринимая все в комическом свете. Именно на создание такого процесса «отчуждения» (термин «эпического» театра Б. Брехта) у зрителя и нацелены все компоненты художественной структуры комедии, вся ее образная система.

Таким образом, бóльшая, по сравнению с другими жанрами, степень условности восприятия комедии стимулирует активность творческого воображения зрителей и в то же время определяет условный художественный мир комедийного жанра. Даже в бытовой комедии, сознательно стремящейся к жизнеподобию и достоверности, наблюдается определенная гиперболизация характерных черт и условий быта, повышенная степень интенсивности поступков героев, развертывания драматического действия. Доля условности средств изображения здесь несомненно больше, чем, скажем, в бытовой драме, хотя ни невероятные приключения, ни комическая преувеличенность в положениях и характеристиках бытовой комедии не знаменуют полного перехода

автором границы реальности в предельную театральную условность и гротеск. Именно этим бытовая сатирическая комедия отличается от условно-гротесковой формы, где мы видим крайнее комическое заострение ситуаций и образов, деформацию изображаемого. Чем чище жанровая структура сатирической комедии, тем более активно драматург деформирует реальность, переплавляя ее в образ высшей степени обобщенности и условности, ориентируясь на высокий тип зрительской активности, на более развитое воображение и культуру чувств театральной аудитории. Подтверждением этому служит жанровая эволюция советской сатирической комедии 20-х годов, где наряду с усилением условности изображаемого возрастает и агитационно-пропагандистское, общественно-воспитательное значение комедийного жанра.

Таким образом, условность восприятия комедии, а также яркость, наглядность, недвусмысленность реакций зрителя на комедийном спектакле обнажают сам процесс создания произведения искусства в театре, технологию и способ воздействия жанра пьесы на художественное восприятие. Вызывая наибольшую, чем в других жанрах, звуковую активность зрительного зала, смехом, аплодисментами, выкриками реагирующего на происходящее и стимулирующего тем самым творчество актеров, комедия вызывает ни с чем не сравнимое ощущение собственного творчества у зрителей. В самой жанровой структуре комедии заложены демократические формы общения с залом и воздействия на зал. Ученик В. Э. Мейерхольда, режиссер Сергей Радлов в одной из статей, посвященных комедийному спектаклю, писал: «Запрещение аплодисментов у Станиславского есть серьезный урон истинно театральному чувству и узаконение разобщенности актера и публики. Мудрено ли, что у нас не вырастает вольная и беззаботная комедия. Комедии пишутся так, что смех толпы неуместен. Ведь обращение к публике, этот нерв комедии, еще Аристофановской, изгнан нашим натурализмом, и актеру не позволено радостно отвечать на голос зрителей»¹⁰.

Зрительская любовь и предпочтение комедийного жанра обуславливаются и особенностями театрального искусства, предоставляющего возможность массового творчества, кол-

¹⁰ Радлов С. О комическом театре и публике. — Новые ведомости (Веч. вып.), 1918, № 39, с. 8.

лективного восприятия зрелища, потребность в котором у людей никогда не исчезнет, ибо она касается глубинных основ социальной коммуникации. Предоставляя возможность высшей активности коллективного реагирования, комедия восполняет таким образом недостаточность подобных ситуаций в самой жизни, сближает, спланирует зрительный зал и одновременно раскалывает его на отдельные группы по социальным, классовым и художественным интересам.

Комедия привлекает зрителя и тем, что является наиболее мобильным жанром, обладающим необычайной чуждостью, восприимчивостью к требованиям времени и соответственно к запросам зрительской аудитории, становясь своеобразным «разведчиком» новой темы в драматургии. Уловив дух эпохи, драматург закладывает эвристическое познавательное начало в жанровую структуру комедии, которая «исследует социальные корни отрицательных явлений, обнажает их скрытый смысл и таким образом раскрывает тенденции общественного развития»¹¹.

Так, в середине 20-х годов именно в жанре сатирической комедии началось освоение современного быта, о необходимости отражения которого свидетельствовали ответы зрителей на вопросы анкет, письма в театры. «Нет обновления в театре. Какой интерес может представить современному зрителю изображение пошлости ложной и развратной жизни прошлого? Руководители театров отбрасывают новый быт и требования революционной эпохи, оставляя неудовлетворенной массу жаждущих их отображения в искусстве. Этим объясняется равнодушное современное зритель к театру, который, гонясь за художественностью своего репертуара, не считается с обслуживаемыми им массами. Рабочая масса тогда охотно пойдет в театр, когда ее будет прилекать в нем отражение настоящей ее жизни. А вместе с ростом и углублением смычки театра с рабочим зрителем вырастут и новые формы театрального искусства», — писал о репертуарном кризисе 1923/24 г. критик Б. Барков¹².

Решительным поворотом в сторону обобщенного художественного отражения современной бытовой жизни явилась комедия Б. Ромашова «Воздушный пирог». «Пьеса глубоко задевает именно изображением сегодняшнего дня, «прокля-

¹¹ Киселев Н. Н. Проблемы советской комедии. Томск, 1973, с. 73.

¹² Барков Б. Кризис театрального искусства. — Жизнь искусства, 1925, № 23, с. 7.

тых вопросов» будничного быта нашего времени»¹³. Успех комедии предопределили смелая постановка актуальных и значительных тем современности, художественное мастерство драматурга в построении конфликта, создании ярких масштабных характеров, а также, как отмечал один из критиков, «хороший учет зрителя»¹⁴.

Комедия Н. Р. Эрдмана «Мандат», поставленная в театре им. В. Мейерхольда в этом же театральном сезоне, продолжила остро современную линию театрального репертуара и по-своему, в обостренной сатирической форме осветила многие злободневные вопросы, волновавшие зрителя тех лет. И глубоко закономерно, что итогом театрального сезона 1925 г. явились укрепление связи рабочего зрителя с театром, рост влияния рабочей аудитории на театр через широкое развертывание рабкоровского движения, поиск новых, более совершенных социологических методов исследования театрального зрителя. Не случайно, оценивая успехи комедии 1925 г., театровед Н. Волков писал: «Новые формы драмы и спектакля не творятся в тиши кабинетов, а должны вырабатываться на публике, с учетом реакции восприятия нового зрителя»¹⁵.

«Провожая в царство теней все отжившее»¹⁶, выявляя историческую несостоятельность всего, что не соответствует общественному идеалу, комедийный жанр обладает необычайной действенной силой. Подлинная комедия всегда беспокоит, волнует и тревожит зрителя, нацеливает его на борьбу со злом в реальной жизни. Этим объясняется преимущественное развитие комедии в периоды обостренной борьбы нового со старым, а соответственно и интерес к данному жанру зрителя, которому комедия дает возможность осознать и почувствовать себя борцом.

В комедийном смехе заложено активное жизнеутверждающее начало обновления жизни, неизменного стремления к идеалу. Так, в годы нэпа смех вступает в борьбу со сложным, замаскированным врагом, подчас рядящимся в современные революционные одежды, которого было невозможно уничтожить открытым насилием. Разоблачая, высме-

¹³ Кольцов М. «Воздушный пирог». — Новый зритель, 1925, № 9, с. 6.

¹⁴ Масс В. «Воздушный пирог». — Новый зритель, 1925, № 9, с. 7.

¹⁵ Волков Н. «Воздушный пирог» в театре Революции. — Новый зритель, 1925, № 9, с. 9.

¹⁶ Салтыков-Щедрин М. Е. Об искусстве. Л.; М., 1949, с. 205.

ивая, уничтожая, комедия становится признаком силы, духовного здоровья победителя.

Комический эффект основывается на выявлении подлинного, скрытого смысла явлений в противоположность тому, чем эти явления кажутся или стремятся выглядеть. Обнаружение и разоблачение замаскированного противоречия, большего или меньшего несоответствия общественному идеалу современности рождает «очищающий» смех в зрительном зале, который подчас и является «положительным героем» комедии. С этим связана особая тенденциозность жанра комедии: оценивая данное явление как комическое, несущее в себе внутреннюю противоречивость, объективный комизм, драматург так строит свое произведение, чтобы заставить нас, зрителей, взглянуть на мир пьесы ироническими глазами. Так изначально в самой жанровой форме комедии закладывается установка на комическое восприятие. Зритель в комедии становится в позицию «над» событиями и героями, так создается очуждение зрителя и героя, являющееся основой противоречивого характера эстетической реакции. Воспринимая события пьесы, зритель уже готов проникнуться мыслями, поступками и чувствами героев комедии, но автор с помощью формальных приемов сознательно разрушает этот эффект сочувствия героям. Более того, в жанровой структуре комедии могут быть заложены элементы, вызывающие зрительское сопереживание: масштаб личности героев, наделенных подчас энергией, умом, нешуточными страстями, сосредоточенных на своей цели. И тем неумолимее и активнее вступают в действие структурные компоненты «механизма» очуждения зрителя от героя, создаваемого всеми приемами комедиографии: самооблачением героев, обнажением несоответствий, преувеличением, гротеском, пародированием, различными языковыми средствами (остротами, каламбуром, иносказанием, смешением разных стилевых пластов и т. д.). Герои комедии искренне верят в достижимость своих целей, противоречащих логике жизни. Законом жанра комедии является раскрытие субъективного внутреннего драматизма действия при его объективном комизме. В противном случае герои комедии превращаются в «шутков гороховых», ради потехи веселящих публику.

В этом отношении великолепно выстроен образ главного героя комедии Б. Ромашова «Воздушный пирог» Семена Рака. После постановки пьесы в Московском театре Рево-

люции многие критики упрекали драматурга в излишне снисходительном отношении к центральному персонажу, «зеселому, разбитному, симпатичному, который больше шутит, чем совершает преступления. Зритель хохочет над его проделками и ждет их еще»¹⁷. На основании данных упреков делались выводы о «реакционности» пьесы, якобы «вредной» для рабочего зрителя¹⁸. Критики верно заметили один структурный пласт комедии Ромашова, нацеленный на создание сопереживания и сочувствия герою, но не увидели разоблачающего авторского взгляда, выявляющего объективный комизм образа Семена Рака.

Герой комедии «Воздушный пирог» выведен драматургом крупной и незаурядной личностью. И это было принципиально важно: масштаб личности героя определил силу сатирического разоблачения нэпманства, позволил ярче и убедительнее вскрыть историческую несостоятельность его кипучей деятельности, его страстных попыток вернуть «вчерашний день». Чем более неистово торопится жить Семен Рак, чем увереннее и жизнерадостнее он себя ощущает, тем явственнее обнаруживаются самой логикой жизни бесплодность, обреченность всех его гигантских усилий. Б. Ромашов заставляет своего героя саморазоблачаться, чередованием сцен постоянно низвергая его с «пьедестала» победителя, выявляя неимоверный, «мировой» масштаб его тайных замыслов. В основе эстетического воздействия конфликта комедии «Воздушный пирог» лежит противоречивость восприятия зрителя, симпатизирующего герою в его жизнерадостном мироощущении, в его энергичных действиях, но смеющегося над тем, чем все это оборачивается на самом деле.

Непонимание критикой значения образа Семена Рака шло и от художественных недостатков самой пьесы в изображении положительных персонажей: секретаря парторганизации Крыш; ина, бухгалтера Коркина, председателя местного Гома Гусакова, вялых и бесцветных образов, заученно произносящих правильные речи. В этом, думается, был художественный просчет драматурга, не посчитавшегося в данном случае с важной закономерностью комедийного жанра: положительные герои в комедии также должны освещаться

¹⁷ М. Д. «О воздушном пироге». — Рабочий зритель, 1925, № 9, с. 4.

¹⁸ Ярховский Л. «Воздушный пирог» в театре Революции. — Там же, с. 4.

комическим светом. «Герой комедии должен находиться в комедийной ситуации. Если основная комедийная интрига его минует, то он превращается в подсобный персонаж. Если же такой положительный герой комедии, оставаясь в центре действия, ограждается от комедийного положения, то комедия перестает быть комедией. Нужно решить, какое комедийное положение порочит героя, а какое нет. И главное, что существуют комедийные положения, необходимые для симпатичных нам героев»¹⁹.

Важным условием правильного восприятия комедии является строгое соблюдение в пьесе жанровой атмосферы, которой должны быть подчинены все элементы содержания и компоненты художественной структуры произведения, начиная от названия и списка действующих лиц и кончая языковыми средствами выражения комизма. Чтобы внушить зрителю определенные правила театральной игры, направить процесс восприятия, работу зрительского воображения в нужное русло, драматург должен как можно быстрее ввести зрителя в жанровую атмосферу пьесы.

Начинается знакомство зрителей с пьесой с названия, играющего немалую роль в формировании установки восприятия. «...Оказывается, что от меткости названия, от скрытой в этом названии действительности нередко зависит само направление и сама трактовка произведения»²⁰. Название комедии должно быть своеобразной квинтэссенцией ее комического смысла, оно должно быть лаконичным и в тоже время содержательно емким, интересным и заманчивым для зрителя, нацеливающим на определенные ассоциации и главное — на комическое восприятие.

В названии комедии «Воздушный пирог» автор сразу сигнализирует нам о жанре. Столь же яркие и жанрово определены названия комедий В. Маяковского, трудно представить пьесы с названием «Клоп», «Баня» произведениями иного жанра.

Своеобразным сигналом к комическому восприятию служит перечень действующих лиц комедии, где автор часто использует прием «говорящих» фамилий и имен героев. Символично звучит фамилия героя комедии Ромашова Семена Рака или бюрократа Победоносикова («Баня» В. Мая-

¹⁹ Акимов Н. П. Искусство веселого театра. — В кн.: Акимов Н. П. Указ. соч., т. 1, с. 26.

²⁰ Станиславский К. С. Собр. соч.: В 8-ми т. М., 1954, т. 2, с. 336.

ковского), а чего стоят одни имена героев «из прошлого» в комедии Н. Эрдмана «Мандат»: Олимп Валерьянович, Автоном Сигизмундович, Ариадна Павлиновна и др.

Важным условием создания жанровой атмосферы комедии является жанровая экспозиция, подготавливающая зрителя к восприятию комедийного спектакля и нацеливающая на это его чувства, сознание, воображение. Особенностью комедийного жанра является не постепенно развертывающаяся, а сразу, с первых слов и первых поступков героя заданная и быстро раскручивающаяся жанровая экспозиция. Не входит, а «влетает с портфелем» в комедию Семен Рак, задавая стремительный темп развитию действия. С самого начала действия в комедию входит фантастическая тема воздушного пирога — «пирога-памятника», «пирога нэпа». Одновременно рождается мотив иллюзорности, «воздушности» этого пирога, символически воплощающего грандиозность дел, задуманных Раком.

Жанровыми законами комедии диктуется и развитие характера комедийного героя, который сразу же должен выдать зрителю свою «визитную карточку». При первом появлении Рака мы видим его искрометную энергию, его плещущее через край жизнелюбие, его самоуверенность и стремление казаться не тем, чем он является на самом деле.

Требованиями соблюдения жанровой атмосферы комедии определяется и развитие действия в ней, ее стремительный, нарастающий темп, необходимость которого вызвана ориентацией на сознательное или подсознательное стремление зрителя охватить целое, воспринять явление в его целостной сущности. При этом драматург в каждой сцене, эпизоде действия представляет эмоционально значимые «вехи», своеобразные «петарды» в восприятии зрителя (термин В. Э. Мейерхольда), концентрирующие его внимание на важных для понимания обобщающего комического смысла происходящего моментах. Каждой комической мизансцене должна предшествовать своя подготовительная работа, так как зритель, прежде чем понять комический смысл случившегося, должен знать, что непременно произойдет что-то смешное. Созданию предчувствия комического служат языковые средства, предрасполагающие зрителя к смеху, эксцентризм поведения героев, легкая возбудимость их страстей, мгновенная переменчивость чувств, неожиданность сюжетных ситуаций комедии, в восприятии которой обобщающая эстетическая оценка зрителем происшедшего отделена от непо-

средственной реакции на него. Быстрое реагирование зрителя смехом вызывается подчас комизмом ситуативным. Но если этот «комизм положений» служит цели predisposition зрителя к восприятию объективного комизма изображаемых общественно значимых событий и характеров, то в нем нет ничего умаляющего общий художественный уровень комедии.

Учет законов зрительской психики определяет композицию комедийного произведения, в котором чередуются разные по степени эмоционального воздействия сцены. Драматург Илья Сельвинский вспоминал, как тщательно выстраивал композицию своих сценических постановок В. Э. Мейерхольд, считавший, что «пьеса должна считаться со способностью зрителя к восприятию. Если все акты пьесы написаны с исключительной силой, провал спектакля обеспечен: зритель такого напряжения не выдержит.

Пьеса стоит на 3 точках опоры:

1) начало; оно должно быть увлекательным, заманчивым, должно обещать;

2) середина. Одна из картин этой части должна быть потрясающей по силе, пусть даже бьет по нервам — бояться этого не следует;

3) финал; здесь нужен эффект, но не нужна напряженность. Между этими точками вся протоплазма драмы может быть несколько разжижена»²¹.

Жанровой природе комедии хорошо соответствует композиционный принцип монтажа, по существу, комедийный анализ осуществляется в драматическом произведении по принципиальной схеме монтажа. Монтаж опирается на особенность зрительской психологии. «Сила монтажа в том, что в творческий процесс включаются эмоции и разум зрителя. Зрителя заставляют проделать тот же путь, которым прошел автор, создавая образ. Зритель не только видит изобразимые элементы произведения, но он и переживает динамический процесс возникновения и становления образа так, как переживал его автор»²².

Создавая комедию, драматург вводит в ее художественную ткань драматические и лирические элементы, которые способствуют выявлению комизма общей структуры пьесы.

²¹ Цит. по кн.: Встречи с Мейерхольдом. М., 1967, с. 395.

²² Эйзенштейн С. Избранные произведения: В 6-ти т. М., 1964, т. 2, с. 170.

Это связано с учетом законов зрительской психики, так как смех быстро исчерпывает свои возможности воздействия и на нем одном полного драматического действия построить нельзя.

Художественная структура комедийного жанра позволяет драматургу органично вводить в нее элементы других видов искусств: музыки, танца и т. д. В этом отношении комедия является наиболее синтетичным жанром, позволяющим сполна проявиться яркой зрелищной природе театра. Своей синтетичностью, наиболее полно реализующейся в жанре водевиля, комедия обогащает восприятие публики, способствует повышению общей культуры театральных зрителей.

Воздействие сатирической комедии усиливается и такой особенностью ее восприятия, как «смех сквозь слезы». Подтолкнув зрителя к осознанию зла в реальной жизни и необходимости борьбы с ним, комедия воспитывает в людях чувство гражданской ответственности за происходящее, осознание необходимости активной жизненной позиции.

Проблема восприятия жанра комедии зрителем сложна и неоднозначна. В плодотворном решении проблемы жанра с точки зрения художественного восприятия — условие успешного рассмотрения многих вопросов литературоведения, залог укрепления творческого союза зрителей и театра.

СОДЕРЖАНИЕ

Т. Л. Рыбальченко. Идея «плана жизни» в романе С. Залыгина «После бури»	3
Н. Т. Хаустов. История и современность в пьесе Эд. Радзинского «Лунин, или Смерть Жака, записанная в присутствии Хозяина»	19
В. А. Суханов. Идея испытания в романе Ю. Трифонова «Время и место»	37
Л. К. Максимова. Проблема одиночества в повести А. Кима «Луковое поле»	50
О. А. Дашевская. Особенности структуры действия в пьесе А. Гельмана «Наедине со всеми»	64
Н. В. Отургашева. Уроки истории в современной драматургии	74
Н. В. Борисанова. К вопросу об авторской позиции в пьесе В. Арро «Смотрите, кто пришел!»	85
З. А. Чубракова. Природа и функции художественного образа-символа в драме Л. Леонова «Метель»	98
В. Е. Головчинер. Публицистическая драма как разновидность эпической («Рычи, Китай!» С. Третьякова)	118
Е. В. Байкина. Повесть И. Катаева «Молоко» в аспекте концепции личности группы «Перевал»	132
Ю. Г. Митрофанов. Принципы ассоциативного повествования и конфликт в «Поэме Конца» М. Цветаевой	145
А. С. Сваровская. Проблема эпического героя в повести А. Чапыгина «Белый скит»	164
Е. И. Конюшенко. О «братстве» в «Братьях» И. А. Бунина (Миф в бунинской концепции человека и мира)	174
Т. Л. Воробьева. Некоторые аспекты анализа жанрового своеобразия сатирической комедии с точки зрения художественного восприятия	185

**ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО
И ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПРОЦЕСС**

Выпуск X

ИБ 2035

Редактор Т. В. Зелёва

Технический редактор Г. Н. Гридина

Корректор Т. В. Зибарева

Сдано в набор 17.12.87 г. Подписано к печати 22.06.88 г. КЗ06193.
Формат 60×84¹/₁₆. Бумага типографская № 3. Литературная гарнитура.
Высокая печать. Печ. л. 12,5. Усл. печ. л. 11,62. Уч.-изд. л. 11,5
Тираж 500 экз. Заказ 8050. Цена 2 р. 30 к.

Издательство ТГУ, 634029, Томск, ул. Никитина, 4.
Типография изд-ва «Красное знамя», 634050, Томск, ГСП, пр. Фрунзе, 103

2 р. 30 к.