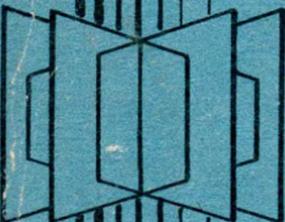


ISSN 0234—8330

9



**Х**УДОЖЕСТВЕННОЕ  
ТВОРЧЕСТВО  
И ЛИТЕРАТУРНЫЙ  
ПРОЦЕСС





ТОМСКИЙ ОРДЕНА ОКТЯБРЬСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ  
И ОРДЕНА ТРУДОВОГО КРАСНОГО ЗНАМЕНИ  
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМ. В. В. КУЙБЫШЕВА

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ  
ТВОРЧЕСТВО  
И ЛИТЕРАТУРНЫЙ  
ПРОЦЕСС

*Выпуск IX*

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. 9. — 192 с. — 1 р. 80 к. 500 экз. 4603000000.

Сборник посвящен исследованию актуальных проблем методологии литературоведения, теории и истории русской и советской литературы. Большинство статей объединены проблемой социально-исторической обусловленности литературного процесса XX века. В ряде статей анализируются проблемы жанрового развития русской и советской прозы. В статьях, посвященных исследованию советской драматургии, решаются как общие теоретические вопросы, так и частные проблемы, связанные с жанровой спецификой отдельных произведений, особенностями их художественной структуры.

Во многих статьях использован малоизученный и архивный материал. Для студентов, преподавателей высшей и средней школы.

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

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

X  $\frac{4603000000}{177(012)}$ —88 116—87

Ю. А. Мешков

## ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ, ПОСТУПАТЕЛЬНОЕ РАЗВИТИЕ ЛИТЕРАТУРЫ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПРОГРЕСС

Преемственность как методологически достаточно широкая и вместе с тем специфическая категория литературоведения диалектически связывает понятия поступательного развития литературы и художественного прогресса в единстве их диахронного и синхронного проявлений. В этом своем качестве преемственность предстает объективной закономерностью литературно-художественного развития, характеризующей историко-генетическую связь явлений и фактов и ценностный уровень этой связи.

Положение о поступательном развитии литературы сегодня отвергается лишь теми исследователями, которые исходят из понимания художественного творчества как интуитивной, бессознательной реализации приемов мастерства, заключающих в себе, по их мнению, специфику искусства. Результат творчества трактуется ими как некая имманентная ценность, в восприятии которой человек свободен от обстоятельств, определяемых его общественным и социально-экономическим положением. Сведение искусства лишь к совокупности произведений, не имеющих между собой связи, характерно для исследователей идеалистического и формалистического толка, которые исходят из тезиса о независимости искусства от общественной жизни человечества. Однако следует заметить, что взгляды «изоляционистов» разделяются в современной буржуазной эстетике далеко не всеми. По свидетельству Н. В. Гончаренко, положение о поступательном развитии литературы находит все большее число сторонников<sup>1</sup>, которые делают, правда, свои выводы и называют свои обуславливающие это развитие причины.

Светские исследователи, опирающиеся на выводы марксистско-ленинской эстетики и в первую очередь на ленинскую теорию отражения, считают, что поступательное развитие литературы определяется ее генезисом, самой природой искусства как формы общественного сознания. Социальная обусловленность литерату-

<sup>1</sup> Гончаренко Н. В. О прогрессе в искусстве. Киев, 1968, с. 7—68.

ры предполагает, что ее поступательное развитие находится в синхронной связи с общественным прогрессом. Это получает свое подтверждение в исторически оправданной смене форм художественного творчества: направлений, методов, стилей, жанров.

Исторически прогрессивным формам феодального абсолютизма, начиная с XVI века, соответствовало искусство классицизма, возникшее на основе рационалистического мировоззрения и восстановившее гуманистическую веру в гармоническую природу, в том числе и в гармонию личного и общественного через подчинение чувства долгу. Поэзия классицизма выработала свою жанровую систему, ориентированную на идеальные эстетические нормы, в которой одним из ведущих жанров выступала ода. В условиях, отмеченных наступлением капитализма, искусство классицизма стало восприниматься как исторически изжившее себя. Происходит разрушение сложившейся жанровой системы и наполнение отдельных жанров содержанием, им прямо не свойственным, например в одах А. Н. Радищева и А. С. Пушкина. И уже в иных условиях, в поэзии социалистического реализма, исторически оправданно обращение ряда советских поэтов к оде как к художественной форме публицистической лирики с утверждающим пафосом, например в творчестве В. В. Маяковского, Д. Бедного, Я. В. Смелякова и др.

Смена форм художественного творчества на рубеже XVIII—XIX веков исторически обусловлена общественным прогрессом в стадии новой социально-экономической формации. Эта смена несла в себе кризис старых, привычных форм и сложное, противоречивое становление новых. Гегель, считая искусство одной из форм выражения идеального, абсолютной идеи, говорил, что в новых условиях, т. е. в условиях капиталистической формации, «искусство со стороны его высших возможностей остается для нас чем-то отошедшим в прошлое»<sup>2</sup>. В капиталистическом обществе «право человека на свободу,—отмечал К. Маркс,—основывается не на соединении человека с человеком, а, наоборот, на обособлении человека от человека»<sup>3</sup>. В этих условиях поступательное развитие искусства неизбежно характеризуется его столкновением с формами общественного развития, ибо, по словам К. Маркса, «капиталистическое производство враждебно известным отраслям духовного производства, например искусству и поэзии»<sup>4</sup>. В итоге произошло рождение исторически более зрелых форм художественного творчества, в которых оппозиция общественному разви-

<sup>2</sup> Гегель Г. В. Ф. Эстетика. М., 1968, с. 17.

<sup>3</sup> Маркс К. К европейскому вопросу. — Маркс К., Энгельс Ф. Соч., 2-е изд., т. 1, с. 400.

<sup>4</sup> Маркс К. Капитал. Т. 4, ч. 1. — Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 26, с. 280.

тию получила выход в развитии направления критического реализма.

Поступательное развитие литературы находит свое выражение в ее тесной связи с текущей жизнью общества. «Чем выше поэт,—писал В. Г. Белинский,—тем больше принадлежит он обществу, тем теснее связано развитие, направление и даже характер его таланта с историческим развитием общества»<sup>5</sup>. И тем смелее он в поиске художественных форм, исторически отвечающих характеру времени и поступательному развитию литературы.

Новаторство А. С. Пушкина как художника проявилось в том, что в его творчестве поэзия сделала решительный поворот к реальной действительности. Он не отказался от того «высокого», понимаемого как идеальное и возвышенное, с которым Гегель связывал судьбу искусства, но смело включал в сферу поэзии и «низкое», понимаемое как реальное и земное, которое определяло судьбу личности. Пушкин уравнивал «высокое» и «низкое» в эстетическом плане<sup>6</sup>, и в этом особая, пушкинская гармония прекрасного.

Отсутствие единства в понимании назначения поэзии, споры об «искусстве для искусства» и роли поэта в послепушкинские времена были следствием не только субъективного «непонимания», но и отражением естественного для общественного прогресса процесса расширения и обогащения эстетического сознания современников. Поэзия 50—60-х годов XIX века развивалась не только в том направлении, которое блестяще было утверждено Н. А. Некрасовым, но и в том, которое представляли А. А. Фет и поэты, близкие ему по пафосу творчества. А эпоха нашей социалистической революции, открывшей новый этап в истории человечества, выразилась и в призывном марше В. В. Маяковского, и в проникновенном лиризме С. А. Есенина, и в полифонизме А. Т. Твардовского.

Родовым признаком лирической поэзии является установка на выражение состояния личности в ее внутреннем переживании, душевном порыве или движении мысли. Характер выражения определяет особенности индивидуального стиля и стилевую типологию в поэзии и исключает постулирование черт реалистического метода в лирике. Сущностное начало реалистического метода в поэзии включает в себя постижение личности и через изображение момента ее развития и изменения, и через выражение ее состояния. Рождение реалистической системы в творчестве А. С. Пушкина произошло тогда, когда великий поэт «подчинил

<sup>5</sup> Белинский В. Г. Стихотворения М. Лермонтова. — Полн. собр. соч. М., 1954, т. 4, с. 502.

<sup>6</sup> Гиппиус В. В. От Пушкина до Блока. М.; Л., 1966, с. 232.

личность,—писал Г. А. Гуковский,—в ее национальном определении конкретным и объективно-историческим условиям бытия народа, породившего ее»<sup>7</sup>, а в «Евгении Онегине» он «воплотил открытое им понимание человека как изменяющегося характера, причем изменение его, развитие зависит от изменяющейся, развивающейся действительности, окружающей его и формирующей его характер на всем протяжении ее становления и развития»<sup>8</sup>. Это замечание Гуковского дополнено в ряде исследований, посвященных реалистическому методу в поэзии<sup>9</sup>, ставшему историческим этапом ее поступательного развития.

С именем Н. А. Некрасова связана та линия поступательного развития реалистической поэзии, которая раздвигала художественный мир лирики и не боялась сквозняка современности. Ее начали было романтики, стремившиеся выразить личность в ее отношении к миру, но только в реалистической поэзии, постигавшей мир личности в его обусловленности социальными проблемами современности, эта линия утвердилась. Поэзия действительности, а точнее—лирика жизни (ее еще не совсем точно именуют «поэзией на случай») на знамени своем начертала некрасовскую формулу: «Поэтом можешь ты не быть, но гражданином быть обязан».

Поступательное развитие литературы не только обусловлено общественным прогрессом, но и выражает его тенденции, улавливая их в момент зарождения и связывая с ними рождение новых художественных форм. Внутри одного направления литературного развития есть тенденции, воплощающие его историческую суть, и тенденции, открытые принципу поступательности. В пределах критического реализма и еще в условиях капиталистической действительности зарождаются и крепнут тенденции, поступательно оформившиеся в искусство социалистического реализма. Это находит подтверждение в ленинском положении о том, что «в каждой национальной культуре есть... элементы демократической и социалистической культуры» в противоположность буржуазной<sup>10</sup>.

Вопрос о формировании нового искусства еще до победы социалистической революции В. И. Ленин связывал с тем, насколько искусство (и в первую очередь те элементы его, что несут в

<sup>7</sup> Гуковский Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957, с. 6.

<sup>8</sup> Там же, с. 285.

<sup>9</sup> Гинзбург Л. О лирике. М.; Л., 1964; Фридендер Г. М. Поэтика русского реализма. Л., 1971; Сквозников В. Д. Реализм в лирической поэзии. М., 1975; Корман Б. О. Проблема личности в реалистической лирике. — Изв. АН СССР. Сер. литературы и языка, 1983, т. 42, № 1, с. 3—16.

<sup>10</sup> Ленин В. И. Критические заметки по национальному вопросу. — Полн. собр. соч., т. 24, с. 120.

себе тенденции поступательного развития) «сумеет и в рамках буржуазного общества вырваться из рабства буржуазии и слиться с движением действительно передового и до конца революционного класса»<sup>11</sup>, т. е. пролетариата. Исторически новые формы художественного творчества становились «частью общепролетарского дела»<sup>12</sup>, знаменуя новый этап в поступательном развитии литературы.

Творчество первых художников социалистического реализма, суждения марксистской критики предоктябрьских лет дают достаточное основание говорить о зарождении эстетики социалистического реализма, о формировании искусства, которое станет исторически более зрелой формой по сравнению с предшествовавшими. При этом мы, конечно, не забываем и о той особенности поступательного развития, которая, как пишет об этом А. С. Бушмин, проявляется в том, что «исторически более позднее, новое по содержанию и более высокое, прогрессивное по типу, может оказаться в сравнении с прежними менее совершенным в художественном отношении» и даже «на резком историческом переломе, у истоков нового этапа, в начале овладения новым социальным содержанием уровень художественности в искусстве, взятом в массе его проявлений, может на более или менее длительное время понижаться»<sup>13</sup>. Но в оценке места и роли художников, выступивших на острие главного направления поступательного развития, мы не должны забывать о ленинском замечании: «Исторические заслуги судятся не по тому, чего не дали исторические деятели сравнительно с современными требованиями, а по тому, что они дали нового сравнительно со своими предшественниками»<sup>14</sup>. В творчестве первых мастеров социалистического реализма, в частности в пролетарской поэзии предоктябрьских лет и в творчестве Д. Бедного, мы видим новую «точку зрения жизни»<sup>15</sup>, которая станет определяющей в развитии нашей культуры. В известной беседе с К. Цеткин В. И. Ленин выразит уверенность, что в условиях новой, революционной действительности «должно вырасти действительно новое, великое коммунистическое искусство, которое создаст форму соответственно своему содержанию»<sup>16</sup>.

Время подтвердило правоту ленинского предсказания. Опыт советской поэзии, являющейся достойной частью целого—ис-

<sup>11</sup> Ленин В. И. Партийная организация и партийная литература. — Полн. собр. соч., т. 12, с. 105.

<sup>12</sup> Там же, с. 100.

<sup>13</sup> Бушмин А. С. Наука о литературе. М., 1980, с. 217—218.

<sup>14</sup> Ленин В. И. К характеристике экономического романтизма. — Полн. собр. соч., т. 2, с. 178.

<sup>15</sup> Ленин В. И. Материализм и эмпириокритицизм. — Полн. собр. соч., т. 18, с. 145.

<sup>16</sup> Ленин В. И. О литературе и искусстве. 5-е изд. М., 1978, с. 660.

куства социалистического реализма, убедительно раскрывает его историческую зрелость, эстетическую ценность и художественные возможности. И раскрывает не в декларациях, а в художественном полновесии поэтической классики, каковую воспринимается ныне творчество ее ведущих мастеров. Советскими поэтами созданы произведения, вставшие в один ряд с лучшими достижениями отечественной и мировой классики прошлого и несущие в себе характерные черты нового этапа развития поэзии в условиях социализма.

Поступательное развитие советской поэзии отражает ее тесную связь с народной жизнью, с утверждаемой социалистической действительностью, с гуманистическими идеалами эпохи. В условиях социализма в полной мере раскрылись субъективно-творческие возможности целой плеяды талантливых поэтов, которые вышли из гущи народных масс, а поэзия пережила обновление арсенала изобразительно-выразительных средств и обретает ту широту жанрово-стилевого спектра, которая отвечает эстетическому сознанию времени.

Появление искусства социалистического реализма в XX веке стало закономерным следствием его поступательного развития в условиях борьбы пролетариата за утверждение на земле нового общества. Староветнее и развитие литературы социалистического реализма не есть явление «чисто русское», как утверждают наши идеологические противники. Творчество Ж. Амаду, Л. Арагона, Б. Брехта, Н. Гильена, Мао Дуня, А. Зегерс, П. Неруды, И. Ольбрахта и др. подтверждает вывод о том, что социалистический реализм—это новый этап в развитии всего мирового искусства.

Таким образом, поступательное развитие литературы есть объективная закономерность, вытекающая из ее общественной природы. Тенденции поступательности могут быть приглушены, могут даже отсутствовать в развитии всей литературы или отдельных ее видов на том или ином историческом отрезке, что случается во времена общественного регресса, вызывающего упадок культуры. Но было бы ошибкой полагать, что временные задержки в развитии литературы отрицают сам факт ее развития.

Анализ работ, опубликованных в 60—70-е годы советскими исследователями А. С. Бушминым, В. В. Вансловым, Н. В. Гончаренко, Г. Н. Поспеловым, М. Б. Храпченко, В. Р. Щербиной и др. и учеными из социалистических стран К. Горановым, С. Шабоук и др., позволяет сделать вывод, что сегодня в изучении проблемы поступательного развития литературы актуальным является вопрос о показателях такого развития. Определение этих показателей создает условия для более выверенного сравнительно-сопоставительного анализа как литературных эпох и направлений, так и творчества отдельных писателей.

Определение показателей поступательного развития литературы методологически связано с вопросом о художественном прогрессе, вследствие чего мы подчас имеем дело с отождествлением, смешением и даже подменой понятий поступательного развития и художественного прогресса. А это создает определенные методологические трудности, потому что поступательное развитие литературы мы выводим из генезиса ее и ее общественной природы, а художественный прогресс указывает нам на специфически сложные и неоднозначные связи развития искусства с развитием общества.

Поступательное развитие литературы и прогресс в литературе являются понятиями разного уровня. А. С. Бушмин считает, что эти понятия исходят и разные сферы своего применения: первое—в анализе исторически прогрессивных, зрелых форм творчества, второе—в анализе художественно развитых форм<sup>17</sup>. Отсюда следует, что поступательному развитию литературы соответствует появление новых художественных форм освоения действительности. Эти формы по своему значению более прогрессивны, чем прежние, и заключают в себе рожденные новым временем прогрессивные идеи. Но отождествлять прогрессивные идеи и формы и художественный прогресс методологически неверно. Прогресс в литературе связан с уровнем художественного развития и находит свое выражение в появлении художественно развитых форм. Приняв это разделение понятий поступательного развития и художественного прогресса, мы должны согласиться с выводом М. Б. Храпченко: «Не всякое развитие равнозначно прогрессу»<sup>18</sup>. Вывод этот основывается на историческом опыте искусства, не раз подтверждавшем тезис о неравномерности художественного и социально-экономического развития общества. «Относительно искусства известно,—писал К. Маркс,—что определенные периоды его расцвета отнюдь не находятся в соответствии с общим развитием общества, а следовательно, также и с развитием материальной основы последнего, составляющей как бы скелет его организации. Например, греки в сравнении с современными народами, или также Шекспир»<sup>19</sup>.

Развитие русской поэзии первой половины XIX века характеризуется значительным художественным прогрессом, нашедшим выражение в тех художественно развитых формах, которые явились новаторскими открытиями А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова и ряда других поэтов того времени. Достигнутый уровень был

<sup>17</sup> Бушмин А. С. Наука о литературе, с. 217.

<sup>18</sup> Храпченко М. Б. Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы. — Собр. соч.: В 4-х т. М., 1981, т. 3, с. 302.

<sup>19</sup> Маркс К. Введение (из экономических рукописей 1857—1858 гг.). — Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 12, с. 756.

закреплен в поэзии Ф. И. Тютчева и А. А. Фета и получил новое качественное выражение в исторически зрелых формах поэзии Н. А. Некрасова. Русская поэзия второй половины XIX века отмечена определенным снижением уровня художественного развития. Ее поступательное развитие сказалось в усилении демократических тенденций, в более активных формах отношения к действительности, в появлении новых традиций гражданской поэзии, которые потом будут подхвачены А. А. Блоком, В. Я. Брюсовым, В. В. Маяковским. Но низкий художественный уровень поэзии посленекрасовской поры несомненен. Отсутствие художественного прогресса в развитии поэзии второй половины XIX века разительно заметно не только в сравнении с достижениями поэзии первой половины XIX века, но особенно на фоне художественного прогресса прозы этих лет (Ф. М. Достоевский, Л. Н. Толстой, А. П. Чехов, В. Г. Короленко).

В поэзии начала XX века мы наблюдаем признаки художественного оживления. В значительной степени это была реакция на низкий художественный уровень поэзии предшествующего периода, и эта реакция дала гипертрофию элементов формы в ущерб значительности образного содержания. Подлинными лидерами художественного прогресса в поэзии начала XX века явились А. А. Блок и В. В. Маяковский, в их творчестве уровень художественного развития синхронен с тенденциями поступательного развития.

Без поступательного развития нет художественного прогресса. Но художественный прогресс в то же время не есть механическое следствие поступательного развития литературы. Отсюда следует, что показатели поступательного развития литературы не могут и не должны быть тождественны критериям художественного прогресса. Смещение понятий поступательного развития и художественного прогресса приводит к тому, что определение прогрессивности нового исторического этапа и соответствие ему литературы начинает растворять в себе представления о художественности, а в основу понимания художественного прогресса ложится, по замечанию М. Б. Храпченко, принцип «выше—ниже» или «превосходит—не превосходит», что и вызвало настороженное отношение ученого к предпринятой исследователями попытке сформулировать показатели поступательного развития литературы<sup>20</sup>. Но если принять во внимание, что эти показатели характеризуют именно поступательное развитие и не могут быть критериями художественного прогресса, то мы должны согласиться с тем, что выделение их научно необходимо.

---

<sup>20</sup> Храпченко М. Б. Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы, с. 306—307.

Необходимость сформулировать показатели, которые характеризуют поступательное развитие литературы, обосновываясь в целом ряде исследований (работы В. В. Ванслоа, Н. В. Гончаренко, В. Р. Щербины и др.). Этот вопрос получил освещение и в работах А. С. Бушмина и М. Б. Храпченко, которые обобщили опыт методологического осмысления проблем художественного прогресса. Суммируя высказанные названными учеными положения, мы можем сегодня сформулировать три основных показателя.

Показателем поступательного развития литературы является во-первых, расширение и усложнение образного содержания за счет освоения новых сторон и граней действительности, новых тем, идей и образов, выражающих тенденции исторического развития общества.

Русская литература, тесно связанная с отечественным освободительным движением (что находит отражение в периодизации историко-литературного процесса), во многих своих классических произведениях не только жила предчувствием революционных перемен в судьбе народа, но и стремилась образно выразить их суть. Вместе с тем события Октябрьской революции и реальная действительность революционных преобразований стали для многих поэтов той потрясающей неожиданностью, которая потребовала коренного пересмотра прежних форм творчества. События революции диктовали поэтам темы, наполняя их тем значительным образным содержанием, в котором отношение к происходящему было в самом факте обращения к нему. Устремленность в будущее как пафос эпохи расширяла горизонты поэзии. Общее, роднящее всех представлялось эстетически и исторически более необходимым и более общезначимым, чем личное, индивидуальное, конкретное. Обращение к вселенским и космическим масштабам шло не от незнания конкретного настоящего, а от пафоса преодоления прошлого и предчувствия близкого будущего, от избытка сил того героя, что был определен местоимением «мы». И это отвечало эпохе первых лет революции.

История советской поэзии раскрывает, как в процессе освоения развивающейся действительности, в улавливании тенденций и запросов времени шло расширение и усложнение ее образного содержания. Поступательное развитие поэзии в первое революционное десятилетие расширяло и усложняло ее содержание за счет постижения характера революционной действительности. Это вело к преобразованию прежних форм художественного творчества и обретению исторически новых. Новаторски смелым стало обращение к романтической стиливой традиции, оказавшейся созвучной тенденциям времени.

В обстановке эпохи революционной самоотверженности эстетическое сознание времени обращало внимание на те черты личности, в которых законченно была выражена ее органическая слитность с идеалами времени. В этом истоки романтической струи, свежо выплывшей в поэзии первого революционного десятилетия. В характере лирического героя Н. Тихонова запечатлены черты личности в той цельности, которая представляется исключительной, а в своем обобщении предстает символом («Баллада о синем пакете», «Баллада о гвоздях», «Песня об отпущенном солдате» и др.). Поэты-романтики стремились образными средствами воссоздать тот момент формирования характера новой личности, в котором отчетливо и предельно сгущенно были бы выражены ее качества: преданность идеалам революции, беззаветная стойкость в отстаивании их, высокая сознательность, что мы наблюдаем в ряде стихотворений М. Светлова («Двое», «Рабфаковке», «Гренада» и др.). Подчеркивая в лирическом герое кипучую энергию, мятежность духа, неудовлетворенность собой, ранний Э. Багрицкий нередко рисовал его в ситуациях, взятых в отвлечении от реальности. Но пафос неукротимой молодости, составивший ядро романтических стихов Багрицкого, переходит в качество характера личности, раскрытой в поэмах «Последняя ночь», «Человек предместья», «Смерть пионерки». Романтическая струя в поэзии социалистического реализма несет в себе концентрированные положительные черты новой личности, и тем она отвечает поступательным тенденциям ее развития.

Поступательную тенденцию поэтического движения с середины 20-х годов характеризует уже интерес к той конкретно-исторической ситуации, которую определило переходное время от эпохи военного коммунизма через нэп к социалистическому строительству. И поэты этого времени, в первую очередь молодые, комсомольские поэты, наполняли свои стихи тем реальным содержанием, что определялось буднями эпохи. Освоение новых сторон и граней действительности приводит к открытию нового предмета изображения, каковым стали труд и характер человека труда.

Русская поэзия дореволюционного периода редко обращалась к этому пласту жизни. Появление первых поэтов из рабочих (Е. Нечаев), затем плеяды пролетарских поэтов (В. Александровский, М. Герасимов, В. Кириллов и др.) дало этой теме права гражданства. Воспевание труда и коллектива стало и стилиобразующим элементом, и своеобразным эстетическим кредо в поэзии первых лет революции («Поэзия рабочего удара» А. Гастева). Сделав образ героя-труженика и тему созидательного труда центром своего поэтического мира, пролетарские поэты стремились утвердить новые ценностные понятия и образы («Песнь о железе» М. Герасимова). В 1922 году завидный успех имела книга

стихов В. Казина «Рабочий май». Она привлекла внимание задушевной лиричностью поэтического чувства. Казин открыл поэзию и романтику будничного ремесла, радость созидания, в его стихах обыденное предстало возвышенным. Труд в стихах Казина как бы слит с пафосом обновления мира, является естественной сферой выявления характера лирического героя (стихотворения «Каменщик», «Рубанок», «Ручной лебедь» и др.).

В начале 20-х годов в одном из поэтических обзоров было замечено, что тема труда «незаметно со всех сторон подземными путями пробивается и скоро загремит повелительно»<sup>21</sup>. «Повелительно» звучание темы труда и формирование традиции, связанной с изображением ее, было предопределено обращением к реальной социалистической действительности, к повседневному трудовому энтузиазму масс, а отсюда—к новому герою. Поэты 30-х годов, особенно первой половины, подчас в характере героя искали не индивидуальное, а общее, а эффект эстетического воздействия виделся в том, что читатель-современник откроет в их стихах им самим пережитое, встретится с тем, что дорого. Развитие советской поэзии показало, что успех приходил не только в факте обращения к новым темам, но и через художественную полноту отражения социальных перемен в индивидуальных судьбах, в буднях нового времени. Это и подняло развитие темы труда на качественно высокий уровень в творчестве таких поэтов, как Я. Смеляков и Б. Ручьев.

Показателем подлинного развития литературы является, во-вторых, расширение сферы воздействия литературы на общественную атмосферу времени, возрастание ее роли в духовной культуре народа.

Крупнейшие художники мира, особенно представители реалистического искусства, всегда были озабочены тем, какое воздействие оказывает их творчество на современников, как оно отвечает общественным потребностям времени. Они стремились к тому, чтобы в их творчестве были выражены идеалы эпохи, и в служении этим идеалам видели свое предназначение. Неотъемлемым свойством подлинного искусства выступает его идейно-эстетическая направленность. Замечание Ф. Энгельса о тенденциозности художественного творчества<sup>22</sup> позволяет говорить не только об отражении действительности с позиций определенного отношения к ней, но и о «побуждении» силой образного слова к преобразению ее, к утверждению идеалов подлинной справедливости и гуманизма.

<sup>21</sup> См.: Полякова Л. Поэзия рабочего мая: Очерк творчества Василия Казина. М., 1977, с. 5.

<sup>22</sup> Энгельс Ф. Письмо Минне Каутской от 26 ноября 1885 г. — Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 36, с. 333.

Расширение сферы воздействия литературы на общественную атмосферу времени и возрастание ее роли в духовной культуре народа идет по двум направлениям. Одно связано с приближением к искусству широких народных масс. Рост общей культуры народа, в частности грамотности, расширяет сферу воздействия литературы за счет приобщения к ее творениям все новых и новых читателей. Это находит выражение во всенародном признании выдающихся мастеров прошлого, в атмосфере уважения к творчеству крупных современных мастеров и в их известности, в авторитетности писательского выступления, в росте тиражей книг и журналов. Другое связано с тем, что литература, осваивая новые стороны и грани действительности, расширяет сферу своего воздействия обращением к актуальным, животрепещущим проблемам времени, затрагивающим интересы каждого, соотнося их с интересами всех. Подлинно талантливые произведения, выражая мысли, дела и устремления современников, формируют духовную атмосферу времени.

Советские поэты, осознавая возрастающую роль литературы, искали и ищут формы, наиболее отвечающие ей. О неустойчивой потребности участвовать поэтическим словом в борьбе и чувствовать свою нужность свидетельствует беспримерный творческий подвиг Д. Бедного, имя которого было окружено всенародной любовью и лютой ненавистью врагов. Сохраняя и сегодня свое несомненное историко-литературное значение, творчество Д. Бедного утверждало традиции творческого поведения поэта-агитатора, открытой партийности, агитационно-воспитательной направленности, революционной действенности и подлинной народности. Но поучительны и неудачи поэта. Традиции действенной направленности и актуальности не должны закрывать того обстоятельства, что акцентированная «сиюминутность», оставаясь строкой поэтической летописи эпохи, нередко идет во вред глубине художественной правды, объективной эстетической целостности образного содержания. На это в свое время обращал внимание Ф. Энгельс, когда отмечал, что революционная агитационная поэзия, «чтобы воздействовать на массы... должна отражать и предрассудки масс того времени»<sup>23</sup>. Это отмечал и В. И. Ленин, когда в беседе с А. М. Горьким сказал о Д. Бедном: «Грубоват. Идет за читателем, а надо быть немножко впереди»<sup>24</sup>.

История советской поэзии на каждом этапе своего развития дает не только примеры всенародного признания творчества ее выдающихся мастеров (В. В. Маяковский, С. А. Есенин, М. В. Иса-

<sup>23</sup> Энгельс Ф. Письмо Г. Шлютеру от 15 мая 1885 г. — Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 36, с. 269.

<sup>24</sup> Ленин В. И. О литературе и искусстве, с. 641.

ковский, А. Т. Твардовский), но и примеры возрастающей потребности в ярком, талантливом поэтическом слове. Так было в годы Великой Отечественной войны, когда искренность и страстность поэтического высказывания делали его голосом сражающегося народа и вызвали подчас немедленный широкий отклик. Так было в конце 50—начале 60-х годов, когда в атмосфере духовного обновления общества поэзия выступила выразительницей характерных тенденций времени. И сегодня в самом факте «массового потребления» стихов и средствами информации (печать, радио, телевидение), и самими читателями содержится признание авторитетности емкого поэтического слова и воздействующей силы его образного обобщения.

В художественном многообразии советской поэзии, в широте ее проблемно-тематического и жанрово-стилевого спектра, в богатстве несхожих, ярких творческих индивидуальностей мы видим возможности всестороннего удовлетворения эстетических потребностей советского человека.

Показателем поступательного развития литературы является, в-третьих, создание новых художественных ценностей, в которых закрепляется освоение новых сторон и граней действительности и которые служат основой возрастающего воздействия литературы на современников. В понимании художественных ценностей мы исходим из определения М. Б. Храпченко, который характеризует их как «крупные общезначимые результаты творческого труда мастеров литературы и искусства»<sup>25</sup>.

Итогом поступательного развития литературы стали новые художественные произведения, ценностное значение которых заключается не только в том, что в их образном содержании читатель открывает свое время, но и в том, что они выступают как открытие времени. В эстетической памяти народа художественные ценности знаменуют вехи его культурного развития. В них заложено определенное понимание ценностей самой жизни в их историческом, социальном и нравственном значении. Подлинные художественные ценности привлекают внимание силой образного обобщения. Оно, минуя поверхностный слой восприятия действительности, проникает в глубь ее и заключает в себе подчас скрытое от текущей поверхности общечеловеческое содержание ее, которое не сразу может быть оценено современниками.

Выделенные нами показатели поступательного развития литературы не претендуют на универсальную «всеохватность» реального процесса ее развития, но дают возможность суммировать ведущие тенденции историко-литературного процесса в его обус-

---

<sup>25</sup> Храпченко М. Б. Горизонты художественного образа. М., 1982, с. 174.

ловленности тенденциями общественного прогресса и сделать заключение о том новом, что реальное историческое время привносит в литературу. В этом отношении они представляются нам достаточными. Их недостаточность проявляется в том, что они определяют лишь внешнюю сторону нового этапа в развитии литературы и не учитывают интенсивность его. Интенсивность развития литературы характеризуется в первую очередь уровнем художественного прогресса.

По замечанию А. С. Бушмина, «прогресс есть, говоря в общей форме, превосходство (вообще или в каком-либо отношении) последующего над предыдущим»<sup>26</sup>. Художественное творчество как одна из сфер человеческой деятельности не исключает прогресс. Но если применительно к таким сферам, как социально-экономическая, научно-техническая или даже идейно-правственная, мы убеждены, что исторически новое (последующее) лучше старого (предыдущего), то в отношении художественного творчества заявление, что «ново» в искусстве обязательно должно быть лучше старого»<sup>27</sup>, вызывает внутреннее несогласие.

Прогресс в искусстве, как это очевидно, не есть прямое соответствие общественному прогрессу. Полнота выражения в искусстве вообще и в отдельном произведении эстетического сознания времени и общества и представления о художественном прогрессе находятся в непосредственной зависимости от уровня художественного совершенства. А уровень художественного совершенства произведения есть мастерски законченное выражение той жизненной правды, которая несет в себе сокровенное и прежде скрытое от нас новое знание о человеке. Новое знание о человеке в процессе диалектического познания действительности не только расширяется, но и изменяется. Но это изменение не отменяет прежнего знания, более того, прежнее знание не только корректирует, но и служит исходным в оценке нового и входит в него.

Если мы в оценке художественного прогресса будем исходить из положения о «превосходстве» и примем тезис о том, что новое в искусстве обязательно должно быть лучше старого, то тогда мы неизбежно придем к тому ошибочному заключению, что сущность художественного прогресса проявляется, как пишет Н. В. Гончаренко, «в поступательном восхождении от низшего к высшему»<sup>28</sup>. В этом случае поступательное развитие литературы будет прямой восходящей линией, каждая последующая точка которой непременно выше предыдущей и уже определяет место последователя над предшественником. Однако известно, что «все

<sup>26</sup> Бушмин А. С. Наука о литературе, с. 237.

<sup>27</sup> Баллер Э. А. Преемственность в развитии культуры. М., 1969, с. 178.

<sup>28</sup> Гончаренко Н. В. О прогрессе в искусстве, с. 103.

человеческое познание развивается по очень запутанной кривой»<sup>29</sup>, и это замечание Ф. Энгельса к художественному творчеству имеет самое непосредственное отношение.

Вопрос о критериях художественного прогресса ставится в целом ряде работ советских и зарубежных исследователей. Утверждается мнение, что это должен быть комплексный критерий, в основе которого не строгая формула математической прогрессии и определение меры таланта, а понимание сущности и функции искусства. Н. Парсаданов писал, что комплексным критерием должно быть представление «об отношении искусства к действительности, о его роли в общественной жизни, о его народности»<sup>30</sup>. К. Горанов таким критерием предлагает считать «истинность отражения» в искусстве «полноты жизни»<sup>31</sup>. Д. Ф. Марков мерой художественного прогресса считает гуманизм, в котором заключена «концепция человеческой личности, человеческого мироощущения»<sup>32</sup>. К идее комплексного критерия приходят Н. В. Гончаренко, В. В. Ванслов, А. Г. Егоров и другие советские эстетики, полагающие, что он может быть отнесен ко всему искусству.

Некоторые сомнения в правомерности комплексного критерия высказал М. Б. Храпченко. Сомнения его основаны на том, что комплексный критерий или сводится к множеству критериев, или подменяется одним (например, гуманистическим пафосом), а в итоге может предстать как «совокупность нормативных требований к искусству, в том числе и прошлых эпох»<sup>33</sup>. Но если согласиться с ученым, что в основе комплексного критерия художественного прогресса должно лежать не нормативное представление о том, «каким должен быть художественный прогресс», а понимание, «в чем и как он проявляется»<sup>34</sup>, тогда, как нам думается, сомнения отпадут.

Диалектика художественного развития проявляется в том, что в искусстве более позднее, даже на самом высоком уровне совершенства, не заменяет и не отменяет раннего. Лирика А. Блока не заменяет лирику М. Лермонтова, а поэмы А. Твардовского не отменяют поэм Н. Некрасова. Прогресс искусства как раз и

<sup>29</sup> Энгельс Ф. Диалектика природы. — Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 20, с. 555.

<sup>30</sup> Парсаданов Н. Я. О поступательном характере развития в искусстве. М., 1964, с. 61.

<sup>31</sup> Горанов К. Заметки о проблеме прогресса в искусстве. — Вопр. философии, 1964, № 7, с. 99.

<sup>32</sup> Марков Д. Ф. Проблемы теории социалистического реализма. 2-е изд., доп. М., 1978, с. 244.

<sup>33</sup> Храпченко М. Б. Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы, с. 350.

<sup>34</sup> Там же, с. 351.

состоит в том, что явления более ранние и более поздние не противостоят друг другу («от низшего к высшему»), что лирика Блока существует наравне с лирикой Лермонтова, что поэмы Твардовского существуют наравне с поэмами Некрасова в силу своего художественного совершенства и как новый этап художественного развития. Позднее, являясь фактом и следствием поступательного развития литературы, свое художественное совершенство и уровень художественного развития выявляет как раз в том, что становится в один ряд с совершенными творениями, созданными ранее.

Сказанное и позволяет нам выдвинуть положение о том, что комплексным критерием художественного прогресса, выражающим интенсивность поступательного развития литературы, выступает критерий преемственности. Именно преемственность заключает в себе такие сущностные черты литературы, которые определяют ее ценностную объективность и выступают как тождество самого предмета развития. Преемственность характеризует уровень художественного развития и включает в себя как исходное достижения прошлого.

Методологически важным представляется понимание преемственности как процесса двуединого, который включает в себя, с одной стороны, наследование добытого предшествующими поколениями, когда новое поколение, как отмечал Ф. Энгельс, «продолжает унаследованную деятельность при совершенно изменившихся условиях», а с другой стороны, развитие, когда новое поколение «видоизменяет старые условия посредством совершенно измененной деятельности»<sup>35</sup>.

Диалектика развития в сфере духовной деятельности, какой и является искусство, определяется процессом творческой деятельности художника, понимаемой как создание новых художественных ценностей. Механическое, буквалистское перенесение общих законов диалектики в сферу духовной деятельности человечества является базой нигилистического отрицания как самой категории преемственности, так и классики, в которой она проявляет себя. К. Маркс, замечая, что ни в одной области «не может происходить развитие, не отрицающее своих прежних форм существования», тут же предостерегал от вульгаризации этого положения при анализе явлений духовного развития, ибо «на языке... морали отрицать значит отречься»<sup>36</sup>.

<sup>35</sup> Энгельс Ф. Немецкая идеология. — Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 3, с. 45.

<sup>36</sup> Маркс К. Морализирующая критика и критицизирующая мораль. — Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 4, с. 297.

Преемственность есть, с одной стороны, поступательное развитие общих, свойственных литературе черт, которые в конкретно-исторических условиях времени и в индивидуальном художественном творчестве мастера наполняются новым содержанием и обретают новые формы. В этом случае она выступает как субстанциональное свойство искусства, тем сильнее выраженное в творчестве отдельного художника, чем глубже и полнее он связан с жизнью и судьбой своего народа и с предшествующим художественным опытом великих и безвестных мастеров, вне которого нет ни развития самого искусства, ни развития каждого отдельного художника. С другой стороны, преемственность есть сохранение и обогащение того уровня художественности, который есть знак высокого искусства. Вот почему, являясь одной из ключевых проблем литературоведения, проблема преемственности отражает не только уровень науки о литературе, но и эстетическое сознание времени. Это и дает нам основание говорить, что в процессе художественного творчества преемственность выступает не только чертой, характеризующей поступательное развитие литературы, но и критерием художественного прогресса.

---

Н. Н. Киселев

## КОМИЧЕСКОЕ И ТРАГИЧЕСКОЕ В ДРАМАТУРГИИ А. ВАМПИЛОВА

При нынешнем всеобщем признании драматургии А. Вампилова его пьесы все еще не нашли яркого и глубокого воплощения на сцене. Возникла парадоксальная ситуация: пьесы Вампилова шли и идут во многих лучших театрах страны (достаточно назвать МХАТ, БДТ, «Современник», театр им. Ермоловой), их ставили и ставят режиссеры, снискавшие себе широкую известность глубоким прочтением не только классических, но и современных пьес (Вампилова ставили такие мастера, как Г. Товстоногов, О. Ефремов, В. Андреев), а впечатляющих успехов не видно. Нет ни одного спектакля по пьесе Вампилова, который бы стал этапным пусть не в истории всего советского театра, а хотя бы в творческой судьбе данного театрального коллектива, как это было в свое время с «Днями Турбинных» во МХАТе, с «Моим другом» в Театре Революции, с «Вечно живыми» в «Современнике». Такое положение позволило В. Розову сделать печальный вывод: «...Большинство из тех, кто призывает: «Дайте нам нового Вампилова!», так и не сумело раскрыть этого драматического поэта»<sup>1</sup>.

Закономерен вопрос: в чем тут дело? Конечно же, не в том, что все театры без уважения отнеслись к драматургии Вампилова, хотя и такое бывало. Но трудно заподозрить, например, О. Ефремова (шесть лет добивавшегося разрешения на постановку «Утиной охоты») в том, что он без должного чувства ответственности подошел к сценическому воплощению названной пьесы Вампилова. И тем не менее спектакль «Утиная охота» во МХАТе не только не стал творческой победой театра, но вступил в противоречие с художественным миром, созданным драматургом. Это отметили почти все рецензенты, откликнувшиеся на мхатовский спектакль.

√ Разрыв между признанием колоссального значения наследия Вампилова для развития советской драматургии и реальной те-

<sup>1</sup> Розов В. Благодарю за внимание. — Лит. газ., 1981, № 6, с. 8.

атральной практикой объясняется, на наш взгляд, прежде всего непониманием жанровой природы его пьес, поверхностным прочтением их многослойной художественной организации<sup>2</sup>.

Богатство эстетической палитры Вампилова, жанровое многообразие его драматургии бросаются в глаза. Написав пять пьес, он попробовал себя чуть ли не во всех драматургических жанрах. Если верить критикам, то это жанровое многообразие продиктовано обращением Вампилова к разным художественным традициям от Плавта и Теренция, Гоголя и Чехова до Розова и Володина. Конечно, в творчестве Вампилова можно отыскать традиции самых разных художников. И все же истоки жанрового новаторства драматургии Вампилова надо, наверное, искать не в усвоенных им традициях, а в тех жизненных противоречиях, которые он отражал, в особенностях его мировоззрения и мироощущения.

Большая часть критиков справедливо видит в пьесах Вампилова жанровый синтез. С этим нельзя не согласиться. Но само признание этого факта мало что говорит о жанровом новаторстве Вампилова. Необходимо не просто констатировать сам факт такого синтеза и перечислить более или менее полно его слагаемые, надо постичь, раскрыть его истоки, обусловленные особенностями воплощаемой драматургом действительности, и способы художественного воплощения этого синтеза.

Думается, что ключом к выяснению жанрового своеобразия драматургии Вампилова должно служить исследование специфики комического и трагического в его пьесах, особого характера их взаимопересечений и взаимопереходов.

Все писавшие о Вампилове дружно отмечают то обстоятельство, что в его произведениях господствует стихия комического. Однако значительно меньше пишут об особом характере комического в драматургии Вампилова, о его своеобразном эстетическом пополнении, когда из глубин традиционной, рассчитанной на смех комедийной ситуации вдруг начинает звучать драматическая, а подчас трагическая тема, когда в ходе развития конфликта происходит не просто сращение, соединение комического и трагического (это было и есть у многих драматургов), а комическое явление становится формой и способом выражения трагического мировосприятия или автора, или персонажа. К такому взаимопревращению комического в трагическое, а трагического в комическое драматург пришел не сразу, а в процессе упорных творческих поисков.

---

<sup>2</sup> Наверное, не случаен тот факт, что чаще всего в театрах ставят все-таки «Прощание в июне» и «Старшего сына», а не самые совершенные и сложные пьесы А. Вампилова — «Утиную охоту» и «Прошлым летом в Чулимске».

Первая «полнометражная» пьеса Вампилова «Прощание в июне», которую сам автор назвал комедией, в строгом смысле этого слова комедией не является, потому что конфликт пьесы, четко реализованный через столкновение Колесова с Репниковым и историю его взаимоотношений с Таней, комедийного начала не содержит. В пьесе действительно много комических диалогов, сцен, эпизодов, комедийных приемов неузнавания, путаницы. Но это чисто внешний ситуативный и речевой комизм, не определяющий магистральный путь конфликта, биенье его пульса. Это как бы комедийная оболочка драматической по сути коллизии. Здесь еще нет органического сплава различных эстетических явлений, здесь еще знакомое нам по многим пьесам простое их чередование. Но уже в этой пьесе сверкнул будущий Вампилов. Речь идет о комедийной линии, связанной с образом Золотуева. Эта вставная притча-новелла о неподкупном ревизоре, отказавшемся взять взятку, и о хапуге, потратившем всю жизнь на то, чтобы все-таки его купить, на наш взгляд, содержит в себе (пусть в зачаточной еще форме) те особенности поэтики комического, которые станут характерными для последующей драматургии Вампилова. История Золотуева комична и по содержанию, и по внешнему рисунку роли. Зерно комизма в том, что человек, отсидевший в тюрьме весь положенный срок, решает посвятить всю оставшуюся жизнь доказательству идеи, что неподкупных людей нет, что все дело в том, сколько дать. Ради достижения этой цели Золотуев готов пойти по миру. Однако комическая история Золотуева в контексте пьесы вдруг приобретает иные краски. Золотуев в процессе развития конфликта оказывается выразителем идеи, несущей в себе отнюдь не комедийный заряд. Сам Золотуев потерпел комический крах—ревизор денег не взял, но растлевающую жизнеспособность его идеи подтвердил главный герой, он принял взятку от ректора, отказавшись ради диплома от любимой. Так комическое явление послужило выражением сугубо драматической идеи.

«Старший сын» с точки зрения сюжетной организации конфликта, казалось бы, чистая комедия. Действие пьесы, завязавшись типично комедийной ситуацией, последовательно развивается через взаимоотношения характеров, попадающих то и дело в комические положения. Бусыгин, объявивший себя незаконным сыном Сарафанова, поставил в комическое положение не только этого доверчивого человека, но и самого себя. Он оказался в еще более глгучем комическом положении, чем поверивший ему Сарафанов. Его попытки под благовидным предлогом исчезнуть из гостеприимного дома то и дело срываются, и это обстоятельство всякий раз заново обнажает комедийный план пьесы. Комизм по-

ложения Сарафанова к тому же усиливается стремлением его скрыть перед детьми действительное место своей работы.

Все это так, комический план пьесы органичен и естествен, он зарождается и развивается в силу логики характеров, как закономерный результат их действий и поступков. Но в силу этих же причин комическое начало «Старшего сына» почти незаметно приобретает драматические, а моментами даже трагические тона. Из глубины комического смеха начинает все более и более громко звучать сугубо драматическая тема — неустроенности жизни хорошего, доброго человека. В самом деле, разве не драматичным является положение Сарафанова в семье, обреченность его на одиночество, на непонимание? Ведь не только по святой наивности, простодушию и чисто детской доверчивости он попадает в смешное положение, поверив в мистификацию Бусыгина и Сильвы. Он всей своей неудавшейся жизнью подготовлен к принятию этой наглой выдумки. Он хватается за мысль о найденном старшем сыне, как утопающий за соломинку. «Дело в том, что я было совсем уже затосковал», — жалуется Сарафанов своему мнимому сыну при первой встрече<sup>3</sup>. Тем самым уже исходная комедийная ситуация пьесы несет в себе драматическое начало. Поэтому комедийно звучит вывод Бусыгина, сделанный им после знакомства с Сарафановым: «Нет уж, не дай-то бог обманывать того, кто верит каждому твоему слову» (с. 117).

Во многих театрах «Старший сын» ставился как веселая, чисто развлекательная комедия, подобная знаменитому кинофильму Э. Рязанова «С легким паром». На такого рода спектаклях зрители вовсю потешаются над тем обстоятельством, что Сарафанов всю жизнь пишет ораторию под названием «Все люди — братья», и все еще не пошел дальше первой страницы. А между тем и в самом этом факте, и в символическом названии оратории звучат и комическая и драматическая темы одновременно. Не случайно чуткий к чужой боли Бусыгин замечает: «А может, так ее и надо сочинять, музыку?» (с. 131). Ведь для Сарафанова главная идея его оратории — все люди братья — это символ его веры, это путеводная звезда, которая светит ему в его несчастливо сложившейся жизни. А то, что он не пошел дальше первой страницы, так это, возможно, объясняется и тем, что очень уж не гармонирует его жизнь с главной идеей любимого сочинения. Драматург в этих сценах и смеется над героем, и сострадает ему, и даже больше сострадает, чем смеется. И смех здесь не беззаботное и радостное веселье от несообразностей жизни и потешных

---

<sup>3</sup> Вампилов А. Старший сын. — В кн.: Вампилов А. Дом окнами в поле. Иркутск, 1981, с. 115. В дальнейшем при ссылках на это издание будут указываться страницы в тексте.

случайностей, он пронизан печалью, чувством сожаления по поводу незадавшейся жизни доброго и совестливого человека.

Столь же полифонически решена сцена, в которой «дуболом» Кудимов выводит Сарафанова на чистую воду, заставляя его признаться, что он уже не работает в филармонии, а играет на похоронах и на танцах. Эта традиционная сцена разоблачения лгуна, комически обыгранная в сотнях пьес, у Вампилова опять-таки получает своеобразное жанровое решение. Комический план сцены несомненен. Сарафанов сам себя поставил в смешное положение и тем, что, стремясь лучше выглядеть в глазах детей, скрывает от них печальную правду, хотя они о ней знают, и тем, что, в сцене допроса его Кудимовым пытается уйти (причем весьма неуклюже) от выяснения горькой для него истины. Но одновременно в этой сцене явственно чувствуется поистине гоголевская боль за страдающего на наших глазах человека. Именно в этой сцене Сарафанов и Бусыгин почувствовали подлинное родство душ, именно после этой сцены звучит поразительная по психологической точности реплика Сарафанова, венчающая драматический план пьесы: «Сынок... ты у меня один... Ты единственный. Что бы я делал, если бы не было тебя?» (с. 149).

В «Старшем сыне» сращение, взаимопроникновение комического и драматического планов осуществлено так мастерски, так искусно, что никаких швов и взаимопереходов незаметно. А театры часто, не замечая этих швов, снимают лишь внешний слой произведений Вампилова, не пытаясь даже заглянуть в глубины его художественного мира. А между тем, начиная со «Старшего сына», объемное изображение действительности в ее противоречивом эстетическом многоцветье, в ее текучей изменчивости стало главным эстетическим принципом драматургии А. Вампилова.

Очень своеобразно реализован этот принцип в «Провинциальных анекдотах». Примечательно, что самим определением жанра—«трагикомическое представление в двух частях»—А. Вампилов впервые в творческой практике счел необходимым подчеркнуть жанровую неоднозначность своего произведения. Смысл названия ведь не только в том, что это трагикомедия, это еще и представление, т. е. своего рода балаган, потешное зрелище, потому что в сочетании со словом «анекдоты», заявленном в названии пьесы, термин «представление» не может обозначать героическое, патетическое зрелище. Данный факт со всей очевидностью свидетельствует о том, что на определенном этапе своего творческого пути драматург пришел к осознанию жанровой необычности своих пьес<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> Есть основание полагать, что и «Старшего сына» А. Вампилов (вопреки своему определению) не считал комедией. Приступив к работе над «Утиной охотой», он в письме к Е. Якушкиной (зав. лит. частью театра им. Ермоловой)

«Провинциальные анекдоты» представляют собой редкий в русской драматургии случай авторского (подчеркиваю, авторского, а не режиссерского) объединения в рамках одного произведения двух одноактных пьес. Причем пьес, связанных не единством сюжета, не общностью героев, а чисто внешним образом — единством места действия. К тому же пьесы эти, созданные в разное время («Двадцать минут с ангелом» написаны в 1962 году, а «История с метранпажем» вышла отдельным изданием в 1971 году), в первых вариантах существовали и публиковались как самостоятельные вещи. Казалось бы, никаких художественных приобретений не должно было произойти в результате объединения двух пьес. В действительности же произошло не только приращение художественного смысла, но появилось органически целостное произведение. Написанные на разном материале, поднимающие разные проблемы, рисующие непохожие характеры и судьбы, пьесы эти удивительным образом взаимоотражаются друг в друге, входят во внутреннее художественное сцепление, создают особую эстетическую систему, каждый элемент которой уже не может быть глубоко понят вне связи с другими элементами и с произведением в целом.

Первое, что объединяет в жанровом отношении «Историю с метранпажем» и «Двадцать минут с ангелом» — это анекдотизм исходных ситуаций. Обе пьесы начинаются на веселой мажорной ноте, которая, впрочем, очень скоро сменяется гневным сатирическим разоблачением бездуховности и нравственного одичания откровенно высмеиваемых персонажей. Однако главное, что цементирует две части «Провинциальных анекдотов», заключается в том, что вскрытый в «Истории с метранпажем» трагический мотив (кратковременное «прозрение» Калошина, осознание им бессмысленности прожитой жизни) в «Двадцати минутах с ангелом» получает не просто продолжение и развитие (хотя и это очень важно), а резкое усиление, качественный сдвиг, венчающий все произведение в целом и придающий «Провинциальным анекдотам» жанровую целостность. Начатая смешным, непритязательным эпизодом о похмельных муках двух алкоголиков, сатирическая комедия с появлением «ангела» Хомутова оборачивается трагикомедией. Если в «Истории с метранпажем» трагическая эмоция возникает всего лишь как мотив, рождающийся в недрах сатирической комедии, как один из ее аспектов, то в «Двадцати минутах с ангелом» сатирическая комедия на наших глазах переходит в новое эстетическое качество — в трагикомедию, в которой

---

сообщал: «Я начал третью трагикомедию» (цит. по кн.: Вампилов А. Дом окнами в поле. Иркутск, 1981, с. 603). Если «Утиная охота» — третья трагикомедия, то первой может быть только «Старший сын».

трагическое становится лейтмотивом произведения. Высказанное положение доказывается тем, что уже сцены допроса, чуть ли не пыток Хомутова решены не в сатирическом, а в трагикомическом плане. Неспособность персонажей поверить в бескорыстие Хомутова, возникшее на этой почве извращенное представление о безнравственности его поступка—все это наряду с сатирическим осмеянием содержит в себе и трагедийный план. Еще более явственно этот план обнажается в финальной сцене, когда сатирические персонажи, узнав об истинных мотивах поступка Хомутова, на какое-то мгновение испугались самих себя, своего одичания, когда они не надолго прозрели, осознали бездну своего падения. Но муки совести были непродолжительными. Общее исполнение песни «Глухой неведомой тайгою»—это не свидетельство просветления героев, их второго рождения, как полагают некоторые критики<sup>5</sup>, а трагический реквием по попоранной человечности. Столь своеобразным жанровым решением «Провинциальных анекдотов» Вампилов не смягчил, а усилил разоблачение зла, ибо трагическая эмоция, рождающаяся в сознании и сердце читателей и зрителей, делает особенно впечатляющей и доказательной авторскую мысль о необходимости человеку сохранить в себе человеческое.

В свете изложенного становится понятным, почему пьесе «Двадцать минут с ангелом», написанную ранее «История с метранпажем», Вампилов сделал заключительной частью «Провинциальных анекдотов». Такое композиционное решение сообщило произведению ту динамику, которая сказалась на всех уровнях содержательной формы, в том числе и на уровне жанра. Структура жанра лепится, выстраивается как бы на глазах читателя и зрителя.

«Утиная охота»—единственное в творческом наследии Вампилова произведение, которому драматург не дал жанрового обозначения, назвав ее просто пьесой. Исследователи творчества Вампилова и режиссеры, ставившие «Утиную охоту», определяли жанр пьесы по-разному. Ее трактовали то как сатирическую комедию, то как ироническую драму, то как драму-пародию, то как трагикомедию, то как психологическую драму и даже водевиль<sup>6</sup>. Такие разночтения вызваны прежде всего различным истолкованием образа Зилова и разным пониманием авторского к нему

<sup>5</sup> Так, например, С. Боровиков писал: «Узнав историю денег Хомутова, все проникаются друг к другу любовью, просветленно осознают «ненормальность» своего прежнего отношения к его поступку» (Боровиков С. Естественность и театральность. — Наш современник, 1978, № 3, с. 175). Никаких оснований для подобного вывода текст вампиловской пьесы не дает.

<sup>6</sup> Н. Антипов, например, писал: «...Все герои «Утиной охоты» ...играют в водевиле» (Антипов Н. Злой добрый человек. — Сибирь, 1976, № 5, с. 95).

отношения. Точное жанровое прочтение «Утиной охоты» невозможно без постижения глубинной сущности образа Зилова, его эстетической доминанты, ибо он не просто главный герой пьесы, от которого исходят и к которому стягиваются все нити сценического действия. Зилов—тот персонаж, через сознание и исповедь которого материализуется вся ретроспективная часть произведения, занимающая основное место в художественной системе пьесы. План настоящего (за исключением сцены попытки самоубийства) нужен лишь для того, чтобы мотивировать новый пласт воспоминаний Зилова, обозначить те болевые точки в его душе, которые заставляют героя всякий раз заново раскручивать свиток мучительных для него воспоминаний.

Образ Зилова вызвал замешательство в стане критиков. Чего только о нем не говорили. Вначале утверждали, что это фигура нетипическая, что Зилов из другого—не нашего времени, что драматург неправоммерно сгустил краски. Затем как-то постепенно почти все сошлись на том, что Зилов—сатирический персонаж, беспощадно разоблачаемый автором. «Зилову жить нечем и незачем. По сцене мыкается мертвец»; «он врет, он не волнуется. У него на охоте рука дрожит, просто потому, что Зилов—пьяница»,—заявил К. Рудницкий<sup>7</sup>. «Выжженная эгоизмом и ложью душа», «романтический паразит»,—выносил суровый приговор С. Боровиков<sup>8</sup>. «Редкостный образчик цинизма, законченный экземпляр «рыцаря до лампочки»,—гневалась М. Туровская<sup>9</sup>. «Взбунтовавшийся подонок с переломанным хребтом»,—пригвоздила Зилова к позорному столбу И. Роднянская<sup>10</sup>.

Правда, далеко не все критики столь однозначно трактовали образ Зилова. Например, В. Перцовский весьма доказательно писал о Зилове как о «фигуре несомненно драматической»<sup>11</sup>. По убеждению Б. Бугрова, драма Зилова—это «драма несостоявшейся человеческой жизни»<sup>12</sup>. Однако даже критики, не склонные к прямолинейному истолкованию образа главного героя «Утиной охоты», тем не менее приходили к выводу, что Зилов—комический персонаж. Так, С. Имхелова, заявив, что жизнь Зилова — «это трагедия безыдеального существования», в конце своих рас-

<sup>7</sup> Рудницкий К. По ту сторону вымысла. — Вопросы литературы, № 10, с. 59, 65.

<sup>8</sup> Боровиков С. Естественность и театральность. — Наш современник, 1978, с. 164, 167.

<sup>9</sup> Туровская М. Вампилов и его критики. — Сибирь, 1976, № 1, с. 113.

<sup>10</sup> Роднянская И. Встречи и поединки в типовом доме. — Север, 1980, № 9, с. 108.

<sup>11</sup> Перцовский В. «Авторская позиция» в литературе и критике. — Вопросы литературы, 1981, № 7, с. 91.

<sup>12</sup> Бугров Б. С. Русская советская драматургия. 1960—1970-е годы. М., 1981, с. 96.

суждений подчеркнула, что в пьесе «драматические интонации снимаются фарсовыми»<sup>13</sup>. Т. Журчева также считает, что у Зилова «нет права на трагедию». Ситуация, в которую попадает герой, по сути своей комедийна и вполне достойна всей его жизни»<sup>14</sup>.

Несомненно, сфера комического в «Утиной охоте» занимает большое место. В пьесе есть сцены, решенные чисто комедийными средствами: вспомним эпизоды совращения Кушака или разыгрывание Зиловым и Саяпиным жребия по поводу липовой статьи. При этом диапазон комического в «Утиной охоте» очень богат, он включает в себя и мягкий светлый юмор (например, первая встреча Ирины с Зиловым), и откровенную сатиру. Так, в чисто сатирическом ключе решены образы Кушака, Саяпина и его боевой подруги Валерии.

И все-таки комическое в «Утиной охоте» выражено не столько в чистых, беспримесных формах, сколько в формах переходных, сложных, противоречивых, когда комическое изображение то и дело подсвечивается вспышками драматического и трагедийного, когда комедийное, казалось бы, явление вдруг оборачивается своей трагической изнанкой. Преобладание этого вида комического обусловлено судьбой Зилова в пьесе, точнее, процессом его самооценки.

Наиболее, распространенным заблуждением авторов многочисленных статей об «Утиной охоте» является убеждение в том, будто в пьесе исследуется процесс духовной деградации Зилова, будто каждое новое воспоминание Зилова—это следующая ступень той лестницы, по которой герой катится вниз. Авторы указанной концепции не увидели в пьесе Вампилова самую малость, того, что основной поток действия «Утиной охоты»—это исповедь Зилова, его добровольный суд над собой. Непредубежденное прочтение пьесы камня на камне не оставляет от этой концепции, так как в «Утиной охоте» просто нет изображения падения героя. Зилов уже в первом воспоминании представлен сформировавшимся. И следующие друг за другом сцены воспоминаний—это не ступени падения по лестнице, ведущей вниз (оно уже давно состоялось), а вехи осознания героем несправедности своей жизни, рубежи все более беспощадного суда над собой, над всем пакостным в себе. Иными словами, критики усмотрели изображение процесса деградации личности там, где происходит трудный, мучительный, с постыдными срывами и попытками са-

<sup>13</sup> Михелова С. С. Современный герой в русской советской драматургии 70-х годов. Новосибирск, 1983, с. 101, 107.

<sup>14</sup> Журчева Т. В. Художественная структура и сценическая история пьесы А. Вампилова «Утиная охота». — В кн.: Поэтика реализма. Куйбышев, 1982, с. 154—155.

мооправдания процесс переоценки героем опостылевшей ему жизни. Путь Зилова—как он представлен в пьесе — это не путь вниз, а путь к спасению, к возрождению, хотя это возрождение и не состоялось.

В «Утиной охоте» Вампилов проявил себя блестящим мастером психологического анализа. Выстраивая действие пьесы как исповедь морально опустошенного человека, как его добровольный суд над самим собой, драматург сумел заглянуть в самые потайные закоулки темной зиловской души. Композиция пьесы поистине безукоризненна. Сама последовательность воспоминаний Зилова свидетельствует о поразительном психологическом чутье драматурга, о его поистине колдовской способности проникать в тайные тайных, угадывать малейшие изгибы человеческой души.

В самом деле, почему Зилов вспоминает вначале не то, что было вчера? Ведь по логике обстоятельств он должен был бы вспомнить то, что было накануне: этого требуют и траурный веночек с издевательской надписью, и муки похмелья от вчерашней вечеринки, и боль в скуле, и разговор с официантом, из которого он узнает о скандале в кафе. А Зилов вдруг вспоминает события полуторамесячной давности. Что это? Художественный просчет драматурга? Конечно, нет. Картины первого воспоминания — это не точка отсчета его падения, как полагают многие критики, ибо уже здесь он «алик из аликов». Это тот момент в его жизни, когда он впервые ощутил смутное недовольство собой, своей жизнью. И он естественно хочет вспомнить то, с чего и как все началось, с каких пор и почему привычное существование вдруг обернулось душевной сумятицей и мукой. Этот первый толчок совести, в тот момент Зилов еще не осознал, он только его почувствовал. Поэтому в сценах первого воспоминания Зилов видит себя еще со стороны. Он привычно весел, остроумен, победителен. Все как всегда. Но вдруг он трусливо, совсем не по-зиловски прячется от надоевшей ему Веры, помимо желания приглашает ее на новоселье, буквально навязывает ее в любовницы Кушаку.

Каждое следующее воспоминание Зилова тщательно мотивируется и событиями настоящего и голосом разбуженной совести, Зилов мечется по квартире, лихорадочно звонит по телефону приятелям, в бюро погоды, в общежитие, где жила Ирина, в приемную комиссию института. Он ищет контакта с внешним миром, он хочет убежать от мучительных воспоминаний. Но суд совести остановить не удается. И с каждым новым воспоминанием герой все с большим отвращением читает жизнь свою. Теперь Зилов видит себя не только со стороны. Он не только вспоминает самые постыдные свои поступки и действия (хотя уже в этом присутствует момент самооценки), он доискивается до их истоков и первопричины в самом себе. Воспоминания становятся не просто

картинами прошлого, а вехами переоценки Зиловым своей судьбы. Одновременно с этим комический план пьесы постепенно переходит в трагический.

Показательны в этом плане картины пятого воспоминания, когда происходит разрыв Зилова с женой и когда его предельно искренние, пронизанные болью и предчувствием трагической катастрофы слова, обращенные к Галине, слушает за закрытой дверью Ирина. Критики эту сцену обычно рассматривают как яркий пример сатирического разоблачения героя. «Исполненные трагического смысла слова,—пишет С. Имихелова,—звучат объективно смешно... Эти чувства, помимо желания героя, вновь и вновь выглядят фальшивыми»<sup>15</sup>. На самом деле эта внешне комическая сцена (зритель-то видит, что слова любви, предназначенные одной, слушает и принимает на свой счет другая) у Вампилова пронизана неподдельным трагизмом. Обнаружив подмену, Зилов поражен и растерян, говорит какие-то бессмысленные пустяки, а затем начинает неудержно и судорожно смеяться. Катастрофа свершилась. Самые заветные, идущие от сердца слова обесмыслены. Все обесценено, предано и продано им самим, Зиловым. Герой понял, что он дошел до точки, до последнего рубежа, жизнь обернулась мерзким анекдотом. Как следствие происшедшей катастрофы рождается попытка порвать со своим окружением.

Исследователи драматургии Вампилова и работники театров до сих пор спорят о том, что означает открытый финал пьесы: изменился ли герой или произошло окончательное его падение и у Зилова теперь не дрогнет рука на охоте? Финал пьесы прямого ответа на эти вопросы не даёт. И все же нет оснований считать, как полагает О. Ефремов, что «Зилов последней своей репликой —согласием идти с официантом Димой на утиную охоту—уничтожается окончательно»<sup>16</sup>. Человек, способный на трезвый, беспощадный суд над собой, переживший катастрофу, даже если его возрождение не состоялось, не мог не измениться. Сам Вампилов на вопрос: «Меняется Зилов в конце пьесы или остается прежним?»—ответил: «Я считаю—меняется...»<sup>17</sup>.

Почему же в таком случае драматург не дал определенного исхода судьбы героя. Думается, потому, что он не хотел убаюкивать сознание своих современников, доказывать им, будто те условия общественной жизни, которые вызвали безыдеальное существование Зиловых, устранены. В силу этого трагическое звучание финала (как бы отринутого от судьбы данного конкретно-

<sup>15</sup> Имихелова С. С. Указ. соч., с. 109.

<sup>16</sup> Цит. по кн.: Вампилов А. Дом окнами в поле, с. 626.

<sup>17</sup> Там же, с. 608.

го Виктора Зилова) усиливается. Более того, обратным светом этот открытый финал подчеркивает, выявляет, выносит на поверхность трагедийный пласт всей пьесы.

В воспоминаниях Р. В. Курбатовой рассказывается о том, как после отклонения «Утиной охоты» художественным советом А. Вампилов сказал: «Пьесу осудили люди устаревшие, не понимающие и не знающие молодежи. А мы—такие вот! Это я, понимаете?! Зарубежные писатели пишут о «потерянном поколении». А разве в нас не произошло потерь?»<sup>18</sup> Эти слова, произнесенные в минуту раздражения, не следует понимать буквально. Но они, несомненно, свидетельствуют о гражданском мужестве драматурга, о его сознательном стремлении изображать современную ему жизнь с беспощадной правдивостью. Одновременно эти слова звучат горьким упреком тем критикам, которые писали и пишут о нетипичности образа Зилова, о его чужеродности нашему обществу. Не так давно Н. Велехова без тени колебаний заявила: «...К сведению тех, кто называет Зилова созданием нашего общества... Зилов—явление чужеродное». Прочитывая это высказывание, Ю. Смелков возразил: «Не знаю, кто додумается называть Зилова «созданием нашего общества», но он «открыт Вампиловым в нашей сегодняшней жизни»<sup>19</sup>. Как говорится, час от часу не легче: одна утверждает, что Зилов—явление нашему обществу чужеродное, другой, соглашаясь с этим, мужественно добавляет, что он открыт в нашей жизни. Но если Зилов, открытый в нашей жизни, не есть порождение нашего общества, тогда кто он, этот несчастный Зилов: агент буржуазии, продукт гниющего капитализма?

Вся система художественных образов «Утиной охоты» доказывает, что Зилов—закономерное порождение атмосферы общественного равнодушия, конформизма, социальной безответственности. А. Вампилова тревожило и мучило то, что в жизни нашего общества создавались и создаются условия, благоприятствующие гибели идеального начала в человеке. Опасность социального равнодушия, трагические последствия разобщения людей А. Вампилов поистине с чеховской силой вскрыл в пьесе «Прошлым летом в Чулимске».

В этом ставшем по воле судьбы последним его произведении Вампилов раскрыл трагическую изнанку повседневной жизни, драматизм привычного, обыденного существования самых обыкновенных людей. Удивителен тот факт, что критики, так неистово спорящие о «тайне Вампилова», «загадке Зилова», с подозритель-

<sup>18</sup> Тендитник Н. Александр Вампилов. Новосибирск, 1976, с. 46.

<sup>19</sup> Смелков Ю. Зигзаги судьбы Зилова. — Лит. обозрение, 1979, № 12, с. 92.

ным единодушием пишут о светлом, мажорном начале пьесы «Прошлым летом в Чулимске». А между тем это самая горькая, самая трагическая пьеса Вампилова, в которой его тревога о судьбах нашего общества, его раздумья о том, кто виноват, его боль за попорченную красоту и человечность выражены с определенностью, не допускающей кривотолков.

Герои Чулимска при всем том, что они связаны тысячами нитей повседневного существования, разобщены и, в сущности, глубоко равнодушны друг к другу. Каждый живет только собой, своими заботами и бедами. Каждый приходит в пьесу с длинным шлейфом забот, переживаний, с душевной неустроенностью. У каждого за плечами пережитая или переживаемая драма. Мечется по сцене Дергачев, ищущий, но так и не нашедший в себе сил простить любимую женщину. Не находит себе места Хороших, страдая от невозможности примирить ненавидящих друг друга мужа и сына. Изю всех сил пытается вырваться из пут постылого одиночества и вызвать к себе интерес Шаманова Кашкина. Отрешенно и мертвенно воспринимает текущую мимо него жизнь Шаманов. Неистово воюет за свой интерес «крапивник Пашка, в сознании которого с детства вселилась мысль, что он никому не нужен, что все надо брать силой. Ни у кого не находит помощи пришедший из тайги хлопотать пенсию Еремеев.

В этой внешне непритязательной и незатейливой пьесе завязан тугой узел противоречий. Мы все знаем азбучную истину марксизма—развитие любого общества происходит через борьбу противоречий. Но в нашем сознании почему-то укоренилось представление о том, будто в социалистическом обществе противоречия и конфликты действуют каким-то особым образом, в щадящем человека и его душу режиме. Конечно, источники возникновения и характер борьбы противоречий при социализме иные, чем в эксплуататорском обществе, но они (и это глубоко понимал Вампилов) не менее катастрофичны и также способны ломать судьбы людей. Именно об этом пьеса Вампилова. Никто в отдельности не виноват в трагедии Валентины, никто не желает ей зла. Даже насильник Пашка действует не из преступных соображений. Он искренне любит Валентину. А для него любимое — значит мое. Никто не виноват в отдельности, но в то же время виноваты все. Потому что все относятся к Валентине так же равнодушно, как и к палисаднику, который она беспрестанно чинит. И душу ее вытоптали так же незаметно и привычно, как и палисадник.

Замолчать трагический смысл пьесы «Прошлым летом в Чулимске» трудно. И тем не менее исследователи драматургии Вампилова горячо и увлеченно убеждают себя и друг друга в том, что трагедия не состоялась. Причем единственным доказате-

льством этого вывода является тот факт, что Валентина в финале пьесы вновь чинит палисадник. А раз так, то трагедии не произошло, гармония идеального и действительного в душе Валентины не нарушена.

Приведем суждения некоторых критиков на этот счет. «Как саму жизнь, эту девушку невозможно ни растоптать, ни даже поколебать духовно»<sup>20</sup>. «Самое поразительное, что физическое насилие словно бы и не затронуло души Валентины»<sup>21</sup>. «В финале драмы «Прошлым летом в Чулимске» двое чистых сердцем—девушка Валентина и старик Еремеев—чинят палисадник, который другие ломают и топчут... Это уже прямой символ того душевного целомудрия... что ни обидчикам, ни растлителям не отнять у Валентины»<sup>22</sup>. «...Тема крушения идеального образа, сообщив пьесе подлинную драматическую интонацию, разрешается в светлом, жизнеутверждающем финале... Валентина вновь восстанавливает палисадник при внимательном отношении к этому всех участников пьесы: возрождается цельность души и ясность внутреннего мира, на миг разрушенная гармония идеального и действительного»<sup>23</sup>.

Оказывается, главное, чем был озабочен Вампилов, создавая «Чулимск», это утверждение мысли о гармонии идеального и реального, которую ничто поколебать не может, не говоря уже о том, что только в угоду предвзятой идее можно всерьез рассуждать, будто случившаяся с Валентиной трагедия никак не затронула ее душу.

На самом деле никакого мажорного финала в «Чулимске» нет. Так же, как нет «внимательного отношения» персонажей пьесы к тому, что Валентина вновь чинит палисадник. Все действующие лица наблюдают за действиями Валентины с тем же безразличием и равнодушием, что и в начале пьесы. И точно так же только один Еремеев бросается ей помочь. Такое решение финала, подчеркивающее публичное одиночество героини, углубляет трагический смысл конфликта пьесы.

Известно, что Вампилов часто менял финалы своих пьес. Иногда это диктовалось внешними обстоятельствами. Поиски дороги на сцену заставляли начинающего драматурга подчиняться требованиям театров. И тогда Колесов, вопреки логике развития характера, рвал диплом, полученный ценой предательства. Финал

<sup>20</sup> Кралин М. Самый правдивый театр... О поэтике Александра Вампилова. — Лит. учеба, 1979, № 1, с. 131.

<sup>21</sup> Соловьев В. Праведники и грешники Александра Вампилова. Аврора, 1975, № 1, с. 63.

<sup>22</sup> Роднянская И. Указ. соч., с. 121.

<sup>23</sup> Демидов А. Заметки о драматургии А. Вампилова. — Театр, 1974, № 3, с. 72.

пьесы «Прошлым летом в Чулимске» был также изменен (в первом варианте пьесы Валентина кончала самоубийством). Однако это изменение было продиктовано не привходящими обстоятельствами, а логикой развития конфликта, сущностью характера главной героини. Валентина на открытый протест не способна. При всем том, что Валентина — носитель идеального начала в пьесе, она плоть от плоти взрастившей ее среды. Она столь же социально индифферентна, как и все остальные обитатели Чулимска. И так же, как в «Утиной охоте», открытый характер финала еще более обнажает трагический план пьесы.

М. Туровская, защищая Вампилова от обвинений в очернительстве нашей действительности, писала о пессимизме драматурга<sup>24</sup>. В подобной защите автор «Утиной охоты» не нуждается. Да, Вампилов бесстрашно заглядывал в такие глубины нашей жизни, в такие закоулки человеческой души, куда другие заглядывать боялись и все еще боятся. Но пессимистом он никогда не был, он никогда не переставал верить в конечное торжество добра и справедливости, он никому не отказывал в праве на нравственное возрождение. Однако и благостное мировосприятие ему было органически чуждо. Развитие драматургии Вампилова — это движение к трагедии. От пьесы к пьесе трагическое осмысление противоречий действительности углублялось и усиливалось.

---

<sup>24</sup> Туровская М. Указ. соч.

А. А. Ачатова

**«МОИ ЗАПИСКИ» Л. АНДРЕЕВА**  
(проблема жанра и авторской позиции)

В письме Л. Н. Афонину 19 января 1969 года сын Л. Андреева Вадим Леонидович писал: «Помню, что в маленьком чертежке, который сделал отец и где, как температура у больного, шла кривая линия, указывавшая на «удачи» и «неудачи» его творческого пути, самой высокой точкой была отмечена «Жизнь человека», второй пониже «Мои записки» и почти на той же высоте «Рассказ о семи повешенных»<sup>1</sup>.

Итак, повесть «Мои записки», которая стала одной из причин разрыва дружеских отношений Л. Андреева с М. Горьким и которая все еще пребывает в числе самых пессимистических и даже реакционных произведений, оказывается, самым писателем относилась к числу наибольших творческих удач. Думается, настала пора более пристально взглянуть в это произведение. У нас нет отдельных исследований повести. Правда, есть работа Лены Силард, в которой венгерская исследовательница вскрывает полемическую направленность повести против теоретических работ А. В. Луначарского<sup>2</sup>.

«Мои записки» опубликованы в альманахе «Шиповник» (1908, №6) и одновременно изданы в Берлине. Автор поставил точную дату окончания работы над ними—13 сентября 1908 года. Написанные в период реакции, «Записки» несли на себе печать времени: передавали духовную атмосферу общей подавленности, поспраивания свобод, когда лучшие шли на казнь, а преступники диктовали народу свою волю или пытались стать пророками в своем отечестве. Реакционная критика справедливо увидела в «Записках» пародию на современный миропорядок, демократической же критике в них явно недоставало оптимизма, столь необходимого в эту пору.

<sup>1</sup> Творчество Леонида Андреева: Исследования и материалы. Курск, 1983, с. 148.

<sup>2</sup> Studia Slavica Hung, 1972, t. 18; 1974, t. 20.

Горький, увлеченный в это время действенной, с его точки зрения, богдановской идеей богостроительства, увидел в повести проповедь пассивного отношения к жизни. В. И. Кулешов, исходя из работы В. И. Ленина «Материализм и эмпириокритицизм», справедливо отмечает, что в группе Богданова «стали искать более «широкие» философские объяснения исторических катаклизмов и тут оказались в плену старых теорий субъективизма, биологизма, антропологических представлений об «извечной» человеческой сущности»<sup>3</sup>.

Ознакомившись с повестью, Горький писал Л. Андрееву: «...Русь надо любить—надо будить в ней энергию, сознание красоты, силы, чувство собственного достоинства, надо прививать ей ощущение радости бытия—согласен? Ну, а «Мои записки» с этим не согласны»<sup>4</sup>. Горький прав—не согласны. Для Андреева высокие слова—энергия, радость, красота, достоинство—в годы реакции воспринимались не более как красивые вывески и дань позитивизму. Обличительные мотивы в его творчестве возводятся в эти годы в высшую степень. Современное состояние умов им ощущается как величайшая трагедия, крушение идеалов и самих основ нравственности и гуманизма. Поэтому если по существу оценки главной идеи повести Горький и был прав, то этого нельзя сказать по отношению к авторской позиции. Безусловно, сам Л. Андреев не только не разделял пессимистической проповеди своего героя, но и относился к ней, как и к самому герою-рассказчику, крайне отрицательно и только отрицательно. Деляя адекватными позиции автора и повествователя, Горький тем самым отрицал гражданскую значимость творчества Л. Андреева. А между тем для Л. Андреева фигура повествователя—героя повести—одна из самых мрачных, зловещих и неприемлемых. Отвечая на вопрос «Биржевых ведомостей»: «Убийца ли герой «Моих записок» или жертва судебной ошибки?» — Л. Андреев сказал: «...Я не знаю этого наверняка... Я подозреваю героя «Моих записок» в убийстве... Дойти до таких чудовищных логических построений мог только человек, за плечами которого какое-нибудь тяжелое преступление»<sup>5</sup>. Л. Андреев вполне определенно интерпретирует «логические построения» героя-повествователя как «чудовищные», а самого его подозревает в одном из самых страшных злодеяний: зверском убийстве отца, брата, сестры, причиной которого могло стать желание получить большое наследство матери, а конечной целью —непомерная жажда самоутверждения и власти над людьми.

<sup>3</sup> Кулешов В. И. История русской критики XVIII—начала XX в. 3-е изд. М., 1984, с. 484.

<sup>4</sup> Горький и Леонид Андреев: Неизданная переписка. — В кн.: Литературное наследство. М.; Л., 1965, т. 72, с. 319 (далее: ЛН).

<sup>5</sup> Биржевые ведомости, 1908, 6 нояб., № 10797, с. 3.

Горьковская оценка повести очевидно была для Л. Андреева во многом неожиданной. И он пытается еще погасить назревший разрыв между ним и Горьким. Но так же очевидно и то, что Горький не был настроен к примирению. Почти одновременно с письмом Л. Андрееву он пишет С. П. Боголюбову о целесообразности воздержаться от напечатания в «Знании» очередной пьесы Л. Андреева («Дни нашей жизни»). «Нужно знать, что я в моей статье («Разрушение личности». — А. А.) отношусь к последним его произведениям — «Тьма», «О повешенных», «Мои записки» — отрицательно и что Л. Андреев несомненно будет взбешен моим отзывом...»<sup>6</sup> Во все последующие годы Горький упоминает «Мои записки» уже как программное для творчества Л. Андреева произведение. В 1911 году он пишет Львову-Рогачевскому по поводу его статьи о романе Л. Андреева «Сашка Жегулев»: «Какова основная тенденция всей его деятельности? Тенденция эта — разобществление человека. Андреев совершенно лишен общественного инстинкта, он глубоко, зоологически эгоистичен... упорно доказывает себе самому и читателю всегда одни и те же два, или вернее — одно положение: бытие бессмысленно, а стало быть, и всякое деяние бесцельно». В вычеркнутой фразе уточнялось: «Лучше всего это выражено в «Моих записках» — это верный ключ, коим отпираются все «тайны» его творчества — всюду холодного и надуманного»<sup>7</sup>. Уже с каким-то отчаянием Л. Андреев отвечал на упреки бывшего друга: «...совсем барским жестом ты раздаешь зуботычины, осуждаешь, милуешь, даже не нуждаясь в объяснениях со стороны раба... еще совсем недавно ты совсем иначе понял бы и «Тьму» и «Мои записки» и не протянул, уж не в первый раз, руку Мережковскому в признании этих вещей реакционными»<sup>8</sup>. Больше всего Л. Андреева задело то, что его обвиняли в реакционности, угодничестве, писании на потребу мещанско-буржуазной публики. Сам он считал себя бунтарем, а свои вещи в высшей степени обличительными по отношению к современному миропорядку. «Пойми, Алексей, — почти умолял он Горького, — что меня оскорбило: твое сомнение, вернее уверенность в нечестности, не чистоте моих мотивов...»<sup>9</sup>

Из приведенных примеров видно, что Горький оценивал «Мои записки» как глубоко чуждые демократизму и гуманизму, сам Л. Андреев считал их выражением чистоты своих гражданских побуждений. Попытаемся через жанрово-стилевой анализ повести выяснить авторскую позицию, идейно-эстетическую ценность по-

<sup>6</sup> ЛН, с. 348.

<sup>7</sup> Там же, с. 450.

<sup>8</sup> Там же, с. 322—333.

<sup>9</sup> Там же, с. 340.

вести «Мои записки», сняв ту несправедливо-однозначную ее оценку, которая бытует в нашей литературной критике без малого восемь десятилетий.

Прежде чем перейти к выявлению жанровой структуры повести, вспомним одно чрезвычайно важное замечание Блока в статье «О реалистах» (1907). Защищая Горького от нападок критики и давая его творчеству (хотя и с некоторыми оговорками) самую высокую оценку, Блок рядом с ним ставит только одного писателя—Л. Андреева. За ним, считает Блок, «русская реалистическая литература образует крутой обрыв»<sup>10</sup>. За что же так высоко поднимает Блок Л. Андреева? Однозначно можно ответить так: за трагедийность. Подробно пересказывая «Иуду Искарюта» Л. Андреева, Блок пишет, что в этой повести почувствовал душу автора—«живую рану». «Думаю, что страдание ее—торжественно и победоносно». По мнению Блока, из писателей теперь только один Л. Андреев стоит на границе трагедии, которой ждем и «по которой томимся все мы». Блок чутко уловил, что «магический и лирический», «прекрасный и страшный сон, в котором коснеет наша литература»<sup>11</sup>, должен уступить место трагедийному искусству. Надежды искусства в этом плане он не случайно связывал с Л. Андреевым.

Последнее десятилетие творчества Л. Андреева—неустанный, хотя и не всегда и далеко не во всем удавшийся поиск выражения трагического: попытки создать жанр современной трагедии, психологической драмы, драмы «панпсихе». Однако выражение трагедийного связывалось у Л. Андреева не только с драмой, но и с эпосом, с проблематикой и жанровыми модификациями эпоса («Рассказ о семи повешенных», «Губернатор», «Иуда Искарюта», «Сашка Жегулев», «Дневник Сатаны» и др.). Горьковский указующий перст «держи к бодрости», над которым Л. Андреев иронизировал, казался ему уводящим литературу от постановки острых, сложных и мучительных проблем жизни, от трагедии. А исчезновение «чувства трагического» для Л. Андреева всегда признак глубокого кризиса и разложения, признак омешанивания литературы и общества. Если оценивать литературу под углом зрения «мрачности» и исходить из категорических требований «ходи весело!» и «держи к бодрости!», придется, считал Л. Андреев, «признать мрачной и негодной почти всю литературу—признать мрачной всякую драму и трагедию... Что же останется?»<sup>12</sup>

<sup>10</sup> Блок А. А. Собр. соч.: В 8-ми т. М.: Л., 1962, т. 5, с. 108.

<sup>11</sup> Там же, с. 107.

<sup>12</sup> Письма Л. Н. Андреева к В. Н. Немировичу-Данченко и К. С. Станиславскому (1913—1917). — Учен. зап./Тарт. ун-т, 1971, вып. 266; с. 231. Цит. по кн.: Беззубов В. Леонид Андреев и традиции русского реализма. Таллин, 1984, с. 279—280.

Л. Андреева, как справедливо отмечает В. Беззубов, пугала односторонность и категоричность Горького в этом вопросе. «Опасность ее увеличивалась в его глазах тем, что Горький обладал огромным авторитетом»<sup>13</sup>. Мироззрение самого Л. Андреева не пессимистическое, точнее его можно было бы определить как «трагическое» (В. Беззубов). Для Горького отвратительны и неприемлемы те, кто, «прельстясь развратной болтовней азиата и нигилиста Ивана Карамазова, трактуют, пошлейше, о «неприятии» мира, ввиду его «жестокости» и «бессилия»,—будь я генерал-губернатором, я бы не революционеров вешал, а вот этих «неприемщиков», зане сии языкоблудцы для страны нашей вреднее чумных крыс»<sup>14</sup>. Л. Андреев, не соглашаясь с Горьким принципиально, явно полемизировал с ним в «Моих записках», карикатурно раскрывая позитивизм, доведенный до абсурда, изображая «земной рай» в виде неприступной тюрьмы, куда не должно проникнуть ни малейшее неприятие современного миропорядка. Всякое сопротивление, вольнолюбивые помыслы, творческое начало должны бесследно исчезнуть здесь, как рисунки художника на грифельной доске, каждый раз уничтожаемые им, чтобы нарисовать новую картину для очередного ее уничтожения. Но художник, брошенный в тюрьму, не может жить, чтобы не творить, и не может творить, чтобы его творчество не оставило следа. Со словами: «Я покидаю вашу тюрьму»—он уходит из жизни. Ценой страшной смерти он отстоял свое право художника творить во имя высокой и благородной цели, а не рисовать «мерзкие рожи» российских тюремщиков. Не принимая мир таким, каким дают его «наставники и учителя», ставя своих героев над краем бездны, на грань трагического мировосприятия, Л. Андреев, по его мнению, и выражал действенно-бунтарское, даже революционное начало. Неприемлющие мир, «звездные люди» для него, как верно замечает В. Беззубов, «вечные герои человечества». Им противопоставлены те, кому закрыты «звездные» пути человечества. Даже в тюрьме могут проявить себя эти два человеческих типа по-разному: один логически докажет бессельность бунта, признает единственной ценностью логику железной решетки, другой найдет способ и в тюрьме защитить свое право на свободу и творчество.

«Мои записки»—повесть сложной жанровой модификации. В ней причудливо смешаны, парадоксально переплетены разные родовые начала (эпос, лирика, драма) и жанровые признаки: повести-исповеди, притчи, детективной повести, наконец, повести-памфлета.

<sup>13</sup> Там же, с. 280.

<sup>14</sup> ЛН, с. 327.

Написанная от первого лица, повесть могла бы быть определена как исповедь о том, как двадцатисемилетний доктор математики был несправедливо осужден и приговорен к смертной казни, неизвестно почему замененной пожизненным заключением в одиночной камере. Проведя в тюрьме тридцать три года, на склоне лет он пишет свою исповедь о том, как двенадцать судней «невинному придали облик и видимость злодея»<sup>15</sup> и как этот «невинный» после недолгого отчаяния и протеста не только полностью смирился, но и признал жизнь в тюрьме за высшее благо и счастье для себя и других. Кажущаяся искренность и откровение дополнительно подтверждаются такой структурной особенностью повести, как сноски к особо важным местам исповеди, когда необходимо что-то выделить или закрепить с помощью какого-либо авторитета. Читателю становится ясно, что цель сносок—преподнести субъективную «истину» в некоем объективированном виде, призвав на помощь народную ли мудрость, философию ли Шопенгауэра и Ницше (был бы авторитет). На глазах читателя исповедальный жанр разрушается. Как пишет А. Бочаров, «смысл исповеди—в постижении или фиксации самоизменения, а не в воссоздании случившегося... Исповедь—не свидетельство очевидца и даже не свидетельство участника, а наблюдение над самим собой»<sup>16</sup>. Но в том-то и дело, что в «Моих записках» нет этого постижения самого себя, нет душевного движения героя; исповедь идет от сердца, здесь рукой летописца водит только разум—холодный, расчетливый. Здесь логика, железная, математически выверенная, поставлена там, где должны быть душа, сердце, борьба разных начал в человеке и т. п. Исповедь начинает восприниматься как антиисповедь, как проповедь реакционно законченной идеи о жизни-тюрьме как единственно возможной и достойной человека. Исповедальное начало ставится под сомнение и самой логикой повествователя. «Не правдой, а только ложью мог бы я восстановить и утвердить истину моей невинности» (с. 189). Значит, все, о чем он пишет, не есть исповедь души, а логически выстроенная ложь, с помощью которой он хочет победить общественное мнение, заставить подчиниться своему разуму, возвыситься, вознестись над людьми. В конце он сам скажет, что многое из того, о чем он писал раньше, было ложью. Таким образом, мы с полным правом можем определить «Мои записки» как антиисповедь. Если исповедь—один из способов постижения мира, способных вызывать сопереживание, то «Мои записки» способны вызывать только отталкивание. Герой пытается внушить читателю

<sup>15</sup> Андреев Л. Полн. собр. соч. СПб., 1913, т. 3, с. 188. Далее «Мои записки» цитируются по этому изданию с указанием в скобках страниц.

<sup>16</sup> Бочаров А. Бесконечность поиска. М., 1982, с. 127.

свою невиновность и полную умиротворенность в жизни с помощью логики, разума, с помощью подмены сердечных движений, имитации любовных чувств и т. п., а читатель не только не принимает всего этого, но, как и автор, все больше утверждает в преступной природе героя-повествователя. Даже слабо обозначенная структурная линия детективного повествования заставляет задуматься над фактами, доказывающими виновность героя: преступник так и не был найден, в повести нет и намек на то, что у убитых могли быть какие-то посторонние (вне семьи) тайные или явные враги; мать героя до конца дней считала убийцей сына—героя «Записок»; тень отца, явившаяся сыну в камере тюрьмы как «кошмарная совесть», так и не простила сына, как тот ни угрожал ей, не протянула руки... Подобные факты, как свидетельства преступности героя-повествователя, можно было бы продолжить, но достаточно и названных, чтобы испытывать к герою полное неприятие.

Л. Андреев любит в эпическую структуру вводить элементы сценического действия, диалога, полилога, одним словом, разыгрывать перед читателем некое лицедейство. Игровое, ролевое начало (маски на масках) с особым блеском им будет использовано в «Дневнике Сатаны», где человеческая жизнь современного общества представлена Л. Андреевым как всемирное лицедейство, сплошной балаган, игра, в которую вовлечены люди, Бог и Сатана. В «Моих записках» есть также жанровые сценки, которые выдают повествователя с головой. Подражая Иисусу, читавшему свои проповеди в храмах, герой «Записок» тоже счел возможным читать проповеди... в тюрьме. Богатые бездельники и бездельницы в жажде острых ощущений валом валят в тюрьму на проповеди преступника, который выдает себя чуть ли не за святого (он уже подумывает над тем, какое бы чудо явить своим слушателям).

Патетическая речь его вызывает восторг, иступленные возгласы и рыдания: «Придите ко мне,—воскликнул я... здесь, в тихой обители, под святым покровом железной решетки, у моего любвеобильного сердца, вы найдете покой и отраду...» Пародийно звучит это определение «любвеобильное» сердце, которое не дрогнуло ни при убийстве близких, ни при самоубийстве юноши-художника. «...Я знаю истину! Я постиг мир! Я открыл великое начало целесообразности! Я разгадал священную формулу железной решетки! Я требую от вас: поклянитесь мне на холодном железе ее квадратов, что отныне без стыда и страха вы исповедуете мне все дела ваши, все ошибки и сомнения, все тайные помыслы души и мечты вождедеющего тела!

— Клянемся! Клянемся! Клянемся! Спаси нас! Открой нам правду! Возьми на себя грехи! Спаси нас!..» (с. 220—221).

Следом за этой лжемистерией разыгрывается фарсовая сцена уже в самой камере, куда герой возвращается с проповеди с дорогим подарком богатой поклонницы—familьным распятием. Стену камеры украшает портрет героя, выполненный погибшим художником. Между героем, его изображением на портрете и Иисусом на распятии происходит примечательный разговор. За всех говорит, естественно, сам герой. «Здравствуй, Иисус! Рад приветствовать тебя в нашей тюрьме. Здесь нас трое: Ты, я и тот, что смотрит со стены, и, надеюсь, мы трое уживемся в мире и добром согласии» (с. 225). По логике героя вполне могут ужиться в мире и согласии добро, ложь и преступление. Обращаясь к своему портрету, к тому, что «молчаливо и глухо смотрело со стены», герой замечает в его изображении тайну и укор, обращенные к Иисусу, чьи черты так «радостны» и «покойны». «И, делая вид, что портрет отвечает, я продолжал измененным голосом, с выражением крайней суровости и безграничной скорби:

— Да, я укоряю Его. Иисус! Иисус! Зачем так чист, так благодетен твой лик... Велика Твоя Голгофа, Иисус, но слишком почтенна и радостна она, и нет в ней одного маленького, но очень интересного штришка: ужаса бесцельности!

Здесь, с выражением гнева, я перебил речь портрета.

— Как смеют,—воскликнул я,—как смеют в нашей тюрьме говорить о бесцельности?

Те оба молчали, и вдруг Иисус, не открывая глаз и даже как будто еще крепче сомкнув их, ответил тихо:

— Кто знает тайны Иисусова сердца?

Я расхохотался ... оказалось, что я, холодный и трезвый математик, обладаю чуть ли не поэтическим талантом и могу сочинять очень интересные комедии. Мною же придуманный, но все же неожиданный для меня ответ Иисуса показался мне столь восхитительным, что три или четыре раза я с упоением повторял его...» (с. 225—226).

Как видим, сам герой разыгранное действие называет талантливой комедией. Героя-повествователя, желавшего приблизиться к пророку, не устраивает святость страдания Иисуса. Ему бы хотелось, чтобы и он был грешником. Именно это он хотел услышать в ответе от юноши-художника: «Приблизив свои глаза к самому лицу художника, я осторожным шепотом, как того требовали обстоятельства, спросил его медленно, разделяя каждое слово:

— Не думаете ли вы, что когда дьявол искушал Его в пустыне, то Он не отрекся от него, как потом рассказывал, а согласился, продал себя—не отрекся, а продал, понимаете?» (с. 217).

Мысль, что и Иисус мог запятнать себя ложью и предательством, видимо, не дает герою покоя, Виновность Христа лишила

бы в его глазах миф о Христе самой привлекательной его стороны—веры в идею добра, любви и святости жертвы во имя высшего идеала, а самого Иисуса поставила бы на одну доску с ним—героем «Записок». Так человек без сердца, чести, совести покусается на все, что свято для человечества: на свободу, на любовь, на творчество и, наконец, на один из самых высоких, альтруистических мифов—на миф о Христе.

«Мои записки» с полным основанием можно определить как повесть-памфлет, ибо по самой природе пафос этого жанра направлен против совершенно определенного социально-политического явления или тенденции (Ю. Бабичева). Утверждение жизни как смирения перед обстоятельствами возведено в повести в закон «железной решетки». «Железная решетка,—говорит герой,— не есть какой-либо мистический знак, а лишь формула, простая, трезвая, честная, математическая формула... решетка—это та схема, в которой расположены управляющие миром законы, упраздняющие хаос и на место его восстанавливающие забытый людьми, строгий, железный, ненарушимый порядок... душа человеческая, мнящая себя свободной и постоянно томящаяся этой лживой свободой, неизбежно требует для себя уз...» (с. 222). За толстыми стенами тюрьмы вызревает и утверждается философия непротivления, примирения, своеобразного тюремного оптимизма, биологического существования как одного из высших благ.

За 33 года заключения героя не коснулось ни одно общественное событие, ни одна социальная проблема, ни один проклятый вопрос не встал перед ним. Судя по датам, упомянутым в повести, действие ее происходит с 70-х годов XIX века до начала XX века. И все эти десятилетия для героя были мертвым сезоном. Ничто не разбудило ни его сердца, ни его совести. Он спокоен, доволен, самоуверен. Думается, что здесь Л. Андреев вступает в открытую полемику с Ницше. Подобно герою Ницше, его герой одинок и лелеет свое одиночество как высшую ценность. Приближаясь к взглядам Заратустры, по-своему имитируя право на избраннычество в мире людей, герой Л. Андреева делает примечание, уточняя свой взгляд на человека: «Только та тварь, что одинока, обладает лицом, и морда, вместо лица, у тех тварей, что не знают великого благодатного одиночества души» (с. 195). Но мы не видим лица героя. Его нет. Нет никаких своих примет: особых жестов, манеры говорить, двигаться. Ни разу не дается портрет героя. Здесь человек не имеет даже своих родовых признаков: в нем нет душевного движения, он символ предельного эгоцентризма и бездуховности.

Осмеянию, то явному, то глубоко запрятанному в подтекст, в повести подвергнут весь современный миропорядок царской России с его законами, направленными на поправление и уничтожение

всех свобод, где казнят лучших, где милуют преступников, создавая из них прочную опору самодержавного строя. Каким невероятным парадоксом становится деятельность героя «Записок», вышедшего на свободу с помощью многочисленных обманов. Его удостаивают «честь быть избранным в почетные члены многих человеколюбивых обществ, как-то: «Лиги мира», «Лиги борьбы с детской преступностью», «Общества друзей человека» и некоторых других» (с. 237).

Какие страшные гримасы буржуазного миропорядка вскрывает перед нами Л. Андреев. Мир, дети, содружество людей—в руках убийцы, ненавидящего людей, смотрящих через «распахнутые» глаза и «распахнутые» окна на мир, на голубое небо. «О, если б они поняли, что свободы нет, что свободы не нужно, — как были бы они счастливы в сознании мудрой подчиненности целесообразным и строгим велениям рока» (с. 238). Л. Андреев, которому критика почти единодушно приписывает приверженность роковому началу, выставляет рок в сатирическом осмыслении. Нанеся ощутительный удар року еще в драме «Жизнь Человека», Л. Андреев в «Моих записках» вновь прибегает к развенчанию его, чтобы показать, как убийца, выдавая себя за пророка, хотел бы отнять у человечества стремление к свободе, навсегда подчинить его волю роковому началу.

«Мои записки» — это и памфлет на мировосприятие буржуазной, особенно технически образованной интеллигенции. Именно эта интеллигенция, готовая подчинить жизнь железной логике, голому разуму, приведет, по мнению Л. Андреева, к торжеству наиболее сильных и жестоких и в конечном итоге к разрушению и уничтожению мира. Начало этому разрушению уже положено — оно в развивающейся атрофии духовного. У героя «Моих записок» нет сердца, он не способен ни к переживанию, ни к сопереживанию. Атрофия духовного, торжество рационального, научно-технического без необходимой оглядки на прошлое, без устремленности к лучшему будущему человечества и составляют, по Л. Андрееву, катастрофичность бытия. Еще в молодые годы распознанное героем движение материи от жизни к смерти могло доставить ему радость, почти физическое наслаждение. «...В один из увлекательных вечеров, когда случайно мне пришлось работать одному, я неожиданно почувствовал глубочайший восторг перед необыкновенным зрелищем—обратного шествия материи от жизни к смерти, от сложнейшей конструкции живого организма к простейшим элементам вещества» (с. 196). Человек, который может «в экстазе» любоваться разлагающимся трупом, может пойти на любое преступление. Вводя подобные элементы натурализма, Л. Андреев достигал высокого уровня «экспрессивной услов-

ности» (Ю. Андреев), помогающей более четкому выявлению авторской позиции.

Л. Андреева всегда страшили люди чистой науки или чистого разума. Вспомним ученого Поллака—человека с выхолащенной душой из драмы «К звездам» или инженера из пьесы «Царь-Голод», который с помощью технического изобретения сумел быстро и жестоко подавить восстание голодных. Герой «Моих записок» — последняя ступень к Фоме Магнусу («Дневник Сатаны») — законченному типу нищезанца, когда психология преступления выходит на мировую арену, предопределяя фашизм. Л. Андреев оказался удивительно прозорлив, завершив линию героев-преступников: Керженцев («Мысль»), Генрих Тиле («Собачий вальс»), герой «Записок» — Магнусом, мечтающем взорвать, уничтожить землю.

В «Моих записках» Л. Андреев создает пародийно-гротесковый образ человека-машины, в котором, словно в сосуде, помещены все пороки и обманы мира. Краткое мгновение, когда в нем вдруг заговорило сердце, когда чуть было с его губ не слетело слово искреннего признания своей виновности, он раз и навсегда вычеркнул из своей жизни. Движение сердца он мог принять только за слабость и самообман. «Я — я плакал о чем-то. Я плакал! Еще одно мгновение — и, обманутой, я бросился бы вниз, думая, что лечу к небу» (с. 241). Встреча с бывшей невестой, возлюбленной закончилась позорным бегством, еще одним предательством, и очередным преступлением. Его возлюбленная, единственный человек, веривший в его невиновность и любившая его всю жизнь, ушла из жизни, а он прислал на ее гроб венок из алых роз, сплетенных в виде решетки.

Оттого, что сам герой какое-то дьявольское порождение окаянного, бездуховного мира, он фигура не только гротескно-сатирическая, но и трагическая. Завершая линию сатирического переосмысления мифа о Христе, Л. Андреев показал, что новоявленный Мессия не будет распят за истину и добро, он станет жертвой собственной логики, собственного изобретения — закона железной решетки. Превратив свой дом в тюрьму с железной решеткой на окне, глазком в двери и карцером в подвале, он, наконец, достигнет желаемого полного одиночества.

Заканчивая свои «Записки» через три года, уже в новом, XX веке, в 19... году, герой живописует страшное, трагическое, с человеческой точки зрения, а с его — «прекрасное» — видение пустынного поля, поросшего бурьяном, на фоне которого в лучах заходящего солнца «вся в красном, как царица, как мученица с темными язвами своих решетчатых окон» «гордо поднимается» над мертвой землей тюрьма. «При закате солнца наша тюрьма прекрасна» (с. 257). Этой парадоксальной и трагически-тревожной

картиной заходящего солнца, пустой земли, на которой кроваво-красным пятном возвышается тюрьма, а таинственный он готов в любую минуту убить чуть тлеющую, почти мертвую человеческую душу одинокого добровольного узника, заканчивается повесть. Доведя это заключительное описание до предела эмоционального воздействия на читателя, Л. Андреев всей парадоксальной, памфлетно-сатирической структурой (композиционной, образной, стилевой) хотел потрясти читателя, заставить его ужаснуться, испытать чувство боли и желания стряхнуть с себя это наваждение, разрушить жизнь-тюрьму, пока свирепый стражник, именуемый он, не спустил курок за спиной своей добровольной жертвы.

---

А. С. Сваровская

## ПРОБЛЕМА ГЕРОЯ И СРЕДЫ В ПОВЕСТИ А. РЕМИЗОВА «КРЕСТОВЫЕ СЕСТРЫ»

Одна из главных проблем русской классической литературы — «личность и обстоятельства», «герой и среда» — обретает в начале XX века новое звучание. Как пишет В. А. Келдыш, «социальные обстоятельства окружающего бытия, становясь все более изменчивыми, утрачивая авторитет законности, давности, прочности, лишались былой—гнетущей и давящей—власти над человеком. Высвобождение из-под диктата активных начал человеческой жизни, переоценка отношений личности и среды—таков главный итог, извлеченный русским реализмом из кризисной общественной ситуации»<sup>1</sup>.

Идея активности личности получала неодинаковое воплощение на различных этапах литературного процесса начала века. Драматическая коллизия «выламывания» человека из породившей его социальной среды становится характерной для реализма 90-х годов, и первое слово здесь принадлежало героям М. Горького, выразителям авторской концепции личности, способной своим отпадением произнести приговор обстоятельствам.

В годы первой русской революции на первый план выступает проблема активности массы, ее непосредственного революционного деяния. Обстоятельства социальной жизни понимаются уже не как подавляющие природу человека, а, напротив, как факторы, способствующие пробуждению его лучших качеств и включающие его в процессы общественного движения.

В 1910-е годы, после сложных лет реакции, разочарования в ближайших социальных, политических переменах коллизия взаимоотношений личности и среды усложнилась. Крушение прежних общественных идеалов обратило надежды писателей к другому рода ценностям, не связанным непосредственно с социальной действительностью: к природе, любви, искусству. «В реализме 10-х годов пафос сущностного имеет гуманистическое содержание. В пафосе этом проявились поиски факторов, связующих людей, поиски путей

<sup>1</sup> Келдыш В. А. Русский реализм начала XX века. М., 1975, с. 12—13.

совмещения малого мира отдельной личности с большим миром... Приглушается волевое, бунтарское начало. Но проблема активности духовной, внутреннего противостояния среде продолжает сохранять свое значение»<sup>2</sup>. В предоктябрьское десятилетие проблемы смысла жизни, ответственности каждого за состояние мира были неотделимы от социальной потребности постичь уровень самосознания многомиллионных слоев населения России в период между двумя революциями.

Сопряжение личности и всеобщей жизни в творчестве различных художников в 10-е годы мыслились по-разному. Концепция единства человека и природы, апелляция к любви как высшей ценности бытия питает просветленный взгляд на действительность А. Куприна; поиски «третьей правды», которая бы примирила двойственное восприятие жизни («жизнь несказанно прекрасна» и — «жизнь мыслима лишь для сумасшедших»<sup>3</sup>), составляют содержание прозы И. Бунина; пантеистическая идея «живой жизни» звучит в произведениях С. Сергеева-Ценского.

Общая для литературы 1910-х годов тенденция поисков основ взаимодействия человека и мира была свойственна и писателям так называемой «промежуточной эстетической природы», к которым современное литературоведение относит Л. Андреева, А. Ремизова, Е. Замятина, Б. Зайцева. Пограничный характер их художественного метода означал не слияние, не синтез реалистических и модернистских качеств, а «противоборство разных направлений»<sup>4</sup>, прежде всего в противоречивом понимании и изображении взаимодействия реально-исторических и вечных начал бытия.

Творчество художников этого типологического ряда вносит новые оттенки в осмысление концепции личности и среды, складывающейся в предреволюционное десятилетие. Сознание их героев отражает обостренное авторское восприятие драматизма современной жизни, которая порой теряет конкретно-исторические очертания, и социальные конфликты возводятся на уровень всеобщих, фатально непреодолимых и недоступных познанию. Противоречивое видение действительности включало в себя и сложное понимание возможностей отдельной личности преодоления (или преодоления) гнетущей зависимости от всемогущих обстоятельств.

Повесть А. Ремизова «Крестовые сестры» (1910), как, впрочем, и все его творчество, еще не стала объектом пристального

<sup>2</sup> Там же, с. 113.

<sup>3</sup> Бунин И. А. Рассказы. М., 1978, с. 197—198.

<sup>4</sup> Бялик Б. А. На новый круг или на новую высоту? — Вопросы литературы, 1984, № 10, с. 95.

внимания литературоведов. Только в книге В. А. Келдыша «Русский реализм начала XX века» мы найдем несколько страниц, посвященных его прозе. Выход в 1978 году отдельной книги «Избранного» А. Ремизова с обстоятельным и глубоким предисловием Ю. Андреева является фактором, стимулирующим не только интерес широкой читательской массы к творчеству Ремизова, но и побуждающим к анализу идейно-эстетического своеобразия художественного мира этого интересного русского писателя.

Не претендуя на целостный анализ повести «Крестовые сестры», попытаемся в рамках данной статьи выявить своеобразие ремизовской трактовки проблемы героя и среды, которая, как нам кажется, не укладывается в те рамки, которые обозначили и до-октябрьская критика, и современные литературоведческие оценки.

Появление повести «Крестовые сестры» в 1910 году в альманахе «Шиповник» современной автору критикой было воспринято в целом одинаково. «Бесконечное описание человеческих мучений и нелепостей жизни», «испуг перед жизнью ...доведенный до полной утраты способности видеть и чувствовать игру ее красок при блеске солнечного дня» — таких отзывов было большинство<sup>5</sup>. «Философию пассивного фатализма» увидела в повести критик Е. Колтоновская<sup>6</sup>. Любопытна оценка повести К. Чуковским. Он верно уловил логику авторского отношения к герою: «...нужно было, чтобы жизнь, чтобы гнуснейшая сила жизни — слепая случайность» — смяла и раздавила этого богатыря-ребенка — и только тогда... Ремизов признал его человеком, и только тогда он дал ему право на жизнь»<sup>7</sup>. Однако идею повести К. Чуковский неожиданно для его предыдущих рассуждений определяет как стремление автора «развенчать всякое счастье, всякое благодеяние — и тем оправдать и даже возвеличить мировое зло»<sup>8</sup>.

Сам А. Ремизов как будто смыкался с критиками в собственной оценке «Крестовых сестер»: «Должно быть, больше такого не напишу по напряжению, по огорчению против мира. Теперь спокойнее подхожу ко всему, сужу сверху, а не изнутри...»<sup>9</sup> Писателя отличает стремление очертить такую ситуацию, которая отрезает для героя всякую возможность осознать и тем более победить тяжесть жизненных обстоятельств. И если для многих художников-реалистов 10-х годов итоговой была мысль о достижении гармонии человека и мира, то Ремизов начинает с разрушения гармонически цельной натуры. Главный герой повести — тра-

<sup>5</sup> Летопись литературных событий. 1908—1917 годы. — В кн.: Русская литература конца XIX — начала XX века. 1908—1917. М., 1972, с. 461.

<sup>6</sup> Колтоновская Е. Критические этюды. СПб., 1912, с. 36.

<sup>7</sup> Чуковский К. Критические рассказы. Кн. 1. СПб., 1911, с. 163—164.

<sup>8</sup> Там же, с. 163.

<sup>9</sup> Цит. по кн.: Кодрянская Н. Алексей Ремизов. Париж, 1959, с. 168.

диционный, типичный для русской литературы маленький человек, мелкий чиновник Маракулин. Благожелательство, открытость миру и людям исходят из ощущения собственного внутреннего благополучия, уверенности в простоте и ясности окружающего бытия. «...Любовь к жизни и чутье к жизни, веселость духа, это в нем было, правда! Слушая Маракулина и видя, как он к людям подходит, по улыбке его и взгляду, приходила иной раз мысль, что вот такой, как он, во всякое время готов к бешеному зверю в клетку войти и не сморгнуть, и не задумавшись руку протянет, чтобы по вздыбившейся бешеной шерсти зверя погладить, и зверь кусаться не будет»<sup>10</sup>.

Изначальное состояние его духа сродни детскому мировосприятию. Мотив детства, «детскости» героя не случайно возникает уже на первых страницах повести. Маракулин чувствует себя маленьким, лет двенадцати. Однако в повести Ремизова тема детства получает неожиданный поворот и совсем лишена традиционно символического значения превосходства над миром взрослых. В «детскости» Маракулина автор усматривает бездумную, наивную удовлетворенность своим внутренним благополучием, порождающую конформизм, неспособность проникнуться болью мира. «И еще Маракулин признавался, что он никогда ни о чем не думает, просто не чувствует, чтобы думалось...»; «И еще Маракулин признавался, что... он со всеми готов был согласиться, считая всякого по-своему правым...»; «И еще признавался Маракулин, что он сроду никогда не плакал...» (с. 195). Однородные синтаксические конструкции, или, по словам Ремизова, «возвращающийся мотив», должны были подчеркнуть «симфоническое» построение повести, варьирование одной главной темы, звучащей сквозь многоголосье судеб множества персонажей «Крестовых сестер»: прозрение главного героя, обретение им «разумного сознания» (по выражению Л. Н. Толстого).

Маракулин служил в какой-то конторе, «заведовал талонными книжками», но по своей доверчивости или по чьей-то злой воле был обвинен в подлоге и изгнан со службы. Душевное равновесие оказалось непрочным, недолговечным, и достаточно было одного случайного недоразумения, чтобы все рухнуло и «не стало Маракулину пристанища, остался он, как в степи, один... А ведь все из-за пустяков—одна слепая случайность» (с. 199). Намеренное отсутствие психологических мотивировок, причинно-следственного объяснения событий в повести Ремизова не размывает очертания реальной сферы, той среды, в которой действует

---

<sup>10</sup> Ремизов А. Избранное. М., 1978, с. 196—197. В дальнейшем ссылки на это издание будут даваться с указанием страницы в тексте.

герой. Бытовые и социальные приметы жизни Маракулина (его внешность, описание огромного Буркова дома, в котором он поселился, подробное перечисление профессий жильцов и т. д.) не позволяют говорить об иррационализме Ремизова, о выходе за пределы земной действительности, однако сама эта действительность таит в себе непознаваемое, жестокое, зловещее начало, с которым сталкивается детская и бездумная душа Маракулина.

Представления героя о мире оказались иллюзией, далекой от истинной сущности жизни, а бездумье обернулось мучительным, но одновременно и целительным прозрением. Маракулин начинает прозревать как раз в состоянии смятения и отчаяния, в тот момент, когда смог он посмотреть на мир не сверху, а «изнутри». Маракулин вдруг ощутил свою причастность к несовершенству мира. Окружающими это воспринимается как сумасбродство. «Сумасбродный человек и в своем сумасбродстве упорный» — эти слова лейтмотивом звучат в повести как умозаключение, исходящее из уст обывательской толпы, не умеющей иначе расценить поведение Маракулина. Вся несправедливость мира сосредоточилась вдруг для Маракулина в умирающей кошке Мурке, которую кто-то накормил битым стеклом. Эпизод разрастается до поистине вселенских размеров, как волне, так и внутрь сознания героя: «...вдруг Маракулину ясно подумалось, что Мурка всегда мяукала, и не вчера, а все пять лет на Фонтанке, на Бурковом дворе, и только он не замечал, и не только тут, на Бурковом дворе—на Невском мяукала и в Москве, на Таганке, где он родился и вырос, везде, где только есть живая душа. И как ясно подумалось, так ясно сказалось, что уж от этого мяуканья, от Мурки никуда ему не деться, не скрыться. И как твердо сказалось, так глубоко почувствовалось, что не на дворе там мяукает Муриа, а вот где...» (с. 206). «Вот где» значило—в душе самого маленького человека. А, с другой стороны, — «земля кувиркается и мяукает Муркой».

«После неприятностей на службе Маракулин убедился, что человек человеку даже не зверь бешеный, а бревно. И сколько ни молись ему, не услышишь, сколько ни кличь, не отзовется, лоб себе простукаешь, лбом перед ним стучавши, не пошевелится... Так в этом роде что-то промелькнуло тогда у Маракулина, и в первый раз отчетливо подумалось и ясно сказалось: человек человеку бревно» (с. 198). Герой и не пытается отыскать причины вселенского равнодушия. Как верно отмечает В. Келдыш, у Ремизова «...философски-сущностный план вступает в спор с жизненной реальностью, ложащейся в фундамент произведения, посягает на основную ее функцию—детерминировать помышления и

поступки героев»<sup>11</sup>. Это, несомненно, свидетельство слабости автора, но своеобразно возвышает героя, его способность противоборствовать неизвестно откуда звучащему: «Забудь! Не думай!»

Маракулин через собственные страдания обрел свое собственное лицо, постиг свою суть и предназначение. «Одному надо предать, чтобы через предательство свое душу свою раскрыть и уж быть на свете самим собою, другому надо убить, чтобы через убийство свое душу свою раскрыть и уж, по крайней мере, умереть самим собою, а ему, должно быть, надо было талон написать как-то, да не тому лицу, кому следовало, чтобы душу свою раскрыть и уж быть на свете и не просто каким-нибудь Маракулиным, а Маракулиным Петром Алексеевичем: видеть, слышать и чувствовать» (с. 245). Однако и этого ему мало: «Но он больше не согласен, потому что не может, он больше не соглашается жить так, не для чего, только видеть, только слышать, только чувствовать, и вошьей бессмертной, безгрешной, беспечальной жизни—царского права, той капли воды, какую ищет грешная душа на том свете, ему не надо, он хочет и будет жить, но чтобы всего хоть один раз снова испытать свою необыкновенную радость, какую испытывал с детства и больше уж не знает...» (с. 245). Итак, короткое изначальное состояние гармонии, разрушенное слепой случайностью, не только не завершает судьбы героя, но оборачивается попыткой вновь обрести его, но уже на новом уровне разумного осмысления окружающего мира. Маракулин чувствует себя ответственным за страдания и кошки Мурки, и всего человечества.

Перед героем (и читателем) разворачиваются судьбы обитателей Буркова двора («Бурков двор—весь Петербург!—так любил говорить на Бурковом дворе»; с. 209), предстающие для Маракулина как различные возможности выбора индивидуальной формы бытия. На одном полюсе—«божественная» Акумовна, добрая душа Буркова дома. Ее судьба чем-то похожа на судьбу Маракулина. Случайное стечение обстоятельств и злодейство спасенного ею человека обернулись тем, что получила Акумовна от отца не благословенье, а проклятье («коло белого света катушим камнем») и обрекла себя на вечные и бесприютные скитанья по свету. Но не преисполнилась ненавистью к обидчику, а рабски примирилась. «Обвиноватить никого нельзя»—таков итог перенесенных Акумовной страданий и опора ее нынешнего существования. Один из критиков того времени видел в Акумовне «светлое отрадное пятно»: «...она не хочет видеть своего одиночества... и становится всем близкой и родной»<sup>12</sup>. Действенные усилия Аку-

<sup>11</sup> Келдыш В. А. Русский реализм начала XX века. М., 1975, с. 271.

<sup>12</sup> Орловский Вл. Нищета и немощи. Харьков, 1912, с. 32—33.

мовны направлены на спасение Верушки, девушки, почти ребенка, попавшей в омут столичной жизни. Только не под силу оказалось Акумовне бремя спасительницы даже не человечества, а одного человека. Показательно, что сюжетная линия Верушки так и теряется в повести, не найдя какого-либо фабульного завершения. На непрерывность людского страдания и его всеохватность прозрачно указывает и одинаковость имен трех героинь: Веры Николаевны Кликачевой, слушательницы Надеждинских курсов, Верочки Вехоревой, ученицы театрального училища, и тресей, Верушки. Одна приходит на смену другой—и та же чаша страдания ожидает ее, и не спасает философия смирения Акумовны—«обвинивать никого нельзя».

На другом полюсе видится герою жизнь генеральши Холмогоровой, которая живет «вошью, безгрешной, беспечальной», которой «не в чем каяться». «Поперек горла» стала ему эта несчастная генеральша, потому что утверждала на земле право нерассуждающего, тупого в своей самодостаточности существования. «В «Крестовых сестрах»... возникают ассоциации, образы, мотивы, развернутые или чуть намеченные, которые явно отзываются на раскольниковское «все дозволено» и на его антипод—христианскую философию «страдания...»—пишет В. Келдыш<sup>13</sup>. И действительно, маракулинские страдания сродни метаниям Раскольникова: Маракулин обдумывал, «как бы это так половчее устранить генеральшу, чтобы и мокрого места от нее не осталось, а без того, не устранив, он не может жить, ему дышать нечем, она не дает дышать ему с своей паутиной сдохлой, не продохнешь от нее, и сна нету, и терпения, и покоя» (с. 233). Только ремизовского героя мучит не то, сможет ли он переступить естественную свою человечность, а то, как половчее устранить генеральшу, потому что развращает образ жизни генеральши окружающий мир, и впрямь можно увериться в мысли о приемлемости такого существования. «...Все ожесточение, все отчаяние его, угмонившееся было на время, вспыхнув, вылилось на излюбленной им опостылевшей генеральше. Весь в жару, с каким-то мерзейшим упоением и скрежетом зубовым представил он себе, как эта генеральша несчастная, здоровенная, бессмертная, безгрешная, беспечальная—сосуд избрания, вошь сладко-сладко спит. И задохнувшись, он вскопчил к форточке и, что было сил, крикнул: «Православные христиане, вошь спит, помогите!» (с. 243).

Герой сосредоточивает в себе сочетание жгучей ненависти к таким, как генеральша, и бессилия самому всколыхнуть гнусный миропорядок. Поэтому отчаяние Маракулина выливается в уродливые формы. «И по утрам, читая газеты, с каким-то нетерпением

<sup>13</sup> Келдыш В. А. Русский реализм начала XX века. М., 1975, с. 270.

искал он и, находя, радовался-злорадствовал всяким убийствам, пожарам, катастрофам, наводнениям, ливням, землетрясениям, веря в злорадстве своем, что страхом можно взять человека, устранив человека, вывернуть как-то мозги его и душу...» (с. 243). Главное—расторгнуть человека, вывести его из сонно-отупелого существования.

Между Акумовной и генеральшей Холмогоровой, как крайними полюсами, предстают в повести необычайно разнообразные варианты «спасения души», ни один из которых неприемлем для Маракулина. Один из героев повести, Горбачев, «...душу свою спасти хочет, а для этого ладаном углы окуривает, а все остальное—перевешает ли он всех детей на веревочке или в розовых бумажках конфетками примется их откармливать—для спасения души неважно» (с. 234). Но и искренние упования другого персонажа, Лизаветы Ивановны, взывающей не к жизни земной, а к жизни загробной, ничем не лучше для Маракулина, чем кощунственное ханжество Горбачева.

Ближе к полюсу «страдания»—философия ссыльной Марии Александровны, которая уже поняла, как ей жить: «...она душу свою погубить хотела, в жертву себя уготовила ради какого-то закона и правды, от наступления которых зависит счастье человеческое, и, должно быть, убила или подготовляла убийство или помогала убийству какого-нибудь лица, по мнению ее, вредного закону и правде» (с. 234). В намерениях Марии Александровны сквозит как будто момент истинности. Ее формула жизни более действительна, чем у Маракулина. Ю. Андреев пишет о позиции Маракулина: «Не добиваться... желанного миропорядка, не перестраивать по законам добра и красоты, не бороться за счастье людское, а сидеть, ожидая смерти...»<sup>14</sup>. Мария Александровна как будто лишена маракулинской созерцательности, готова к социальным преобразованиям. Но след ее судьбы теряется в неизвестности, и исчезает вместе с ней надежда на «закон» и «правду». Если вспомнить однозначно негативное изображение еще одного персонажа, техника Цыганова, причастного к революционному движению, то отношение автора к деятелям революции проясняется как полнейшее неприятие, которое с точки зрения исторической и биографической означало утрату Ремизовым веры в возможность преобразовать мир революционным путем. С точки зрения Маракулина, попытка Марии Александровны перестроить мир несостоятельна и в силу временной неопределенности (а Маракулин не в состоянии долее выносить открывающиеся перед ним на каждом шагу ужасы жизни), и потому, что Мария Александров-

<sup>14</sup> Андреев Ю. Пути и перепутья Алексея Ремизова. — Вопросы литературы, 1977, № 5, с. 237.

на пытается исправить мир опосредованно, через какой-то «закон», существующий где-то вне ее, т. е. преобразование ее лишено для героя личностного начала, а это лишает фигуру ссыльной ореола величия и жертвенности.

Но столь же невыносима для Маракулина рабская покорность «крестовых сестер» Веры Николаевны и Анны Степановны. Поэтому злостью и жалостью одновременно исполнено отношение к ним героя, когда он ловит себя на желании «...встать и тут же, сейчас, у одной глаза выколоть — эти потерянные глаза святой Руси, оробевшей, опоясанной бедностью... все выносящей, покорной, терпеливой Руси, которая гроба себе не построит, а только умеет сложить себе костер и сжечь себя на костре, а другую задушить, чтобы перестала улыбаться, не было бы этой улыбки, из которой с каким-то наглым бесстыдством лезет в глаза всем и каждому смазанная, изнасилованная душа, ей незачем жить, ей нечего делать, ей нет места на земле!» (с. 259). Ненависть, испытываемая Маракулиным к несчастным женщинам, достигает, в сущности, того же накала, что и ненависть к генеральше Холмогоровой; оба эти полюса смыкаются в сознании героя как одинаково невозможные способы существования.

Как пишет В. Келдыш, «... в персонажах ремизовской прозы 900-х годов преобладает либо насильственно-жестокое, либо пассивно-безропотное, рабье начало (тема «всевыносящей, покорной, терпеливой» Руси, «изнасилованных душ...»). Оба начала, в конце концов, одноприродные, одинаково ущербные, переплетающиеся друг с другом, характеризуют основные полюса русской жизни...»<sup>15</sup>. Ремизову важно подчеркнуть ненависть Маракулина не только к насилию, но и к страданию, тем более что герой и сам пытался «пострадать за мир», но так и не сумел проломить стену человеческого бездушия. Не удалось Маракулину отыскать в петербургской вечерней темноте Верочку Вехореву, потому что не разглядеть ее было среди тысяч таких же потерянных фигур в темных платьях. Не смог он осуществить мечту о поездке всех «крестовых сестер» в Париж, и вместо тысячи, которую так надеялся получить от давнего своего товарища богача Плотникова, получил двадцатипятирублевую бумажку. Он отдал эту бумажку одноногой девочке, бродячей певице, которая забрела на Бурков двор и пела на том самом месте, где совсем недавно каталась от боли кошка Мурка, и взгляд ее так же был полон боли и страдания. «Возвращающийся мотив» этой сцены связан с восприятием Маракулиным пения девочки, звука ее бубна: «И бубен падал, как падает сердце» (с. 297). С отчаянием убеждался Маракулин, что не поможет девочке его бумажка и что не спасешь бумажкой

<sup>15</sup> Келдыш В. А. Русский реализм начала XX века. М., 1975, с. 269.

душу. Наконец, и генеральшу Холмогорову, пока Маракулин размышлял, кто-то убил: буднично и просто раздался выстрел из пивной, ничего, впрочем, не изменив в укладе жизни.

Иступленные поиски героем способов постичь сердцем и разумом причины страдания «крестовых сестер» и отыскать пути преодоления безысходности обстоятельств кончаются сценой, напоминающей жалкую пародию на гневную инвективу героя пушкинского «Медного всадника». Там Евгений грозил памятнику царя, протест же ремизовского героя вылился в дикий и бессвязный набор слов: «Петр Алексеевич,—сказал он, обращаясь к памятнику.—Ваше императорское величество, русский народ настой из лошадиного навоза пьет и покоряет сердце Европы за полтора рубля с огурцами. Больше я ничего не имею сказать!» — снял шляпу, поклонился и пошел дальше...» (с. 303). Роковая обреченность всяких попыток личности одолеть косность, инертность среды обречена. Трагизм бытия как такового лишает героя надежды обрести в этой жизни не только ту радость, что была у него в детстве, но и хоть какое-то право на существование. Однако противоборство героя и среды в повести «Крестовые сестры» не замыкается в рамках фатальной предопределенности каждой индивидуальной воли. Идея активности, как нам кажется, все же проступает в финале повести, в сцене гибели главного героя. Маракулин тем и выделяется из обитателей Буркова двора, что не перекладывает свои муки на других, напротив, убедившись в бесплодности попыток спасти «крестовых сестер», решается на единственно возможный акт свободной воли: устранить себя из порочной системы жизнестроения. Разумеется, нельзя не почувствовать в повести и другого объяснения маракулинской смерти. Атмосфера мистической предопределенности, снов Маракулина, в которых он видит себя мертвым, лежащим вместе с другими обитателями на дворе Буркова дома, усиливает мотив иррациональной обреченности человека. «И час был назначен Маракулину—субботняя полночь. Пробило двенадцать, началось воскресенье, а значит, не исполнилась воля Рока, и может Маракулин жить дальше. Маракулин взял подушку и, положив подушку на подоконник... прилег на нее и, держась руками за подоконник, перевесился на волю. Нет, он не заснет, он во всю ночь не заснет: суббота кончилась, настало воскресенье! И вдруг он увидел на мусоре и кирпичках... зеленые березки,—весь Бурков двор уставлен был березками ...и почувствовал он, как медленно подступает, накатывается та самая прежняя необыкновенная его потерянная радость: ключом выбивала откуда-то из-под сердца эта его необыкновенная радость горячая, и росла, наполняя сердце и, горячая, заполняла грудь... И вот перепорхнуло сердце, переполнилось, вы-

тянуло его всего, вытянулся он весь, протянул руки и, не удержавшись, с подушкой полетел с подоконника вниз...

И услышал Маракулин, как кто-то, точно в трубочку из глубокого колодца, сказал со дна колодца: «Времена созрели, исполнилась чаша греха, наказание близко. Вот как у нас, лежи! Одним стало меньше, больше не встанешь. Болотная голова.» Маракулин лежал с разбитым черепом в луже крови на камнях на Бурковом дворе» (с. 311).

Наивно было бы усматривать в сцене гибели героя те или иные психологические мотивировки. Все происходит как будто помимо страстного желания героя остаться жить. Чуть раньше упоминалось: «Трудно было ему отрываться от жизни» (с. 300). Но остаться жить для героя означало бы возвращение к тому, что он и решил отринуть навсегда: «Питайся, переваривай и закаляйся» (с. 236). Смерть для Маракулина—единственный способ вырвать себя из системы зла, встать над средой. «Отрицание жизни как сплошного абсурда» видит в повести В. Пискунов<sup>16</sup>, делая ударение на ее последней части. Но акцент на «отрицание» столь же отвечает смыслу повести и ее финала. Не случайно подчеркивается, что Маракулин «перевесился на волю», не случайно именно в момент гибели приходит к нему забытое чувство потерянной радости и, наконец, появление среди мусора и кирпичей зеленых березок—трогательно и, может быть, наивно символизирует преображение и Буркова дома, и всего окружающего мира. Отторжение себя от бессмыслицы бытия, от злых дел становится одновременно приговором оставляемому жить человечеству, выражением единственно возможного протеста. Слияние протеста и отчаяния ставит героя Ремизова в один ряд с Федей Протасовым, героем толстовского «Живого трупа», чей уход из жизни решен автором как единственный выход из мучительных противоречий жизни. Маракулин сродни и бунтарю Василию Фивейскому, герою Л. Андреева, своей смертью бросившему вызов богу и року. Нетерпение Маракулина, его страстное желание преодолеть всеобщую застойность в какой-то мере смыкаются с дерзкими желаниями горьковского Григория Орлова, которому «скучно и тесно жить» и хочется «стать выше всех людей и плюнуть на них с высоты... И сказать им: «Ах вы, гады! Зачем живете? Как живете?» ...А потом вниз тормашками с высоты и—вдребезги!»<sup>17</sup>.

Разумеется, сравнения эти делаются с учетом различий в мировоззрении художников и своеобразия представления каждого из них о перспективах решения проблемы героя и среды. Трагическая судьба Ремизова, его упования на возможность третьего

<sup>16</sup> Пискунов В. Тема о России. М., 1983, с. 172.

<sup>17</sup> Горький М. Собр. соч.: В 16-ти т. М., 1979, т. 1, с. 294.

пути, уход от реальных конфликтов действительности—факт исторический. И все же, когда Ремизова упрекали в том, что произведения его далеки от больших вопросов времени, он всегда возражал: «Но ведь написал же я «Крестовых сестер»! Думается, что повесть эта занимает достойное место в литературе 1910-х годов именно в силу заложенной в ней идеи внутреннего противостояния среде, осложненной мотивом высокой жертвы, принесенной героем во имя преодоления гнетущей зависимости от обстоятельств российской действительности.

---

Г. И. Карпова

ОБРАЗ ЧЕЛОВЕКА-СТИХИИ В ДРАМАТУРГИИ  
КОНЦА XIX — НАЧАЛА XX ВЕКА  
(ИБСЕН, БЛОК, АНДРЕЕВ)

Быстрое развитие капиталистических отношений на рубеже конца XIX—начала XX века и последовавшее за ним усиление эксплуатации человека человеком и цивилизацией в целом поставило в качестве насущного вопроса времени вопрос об освобождении человеческой личности. В искусстве рубежа веков проблема изображения свободного человека нашла свое отражение в поисках путей социального освобождения и освобождения духовного. Первый путь проявился в искусстве в изображении социальной революции, классового бунта. У названных драматургов<sup>1</sup> это пьесы «Катилина» Г. Ибсена, «Король на площади» А. Блока, «К звездам», «Царь-Голод» Л. Андреева. Второй путь получил наибольшее выражение в стремлении тех же драматургов передать «вихрь революций духовных»<sup>2</sup>: пьесы Г. Ибсена «Женщина с моря», А. Блока «Песня Судьбы», Л. Андреева «Океан».

Известно, что искусство конца XIX — начала XX века (прежде всего модернистское) находилось под влиянием идеи Ф. Ницше о дионисийском освобождении от оков индивидуализма человеческой личности и возвращении ее в «лоно первобытно-единого». В этой философской концепции Ницше была двойственность: полное самозабвение и освобождение.

В дионисийском состоянии опьянения, по мнению Ницше, «пробуждались те соответствующие духу Диониса стремления, которые, будучи напряжены до сильной степени, доводят все субъ-

---

<sup>1</sup> Выбор имен не случаен. Он обусловлен глубокими творческими связями, общими поисками писателей. Блок неоднократно указывал на важные для него внутренние связи с творчеством Ибсена и Андреева. См. об этом работу Д. М. Шарыгина «Блок и Ибсен» (Скандинавский сборник. Таллин, 1963, с. 168—169) и В. Беззубова «Леонид Андреев и Александр Блок» (Беззубов В. Леонид Андреев и традиции русского реализма. Таллин, 1984, с. 156—250).

<sup>2</sup> Блок А. Собр. соч.: В 8-ми т. М., 1963, т. 6, с. 114. В дальнейшем при ссылках на это издание в скобках указываются том и страница.

ективное в человеке до полного самозабвения»<sup>3</sup>. Проповедь полной, абсолютной свободы вела Ницше к аполитичности, когда он писал, что «дионисианское освобождение от оков индивидуализма прежде всего обнаруживается в недостатке политических инстинктов, доходящем до равнодушия и даже враждебного отношения к политике»<sup>4</sup>, а также оборачивалась свободой от всякой нравственной ответственности, что нашло своих последователей в русской модернистской литературе («Чертова кукла» З. Гиппиус, «Санин» М. Арцыбашева). Проповедь абсолютной свободы приводила писателей к созданию мещанских идеалов.

Второй вариант истолкования философской концепции Ницше был подхвачен передовой русской литературой и вел к показу свободного человека как человека природы, сына стихии. О таком «стихийном» пути освобождения человека Ницше писал следующее: «Под влиянием чар культа Диониса не только заключается вновь союз человека с человеком, но и сама покинутая человеком природа, враждебная ему или подчиненная им себе, вновь празднует примирение с ним, своим потерянным сыном. <...> Теперь раб делается свободным человеком»<sup>5</sup>.

Подобное понимание свободного человека мы находим в статье Блока «Стихия и культура», где он разделяет людей на «людей культуры» (позднее Блок уточнит: цивилизации) и «стихийных людей». Одни—«люди культуры, сторонники прогресса, отборные интеллигенты — с пеной у рта строят машины, двигают вперед науку, в тайной злобе стараясь забыть и не слушать гул стихий, земных и подземных, пробуждающийся то там, то здесь» (5, 356). Это люди, разлученные с землей «все более железной, все более машинной» культурой (5, 355). Другие — «всегда с землей, это люди, для которых земля не сказка, но чудесная быль, которые знают стихию и сами вышли из нее,—«стихийные люди» (5, 356).

У позднего Блока понятию «стихийные люди» будет соответствовать новый образ-символ—«человек-артист», когда «весь человек пришел в движение, он проснулся от векового сна цивилизации; дух, душа и тело захвачены вихревым движением; в вихре революций духовных, политических, социальных, имеющих космические соответствия, производится новый отбор, формируется новый человек...» (6, 114), способный «жадно жить и действовать в открывшейся эпохе вихрей и бурь» (6, 115).

<sup>3</sup> Ницше Фр. Происхождение трагедии. Об антихристе/Пер. с нем. М., 1900, с. 36.

<sup>4</sup> Там же, с. 225.

<sup>5</sup> Там же, с. 37.

В 1906 году Блок, как и многие символисты, «поворачивает к Дионису» и конспектирует книгу Ницше «Происхождение трагедии из духа музыки», ставшую для него актуальной под влиянием революционных событий. «Стихийная» тема будет сопровождать Блока до конца его творческого пути: апогеем прославления революционной стихии станет поэма «Двенадцать».

Принимая идею Ницше о приобщении человека к жизни природных стихий, Блок всегда будет относиться резко отрицательно к антигуманистичности философии Ницше. Для Блока разрушительные и святые начала стихии нераздельны. «...Ясно до ужаса, что те, кто поет про «литые ножики», и те, кто поет про «святую любовь»,—не продадут друг друга, потому что стихия с ними, они — дети одной грозы; потому что земля одна, «земля божья», «земля—достояние всего народа»,—писал поэт в двойном облике народной стихии — разбойничьей и сектантской (5, 359). Изображению нравственных начал стихии Блок будет уделять все больше и больше внимания.

В «Короле на площади» изображению разрушительной силы природной и народной стихии отведено ведущее место. Однако, пусть всего в двух небольших эпизодах, Блок показывает и нравственные начала природной стихии, где ветер помогает разоблачить фальшь, ложь, обман. Во втором действии пьесы порыв ветра взметает широкую одежду Зодчего, как бы пытаясь обнажить его суть. В третьем действии порыв ветра распахивает рясу и срывает капюшон с головы Шута—двойника Зодчего, тем самым разоблачая его слова о себе как о «враче духовном». В «Песне Судьбы» высокие нравственные начала заложены в образе Фаины—народной стихии, ведь Фаина—сама Россия, Родина. В поэме «Двенадцать» святость разбушевавшейся революционной стихии воплощается не только в образах ветра, метели, пурги, вьюги, но и в образе Христа. Здесь нравственность проверяется через христианский миф, первоначальную христианскую веру в искупающее начало.

Так А. Блок в своем творчестве начала XX века продолжил гуманистические традиции русской литературы, всегда тяготевшей к нравственному аспекту в изображении действительности. Среди художников, занимающих промежуточное положение между реалистами и модернистами, глубоко гуманистические тенденции присущи творчеству Л. Андреева.

В. И. Безубов, объединяя Блока, Андреева, Замятина их общими философскими представлениями о развитии жизни и истории: «стихия»—«цивилизация» Блока, «энергия»—«энтропия» Замятина, представления Андреева (в частности, замысел пьесы «Бог, человек и дьявол») о том, что в мире противостоят два стремления: к покою, порядку, тишине и к разрушению порядка,

—делает вывод об особой линии развития русской общественной мысли XX века<sup>6</sup>. Исследователь справедливо указывает, что Андреев и Блок были близки в своих раздумьях о судьбе народа, подчеркивая в нем стихийное бунтарство, что понятие «стихия» в типично блоковской интерпретации вошло в историческую и «космическую» концепцию мира Андреева<sup>7</sup>. Сближаясь в решении проблем природа—цивилизация, народ—интеллигенция, Блок и Андреев в одном ключе решали проблему духовного освобождения человеческой личности как приобщения ее к жизни стихии. Создавая образ свободного человека—сына стихии, Блок и Андреев и шли в русле развития мировой драматургии.

В статье «Катилина» Блок выделяет две категории свободных людей: «Ветер поднимается не по воле отдельных людей; отдельные люди чувят и как бы только собирают его: одни дышат этим ветром, живут и действуют, надышавшись им; другие бросаются в этот ветер, подхватываются им, живут и действуют, несомые ветром» (5, 70—71). Катилину Блок относит к последним, ведь Катилина—человек-стихия. Первая категория людей, выделенных Блоком,—это люди, приобщающиеся к стихии.

На наш взгляд, образ свободного человека в модернистской драматургии рубежа веков предстает в двух аспектах: человек-стихия и человек стихии. Неизвестный («Женщина с моря» Ибсена), Фаина («Песня Судьбы» А. Блока), Хаггарт («Океан» Л. Андреева)—сами стихия. «Стихийность»—внутренняя суть их природы. Ибсеновский Неизвестный — моряк, сын морской стихии, а поэтому и вечный путник. Ему неизвестно чувство покоя, как неизвестно и чувство постоянства, определенности, устойчивости. У него нет постоянного имени: он то Фриман, то Альфред Джонстон, то Неизвестный. У него нет Родины, постоянного местожительства: родился в Финляндии, переселился в Норвегию и путешествовал по всему свету (был в Архангельске, Америке, Китае, Австралии). Потому и говорит Неизвестный на разных языках так же свободно, как легко меняет свой национальный облик.

Неизвестный, которому «морские животные и птицы сродни»<sup>8</sup>, так же изменчив, как переменчива свободная морская стихия. Он родной ей и потому такой же свободный. Свобода Неизвестного проявляется во всем: будь то вольная перемена мест,

<sup>6</sup> Беззубов В. И. Концепция народа и революции в творчестве Леонида Андреева 1905—1911 гг. — Учен. зап./Тарт. гос. ун-т, 1977, вып. 414, с. 74.

<sup>7</sup> Беззубов В. И. Александр Блок и Л. Андреев. — В кн.: Блоковский сб. 1. Тарту, 1964, с. 245—246, 238.

<sup>8</sup> Ибсен Г. Собр. соч.: В 4-х т. М., 1958, т. 4, с. 39. В дальнейшем пьеса «Женщина с моря» цитируется по этому изданию с указанием страниц в скобках.

языков, национальностей, даже перемена цвета глаз, которые «меняли цвет по цвету моря» (с. 45). Многоликость Неизвестного передает всеобщее сущностное начало его природы, отражение в нем ницшеанского «первобытно-единого» начала. Это родство со всеми, «растворение» в стихии придает Неизвестному и силу морской стихии. «Его нельзя запереть в тюрьму. Он сын моря. Его стихия—открытое море!»—говорит о нем Эллида (с. 58—59). Неизвестный способен и отстоять свою свободу. Когда Вангель угрожает ему арестом, Неизвестный достает оружие и говорит, что взять его не удастся: «Я хочу жить и умереть человеком свободным» (с. 93).

Сила Неизвестного и в непонятной власти над душой Эллиды. Он внушает ей страх, таинственный ужас, который может внушать только море. Неизвестный, о котором Эллида толком ничего не знает, пугает ее и манит одновременно, как пугает и манит ее морская стихия. «Эллида: О—о!.. Эта влекущая, манящая, искуссительная власть неведомого! Вся сила моря сосредоточилась тут!» (с. 93). Главная черта свободного Неизвестного—требование добровольных поступков от других: Эллида должна последовать за Неизвестным только по доброй воле.

Человек-стихия, Неизвестный всегда в движении: он человек, ничем не прикрепленный к суше, его внутренняя сущность—стихийность, свобода, вольность, вечно манящая, влекущая, зовущая в новую, неизвестную жизнь сила.

У Блока миссию стихийного и вольного начала несут Фаина («Песня Судьбы») и Гаэтан («Роза и Крест»), назначение которого быть миру «зовом бесцельным».

Блоковская Фаина, подобно Неизвестному Ибсена, человек-стихия. Вольность и стихийность определяют ее облик. «Вольна вспоминать! Все вольна! Уйти вольна, задушить—все вольна!»—говорит она о себе (с. 162). Как и ибсеновский Неизвестный, Фаина—человек ни к чему не прикрепленный: «У меня—ни дома, ни родных, ни близких никогда не было. Куда хочу, туда пойду!» (с. 164). Она такой же «вечный путник».

Стихийные качества героини Блока проявляются в ее действиях, раскрываются в ее характеристике другими действующими лицами, в ремарках и самохарактеристиках. Образ Фаины строится на символично-ассоциативных связях. В первой картине в словах Монаха возникает ассоциация Фаины с «большими белыми крыльями», продолжающаяся в четвертой картине, где Старуха сравнивает Фаину с белой лебедью. Образ-символ «птица-крылья» является вариацией гоголевского образа птицы-тройки, неизменно сопровождающего Фаину в седьмой и пятой картинах. Полет на тройке—одна из главных форм ее существования: «Скачет

тройка—еще можно дышать, пока ветер свищет в лицо!» (с. 143). Образы-символы «птица-крылья» и «тройка-птица», связанные между собой темой полета, призваны отразить стихийные качества Фаины: вечное движение, полную свободу действий, раскованность.

Стихийная сущность Фаины раскрывается через постоянное изменение ее внешнего и внутреннего облика: Фаина—раскольница, Фаина — каскадная певица, Фаина — просто усталая красивая женщина, Фаина—крестьянская девушка-невеста, Фаина—Россия. Изменчиво и внутреннее состояние Фаины: гнев — тоска — страсть—мудрость.

Как и ибсеновский Неизвестный, Фаина постоянно в пути. Ее путь — и определенный реальный, и одновременно символический: из раскольничьей деревни через «страшный мир» Города с тоской о суженом на поиски Жениха, на просторы Родины. Как и Неизвестный, Фаина живет в стихии, она родная ей: образ ветра, метели постоянно сопровождает ее во II, IV, V, VII картинах. В сцене перед встречей с Германом «ее несет певучий, гнуший бурьян, утренний ветер» (с. 149).

На протяжении всего действия раскрывается еще один аспект сближения Фаины с природной стихией—их общая музыкальная сущность. Как известно, с символом музыки Блок связывает духовное движущее начало мировой жизни<sup>9</sup>. Одна из характерных черт образа-символа ветра в «Песне Судьбы» — его музыкальность. В первой картине именно ветер поет Герману песню судьбы. Для Германа музыка и ветер постоянно ассоциируются друг с другом («Какой шум! Какая музыка! Какой ветер в этом городе!» (с. 120). У ветра есть голос — «непостоянный и неверный» (с. 151). Он то свистит (с. 159), то стонет и рыдает (с. 151, 162), то поет песню (с. 148), то звенит (с. 166). Музыкально озвучен и образ метели-вьюги. Она и «запевает» (с. 160), и «рыдает вдали старыми слезами» (с. 163), плачет (с. 166). Музыкальна и стихийная Фаина. Для толпы на выставке—она всемирно известная певица. Песня—сама душа Фаины, ее песенная, музыкальная духовная сущность: «И бросилась я в поле, себя не помня, всю душу тебе отдала, все песни мои на волю пустила...» (с. 144). Именно через голос раскрывается «звущая» сущность Фаины. В сцене на выставке, когда Фаина поет «Песню Судьбы», голос у нее «важный, высокий, зовущий» (с. 127), в сцене встречи с Германом—призывный, страстный, «лебяжий, трубный» (с. 149—150).

Как Неизвестный зовет Эллиду отправиться с ним в прекрасное неизвестное, так и Фаина призывает Германа в путь для сотворения нового неизвестного мира. В отличие от Неизвестного,

<sup>9</sup> См. об этом: Поцеспя Д. М. Проза А. Блока. Л., 1976, с. 27, 62.

сына морской стихии, Фаина не только дочь природных стихий (ветра, метели), она символизирует собой и мятежную народную стихию, будущую новую Россию. В этом проявляется историзм Блока. Если стихийное, вольное у Ибсена становится выражением эгоцентрического начала, то у Блока личностное подчиняется историческому.

Во второй картине в словах Монаха дается главная характеристика Фаины как гневной, мятежной народной стихии—и указывается на ее происхождение. Подчеркивание раскольниковьего происхождения Фаины (ведь она бежит из горящей раскольниковьей деревни, «из рева псалмов, из красного огня») очень важно. Раскольники — это народные бунтовщики против официальной церкви. Фаина несет в себе бунтарский дух русского народа, идущий из глубокой старины, из русской истории времен протопла Аввакума, показывая его живучесть в современности. Раскольниковья деревня сожжена, но Фаина остается жить, чтобы нести бунтарское начало в мир.

Сила и вольность мятежной народной стихии проявляется в гневe Фаины. Дважды гневается Фаина в четвертой картине («между глазами у нее—гневная складка», с. 137; «ее глаза загораются гневом», с. 140), когда прогоняет из своей уборной писателей, художников, поэтов. По одному слову гневной Фаины «Вон» и топоту ноги «вся компания, согнув спины, неловко выползает в дверь» (с. 137). Бытовая реальная картина становится у Блока широким обобщением, символической картиной силы народной стихии и слабости «пустынной, дряблой, интеллигентной души» (с. 134), от которой при встрече со стихией не остается следа, потому что сама она далека от стихийной жизни.

К Фаине и Неизвестному примыкает и образ блоковского Гаэтана из драмы «Роза и Крест». Гаэтан—личность, освободившаяся от всего, кроме выполнения главной своей миссии «странника в мире». «Людам будешь ты зовом бесцельным!»—в этом назначение Гаэтана. Всю жизнь он «знай бродит да рассказывает сказки» (с. 195), сочиняет и поет свои песни, будоража души людей (смутил покой Изоры). Песням своим Гаэтан научился у моря, выполняя наказ Феи: «Песням внимай океана, в алые зори глядись!» (с. 203).

Гаэтан, как Фаина и Неизвестный, родной природной стихии.

Слышу как сквозь туман родимый  
сеет прохладный дождь,  
И шумный зовет океан,—

признается Гаэтан Бертрану (с. 199). В нем, несмотря на старческую слабость, сохранилась вечно юная сила стихии. С Бертраном Гаэтан бьется, «как мальчик дерзкий».

Гаэтан свободен от всего. Свободен от бремени славы. Песни его поют все рыбаки, крестьяне, жонглеры и в Плугансшу, и в Плуэзеке, и в Плугерно. И не только в Бретани, но и в Лангедоке. Но автор песен для всех остается безызвестным. Никто не знает имени Гаэтана, как никто в округе не знает, что его замок называется Трауменек. Местные рыбаки считают Гаэтана чудачком—сеньором и скупцом, так как живет он бедно. Свободен Гаэтан и от феодальных привычек своего рыцарского положения: он не пирует и не дерется на турнирах. Он выше насмешек, не обижается на рыбака, назвавшего его «чудным сеньором». Гаэтан не связан службой, как Бертран: «цепи земные» он не носил никогда. Одинок он и в личной жизни. Но полная свобода Гаэтана, его абсолютное одиночество оборачиваются равнодушием к делам земным. Гаэтану все равно кого освобождать своей песней. В миру он не примыкает ни к Монфору, который «братскую кровь проливает», ни к нищим крестьянам.

Бертран

Под чье же ты знамя пойдешь?

Гаэтан

Знамени нет для меня.

Я останусь один (с. 201).

Гаэтан освобождает себя от нравственной ответственности за происходящее, видя свою задачу только в том, чтобы беспокоить людей, берeditь им души «зовущими» песнями, не дать остаться на месте. Гаэтан—рыцарь Креста. Свою святую миссию «зовущего» он выполняет до конца, невзирая на трудности, несет свой крест. Нравственную миссию Гаэтана «в миру» выполняет его названный брат и двойник Бертран. Чувство долга, нравственной ответственности, бескорыстная верность делу, которому служишь,—вот сущность природы Бертрана.

Блоковской паре Гаэтан—Бертран соответствуют образы Хаггарта и Мариет из пьесы Л. Андреева «Океан». Если в образах Неизвестного и Фаины нравственные и стихийные начала существовали слитно, то в пьесе Л. Андреева «Океан» нравственные начала несет в себе Суша, стихийные—Океан. Л. Андреев, продолжая поиски Блока и Ибсена в создании образа свободной человеческой личности, усложняет ее решением проблемы взаимодействия стихийных и нравственных начал.

Андреевский человек-стихия, Хаггарт, сродни Неизвестному Ибсена. Он тоже сын Океана, человек сильный и свободный: «при ветре он не сгибается и не прячет головы»<sup>10</sup>. Хаггарт воплощает

<sup>10</sup> Андреев Л. Океан. Трагедия в 7-ми картинах с рисунками Б. Анисфельда. Пб., Б. г., с. 13. В дальнейшем пьеса «Океан» цитируется по этому изданию с указанием страниц в скобках.

разрушительную грозную силу океанской стихии: он капитан морских разбойников. Хаггарт не знает, что такое справедливость, он, как и Океан, не умеет быть добрым.

Для людей берега Хаггарт «дикий», т. е. нецивилизованный, не знающий нравственных законов человеческой жизни, природный, естественный. К Океану у него святое сыновье чувство гордости и признательности: он для него Отец-океан. Полярная противоположность Хаггарта — «культурный» Дан. Для далекого от природных начал, цивилизованного органиста Дана «гордый, вечно мятущийся, черный Океан» (с. 19) оказывается «скверной, свистящей бешеной лужей», «соленым плевком Сатаны».

Дан, сын города, полностью оторгнут от природных стихий и потому слаб. По мнению Дана, море несет человеку свой обман. Для Хаггарта сам Дан с его музыкой оказывается обманщиком: «Твой Дан обворовал море и ветер—нет он хуже, чем вор — он обманщик!» (с. 22—23). Но уже в пятой картине отношение Хаггарта к музыке Дана становится двойственным: «хорошая музыка» и «лганье», которому грош цена. Хаггарт не признает музыки Дана, когда он жалуется Богу на море, но в музыке Дана Хаггарт, не знающий чувств добра и справедливости, учится постигать нравственные законы человеческой жизни берега.

Жажда обретения нравственности заставляет Хаггарта бросить корабль и поселиться на берегу. Капитана разбойников охватывает «тоска» с тех пор, как его пираты утопили людей: крики несчастных взывали к совести Хаггарта, которой у него не было. Неумолкающие крики заставляют стихийного Хаггарта понять, что его кораблю не хватает песни, т. е. нравственности. Песней становится для Хаггарта любовь Мариет.

Мариет не сама стихия, как блоковская Фаина. Она лишь человек, приобщившийся к стихии. Мариет, как и ибсеновская Эллида, все-таки не «дочь моря», а всего лишь «женщина с моря», вернее, женщина, живущая у моря. Но Мариет—и особенная. От других женщин берега ее отличает отсутствие страха перед неизвестным Хаггартом. Мариет единственная, кто видел близко Хаггарта и его корабль. Она близка по духу Океану. Близость эта и в «морском» имени Мариет, и в ее состоянии одиночества. «Одинокая Мариет»—вот постоянная характеристика дочери Аббата (с. 19). У Хаггарта и Мариет много общего. Оба они, не знающие матерей, могли бы «бурю назвать матерью» (с. 47—48). Сам Хаггарт признает, что Мариет похожа на него, как сестра, и зовет ее «сестричка Мариет».

Хаггарт на многое раскрыл глаза Мариет: заставил увидеть скудость, спячку земной жизни, от которой ей стало, как и Хаггарту, «тоскливо» (с. 147). Но и Мариет обогатила Хаггарта. Тоскующий от безнравственности стихийной разрушительной силы

Океана, капитан разбойников обретает нравственные основы. С суши Хаггарт уходит другим человеком, облагороженным любовью Мариет. Он сам научился любить. Хаггарт возвращается к морской стихии, но возвращается печальным от несвершенства земной жизни, где человек становится рабом своих тщеславных забот и страстей. Печаль Хаггарта—это отзвук «великой печали» Неизвестного господина, печали о разрыве суши и океана, о дисгармоническом существовании стихийных и нравственных начал, отделенных друг от друга, но столь необходимых друг другу: бездумной стихии необходима нравственность, а нравственности — сила стихии. Неизвестный Андреева—это воплощенный в человеческий лик Отец-Океан, «первобытно-единое» природное жизненное начало, символический образ свободы, лишенный социального содержания. Это свободное начало есть и в человеческой природе, и в космическом мироздании.

Переключение космических законов на человеческие и наоборот помогало выявить общие связи всего сущего в мире, существование единых законов бытия. Разнообразие проявлений единых законов бытия будет исследоваться в лирической драме Блока «Незнакомка». В пьесах «Король на площади» и «Песня Судьбы» тема единения человеческого и космического бытия будет показана в слиянии, согласии мятежной природной и народной стихии.

В пьесе Л. Андреева «Океан» наряду с показом контраста жизни берега и жизни океана («великий простор океана» и скученность домов рыбацкого поселка) проходит тема единения, братства, родства людей перед лицом природы. Единение, равенство людей есть и среди рыбаков («Уходят, один угрюмый, другой веселый и беспечный—и равно ласкает небо их обоих»; с. 59), и среди морских пиратов («Говорливый шум и плеск—и жуткое безмолвие чем-то скованных родных человеческих уст»; с. 123). Эта общая гуманистическая тема единения людей, проходящая в творчестве Блока и Андреева, кровно сближает двух драматургов.

Связь между береговой и океанской жизнью у Андреева осуществляется и в приходе Неизвестного господина на берег, и в разрушении города на протяжении всего действия пьесы, т. е. того неприродного, цивилизованного начала, что отделяет берег от океана (тема разрушения лживого цивилизованного Города будет решаться Блоком в пьесе «Король на площади»). Связь эта проявляется и в рождении маленького Нони, сына Хаггарта и Мариет, и в их обогащающей друг друга любви.

Жить на берегу Хаггарт не может, но и забыть о берегу он не сможет уже никогда, как не сможет разлюбить Мариет. Для уходящего в море Хаггарта земная страна остается своей, «нашей», общей с Мариет, которую он называет песней своей освобожден-

ной души. «Мне хочется поскорее лететь—такая у меня свободная душа»,—говорит Хаггарт (с. 128). Освободиться душе Хаггарта от тоски помогла нравственная сила Мариет, ее любовь, ее душа-песня. Хаггарт вновь пойдет искать неведомые страны, но пойдет уже облагороженный любовью Мариет. Освобождающее начало Андреев находит не только в жизни природной стихии, но и в нравственных законах человеческой жизни.

Проблему путей обретения внутренней свободы на земле решают на образах Эллиды и Германа Ибсен и Блок. Дать правильную трактовку образу Эллиды поможет следующее размышление Блока из статьи «Искусство и революция» (1918): «Новое время тревожно и беспокойно. Тот, кто поймет, что смысл человеческой жизни заключается в беспокойстве и тревоге, уже перестанет быть обывателем. Это будет уже не самодовольное ничтожество; это будет новый человек, новая ступень к артисту» (6, 25). Эллида—одна из таких людей. Если Неизвестный у Ибсена воплощает собой образ свободного человека в идеальном виде, то Эллида лишь «новая ступень» к идеальному образу. В целом пьеса «Женщина с моря»—это пьеса о смысле человеческой жизни, о путях человека к обретению внутренней свободы, о сотворении свободной человеческой личности.

Блоковский Герман из «Песни Судьбы», подобно Эллиде, человек стихии. Путь Германа—это путь приобщения цивилизованного, интеллигентного человека к жизни народной и природной стихии. Окончательного решения, как в пьесе Ибсена, у Блока нет. Слияние Германа со стихией брезжит где-то в будущем новом мире. В начале пьесы Герман—человек далекий от стихии, а потому несвободный. Он замкнут в клетке своего белого дома и белого сада, спит, отгороженный от мира. Зов ветра—природной стихии—будит его и заставляет тронуться в путь. В приобщении и постижении стихии Герман обретает внутреннюю свободу и силу:

Лушэ, как степь,  
Не скованная ни единой цепью,  
Свободная от краю и до краю (159).

Он, как и Эллида, «новая ступень к артисту», потому что стал путником.

Блок не ставил в «Песне Судьбы» вопросов социального освобождения, но то, что вопрос о путях создания нового свободного человека решается одновременно с проблемами интеллигенции и народа, судьбы России, делает автора пьесы и социальным, и историчным, говорит о стихийно-демократической направленности его творчества.

Общефилософский характер проблем, решение проблемы положительного героя объединяет пьесы Ибсена, Блока, Андреева,

в которых на первый план выдвигается идея сотворения человека нового мира—свободного человека как человека стихии. Но по сравнению с Андреевым Блок более социален и историчен. На большую историчность Блока указывает и В. И. Беззубов, когда пишет, что в отличие от Блока Андреев «стремился показать «человека вообще», а не человека данной исторической эпохи. Он хотел писать о «вневременном» и «внепространственном»<sup>11</sup>.

Своеобразие Ибсена, Блока и Андреева хорошо раскрывают финалы их пьес. Пьесы «Женщина с моря», «Песня Судьбы», «Океан» заканчиваются сценами расставания главных персонажей: Неизвестного и Эллиды, Фаины и Германа, Хаггарта и Мариет. Однако если Эллида боится Неизвестного, манящей ее новой жизни и благоразумно разрывает связь с Неизвестным, обретая внутреннюю свободу на суше, то отказ Мариет уехать с Хаггартом вызван нравственными причинами: она не прощает Хаггарту безнравственных поступков. У Блока расставание Фаины и Германа обусловлено историческим временем: встретиться им еще не пришла пора.

Положение Андреева среди исследуемых драматургов особое. Блок—символист, Ибсен—реалист. Андреев—явление промежуточное, он—и от реализма и от символизма. Может быть, поэтому для Андреева так важна связь Берега и Океана: берег несет на себе печать океана, океан обогащается нравственными началами земли. У Ибсена вообще нет противопоставления нравственного и стихийного начал, противопоставлены только обывательская и стихийная жизнь персонажей.

Несмотря на указанные различия, позднего Ибсена, Блока, Андреева объединяют общие поиски создания образа положительного героя в рамках неоромантического искусства, постановка высоких нравственных проблем, гуманистические начала творчества, «верность духу времени».

---

<sup>11</sup> Беззубов В. Леонид Андреев и традиции русского реализма, с. 180.

**Т. Г. Плохотнюк**

## **«ОЛИВЕР КРОМВЕЛЬ» А. В. ЛУНАЧАРСКОГО КАК ИСТОРИЧЕСКАЯ МЕЛОДРАМА**

Историческая драматургия занимала в первые годы Советской власти особое место. Пробудившееся самосознание народа, ощущение своей исторической миссии вызвало огромный интерес к истории освободительного и революционного движения. Как справедливо отмечают исследователи<sup>1</sup>, драматургов и зрителей интересовали не столько сами события далекого прошлого, сколько то, что могло помочь пониманию событий современности, вся история человечества трактовалась как путь к Октябрю, главным действующим лицом большинства пьес был народ или его представители, сюжетная основа—классовая борьба в различных странах, в различные эпохи (восстание Спартака и Разина, буржуазные революции в Англии и Франции, Парижская коммуна). Основной конфликт—трагедия несвоевременности восстания, невоплощенной мысли. Прошлое, история в этих пьесах, как правило, модернизировались и упрощались (явное влияние вульгарного социологизма), преувеличивалось стихийное начало в изображении революции, но при этом у исторической драматургии были и свои завоевания, и главное из них—показ истории как движения масс, обращение к эпохам и событиям, не отраженным ранее в драматургии, стремление понять современность через историю, постановка на историческом материале ряда важных для современности нравственных проблем (добра и зла, справедливости и несправедливости, истинного и ложного гуманизма).

Историческая драматургия была очень неоднородной не только в идейно-тематическом плане, но и в художественном: наряду с исторически достоверным изображением событий в пьесах Ю. Юрьина, А. В. Луначарского, А. Толстого существовали псев-

<sup>1</sup> См.: Очерки истории русского советского драматического театра. 1917—1934. М., 1954, т. I; Очерки истории русской советской драматургии (1917—1934). М.; Л., 1963, т. I; Тамашин Л. Г. Советская драматургия в годы гражданской войны. М., 1961; Айзенштадт В. К. Русская советская историческая драматургия. Ч. 1. Харьков, 1969; Оснос Ю. Советская историческая драматургия. М., 1947 и др.

Доисторические пьесы, искажавшие основные исторические факты «Огни св. Доминика» Е. Замятина, «Вне закона» Л. Луниц. «Освобождение» М. Волконского и заменявшие историю событиями частной жизни монархов, так называемые «дворцовые» пьесы («Петровы потехи» С. Антипова, «Любовь — книга золотая» А. Толстого, «Семь жен Иоанна Грозного» Д. Смолина).

Есть все основания говорить о жанровом разнообразии исторических пьес: в эти годы были созданы исторические трагедии («Спартак» В. Волькенштейна, «Сполошный зык» Ю. Юрьина, «Загмук» А. Глебова и исторические драмы («День смерти Марата» А. Глобы, «Как они умирали» А. Неверова, «71-й год» А. Субботина) и исторические мелодрамы («На рассвете» Н. Минаева, «Декабристы» А. Айно, «Азеф» П. Щеголева) и исторические хроники («Святые безумцы» Ю. Тарича, «Гений, кровь, народ» В. Скопина)<sup>2</sup>.

В конце 10-х и самом начале 20-х годов к исторической мелодраме обращается А. В. Луначарский, который начал свою деятельность драматурга еще в 1906 г. Более чем за 30 лет творчества им были созданы историко-философские, политические драмы, комедии, мелодрамы, одноактные пьесы. Хотя не все равноценно в творчестве Луначарского-драматурга, можно говорить об особом театре Луначарского—театре больших страстей и мыслей. Луначарский-драматург умело сочетал в пьесах бытовое и аллегорическое, высокие революционные идеи и блестящую театральную форму. В драматургии своеобразно отражались поиски Луначарского в области эстетики и критики, в содержании его пьес проявились огромные знания истории, литературы, политэкономии, философии, фольклора, религии. Отсюда особая многоплановость, многослойность его драм. И значение деятельности Луначарского, как справедливо отмечал П. А. Бугаенко<sup>3</sup>, заключается не только в том, что он создал теоретическую основу марксистско-ленинской эстетики и критики, но и в том, что смог применить основные положения марксизма на практике.

Основу его драматургии составляли размышления об исторических судьбах человечества, при этом идейные искания Луначарского всегда были остро современны, хотя герои его драм жили в отдаленные эпохи («Освобожденный Дон Кихот», «Фома Кампанелла», «Оливер Кромвель») или существовали в условном, давнопрошедшем времени («Королевский брадобрей», «Фауст и город»). Герои драм Луначарского—люди мыслящие, име-

<sup>2</sup> Спор о том, является ли историческая драма особой жанровой разновидностью, жанром или только тематическим определением идет до сих пор.

<sup>3</sup> Бугаенко П. А. А. В. Луначарский и литературное движение 20-х гг. Саратов, 1967.

ющие свои жизненные позиции, свои убеждения. В основе драм лежит столкновение, сшибка идей.

Луначарский создал довольно стройную систему представлений об исторической драме<sup>4</sup>. Он был убежден, что театр должен дать возможность народу познать историю, поэтому драматург обязан с научных марксистских позиций показывать историю, видеть перспективу ее развития, наряду с показом истории как борьбы классов необходимо давать индивидуальные характеры, не выводить на сцену большое число лиц, а раскрывать судьбы типичных представителей. В исторической драме автор имеет право на вымысел: изображение картин истории не должно становиться самоцелью, важнее через историю понять современность («Мысли о коммунистической драматургии», «Чему служит театр», «К вопросу о репертуаре», «Комментарии к моим драмам»).

Взгляды Луначарского на историческую драму не просто декларировались в критических статьях, они подтверждались художественной практикой. Главной в его исторических пьесах становится идея исторической преемственности и единства прогрессивных идеалов человечества. Раскрытие этих идей в драмах шло не декларативно, а образным путем, часто использовалась и сложная символика («Фауст и город»), вводились философские споры героев («Фома Кампанелла»). Луначарский в лучших своих пьесах сумел соединить историческую конкретность с романтической патетикой и символикой. При этом, решая социальные проблемы, драматург умело соединял эти проблемы с проблемами морального и этического планов.

Эти качества проявились и в исторической мелодраме «Оливер Кромвель»<sup>5</sup>, над которой Луначарский работал во время поездки по фронтам в качестве члена ЦК в 1919 г.

---

<sup>4</sup> Подробнее об этом см.: Айзенштадт В. И. А. В. Луначарский — теоретик и практик советской исторической драмы. — Учен. зап./Харьков. библ. ин-т, 1961, вып. 5, с. 3—32. (Вопросы литературы).

<sup>5</sup> Обращаясь к анализу «Оливера Кромвеля» А. В. Луначарского, исследователи, как правило, говорят об особенностях содержания пьесы, о соотношении истории и вымысла, оставляя в стороне вопросы художественной формы, жанровой специфики. См.: Хмельницкий М. Ю. В поисках «прекрасной театральности». — Театр, 1974, № 10, с. 40—42; Кохно И. П. Драммы революции: (Драматургия А. В. Луначарского 20-х годов). — Учен. зап./Новгород. пед. ин-т/Литературоведение, 1966, т. 8, с. 132—164; Рогова Е. В. Исторические драмы А. В. Луначарского. — Учен. зап./Киев. ун-т, 1962, т. 67, с. 55—67; Говоров С. М. Драматургия А. В. Луначарского периода гражданской войны (1918—1921). — Учен. зап./Мос. пед. ин-т, 1964, № 213, с. 362—382; Гопштейн Н. Г. Драматургия А. В. Луначарского. — Учен. зап./Ташкент. пед. ин-т, 1961, вып. 24, с. 3—40; Трифонов Н. А. А. В. Луначарский и советская литература. М., 1974; Альтман И. Л. Луначарский—драматург. — В кн.: Альтман И. Л. Избранные статьи. М., 1957.

Обращение к жанру мелодрамы для Луначарского не случайно. Еще в 10-е годы, много размышляя о театре будущего как о театре поистине демократическом, Луначарский связывал черты нового театра с высокой патетикой и приподнятой романтикой. Такое представление о сути народного театра вызвало особый интерес Луначарского к мелодраме, жанру в высшей степени театральному, яркому, изображающему человеческие страсти, величие человеческого духа. В своих статьях («Французская драма в наши дни», «Что мы должны искать?», «Какая нам нужна мелодрама»), не преувеличивая достоинств многих мелодрам прошлого, Луначарский говорил о необходимости создания новой мелодрамы, идейно обогащенной и содержательной, способной пробудить социальную активность масс. Главное, что ценил Луначарский в мелодраме,—большое эмоциональное воздействие на зрителя, возможность вести этическую проповедь.

«Оливер Кромвель»—попытка создания именно такой новой революционной мелодрамы. Это многослойная пьеса, при ее анализе выделяются различные пласты: социальный, исторический, философский, этический, эстетический. Они, конечно, как во всяком художественном произведении, взаимодействуют и переплетаются в самой ткани произведения.

Основная историческая идея пьесы—необходимость в период революции гибкой реалистической позиции в противовес консерватизму и догматизму—шла от современности, от конкретной общественно-политической ситуации в Советской Республике первых послеоктябрьских лет (борьба с «левыми» коммунистами и «левыми» эсерами, споры вокруг заключения Брестского мира, выступление против сектантства в международном рабочем движении). Не случайно драматург обратился к истории английской буржуазной революции и личности Кромвеля именно в это время. При всей разнице эпох и ситуаций можно было выявить исторические и социальные аналогии, поставить ряд злободневных политических, философских и этических проблем. Этой ориентацией на современность объясняется уже сам отбор исторических фактов Луначарским.

Прекрасно ориентируясь в истории, Луначарский из всех сложных линий английской буржуазной революции и деятельности Кромвеля выбрал одну—антимонархическую, тираноборческую. Она была важна в контексте недавних событий в самой России, именно она была наиболее понятна зрителю того времени.

Основные исторические события (сражения, дебаты в парламенте, военные советы и т. п.) прямо не воспроизводятся Луначарским, а лишь упоминаются в диалогах и монологах героев. Луначарский делает это художественно убедительно, история не становится в его пьесах декорацией, фоном, как это было в клас-

сической мелодраме, а является частью действий героев, нередко служит основой их поступков в личной и общественной жизни, во многом определяет характеры героев. Но Луначарский пользовался и своим правом на вымысел и сколько было возможно, стремясь не нарушить историческую достоверность, приближал героя к современности.

Луначарский намеренно не обратился ко всей жизни Кромвеля, а ограничился периодом с апреля 1646 года по май 1654, когда Кромвель шел к власти республиканского протектора. Учитывая законы рода (драма) и жанра (мелодрама), драматург стремился и из этого периода выбрать наиболее драматические, напряженные события, в которых были элементы интриги: похищение короля из лагеря шотландцев (май 1647), попытка восстания левеллеров в армии (ноябрь 1647), казнь Карла I (январь 1649). Не показывая во всем объеме эти события, он давал историю через частные судьбы людей. Героями драмы наряду с Кромвелем, Карлом I, Мильтоном, Айертоном и другими реально существовавшими историческими лицами были люди из народа, солдаты.

Луначарский не ставил перед собой цель написать документальную хронику и поэтому сближал события по времени, нарушал хронологическую последовательность их. Так, между I и II картинами проходит один день, а судя по упоминаемым в них историческим фактам, должен пройти год, в VI картине вначале говорится о «прайдовом очищении» (разгоне неугодного парламента), которое произошло в декабре 1648 года, а затем о восстании левеллеров в Уэре, состоявшемся в ноябре 1647 года. Допускает Луначарский и прямой вымысел в изложении тех или иных событий (картина VI). Эти отступления от исторической достоверности были необходимы, чтобы построить действие динамично, заставить зрителей следить с интересом за интригой.

Сказалось и то, что Луначарский решил написать именно мелодраму: он насыщает действие характерными мелодраматическими ситуациями, изменяя с этой целью исторические факты. В этом плане показательна VI картина — усмирение смуты в лагере левеллеров. Как свидетельствует история<sup>6</sup>, в ноябре 1647 года в Уэре была совершена попытка восстания в армии Кромвеля, возглавлял мятежные полки известный лидер левеллеров Лильберн. Бунт был заранее подготовлен агитаторами левеллеров, недовольные стремились передать в парламент петицию «Народное соглашение». Кромвель, прибывший к месту событий, повел себя очень

<sup>6</sup> См.: Английская буржуазная революция XVII века: В 2-х т. М., 1954; Павлова Т. А. Кромвель. М., 1980; Барг М. А. Кромвель и его время. М., 1960.

решительно, он приказал арестовать активистов. Трое из арестованных были приговорены к смерти, один из них (Ричард Арнольд) был казнен перед строем в назидание всем. В пьесе эти события представлены несколько иначе. Начинается картина с разговора в лагере левеллеров, из которого становится известно, что Прайд разогнал неугодный Кромвелю парламент, что Кромвель пытается договориться с Карлом I о новых формах правления. Луначарский сами эти события не показывает, а передает отношение к ним народа — именно это отношение важно драматургу для раскрытия образа главного героя. Далее показано, как растет недовольство простых солдат скудным пайком, мнимой изменой Кромвеля, имущественным неравенством, сохраняющимся в Англии. В этой части картины Луначарский исторически точен, именно эти причины вызвали бунт полков левеллеров. Но далее Луначарский намеренно драматизирует ситуацию. Кромвель решителен, умеет быстро ориентироваться в обстановке и в присутствии гнева и отчаяния убивает одного из зачищников, хотя самому Кромвелю такой поступок дается нелегко.

Кромвель... Если кто пикнет, — так уложу рядом с этим беднягой, а если вы не приведете десять каналов ко мне на двор, клянусь небом и адом, — я расстреляю вас из орудий до последней собаки! Может быть, я умру от горя после этого, потому что, видит бог, я страдаю вашими болями, но я сделаю это<sup>7</sup>.

В самой речи Кромвеля звучат характерные для мелодраматического героя речевые штампы («умру от горя», «видит бог», «клянусь небом и адом»). Далее Луначарский, чтобы усилить эмоциональное звучание, использует сюжетный ход мелодрамы: Кромвель после убийства узнает, что убил храброго бойца, не зная (неведение), что это сын храброго воина, героя Мафусаила, который (опять как должно быть по законам классической мелодрамы) прощает Кромвеля, демонстрируя высшую степень великодушия, таким же благородством отвечает ему Кромвель.

Мафусаил... Тут нет виноватых. А если бы и были, — нам надо прощать друг друга (протягивает руку).

Кромвель (крепко пожав ее). Боже, воззри с небес на этих героев! Боже, дай мне силу служить им! Бейте в барабаны!.. Носилки сюда. Покройте павшего знаменем полка<sup>8</sup>.

Таким образом, отступление от исторической достоверности сделано Луначарским намеренно, с целью усиления эмоциональности и мелодраматизма ситуации.

Основа действия мелодрамы связана с отношениями Кромвеля и Карла I. При раскрытии этой линии Луначарский пользуется

<sup>7</sup> Луначарский А. В. Пьесы. М., 1963, с. 294.

<sup>8</sup> Там же, с. 295.

сюжетной схемой классической мелодрамы: Кромвель — «герой», который борется со «злодеем» (Карлом I), действующим с помощью подлога, обмана, хитрости. Помогают в разоблачении «злодея» «друзья» (Аэртон, Мильтон), и в конце зло (Карл I) наказано (казнен), добродетель (Кромвель) торжествует (становится протектором).

Следуя принципам мелодрамы, Луначарский выделяет в образе Кромвеля основную страсть (служение идее исторического преобразования), которая становится ведущим чувством. Она определяет основные поступки героя. Побороть в себе эту страсть герой не может. Образ Кромвеля развивается по законам мелодрамы. Кромвель — «герой», он одержим идеей, мучается из-за нее, но избавиться от нее не может. Развития характера Кромвеля в мелодраме нет. Основные его качества заданы уже в I, II картинах, затем следуют действия, в которых они подтверждаются. Использует Луначарский и обязательные для мелодраматического образа принципы контраста: благодушие Кромвеля в кругу семьи и жестокость с врагами, душевные мучения и твердость в поступках. Чувства, переживания героя передаются в моменты наивысшего их напряжения. Отсюда патетика, страстные монологи, обращение к богу, клятвы и проклятья. Суть мелодраматического «героя» Луначарским сохранена, хотя он наделяет Кромвеля не всегда свойственными амплуа мелодраматического «героя» функциями. Кромвель, например, сам совершает многие поступки, чтобы достичь своей цели (продумывает план интриги с королем, подавляет бунт левеллеров). Как правило, в мелодраме действует «друг», а «герой» более пассивное действующее лицо.

Сохранив структурную основу мелодрамы, Луначарский идет по пути усложнения характера главного героя, обращается к социальной и психологической мотивировке его поступков, в этом сказалось влияние собственно драмы.

Сделав героем драмы историческое лицо, Луначарский поставил перед собой трудную художественную задачу: сохранив историческую достоверность, создать понятный современному зрителю и художественно убедительный образ. Следуя за английским историком Карлейлем<sup>9</sup>, Луначарский наделил своего героя чертами, свойственными историческому Кромвелю: суровость и непреклонность, решительность и отвага, умение реально оценивать события и совершать поступки, возбудимость и способность глубоко чувствовать. Но автору важно было не просто создать картины истории

---

<sup>9</sup> Карлейль — известный английский историк XIX века, отличавшийся радикальными взглядами. Его книги «Герой и героическое в истории» (СПб., 1891), «Жизнь и переписка Оливера Кромвеля» переведены в России в 90-е годы и были хорошо известны А. В. Луначарскому.

и нарисовать конкретное историческое лицо, а показать, как сложно, порой переступая через какие-то собственные блага и убеждения, должен действовать человек, наделенный исторической властью. И если Карлейль выделял в Кромвеле религиозно-фанатическое начало, им объяснял его целеустремленность, то для Кромвеля и Луначарского главный бог — историческая истина. Мучительно пытается понять эту истину Кромвель, «где конец пути» — вот тот вопрос, который не раз задает себе герой. Кромвель — вождь думающий. Внутренняя борьба мысли Кромвеля передана через монологи, они страстны, патетичны, но страсть Кромвеля отличается от страсти традиционных мелодраматических героев, его страсть — поиски правды.

У Луначарского Кромвель — личность героическая, вождь, понимающий свое историческое значение. Железная воля у него соединяется с трагическим ощущением своего одиночества в борьбе. Луначарский наделил Кромвеля даром исторического предвидения, способностью к рефлексии, сомнениям. Такая трактовка представителя буржуазной революции была слишком смелой и новой в литературе начала 20-х годов, и Луначарского многие не поняли<sup>10</sup>. Даже А. Южин, готовя роль Кромвеля, лишил своего героя человеческой теплоты, усилив идею железной воли, доходящей до фанатизма.

Луначарского интересовала психология революционного вождя. Кромвель дан как сложный и целостный характер, он не только непреклонный борец за идею, но и живой человек, сомневающийся, радующийся, переживающий. Но выделяется ведущее — он политик, он стремится к победе, не может отказаться от власти, а поражения лишь закаляют его. Сила Кромвеля в умении действовать в соответствии с исторической необходимостью. Но показана и историческая ограниченность Кромвеля: нет полного единства с народом, Кромвель сам не видит ясной цели своего движения.

У Луначарского Кромвель показан революционером, который вынужден мириться с ограниченными задачами буржуазной революции, но мучается от сознания этой ограниченности. К началу действия драмы Кромвель уже не просто много проживший и переживший человек, но личность, выработавшая свои представления о роли, обязанностях и правах вождя. Он убежден, что «всякий мудрый вождь должен уметь остановиться вовремя», что «правительство должно служить», что «не умирают великие дела», а «мир великое здание, которое мы строим». В I картине по разным поводам в разговоре с Мильтоном и родными звучат эти

<sup>10</sup> См. материалы дискуссий: Правда, 1920, № 261, 20 нояб.; Правда, 1920, № 268, 28 нояб.; Вестник театра, 1920, № 58, 76, 77.

мысли, и в дальнейшем драма строится так, что слова Кромвеля будут подтверждаться поступками.

Кромвель определяет конечную цель своей деятельности — благо народа. Он видит лицемерие пресвитериан, их единство с пэрами, рвущимися к власти, с «набитым золотом Сити», с «деревенскими воротилами». Своим девизом Кромвель избрал латинское изречение «Благо народа — высший закон». И хотя часто Кромвель как истинный пуританин упоминает имя бога, волю божью, судя по поступкам, он более уповает на силу человеческого разума, чем на волю господя. Он решителен и тверд, когда уверен в своей правоте, независимо от того, идет ли речь о государственных делах (принуждение короля написать письмо о капитуляции войска парламента, подавление бунта левеллеров) или о делах семейных (расправа с Клейполем за клевету).

Но это не значит, что Кромвель лишен сомнения. Уже в VI картине видно, как нелегко даются Кромвелю многие решения. Стараясь скрыть свои колебания и мучения от народа, Кромвель страдает от необходимости быть жестоким, высказывает сомнения, оставаясь наедине с самыми близкими людьми: Бригиттой, Мильтоном, Айртоном. Кромвель сомневается в правильности решения вступить в союз с королем, говорит о тяжести выбранного им пути, понимая при этом, что «нельзя идти прямо, когда путь усеян ямами». Он переносит все, так как убежден, что «страдание — плата за что-нибудь хорошее впереди». Эта же мысль повторяется в финале пьесы. В разговоре с Ричардом Кромвель так определяет свою роль: «Я умер, как Оливер, но я должен жить, как протектор. Человек рожден для общественного служения... О, если бы ты понял, что время требует сознательности»<sup>11</sup>.

Внутренние мучения самого Кромвеля усиливаются: «Боже! Идти в крови, карать, казнить», — но есть и другие мысли, спасающие от отчаяния: «Может быть, мы все-таки подвинули человечество вперед!... А я спрашиваю свое сердце с трепетом и сомнением, прислушиваюсь, и сердце с трепетом и сомнением отвечает: мне кажется, ты все-таки был хорошим человеком»<sup>12</sup>. Этими словами завершается мелодрама, в них оценка Луначарского роли Кромвеля.

Создавая образ Кромвеля, Луначарский стремился не только к предельной исторической точности, сколько к современному звучанию позиции героя. Тактика революционной борьбы, как показывал Луначарский, независимо от эпохи требует от человека главного — верности своим идеям и делу. Именно это качество становится основным в характере Кромвеля. Так, сохранив основ-

<sup>11</sup> Луначарский А. В. Пьесы. М., 1963, с. 323.

<sup>12</sup> Там же, с. 325.

ные принципы мелодрамы, Луначарский нарисовал художественно убедительный и полнокровный образ.

В «Оливере Кромвеле», как и во всякой мелодраме, основной конфликт сводится к столкновению страсти героя и обстоятельств. Кромвель одержим страстью достичь исторической справедливости, именно это желание героя приходит в столкновение с историческими обстоятельствами. Процесс формирования идей, убеждений, характера Луначарский не показывает. Его герой показан как герой мелодраматический с определенным набором свойств и черт. Они заданы в самом начале драмы, и в соответствии с ними герой совершает поступки.

Сюжет «Оливера Кромвеля» строится так, что каждая новая ситуация своеобразно «проверяет» страсть и уже известное качество характера. В мелодраме существуют определенные типажи и маски, но, конечно, они своеобразно трансформируются. Так, «герой» в классической мелодраме, как правило, не участвовал в интриге, он выступал в роли жертвы (интриг, случайностей, порочных страстей «злодея»). Кромвель у Луначарского в этом плане не типичный мелодраматический герой, хотя он одержим страстью и не отступает от своих принципов, но он сам принимает участие в событиях, больше того, он ведет ряд интриг (пленение короля Карла, письмо парламенту, выманивание записки Карла у Фокенберга).

В образе «героя» мелодрамы обычно отражалось представление определенного времени о положительной личности. И Луначарский в Кромвеле выразил свое представление о народном вожде, но не таким он действительно был в XVII веке, а каким его сформировал век XX, народная революция в России. Другим типажем мелодрамы является «друг». Это всегда активно действующий персонаж, он бескорыстно защищает интересы «героя», преклоняясь перед его добродетелями. В «Оливере Кромвеле» этот типаж своеобразно функционально «расчленился»: носителем действенного начала «друга» стал Айртон, духовной и моральной поддержки «героя» — Мильтон.

Принцип контраста, противопоставления — один из основополагающих принципов в структуре мелодрамы. Проявляется он в группировке героев: доброму, светлому началу («герой», «друг») всегда противопоставлено «темное» («злодей»). Есть такое противопоставление и в «Оливере Кромвеле»: Кромвель — Карл I, но Луначарский делает акцент не на борьбе с темной личностью, а на борьбе с историческими обстоятельствами. Это противопоставление подчеркивается на уровне композиции (сцены в доме Кромвеля сменяются сценами в стане короля), психологической характеристики героев (решительный, занятый прежде всего государ-

ственными делами Кромвель и интересующийся только мелочами личной жизни Карл I), их внешности (суровый облик, предельно скромный костюм Кромвеля и роскошь резиденции короля, отмеченные в ремарках к I и II картинам).

Но в отличие от классической мелодрамы в мелодраме Луначарского нет господства случая, случайности. Поступки героев являются не реакцией на случайность, а результатом их целенаправленных действий.

Интересно, что внутри мелодрамы есть вставной внесюжетный эпизод (картина III), построенный как небольшая классическая семейно-бытовая мелодрама — линия Мария—Фокенберг—Клейполь. Эта сцена не связана с основной линией отношений Кромвель—Карл I. В этой сцене главной становится любовная интрига: «злодей», влюбленный в «жертву», стремится с помощью обмана и шантажа разлучить ее с любимым, но оказывается разоблачен и наказан добродетельным «другом», в роли которого в этой сцене выступает Кромвель. Были вводные сцены и в классической мелодраме, они вводились, чтобы снять напряжение зрителей, и, как правило, были комического содержания. В мелодраме Луначарского III картина не комического плана, но функции ее адекватны функциям такого вставного эпизода.

Таким образом, в исторической мелодраме Луначарского «Оливер Кромвель» отразились основные особенности драматургии Луначарского: современность звучания, раскрытие любого конфликта как конфликта, имеющего классовую основу, интерес к герою, находящемуся в состоянии поиска истины, мыслителю, идеологу. Обращение же к жанру мелодрамы давало возможность создать пьесу, соответствующую агитационным задачам драматургии того времени, пьесу, в которой плакатный стиль соединялся с прямотой выражения идеи, действительность и напряженность сюжета — с накалом страстей.

Конечно, мелодрама не могла стать ведущим жанром советской драматургии, но она сыграла свою роль в художественном освоении новых революционных идей, помогла многим молодым драматургам понять законы театра, освоить один из сложнейших родов литературы — драму.

С. А. Комаров

## РУССКАЯ СОВЕТСКАЯ САТИРИЧЕСКАЯ КОМЕДИЯ СЕРЕДИНЫ 20-х ГОДОВ (ПРОБЛЕМА ТИПОЛОГИИ)

Советская сатирическая комедия уже в первое десятилетие своего развития добилась значительных успехов. Этому во многом способствовало то, что к данному жанру в это время обратились такие крупные драматурги, как М. Горький, Л. Леонов, В. Маяковский, М. Булгаков, Н. Эрдман и др. Динамика литературного процесса, своеобразие творческой индивидуальности каждого из художников обусловили разность, неповторимость сатирических комедий.

Однако неповторимость произведений не снимала и не снимает вопроса о периодизации развития данного жанра, решение которого невозможно без уяснения типологических черт пьес внутри относительно строгих «отрезков времени». Для литературного процесса 20-х годов такими временными «отрезками» являются 1920 («Работяга Словотеков» М. Горького, «Именины в 1919 году» А. Серафимовича), 1924 («Учитель Бубус» А. Файко, «Мандат» Н. Эрдмана, «Воздушный пирог» Б. Ромашова), 1927—1929 годы («Усмирение Бададошкина» Л. Леонова, «Багровый остров» М. Булгакова, «Клоп» и «Баня» В. Маяковского). Промежутки между отрезками достаточно длительны (два-три года), если учитывать интенсивность литературного развития тех лет. Поэтому вполне логична постановка вопроса о типологической общности трех значительных сатирических комедий, написанных в 1924 году. Эти пьесы стали украшением ближайшего театрального сезона. Они вызвали большую прессу, заставили говорить о новой советской комедии как наследнице и продолжательнице традиций отечественной комедиографии — традиций Гоголя, Островского, Сухово-Кобылина.

Авторов сатирических комедий середины 20-х годов тревожили совершенно различные явления, и — что не менее важно — исследовали они их в разных ракурсах. Их тревожили «мелкий человек», оказавшийся между миром богатых и миром бедных, сознание «бывших» людей, лишившихся своих — пусть небольших —

доходов и привилегий, среда временно поднятых новым строем дельцов, вдруг почувствовавших свою силу и безнаказанность и поэтому рвущих свой кусок от жизни, пока такая возможность у них имеется. Что же объединяло комедии, в которых обличались столь различные явления?

Исследователь проблем истории и типологии комедии 20—30-х годов Н. Киселев, говоря о каждой сатирической комедии 1924 года, т. е. об «Учителе Бубусе», «Мандате», «Воздушном пироге», подчеркивал, что «разоблачение главного героя осуществляется с помощью чередования контрастных по своему содержанию и тональности сцен», что «взлеты то и дело сменяются падениями», что герои «то торжествуют мнимую победу, то, дрожа от страха, ждут расплаты за содеянное»<sup>1</sup>. Так, по словам исследователя, «происходит постоянное механическое воскрешение персонажа, а затем снова возвращение его в «небытие», в неподвижность»<sup>2</sup>. «Переходы от одного душевного состояния к другому у героя совершаются с необъяснимой легкостью»<sup>3</sup>. Таким образом, в статьях Н. Киселева, по сути, намечено выделение важной типологической особенности структуры советской сатирической комедии 1924 года. Мы имеем в виду циклическое воспроизводство в комедии психологической формулы «патетическое всемогущество — страх» как доминантной характеристики мироощущения «мелкого» человека в эпоху Революции. В «Воздушном пироге» данная формула воспроизводится трижды, в «Учителе Бубусе» и «Мандате» — более пяти раз. Эта частность напрямую связана со своеобразием идеи каждой пьесы. Для нас же более важен концептуальный статус появления данной формулы. Циклическое воспроизводство формулы ограничено бытовым планом комедий. Концептуальный план обозначает целостную несоизмеримость доминантного мироощущения «мелкого» человека с масштабами эпохи Революции и теми ценностями, которые она вносит в мир. Сама доминанта мироощущения «мелкого» человека свидетельствует об ущербности и ненадежности его внутреннего состояния, о постоянном внутреннем разладе, ведущем к разрушению связей мира и человека и тем самым к деградации личности, т. е. об исторической бесперспективности и обреченности «мелкого» человека и одновременно о той потенциальной опасности, которую он может представлять, потеряв ощущение всяких реальных связей и ориентиров.

<sup>1</sup> Киселев Н. Н. «Воздушный пирог» Б. Ромашова. — В кн.: Вопросы языка и литературы. Томск, 1970, с. 57—59.

<sup>2</sup> Киселев Н. Н. «Мандат» Н. Эрдмана. — Там же, с. 41.

<sup>3</sup> Киселев Н. Н. Комедия А. Файко «Учитель Бубус». — Там же, с. 24.

Вместе с тем циклическое воспроизводство формулы «патетическое всемогущество — страх» имело и ряд других, не менее важных смысловых аспектов. Так, переходы от одного состояния к другому свидетельствуют о наличии в пределах психологического цикла индивидуальных, почти непредсказуемых реакций героя на те или иные полуслучайные повороты событий в комедии. Полуслучайные события в комедиях середины 20-х годов нанизываются одно на другое. Герои вынуждены постоянно приспосабливаться к изменившейся ситуации и, как только достигают какого-то уравновешенного состояния, оказываются перед необходимостью новой перестройки. Перестройки диктуются именно полярностью состояний героя, а это создает внутри цикла адаптации героя потенциально широкий диапазон психологических нюансировок и возможность высвечивания личностного, индивидуального в герое. В свою очередь, это личностное и индивидуальное дискредитируется замкнутостью циклов, их механической повторяемостью, сознательно направляемой комедиографом в «дурную бесконечность». Эту «дурную бесконечность» тонко почувствовал один из рецензентов мейерхольдовской постановки «Мандата»: «...пьесу кончает Мейерхольд несколько раз и никак не может. Ищет, ищет конец, публику; можно сказать, мучительно терзает, и в конце концов — отказ милиции арестовать и пустой сундук, брошенный к ногам первого ряда! И все-таки конца не оказывается»<sup>4</sup>.

Однако в пределах перехода от одной стадии цикла к другой реакции героя на неожиданные события могут быть относительно произвольными, самостоятельными, свободными. Эти реакции не задаются жестко автором, они являются для героя как бы личным откровением, полуслучайностью, импровизацией. Поэтому герой внешне деятелен, выделен из среды. Он имеет неподдающийся до конца сатирической компрометации «личный остаток». Не случайно зритель 20-х годов по-своему жалел Бубуса, сопереживал ему<sup>5</sup>. Не случайно Рак импонировал своей жизнерадостностью, деловым напором. Не случайно такой чуткий знаток и ценитель театра, как П. Марков, полемически отстаивал наличие лирического юмора в эрдмановском «Мандате»<sup>6</sup>. Не случайно и

<sup>4</sup> Старик. «Мандат» в театре Мейерхольда. — Вечерняя Москва, 1925, 29 апр.

<sup>5</sup> Показателен в этой связи отзыв одного рабкора: «Сам Бубус неудачен. По роли, вернее по надписям (действие комедии сопровождалось сменой лозунгов. — К. С.), из него хотели сделать меньшевика, а получился жалкий клоун, которого зрителю придется пожалеть» (Рабкоры об «Учителе Бубусе». — Рабочий зритель, 1925, № 6, с. 8).

<sup>6</sup> Марков П. А. Выступление на обсуждении постановки «Мандата» ГосТимом в театральной секции РАХН в мае 1925 года (ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 596).

современные исследователи отмечают, что Гулячкин «одновременно глуп и мечтателен, труслив и нахален, робок и самоуверен, жалок и смешон в анекдотическом взлете своего псевдовеличия»<sup>7</sup>. Слав фарсовости, водевильности и мелодраматичности позволил Файко последовательно провести в пьесе «явную установку на раскрытие психологической глубины образа»<sup>8</sup>. Это во многом обусловило двойственное восприятие комедии современниками. С одной стороны, основная идея пьесы понималась как невозможность «в какой-то мере положиться на соглашателей и социал-демократов, которые в конечном счете всегда поддерживают капиталистический режим»<sup>9</sup>. С другой стороны, комедия воспринималась как рассказ о «неумелом проповеднике «начал добра и справедливости», трусливом борце против «насилия», колеблющемся защитнике всего «вечного» — о том, кого теперь можно назвать нарицательным именем «Бубус»<sup>10</sup>. И действительно, политическое ренегатство Бубуса, которое обычно определяется как стержень этого образа, не является его достаточной характеристикой. Политическое ренегатство героя лишь одно из опасных проявлений его социальной и психологической аморфности, неустойчивости, граничащей с беспринципностью. Поэтому в кризисной ситуации подобные люди чаще всего оказываются объектом манипуляций. В этой непредсказуемости, ненадежности «бубусовщины» ее принципиальная опасность.

Недооценка опасности «бубусовщины» проявилась в трактовке К. Рудницким финала комедии. Исследователь пишет: «Происходит революция, но трусливый Бубус не нужен революции, хотя и рвется «встречать вместе с массами историческую зарю этого исторического утра. Революция от него отворачивается...»<sup>11</sup>. В комедии же бывший ученик Бубуса по чистописанию Гусбах, ныне секретарь союза металлистов, предлагает учителю через неделю зайти в городскую ратушу, где его «могут направить по наряду в одну из низших школ столичного района». Революция не отворачивается от Бубуса, Гулячкина и даже Рака. Она только ставит их на место, которое они могут и должны действительно занимать. Более того, революция не в силах отказаться от подобных людей, это тот балласт, который она необходимо принимает на свои плечи, тот бытовой слой исторического уклада, который можно только изжить (да и то не одним поколением) в процессе

<sup>7</sup> Киселев Н. Н. Психологический анализ в сатирическом произведении. — В кн.: Проблемы метода и жанра. Томск, 1977, вып. 4, с. 108.

<sup>8</sup> Киселев Н. Н. Комедия А. Файко «Учитель Бубус», с. 25.

<sup>9</sup> Я. Б. «Учитель Бубус». — Рабочая газета, 1925, 1 февр.

<sup>10</sup> Марков П. А. «Учитель Бубус». — Правда, 1925, 1 февр.

<sup>11</sup> Рудницкий К. Л. Воспоминания драматурга и его пьесы. — В кн.: Файко А. М. Записки старого театральщика. М., 1978, с. 17—18.

социально-исторического развития страны. В этом нельзя не видеть специфики сатирического объекта в комедиях середины 20-х годов.

В сатирических комедиях середины 20-х годов утвердилась новая структура комедийного образа (характер) по сравнению с социальной маской в пьесах периода гражданской войны. То, что это было действительно новое явление, требующее от театра нового подхода к его интерпретации, свидетельствует драматическая история отношений автора «Учителя Бубуса» с театром Мейерхольда. Мейерхольд был убежден, что Бубус — «это буквально повторение маски из «Мистерии-буфф» Маяковского»<sup>12</sup>, и внушал это исполнителям пьесы. Оговорки же режиссера о том, что, «конечно, это не полная аналогия», что «есть много нюансов, которых нет у того»<sup>13</sup>, практически ничего не значили. Мейерхольд выкидывал из пьесы целые куски, необязательные, на его взгляд, «чистил» пьесу, усиливая в ней «социальную тенденцию». При этом циклическое воспроизводство формулы «патетическое всемогущество — страх» нарушалось. Искусно созданная комедиографом система полуслучайностей в сюжете пьесы теряла свою органичность. Файко был вынужден обратиться через печать с открытым письмом Мейерхольду. Мейерхольд же уклонился от публичного ответа. Эту миссию взяла на себя группа актеров театра, безуспешно пытавшаяся доказать правоту режиссера. Все рецензенты спектакля, включая такие авторитеты, как А. Луначарский и П. Марков, признавали несовпадение замыслов А. Файко и В. Мейерхольда, однако невольно становились на сторону режиссера. Это же повторилось и при постановке эрдмановского «Мандата». Правда, Мейерхольд уже не решился «чистить» пьесу путем выбрасывания кусков текста из нее. Однако вновь все рецензенты «Мандата» отметили «потуги режиссера придать сгущенно-трагический смысл моментам, над которыми... хотелось бы свободнее и легче смеяться»<sup>14</sup>. Мейерхольд не уловил особую внутреннюю гармоничность сатирической комедии середины 20-х годов.

С финальным обрывом полуслучайных сюжетных перипетий пьес Файко, Эрдмана, Ромашова действительно выясняется, что героям нечем жить. В лучшем случае им остается повторить неоднократно пройденный путь «коммунальных мечтаний и метаний», обреченность и комизм которых уже выявлены. Аналогично Гулячкину измотанный и опустошенный Рак кричит в финале «Воздуш-

<sup>12</sup> ЦГАЛИ, ф. 963, оп. 1, ед. хр. 417, л. 39. — Цит. по ст.: Киселев Н. Н. Комедия А. Файко «Учитель Бубус», с. 23.

<sup>13</sup> Там же.

<sup>14</sup> Херсонский Хр. «Мандат». — Известия, 1925, 25 апр.

ного пирога»: «Нечем дышать! Нечем жить! Берите из меня сердце — паршивый собачий хвост! Волосы дыбом»; «Сегодня все не так, как в жизни! Я схожу с ума». И это кричит человек, который от природы наделен практической сметкой, быстрым и цепким умом, которому присущи неиссякаемая энергия, исключительная жизнеспособность, непомерный, хищнический аппетит. С одной стороны, давая в пределах психологического цикла переходы героя от одного состояния к другому, автор предоставляет исполнителю достаточно богатый материал для индивидуального прочтения роли. С другой стороны, жесткая замкнутость циклов за счет резких изменений сюжетной ситуации, постоянный повтор полярных состояний, ход героя, что называется по замкнутому кругу, обеспечивают необходимую в сатирической комедии статичность героя. А главное — это художественно доказывает безрезультатность и бесперспективность усилий, расходуемых героем на выход из заданных сюжетом положений. Мы уже подчеркивали, что комедиографию 1924 года отличала установка на жизнеподобность изображаемого. Системность случайного стечения обстоятельств в интриге произведения становилась для читателя-зрителя своеобразным эквивалентом «правды жизни», той жизни, в которой «все бывает». Полуслучайности-полузакономерности в сюжете как бы дополнительно провоцировали читателя-зрителя на полное доверие к автору. Развернутость интриги, ее динамика и острота позволяли увлечь читателя-зрителя единичным фактом, повернуть характер героя разными гранями.

Сатирическая комедия середины 20-х годов отличалась специфически фельетонным равновесием единичности и обобщенности на разных уровнях художественной структуры. Попытаемся показать это на примере пьесы «Учитель Бубус». Напомним, что события первого акта комедии разыгрываются в саду у загородного дома промышленного магната Варфоломея Кампердаффа. За сценой происходит разгон полицией демонстрации безработных — «с улицы доносятся крики, шум, движение толпы». Так в комедии сосуществуют два мира — мир безработных и мир «хозяев». Причем Файко уже в первых репликах пьесы устами Фейервари обозначает непроходимую пропасть между этими мирами — «нам никогда не понять друг друга». Эта фраза открыто противоречит всем жизненным устремлениям Бубуса, появляющегося на сцене только после данной экспозиции. Бубус своей судьбой как бы демонстрирует связь двух миров. Он пытается их принципиально примирить. Само «попадание» героя из участников демонстрации безработных сразу в мир «хозяев», в систему их отношений показывает невозможность существования независимой третьей силы, третьего «мира» между ними. Иными словами, внешне случайное

появление Бубуса в саду Кампердаффа имеет смысловую мотивировку. Единичность (случайность) и обобщенность (объяснимая, значимая закономерность) сюжетного хода как бы относительно независимы, плотно не сливаются, хотя и подразумевают друг друга. Это равновесие единичности и обобщенности можно продемонстрировать и на других моментах пьесы. Так, Бубус попадает именно в тот дом, где есть некий барон Фейервари, которому необходимо выйти как-то из щекотливого положения: будучи в Париже, прокутил деньги магната и не пригласил поэтому некоего «профессора» для превращения наложицы Кампердаффа Стефки в куртизанку со светскими манерами. Далее, трюк барона — Бубус как исполнитель роли профессора из Парижа — осуществился лишь потому, что ему попался трусливый и совершенно непрактичный человек. Будь на месте Бубуса иной герой, ничего бы из авантюры барона не вышло. Однако эта единичность (случайность) указанных сюжетных звеньев подразумевает возможность и достаточность концептуального обоснования. «Сильные мира сего» пытаются любыми средствами удовлетворить свою похоть и поэтому подключают к этой сфере разного рода деловых авантюристов типа Фейервари. С другой стороны, мир наживы подразумевает использование в своих целях лиц, рекрутируемых за определенные материальные и моральные привилегии из промежуточных классов, социальных прослоек и групп — лиц типа Бубуса.

Несмотря на то, что фабула комедии изобилует полуслучайными событиями, имеющими мотивировки исключительно бытового характера, пространственное строение «Учителя Бубуса» позволяет говорить о наличии строго концептуального плана в пьесе. В первом акте действие происходило в саду у дома магната, во втором — в зале этого дома, в третьем — в кабинете магната, т. е. в самом сердце дома, где находится сейф с деньгами как воплощение могущества мира «хозяев». Именно здесь, в финале, оказываются арестованными все герои (возвращается с деньгами барон, так как вокзалы оцеплены восставшими). Именно здесь Бубус берет на себя роль мирового учителя и примирителя. Однако революция все расставляет на свои места. Революция, прерывающая вакханалию событий в доме Кампердаффа, вносит иной масштаб измерения фигуры Бубуса, показывает ее ничтожность перед свершившимся историческим фактом. Судьбу героя все время определяет какая-то сила: то Фейервари, то Кампердафф, то победившая революция. Он все время остается под властью внешних обстоятельств, хотя и пытается встать не просто в позу независимого человека, а в позу творца истории, великой личности, национального спасителя.

Итак, если попытаться определить своеобразие сатирической комедии середины 20-х годов с точки зрения способа публицистической интерпретации в ней негативных явлений, с точки зрения их сатирической типизации, то главным характеризующим ее качеством будет фельетонность.

Что мы имеем в виду, говоря о фельетонности «Учителя Бубуса», «Мандата» и «Воздушного пирога»? Что мы понимаем под фельетонностью? Фельетонность — это переключение конкретного общественного порока «в план социального явления с помощью ассоциативно-образных средств и метода сопоставления»<sup>15</sup>. Под «сатирической ассоциацией» имеется в виду «возможность подстановки, замены данной ситуации, данного факта аналогичными, предлагаемыми самими читателями», «сфера действия сатирического образа благодаря такой ассоциации расширяется»<sup>16</sup>. Под «методом сопоставления» же как «основным приемом комедийной обработки материала в фельетоне» подразумевается такая художественная деформация сатирического объекта в пределах его локализованной, относительно замкнутой среды, которая позволяет обнаружить истинную суть явления<sup>17</sup>. В советской сатирической комедии середины 20-х годов применение этого «метода» выражается в полярности и цикличности состояний героев (патетическое всемогущество — страх).

Фельетонность подразумевает акцентировку жизнеподобности, конкретности, единичности «факта»-явления. Прописывание этого «факта»-явления должно выводить читателя-зрителя к пониманию определенной негативной тенденции общественного развития. Она должна только «просвечивать» через «факт»-явление за счет действительности «сатирической ассоциации».

Захватывающая интрига, ориентация на вкусы каждодневного массового читателя, «чрезвычайная подвижность предмета сообщения или рассуждения», пародийное использование различных литературных, а также внелитературных жанров и стилей — все это в той или иной степени характерно для художественных форм, отмеченных фельетонностью<sup>18</sup>. В сатирической комедии середины 20-х годов данные признаки налицо. Подчеркиваем, что речь идет не о том, что «Учитель Бубус», «Мандат» и «Воздушный пирог» являются комедиями-фельетонами, а о том, что фельетонность как

<sup>15</sup> Дмитрировский М. И. Фельетон как инструмент исследования общественной жизни и специфика действенности жанра: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Алма-Ата, 1967, с. 15.

<sup>16</sup> Кройчик Л. Е. Современный газетный фельетон. Воронеж, 1975, с. 22.

<sup>17</sup> Дмитрировский М. И. Оружие смеха. Алма-Ата, 1968, с. 86.

<sup>18</sup> Дедков И. А. Фельетон. — Краткая литературная энциклопедия. М., 1972, т. 7, стб. 930, 931.

способ публицистической интерпретации негативных явлений определяла своеобразие структуры этих пьес.

Однако изменение действительности, а соответственно и художественного сознания привело уже в ближайшие годы к трансформации художественной структуры сатирической комедии. Фельетонность комедии «перерастает» в памфлетность, которая является «в известном смысле вершиной, пределом фельетонного жанра»<sup>19</sup>. Пластичность фельетонной основы и ее генетическая связь с памфлетностью обусловили органичность этого процесса.

1925—1926 годы в развитии советской сатирической комедии явились своего рода временем накопления сил. В эти годы не было создано ни одного значительного произведения данного жанра. Зато уже в 1927—1928 годах были написаны такие значительные сатирические комедии, как «Багровый остров» М. Булгакова, «Усмирение Бададошкина» Л. Леонова, «Клоп» В. Маяковского.

Чрезвычайно показательно, что в это время сатирические комедии, казалось бы, совсем недавнего 1924 года вызывают уже отнюдь не «восторженную» оценку. Естественно, что к этим отзывам надо подходить строго исторически, так как они выражают восприятие комедий в свете наметившихся новых тенденций в развитии жанра. Приведем только два отклика на «Мандат», появившихся в 1927 году, пафос которых сводится к тому, что «теперь «Мандат» прошлое» и «текст «Мандата» отцветает»<sup>20</sup>. Так, А. Слонимский на страницах еженедельника «Жизнь искусства» писал: «Мандат», обработанный Мейерхольдом, показался даже в первый момент высшим достижением советской драматургии, чуть ли не советским «Ревизором», и понятно, по какой причине: Мейерхольд тогда уже планировал «Ревизора» и это отразилось на его сценической конструкции «Мандата». Между тем если бы был подвергнут анализу самый текст пьесы Эрдмана, то сразу обнаружилось бы, что это совсем не «Ревизор», а механическая склепка двух недоделанных водевилей (погоня за коммунистом и недоразумение с великой княжной), без диалога и с установкой на «словечки», которые притом неравномерно распределены на пространстве пьесы»<sup>21</sup>. Более «поздняя» оценка «Мандата» тифлисским рецензентом: «Этот спектакль у тифлисского зрителя, даже у той его части, которая с восторгом отнеслась к первым двум постановкам, успеха не имел. <...> Виноваты те годы, которые протекли со времени первого спектакля «Мандата». Они изменили прежде

<sup>19</sup> Шафир Я. От остроты до памфлета. М., 1925, с. 5.

<sup>20</sup> Слонимский А. «Мандат». — Жизнь искусства, 1927, 13 сент.

<sup>21</sup> Слонимский А. Театр и драматургия. — Жизнь искусства, 1927, 6 сент.

всего отношение к самой пьесе». «Мандат» слишком легковесен, несерьезен, чтобы быть настоящей комедией нашего времени. Это удачливо состряпанный, очень остроумный злободневный театральный фельетон. День прошел, и фельетон потерял свою свежесть, привлекательность и, в значительной мере, общественную ценность»<sup>22</sup>. Подчеркиваем, что подобная оценка эрдмановской комедии — одного из значительнейших произведений середины 20-х годов — объясняется в первую очередь принципиально новыми возможностями художественного осмысления действительности, которые открылись общественному сознанию в период 1925—1927 годов.

Нельзя забывать, что сатирическая комедия 1924 года уже нащупывала перспективные элементы произведений данного жанра конца 20-х годов. Она вплотную подводила к идее ценностного соизмерения устремлений каждого человека с революцией, большой историей. Она указывала, насколько сложен и потенциально опасен «мелкий» человек. Комедия предупреждала, что он может быть крайне претенциозен и неуправляем, что молодой Советской власти досталось тяжелое историческое наследство и что в этом необходимо отдавать себе трезвый, бескомпромиссный отчет. Комедия 1924 года показала, насколько плодотворным и важным для художника может быть учет требований конкретного исторического момента, даже двух-трех лет развития страны. Опыт Н. Эрдмана, Б. Ромашова, А. Файко свидетельствовал, что истинная злободневность позволяет выйти от быта к бытийным проблемам, если верно понято художником направление исторического развития, если четки и адекватны времени его ценностные ориентиры.

---

<sup>22</sup> В. С. «Мандат». — Заря Востока, 1927, 17 мая.

В. Б. Петров

## ЭПИЧЕСКОЕ В ДРАМАТУРГИИ М. А. БУЛГАКОВА (ТРАГИКОМЕДИЯ «БЕГ»)

М. А. Булгаков относится к числу тех художников слова, творческие поиски которых позволяют отчетливо увидеть изобразительные возможности и границы литературных родов, дают богатый материал для выявления сложных процессов их бытования и взаимного обогащения. Знаменательно, что в его литературном наследии одни и те же проблемы и даже одни и те же сюжеты и судьбы предстают перед читателем и в прозе — от фельетона до романа, и в драматургии.

О специфике выражения авторской позиции в драматургии Алексей Толстой писал: «Драматург не может говорить от себя, своим голосом, — он растворяет свою личность в десятках персонажей. Но, растворив себя, он должен овладеть этими джинами, выпущенными из кувшина его фантазии, заставить их вырасти до значительного типа эпохи и — живых, типичных, реальных — повести через столкновение к развязке так, чтобы их судьбою рассказать тему пьесы и дать зрителю всю полноту впечатлений, озаренных высокой идеей»<sup>1</sup>. В то же время постановка эпохальных исторических проблем заставляет драматургов обращаться к использованию художественных возможностей эпического рода. «В булгаковской прозе угадывается драматург, а в драматургии видна рука мастера-беллетриста»<sup>2</sup>.

Как и А. М. Горький, М. А. Булгаков тяготеет к эпизации драматургии. Вполне закономерно, что в «Беге» — произведении гротескного характера — эта тенденция проявляется особенно сильно, благодаря чему изобразительные возможности трагикомедии возрастают.

<sup>1</sup> Толстой А. Н. О драматургии. — В кн.: Толстой А. Н. О литературе. М., 1956, с. 237. Здесь и далее разрядка моя.

<sup>2</sup> Ермакова Т. А. Драматургия М. А. Булгакова: Дис. ... канд. филол. наук. М., 1971, с. 217.

М. Булгаков не только предпосылает эпиграф своей пьесе, что несколько необычно в произведениях драматургического рода, но, как это принято в крупных эпических полотнох, снабжает эпиграфом каждую из восьми частей «Бега», которые к тому же именуются «снами». Называя так картины пьесы, писатель тем самым открывает возможности «использования фантастики для реалистического задания»<sup>3</sup>, что составляет характерную особенность гротеска. Сам термин «сны» ориентирует на нечто ирреальное, фантастическое и подчеркивает иллюзорность, призрачность надежд белогвардейцев, бессмысленность их попыток противостоять воле истории. Одновременно с этим драматург ограничивает действие каждого «сна» строгими временными и пространственными рамками, следуя принципам романного повествования. Эти, казалось, бы, несоединимые тенденции и составляют характерную особенность стиля пьесы.

Как и в «Белой гвардии», Булгаков в «Беге» вновь обращается к использованию библейских мотивов, которые в пьесе окрашены не только в трагические, как в романе, но и в комедийные тона. Так, церковно-славянские изречения, вложенные в уста генерала Хлудова, будучи ключом к психологическому состоянию героя, усиливают напряженность действия и придают происходящему философский смысл.

Хлудов. Помню-с, читал от скуки ночью в купе. «Ты дунул духом твоим, и покрыло их море... Они погрузились, как свинец, в великих водах...» Про кого это сказано? А?<sup>4</sup>

Позднее этот отрывок из Библии преломляется в монологе героя, обремененного сознанием тяжести совершенного: «Что со мной? Душа моя раздвоилась, и слова я слышу мутно, как сквозь воду, в которую погружаюсь, как свинец» (с. 171).

Мастерство Булгакова-драматурга в использовании возможностей эпического рода особенно ярко проявляется в ремарках «Бега». Издавна простейшие или служебные ремарки были связующим звеном между текстом и сценой. В театроведческой литературе встречались утверждения, согласно которым «повествовательные ремарки... ничем своего присутствия в спектакле не обнаруживают и остаются лишь неким инородным, чуждым драматургическому произведению привеском»<sup>5</sup>. В «Театральной энциклопедии» значение ремарки сводилось к «краткой характеристике

<sup>3</sup> Альтшулер А. М. А. М. Горький и проблема стилевых поисков в послереволюционной драматургии. А. М. Горький о М. А. Булгакове. — В кн.: Учен. зап. Горьк. ун-т им. Н. И. Лобачевского. Сер. филол., 1970, вып. 118, с. 165.

<sup>4</sup> Булгаков М. Драммы и комедии. М., 1965, с. 165. В дальнейшем текст пьесы цитируется по этому изданию с указанием в скобках страниц.

<sup>5</sup> Литературная энциклопедия. М., 1935, т. 9, стб. 601.

обстановки действия, внешности, манеры произношения и особенностей поведения персонажей»<sup>6</sup>. И лишь в конце 60-х годов возникает термин «беллетризованная ремарка»<sup>7</sup>.

Мысль о расширении изобразительных возможностей драматургии за счет изменения характера ремарки занимала еще Бернарда Шоу: «Дело, стало быть, не в том, чтобы напечатать и выпустить в свет диалог пьесы, а в том, чтобы полностью донести ее содержание до читателя», — писал он в «Предисловии главным образом о себе самом...»<sup>8</sup>. Шоу считал, что ремарка должна стать образной, эмоционально окрашенной картиной действительности, а не инструкцией к постановке пьесы. «Драматургия Гауптмана и Чехова не только расширила функции ремарки, но и изменила ее эстетическую структуру — впервые ремарка стала образной», — замечает В. А. Сахновский-Панкеев<sup>9</sup>. В драматургии А. М. Горького ремарка — одно из средств выражения авторского отношения к происходящему. Следующий шаг на пути эпизации драмы делает М. А. Булгаков: в его пьесах ремарка становится необходимым компонентом самого действия и должна звучать как «голос за кадром».

Художественная специфика пьес М. Булгакова заключается в том, что они рассчитаны как на сценическое воплощение, так и на прочтение. Ориентация на читателя и является одной из причин обращения драматурга к использованию художественных возможностей эпического рода.

Определенный эмоциональный колорит придает роману «Белая гвардия» введение «снов», хотя они, по мнению самого автора, «построены искусственно»<sup>10</sup>. «Сны» «Бега», будучи логическим и эмоциональным продолжением «Дней Турбиных», доводят атмосферу зыбкости и нереальности до предела, причем сумеречность происходящего особенно отчетливо просматривается в ремарках. Действие пьесы разворачивается в серой, безрадостной гамме осеннего заката и неверных вечерних бликов. Мгла отделяет один «сон» от другого; тьма «пожирает» остатки туманных, неестественных видений.

Во вступительной ремарке к первому «сну» читаем: «...Тьма, а потом появляется скупо освещенная свечечками, прилепленными у икон, внутренность монастырской церкви. Неверное пламя выдирает из тьмы конторку... За окном без-

<sup>6</sup> Театральная энциклопедия. М., 1965, т. 4, стб. 592.

<sup>7</sup> См.: Апушкин Я. В. Драматическое волшебство. М., 1966.

<sup>8</sup> Шоу Б. Избранное. М., 1948, с. 11.

<sup>9</sup> Сахновский-Панкеев В. А. Драма: (Конфликт. Композиция. Сценическая жизнь). Л., 1969, с. 193.

<sup>10</sup> Булгаков М. А. Заметки автобиографического характера. — ГБЛ, ОР, ф. 218, карт. 1269, ед. хр. 6, с. 2.

отрадный октябрьский вечер с дождем и снегом» (с. 127). Автор нарочито подчеркивает призрачность происходящего. Фигуры героев, словно бы поднимаясь из этой ожившей тьмы, несут на себе печать ее. Эмоциональная окрашенность действия экспонируется уже в цветовой гамме: «В высоком игуменском кресле сидит Серафима, в черной шубе... Голубков, петербургского вида молодой человек в черном пальто и в перчатках» (с. 127). Весь первый «сон» озарен неясным мерцанием свечечек, которые то вспыхивают, то вновь гаснут, выхватывая из тьмы отдельные лица, фигуры, картины... Да и сами эти фигуры возникают и растворяются столь внезапно, что напоминают скорее призраки, нежели живых людей. Вот монах Паисий «появляется бесшумно (как во сне. — В. П.), черен, испуган... Задувает все свечи, кроме одной» (с. 129).

В туманной, призрачной атмосфере «сна» даже реальные поступки и реплики людей приобретают символическое звучание. «Главное, темно, товарищ командир», — сообщает буденовец Баеву. Эта фраза в сочетании с баевским «ну, ладно... завтра разберемся» воспринимается как приговор миру тьмы. Через мгновение Паисий «жадно и часто крестится, зажигает свечи и исчезает» (с. 131) и вновь «вбегает, опять тушит свечи все, кроме одной» (с. 132) и, наконец, «исчезает так, что кажется, будто он проваливается сквозь землю» (с. 132). Страх пронизывает тьму, он плоть от плоти ее, и это передано в ремарках.

«Булгаков все время настойчиво ведет действие как бы по краю реальности, постоянно рискуя сорваться в какую-то фантастику, мистику, чертовщину, и тем не менее никогда не забывая вполне реальных мотивировок происходящего», — справедливо замечает К. Рудницкий<sup>11</sup>. Так, реплика Баева «чтоб их черт задавил, этих монахов!» (с. 129) окрашивается почти сверхъестественным, фантастическим светом, когда в окне зловеще «затанцевали отблески пламени» (с. 132) и под мрачной сенью монастырской обители раздался голос де Бризара: «...Не будь я краповый черт, если на радостях и в монастыре кого-нибудь не повешу!» (с. 134). Призрачно все в этом кошмарном «сне»: и внезапное появление белых, которые столь же внезапно исчезают, и напыщенная церемония облачения Африкана в архиепископскую мантию, и нелепый фарс импровизированного богослужения, который завершается фантастической деталью в ремарке: «Игумен и монахи уходят в землю» (с. 136). Мистерия оборачивается буффонадой, и гротеск становится сред-

<sup>11</sup> Рудницкий К. Михаил Булгаков. — В кн.: Вопросы театра. М., 1966, с. 131.

ством реализации фарсового начала. В тревожном ожидании дня тают, исчезают призраки ночного кошмара. «Схватывает свой тулуп» и «исчезает» (с. 136) «архиепископ именитого воинства»; «допивает коньяк» и «исчезает» (с. 138—139) «мадам Барабанчикова» — генерал Чарнота и, наконец, «тьма съедает монастырь» (с. 139). Благодаря авторским ремаркам, образ тьмы метафоризируется, обретая черты фантастического чудовища.

Общей тональности «сна» соответствует и «музыкальный комментарий». В ремарках читаем: «Слышно, как хор монахов в подземелье поет глухо...» (с. 127). «Послышалась глухая команда де Бризара...» (с. 133). «Из-под земли глухо слышалось: «Святителю отче Николае...» (с. 139). Словно сквозь пелену, в тревожной, зловещей тишине «мягко» (с. 133) бьет колокол и раздается «мягкий пушечный удар» (с. 128). Звуки внешнего мира столь же призрачны, как и сам монастырь, как тьма, поглотившая его. В этой до безумия странной обстановке герои обречены на трагическое одиночество, хотя осознают это не все и не сразу. Ремарки «Бега» не только нагнетают атмосферу призрачности, ирреальности, в которой органично сочетаются подлинная трагедия и грубый, нелепый фарс, но и на основе ассоциативных связей объединяют действие сквозными образами и мотивами.

Своего рода ключом к пониманию глубинного смысла как пьесы в целом, так и каждой из ее частей являются эпитафии, которые внутренне связаны и словно продолжают один другой. Каждый из эпитафиев «цементирует» действие на основе лейтмотива нереальности, небытия, сна, настраивая читателя на определенную эмоциональную волну. «Мне снился монастырь...» (с. 127), «Сны мои становятся все тяжелее...» (с. 139), «Игла светит во сне...» (с. 156) — таковы эпитафии первых трех «снов» «Бега». При наличии общей тональности, в самой их конструкции ощущается нарастание трагической напряженности.

Во втором «сне», который словно изнутри наполнен ужасом, впервые возникает жуткая фигура палача Романа Хлудова. Чувствуя свою обреченность, он в ярости уничтожает все: «По Таганашу огонь, огонь! Пусть в землю втопчет на прощанье!» (с. 154). В финальной ремарке второго «сна» драматург фиксирует внимание на тех страшных следах, которые оставляет после себя «рыцари белой идеи» вроде Хлудова: «Видны голубоватые электрические луны. Под первой из них, на железном столбе, висит длинный черный мешок, под ним фанера с надписью углем: «Вестовой Крапилин—большевик». Под следующей мачтой — другой мешок, дальше ничего не видно»

(с. 155). Эмоционально-контрастные образы «голубоватых... лун» и «черных мешков» передают трагизм совершающегося.

Для эпиграфа Булгаков выбирает наиболее яркую деталь. Так, весь третий «сон», выдержанный в подчеркнuto трагической тональности, как бы освещен иглой садиста Тихого. «Игла светит во сне...» — читаем в эпиграфе. Вступительная ремарка: «Какое-то грустное освещение... Кабинет в контрразведке... Тихий сидит за письменным столом...» (с. 156) — конкретизирует эпиграф. Подобно Горькому, Булгаков переосмысливает классические традиции использования значащих фамилий. Тихий в «Беге», как Нестрашный в пьесе «Достигаев и другие», прямо противоположен своей фамилии. Даже каламбур: «На звонок из стены выходит Тихий, останавливается около Хлудова, тих и внимателен... Тихий тих» (с. 141) — приобретает зловещий оттенок.

Эмоционально-экспрессивные ремарки «Бега» акцентируют внимание то на фарсовых, то на трагических сценах. В первом случае контраст интерьера и поведения персонажа производит сатирический эффект. Так, в четвертом «сне» главнокомандующий накануне постыдного бегства — следы его поспешных сборов бросятся в глаза благодаря деталям обстановки кабинета: «...одна портьера... наполовину оборвана, на стене беловатое квадратное пятно на том месте, где была большая военная карта» (с. 162) — разглагольствует о том, похож ли он на Александра Македонского: «... я похож на Александра Македонского?.. Я вас серьезно спрашиваю, похож?» (с. 153).

Иные функции выполняет ремарка, воспроизводящая внешность Хлудова при первом его появлении. Сразу же обращаешь внимание на детали: Хлудов сидит, «съежившись». «...Человек этот лицом бел, как кость, волосы у него черные... кажется моложе окружающих, но глаза у него старые» (с. 140). Уже в этом описании есть нечто настораживающее. Выразительно оттеняют друг друга «черный генеральский зигзаг» и «солдатская шинель», подюсанная не то «по-бабьи», не то по-помещичьи, грязная фуражка «с тусклой кокардой» и варежки на руках. Этот «снижающий комментарий» ремарок контрастными деталями как бы дискредитирует героя и предрекает его трагедию.

Булгаков ставит своей задачей показать внутренний распад личности, который является закономерным следствием служения антинародной идее. Вступительная ремарка к «сну» как бы определяет психологическую доминанту характера Хлудова: «Он болен чем-то, этот человек, весь болен с ног до головы. Он морщится, дергается, любит менять интонации... Когда сочтет изобразить улыбку, скалится. Он возбуждает

страх. Он болен — Роман Валерьянович» (с. 140). Нарочитое повторение сходных синтаксических конструкций, инверсионное построение всего отрывка, многократное использование местоимения «он» и краткой формы прилагательного (эта форма характеризуется особой экспрессивностью), наконец, обрамляющая фраза «он болен» — все это создает психологический портрет «страшной болезни» генерала Хлудова.

Одной из особенностей «Бега» является переключка ремарок и реплик действующих лиц. Так, приведенная выше ремарка созвучна как по содержанию, так и по эмоциональной окраске размышлениям Хлудова в финале второго «сна»: «Чем я болен? Болен ли я?.. Я болен, я болен. Только не знаю чем» (с. 155). Булгаков ставит перед нами вопрос, в чем же причина странной, непонятной «болезни», и невольно задумываешься, действительно ли перед нами «идейный противник революции»<sup>12</sup>, «самый доблестный ее рыцарь»<sup>13</sup>, а состояние его — результат столкновения фанатической преданности и трагических неудач?

Все действие «Бега», как на это указано в ремарках, протекает во мгле и в сумерках. Из мглы вырастают первый и второй «сны», третий «сон» начинается «в осенних сумерках» (с. 156), четвертый — в «сумерках» (с. 162), пятый — «в предвечернем солнце» (с. 174) Константинополя, «солнце садится за балюстраду минарета», и появляются «первые предвечерние тени» (с. 182) — в шестом «сне», «осенний закат в Париже» (с. 194) — в седьмом, наконец, «садится осеннее солнце, закат, закат...» (с. 206) — в восьмом и последнем «сне». Эти эмоционально окрашенные ремарки, передавая реальную атмосферу действия, содержат второй план, который становится ощутимым благодаря переосмыслению конкретных картин и явлений в репликах персонажей.

Символическое содержание приобретает сравнение персонажей пьесы с бегущими по столу тараканами, причем оно прослеживается на протяжении всего действия. Еще в первом «сне» звучит реплика Чарноты: «Все заперто!... Стой! Щель нашел!» (с. 136—137). В четвертом «сне» этот намек конкретизируется. Роман Валерьянович Хлудов — персонаж, в сознании которого реальные картины метафоризируются.

Хлудов. Конницу по дороге сильно трепали зеленые. Но, в общем, можно считать, ушли. А я сам уютно ехал. Забился в уголок купе, ни я никого не обижаю, ни меня никто. В общем, сумерки, ваше высокопревосходительство, как в кухне» (с. 166).

<sup>12</sup> Смирнова В. Михаил Булгаков — драматург. — В кн.: Современный портрет. М., 1964, с. 308.

<sup>13</sup> Рудницкий К. Михаил Булгаков, с. 132.

Дальше идет расшифровка символа: «Да, в детстве это было. В кухню раз вошел в сумерки — тараканы на плите. Я зажег спичку, цирк, а они и побежали (здесь слово «сумерки» употребляется в прямом значении. — В. П.). Спичка возьми да и погасни. Слышу, они лапками шуршат — шур-шур, мур-мур (реальная картина переводится в символический план. — В. П.). И у нас тоже мгла и шуршание. Смотрю и думаю: куда бегут? Как тараканы, в ведро» (с. 166). Столь глубокому проникновению реального и символического способствует сходная обстановка действия — и там и здесь оно происходит «в сумерках». Образ бегущих тараканов на протяжении всей пьесы сохраняет как прямое (тараканья бега), так и переносное значение, причем проекция этого образа на судьбы персонажей и создает трагикомический гротеск.

Все, что происходит в пьесе с того момента, когда герои оказываются в эмиграции, не что иное, как небытие, напоминающее тараканью суету в ведре с водой. Город грез, Константинополь, предстает перед героями в своем подлинном обличье: чужое палящее солнце, «странная симфония» турецких напевов, в которые вплетается «русская шарманочная «Разлука», стоны уличных торговцев, гудение трамваев» (с. 174). Булгаковские ремарки настолько рельефно воссоздают зримый и звуковой облик города, что буквально физически ощущаешь жгучее тлетворное дыхание чужого, враждебного мира.

Диким, нелепым фарсом выглядит сцена состязания тараканов, обретающая невероятные, гротескные очертания. В ремарке читаем: «Над каруселью взвивается русский трехцветный флаг. В карусели гармонии заиграли залихватский марш» (с. 178). «Залихватский марш», затем — раздольное «Светит месяц, светит ясный» и вдруг — шуршащие в музыке тараканья лапки. Благодаря ситуативному и лексическому повтору возникает ассоциативная связь с воспоминанием Хлудова. По сути дела, это не столько воспоминание, сколько констатация героем настоящего и предвиденье трагических событий будущего эмигрантского существования.

Яркими плакатными красками обрисованы в «Беге» гротескные фигуры «тараканьего царя» Артура Артуровича и преуспевающего бизнесмена Парамона Корзухина, причем сатирический гротеск намечается в ремарке. Вот Артур, словно марионетка, «появляется на карусели, как Петрушка из-за ширм, мучается, пристегивая фрачный воротничок» (с. 176). А через мгновение «Артур, во фраке и в цилиндре, взвился над каруселью» (с. 178). Упомянутая в ремарке деталь (фанерный таракан во фраке, подающий кружку пива) проецируется на

самого героя, словно мотивируя реплику Чарноты: «Смотрю я на тебя и восхищаюсь, Артур! Вот уж ты и во ф ра ке. Не человек ты, а игра природы — тараканий царь» (с. 177).

В седьмом «сне» действие переносится в парижский кабинет Парамона Корзухина. Уже эпиграф: «...Три карты, три карты, три карты!..» — в сочетании со вступительной ремаркой: «...несгораемая касса. Кроме письменного стола — карточный. На нем приготовлены карты и две незажженные свечи» (с. 194) — образует ассоциативную связь последующего развития событий с пушкинской «Пиковой дамой». Таким образом Булгаков выделяет центральный в этом «сне» мотив игры.

Эпические тенденции заметны и в монологе во славу доллара, причем здесь наблюдается явная переключка Булгакова с Горьким и Маяковским. В памфлете «Город желтого дьявола» Горький уподобляет золото сердцу капиталистического города. Огромный, пульсирующий ком золота «вертится со сладострастным визгом... сосет кровь и мозг людей для того, чтобы... эта кровь, этот мозг обратились в холодный желтый металл»<sup>14</sup>. Образ «золотоворота» знаком по поэме «Человек» В. Маяковского. В устах Парамона Корзухина славословие доллару превращается в восторженный гимн ему: «Доллар! Великий всемогущий дух! Он всюду» (с. 197). Прибегая к приему сатирической иронии, Булгаков, подобно Горькому и Маяковскому, вскрывает истинную причину империалистических войн и дает четкую негативную характеристику космополиту-бизнесмену, всеми помыслами которого владеют деньги.

«Сон восьмой и последний» как бы подводит черту под судьбами героев «Бега». Здесь получает разрешение нравственная и историко-философская проблематика пьесы, на первый план выступает мотив вины и расплаты. На это ориентирует и эпиграф к «сну» («...Жили двенадцать разбойников...»; с. 206), и последующий музыкальный комментарий («... хор у Артура на бегах: «...Жили двенадцать разбойников и Кудеяр-атаман...»; с. 213). Реминисценции указывают на то, что проблема преступления и наказания решается Булгаковым в духе «Легенды о двух великих грешниках» из поэмы Н. А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо».

Оглядываясь на пройденный кровавый путь, Хлудов подводит итоги. Страшный, неоплатный долг перед живыми и мертвыми тяжким бременем лег на его душу. Хлудов «думает, стареет, понимает» (с. 207), как об этом сказано в ремарке, и его бред в причудливой символической форме обобщает все происшедшее. «Итак, все это сделал я напрасно. А потом что было? Просто —

<sup>14</sup> Горький М. Город желтого дьявола. — Собр. соч.: В 30-ти т. М., 1950, т. 7, с. 17.

мгла, и мы ушли. Потом — зной, и каждый день вертится карусель» (с. 207). Перед нами трагедия бесцельно прожитой жизни, когда в силу обстоятельств «сильный, смелый человек оказывается врагом не только самому себе, но и своему народу»<sup>15</sup>. Подобно атаману Кудеяру, бремя грехов которого спадает, как только он убивает лютого помещика, Роман Хлудов может обрести покой лишь в том случае, если вынесет смертный приговор великому грешнику — самому себе.

Бессмертье — тихий, светлый брег;  
Наш путь — к нему стремленье.  
Покойся, кто свой кончил бег!.. (с. 125) —

гласит эпитафия к пьесе. Для Хлудова решение вернуться на родину — это обретение покоя, это возвращение к самому себе. Судьбами своих героев драматург приводит нас к выводу, сформулированному В. Г. Белинским: «... кто не принадлежит своему отечеству, тот не принадлежит и человечеству»<sup>16</sup>.

Эпизация драмы — процесс, присущий в той или иной степени всей драматургии 20-х годов. Он обусловлен изменением характера конфликтов, в которых на первый план выдвигается социальное начало. Многоплановость, философская глубина «Бега», его трагифарсовая эмоционально-смысловая наполненность, ярко выраженная тенденция к эпизации драматургического текста не что иное, как попытка создания синкретического литературного рода. Тем более что сам Булгаков признавал: «По вопросу о предпочтении повествовательной или драматургической форм полагаю, что тут нет разницы в смысле выделения одного в противовес другому — обе формы связаны так же, как левая и правая рука пианиста»<sup>17</sup>.

---

<sup>15</sup> Шохин К. О трагическом герое и комическом персонаже. М., 1961, с. 18.

<sup>16</sup> Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13-ти т. М., 1954, т. 4, с. 88.

<sup>17</sup> Булгаков М. А. Заметки автобиографического характера, с. 2.

Е. В. Байкина

## ЖАНРОВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ПОВЕСТИ И. КАТАЕВА «ПОЭТ»

С середины 20-х годов в развитии советской литературы наметился новый этап, связанный с решительным поворотом в сторону психологизма. «Почему я особенно делаю ударение на психологизме? — говорилось в одном докладе на конференции МАПП (май 1927 г.). — Я это делаю потому, что мы живем в таких условиях, когда меняется старая психология, когда мы с величайшим трудом, любовью и тщательностью обнаруживаем рост новых чувств, новых связей между людьми. И вот в этот момент, в момент поистине великой психологической революции, такой метод, как метод Толстого, наиболее подходящ для нас»<sup>1</sup>. На этой же конференции было провозглашено, что «путь психологического раскрытия живого человека — таков путь пролетарской литературы»<sup>2</sup>.

Главные достижения в этом направлении были связаны с жанром романа («Чапаев» Д. Фурманова, «Разгром» А. Фадеева), хотя не менее лидирующими в литературном процессе все еще оставались, как в 10-е годы, малые повествовательные формы (очерк, рассказ, повесть). Присущие повести «сосредоточенность на выявлении основных противоречий времени», «высвечивание самых «болевых» проблем из массы вопросов времени»<sup>3</sup> явились теми главными достоинствами, благодаря которым она сыграла важную роль в развитии молодой советской прозы.

Под влиянием этих важнейших тенденций находилось и творчество молодого прозаика И. Катаева. Характерные для его повестей «вытеснение сюжета характером»<sup>4</sup>, смещение акцента повествования с панорамной широты на углубленный взгляд в душу героев позволили многим исследователям (например, авторам кол-

<sup>1</sup> Творческие пути пролетарской литературы. М.: Л., 1928, с. 29.

<sup>2</sup> На литературном посту, 1929, № 9, с. 2.

<sup>3</sup> Лейдерман Н. Потенциал жанра. — Север, 1978, с. 101.

<sup>4</sup> См.: Синенко В. Русская советская повесть 40—50-х гг. — В кн.: Проблемы метода и жанра. Уфа, 1970.

лективной монографии «Русская советская повесть 20—30-х годов») рассматривать творчество И. Катаева «под знаком психологизма»<sup>5</sup>. Разделяя эту точку зрения, хотелось бы уточнить жанровую модификацию психологической повести И. Катаева на материале его первой повести «Поэт».

На наш взгляд, при всем многообразии способов художественного воплощения характеров героев в этой повести, из которых основными являются внутренний монолог, сложная связь поступков и их внутренних нравственных мотивировок, они не являются героями психологической прозы в прямом смысле этого слова. Даже те страницы, где обнажены раздумья автора и героев, могут рассматриваться лишь как непосредственная предыстория современной психологической прозы. Поэтому более точным было бы определение жанра этого произведения как повести-размышления с жанровыми признаками лирико-психологической повести. Попытаемся обосновать это, остановившись на двух основных моментах в определении жанрового своеобразия — авторской позиции и характере героя.

«Поэт» — почти десятилетнее раздумье И. Катаева о новом человеке, его рождении и становлении. Автор с максимальной прямотой поставил перед современниками тревожные вопросы: «Не спишутся ли потом на историческую необходимость жестокость, кровь, насилие?»; «Не забудется ли в горячке борьбы и идейных споров то, во имя чего свершилась революция?» В своей статье «Об искусстве и грядущем человеке» И. Катаев писал, что эти вопросы должны прежде всего стоять перед советской литературой, так как именно на ней лежит ответственность за то, чтобы в новом обществе «человеческие отношения были высоки и... чтобы человек, приобретя весь мир, не потерял самого себя»<sup>6</sup>. Задача нового революционного гуманизма, по Катаеву, состояла в том, чтобы, отвергая абстрактный гуманизм, сохранить саму идею добра и человечности. Поиски героя все активнее сопрягаются у писателя с теми его представлениями о человеке (каков он и каким должен быть), на которых лежит печать общечеловеческих истин, таких как Любовь, Милосердие, право на жизнь.

Борьба против духовного оскудения, сложность совмещения прошлого духовного опыта и того нового, что выдвинула революционная эпоха, уяснение того, в чем счастье и долг революционера, — все эти нравственные проблемы ставятся в «Поэте» не только и не столько в сюжетных ситуациях, сколько в сфере воспомина-

<sup>5</sup> Русская советская повесть 20—30-х гг. Л., 1976, с. 212.

<sup>6</sup> Цит. по ст.: Грознова Н. Иван Катаев — прозаик и публицист. — В кн.: Катаев И. Хлеб и мысль. Л., 1983, с. 345.

ний, мучительных раздумий автора и юного героя о пролетарском поэте Александре Гулевиче.

Сразу же укажем на сложность выделения «образа автора» и «образа рассказчика» применительно к катаевской манере повествования. Несмотря на то, что рассказчик в «Поэте» представляет собой персонификацию авторской концепции личности (их близость подчеркивается и схожестью биографий), мы наблюдаем здесь своеобразное «раздвоение лирического героя»<sup>7</sup>. В повествование, все события которого оцениваются глазами юного рассказчика, происходит вторжение автора с его видением мира, стоящего на некотором временном расстоянии от событий. Рассказчик предстает одновременно юношей, восторженно воспринимающим жизнь на уровне социальных эмоций, но в то же время и уже много повидавшим, зрелым человеком. М. А. Бочаров указывал, что «подобное смещение временных пластов придает необычность взгляда на происходящее в обычной жизни», «позволяет добиваться высокого эмоционального накала», «пружинной сжатости повествования»<sup>8</sup>.

Разные точки художественного обзора дали писателю возможность полнее и ярче высветить изображенный в центре повести характер Гулевича. Подобное «удвоение» точек зрения наблюдается уже на первых страницах «Поэта».

Юный рассказчик, сначала с недоумением взирающий на «странность одежд» Гулевича, проникается к нему симпатией, узнав что тот поэт, член московского пролеткульта. В этом контрасте внешнего облика Гулевича и его восприятия рассказчиком как «возвышенного», «таинственного» поэта чувствуется предвосхищение значения Гулевича в жизни рассказчика, в то же время здесь присутствует почти не выявленная, но безусловно оценочная авторская интонация, корректирующая восторженность мальчика: «Все, все нравилось мне в нем. И плохо отмытые, впалые, небритые щеки, и добрые, медлительные глаза в красноватых веках, и длинный нос с толстинкой к концу, усиливавший сходство поэта с каким-то королем из династии Меровингов», но «смущали меня только черные гнилые зубы»<sup>9</sup>. Гнилые зубы Гулевича — емкая художественная деталь, наводящая на мысль об ущербности самой идеи обреченности революционного поколения, проповедуемой Гулевичем. В этом ключе намечена вся последующая коллизия повести, система ее внутренних отношений, где Гулевич для рассказчика друг, учитель — и противник в споре.

<sup>7</sup> Лейдерман Н. Потенциал жанра, с. 101.

<sup>8</sup> Бочаров А. Бесконечность поиска. М., 1982.

<sup>9</sup> Катаев И. Поэт. — В кн.: Под чистыми звездами. М., 1969, с. 63. В дальнейшем при ссылках на это издание страницы указываются в тексте.

Внутреннее напряжение между позицией автора и позицией рассказчика заключается в том, что если юный герой, не соглашаясь с идеями Гулевича, противопоставляет им лишь свое, во многом еще наивное жизнелюбие, молодое зрение, эмоциональную динамику: «Жизнь! Всюду и всегда, — великолепная, страшная, стремительная жизнь!.. Жизнь!.. Да здравствует!..» (с. 78), то подключение к его внутреннему монологу авторской размышляющей интонации, поправляющей это наивное жизнелюбие, придает ему иную содержательную окраску. Так как средства, которыми достигаются конечные цели революции, понимаются автором и Гулевиным по-разному, то в повествование, с его подчас высоким лирико-драматическим настроением, входит куда более острая форма жизнеутверждения — авторская ирония, говорящая о сложности, неоднозначности позиции самого И. Катаева, принципиальная черта которой состоит в приверженности идее гуманизма, идее ценности каждой человеческой жизни. Это связано с новым подходом к истории, когда наряду с постановкой проблем, «относящихся к периоду гражданской войны, отчетливо всплывает проблематика, порожденная заботами уже нового периода, хотя и решаемая на материале боевого прошлого», когда «отчетливо видно стремление осмыслить изображаемые события с некоторой исторической дистанции, корректируя освещение происходящего уже имеющимся опытом»<sup>10</sup>. Превосходство позиции автора, стоящего на более высокой ступени духовной зрелости, и порождает иронию.

У И. Катаева ирония настолько скрыта, что она скорее угадывается из подтекста, из образов-деталей, интонации, чем слышится. Примером здесь может служить чтение Гулевиным своей поэмы с характерным названием «Голгофа», являющейся квинт-эссенцией всех его идей. Ироническое отношение к ним автора проявляется только через пародийный контекст. Гулевич читал свое «генеральное произведение» на пыльном чердаке, сидя «на куче какого-то бумажного хлама». «Пар вылетал у него изо рта на концах строк, капелька дрожала на кончике посиневшего носа», голос поэта, «обычно глуховатый», теперь «истончился до высоты бабьих захлебываний» (с. 52). Иронией пронизано и первое появление Гулевича в штабе армии. Герой, напоминающий «кочан капусты», одетый в «семьдесят семь одежек», заимствованных у разных людей, собрал «с миру по нитке» и многие свои убеждения. Этот портрет — язвительная карикатура на того человека, которого, по мысли Блока, «революция поднимет на высоту артистического человечества»<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> Андреев Ю. Революция и литература. Л., 1969, с. 285.

<sup>11</sup> Блок А. Искусство и революция. — Собр. соч. М., 1971, т. 5, с. 409.

Но ирония у И. Катаева создает еще и обратный эффект, прямо противоположный ей по своей природе. В Гулевиче, этом нелепом и беспомощном человеке, не заботящемся ни о своей внешности, ни об удобствах своего существования, автор показал непоколебимого борца революции. В его поэме мифологическая ситуация распятия Христа обретает особое структурное качество и вырастает в символическое возвышение тяжелого пути революционера в истории, подобного мучительному восхождению Иисуса на Голгофу. Пафос поэмы заключен в следующих строках:

Мы дышим оба  
С тобой вдвоем  
Мятежной злобы  
Святым огнем.  
Любовь распяли  
Мы на кресте.  
Мы жизнь отдали  
Своей мечте.

Они разительно перекликаются с блоковскими «черная злоба, святая злоба». Это то, условно говоря, блоковское начало в творчестве И. Катаева, которое лейтмотивом пронизывает всю повесть «Поэт», варьируясь уже в другой мифологической ситуации, связанной со стихотворением Блока «Осенняя любовь». Его явно ощутимая символичность, составляющая второй план повествования, призвана подчеркнуть внутреннюю конфликтность сознания Гулевича. Мучительные борения героя со своим «я», психологическая неоднозначность Гулевича были бы непонятны, если исходить лишь из движения сюжета и внешних проявлений характера. Ведь прежде всего Гулевич поэт, и не только по роду занятий, но и по своей духовной природе. Не случайно его любимый поэт Блок, не принимавший, кстати, бездумной жертвенности и ригоризма. Поэтому имя Блока органически вписывается в содержание повести, как и его стихотворение «Осенняя любовь». Концепция «Осенней любви» чрезвычайно важна для понимания глубинного смысла повести и выявления противоречивой сути героя. Все образы-символы этого стихотворения воспринимаются одновременно и со стороны внешнего, поверхностного, и со стороны внутреннего психологического содержания, выраженного в них. В «Осенней любви» как бы осмыслен и подытожен путь духовных борений самого Гулевича. Возведя аскетизм в принцип жизни, Гулевич, подобно лирическому герою Блока, «изнемогает на кресте» жертвенности, к которому сам себя приковал. Как и он, Гулевич, пряча настоящую поэзию глубоко в себя, надеется, что «в темном плаще не узнают» его поэтическую музу. И подобно тому, как лирический герой Блока видит Иисуса Христа, ждет его и сомневается («И челн твой будет ли причален к моей распятой высоте?»), так

и герой И. Катаева, надеясь, отрицая, все-таки связывает свое нынешнее состояние с мечтой о будущем.

Здесь основная мысль, «спрятанная за, казалось, весьма отдаленным намеком, оказывается реальной сюжетной необходимостью, а подтекст при этом — не просто формой изложения, а правдой изображения, вытекающей как из характеров героев, так и из того жизненного положения, в котором они находятся»<sup>12</sup>. В результате перед читателем раскрывается душевное состояние, внутренний мир, далеко не адекватный его внешнему проявлению. Катаев несколько не приукрашивает характер Гулевича, не обходит противоречивости его сознания, понимая, что становление нового человека не может обходиться без изъятий и потерь. Поэтому на словах Гулевич до конца будет отождествлять любовь с «буржуазной отрыжкой», с «уступкой печальной необходимости темным законам тела», а праву на личное счастье противопоставлять требование жертвенности. «Боремся мы для будущих поколений, им и суждено воспользоваться плодами нашей борьбы. А мы должны бестрепетно принести себя в жертву. И вы и я — только агнцы закланные. И нечего нам добиваться от жизни для самих себя чего-нибудь светлого» (с. 63). Юный рассказчик на уровне своего еще полудетского сознания пытается возразить Гулевичу. Возвращаясь в своих воспоминаниях к спору с ним, мальчик напряженно размышляет об обреченности своего поколения, о революционном долге. «Жертва... — думал я. — Действительно нужно бы пасть за революцию... Но... жить как будто бы тоже не очень плохо» (с. 65). Эту еще во многом интуитивную, полудетскую тревожную мысль об ответственности перед будущими поколениями, которые, по словам Гулевича, так же не имеют «права на счастливую жизнь, веселый труд и искусство», авторская размышляющая интонация делает более весомой и нравственно-зрелой. Читатель приобщается одновременно к миру эмоциональной, духовной жизни героя-полудебенки и к ее осмысленной авторской корректировке. Это повлекло за собой концентрированность временной структуры в повести, активное использование ретроспекции, усиление эстетической роли памяти, обусловило и выбор психологических средств.

Повесть выстроена в форме внутреннего монолога-воспоминания рассказчика об увиденном, пережитом, что сообщает ей особую подлинность и искренность. Это обращение к внутреннему миру героя выступает в одном случае как характерный момент позиции писателя, призванный еще раз подчеркнуть близость автора и рассказчика. И хотя психологический анализ еще не достиг

<sup>12</sup> Сильман Т. Подтекст — это глубина текста. — Вопросы литературы, 1969, № 1, с. 93.

в «Поэте» всей объемности и глубины, как, например, в «Разгроме» А. Фадеева, при изображении юного героя он стал ведущим средством раскрытия его характера. Помимо внутреннего монолога, большую роль в раскрытии душевных состояний героев играют также пластические средства, когда через «внешний жест», точно соответствующий «внутреннему жесту» обнаруживается стремление постигнуть глубины характера, выявить истинные переживания. Так, мальчик, потрясенный смертью Гулевича, пытается зажечь лампу, «но руки... тряслись, и стекло никак не вылезало из горелки. Спичка не зажигалась, потому что я чиркал не тем концом...» (с. 79). Здесь, на наш взгляд, И. Катаев подошел ближе всего к творческим установкам Чехова, который считал, что в сфере психики лучше всего избегать описывать душевное состояние героев: нужно стараться, чтобы оно было понятно из действий героев»<sup>13</sup>.

Правота юного героя в споре подтверждается наступлением весны, ощущением близкого конца войны. «Мать честная! Воздух так свеж и пресен, и пахнет подтаявшим снегом... и весна все ближе... и война скоро кончится, и мы будем строить новый мир, в тучах опилок и в радужном сиянии солнца, а мне скоро восемнадцать лет... и у меня скоро будет большая работа, и все вообще великолепно!» (с. 60). В этих эмоциональных, ликующих строках заключается мощное лирическое начало, во многом определяющее жанровое своеобразие повести. Лирическое начало определяется и символически многозначным, ключевым образом дороги, который расширяясь, приобретает психологическую емкость и глубину. Не следует забывать, что в повести этот образ возникает через восприятие юного героя, поэтому он романтически приподнят, поэтичен и олицетворяет устремленность в будущее, к новым горизонтам. С образом пути соотносится у писателя мотив общего движения страны, один из основных в его творчестве. В движении герои И. Катаева как бы сливаются воедино, в один несокрушимый коллектив. «Сквозь эту мертвенно белую, вшивую, трупную зиму... к весне, морю, белому хлебу — все вместе в этом влекущем, захватывающем дух движении наступления» (с. 43). Упоительная суэта наступления отдается в сердце юного героя торжественной музыкой. Утомительные стоянки для него — это скука и уныние, дополненные тоскливым пейзажем. «Огромное село... залегло в пухлых снегах ранней зимы, скудно освещивая желтыми окошками... Тишину разрывал только скарредный, жадный брех собак» (с. 37). Как только движение прекращается, то вместе со спадом напряжения герои теряют силы и, оставленные наедине с собой, со свои-

<sup>13</sup> Чехов А. П. О литературе. М., 1955, с. 36—37.

ми сомнениями, начинают слабеть. Появляются отчаянье, безысходность, смерть. В «черном всешем Луганске» умирает от эпидемии тифа душевно надломленный Гулевич. Все это противостоит тому наивысшему наслаждению, которое герои обретают в движении. Через этот образ, наполненный глубоким гуманистическим содержанием, яснее проступает авторский идеал, его концепция личности, прямо и непосредственно нацеленная на духовное существование человека. Поэтому и остается жить юный герой, душа которого распахнута всем радостям бытия в ожидании «напряженного, кипучего творчества» (с. 62). Устремленный вместе с юным героем в будущее, мотив движения вырастает до символического обобщения идеи произведения, он как бы окончательно оставляет в прошлом аскетизм Гулевича. «Неуклюже зашевелился, захохотал фургонами, грянул паровозными гудками тяжелый штабarm и медленно выполз из Луганска, навсегда покидая засоренные бумажными обрывками дома, темные беспмятные дни и неподвижные могилы» (с. 87).

Мотив движения, возникающий на последних страницах повести, смягчает трагический финал, таит в себе нравственное очищение, будущую радость, выросшую на нынешних страданиях — в этом сердцевина гуманизма И. Катаева, его исторический оптимизм, и даже образ «ледяной сверкающей вершины», как символ «никогда не приближаемой мечты», окрашен в повести в жизнеутверждающие тона.

Таким образом, перемещение центра тяжести на характер, смещение временных пластов, сведение к минимуму внешнего действия или привлечение его лишь в качестве повода к размышлению, а также своеобразие способов художественного раскрытия характеров героев и воплощения авторской концепции художественно реализуют форму повести-размышления, где не столько дается завершенное решение проблемы, сколько выражается сам процесс размышления, нащупываются пути решения конфликтов, идут напряженные поиски героями истины и своего человеческого «я».

А. С. Афанасьева

## «ПЕРВАЯ КОННАЯ» В. ВИШНЕВСКОГО: ЭПИЧЕСКАЯ ДРАМА И КИНОСЦЕНАРИЙ

Широко известно утверждение В. Вишневского, вызванное предложением переработать для кино «Оптимистическую трагедию»: «Кино — искусство нового типа. Его возможности, его выразительные средства грандиозны. Пользоваться таким оружием лишь для того, чтобы пересказывать прозу или пьесы, поистине преступно»<sup>1</sup>. Суждение это высказано в 1933 году в связи с началом работы над «Мы из Кронштадта». Четырьмя годами ранее, вскоре после завершения пьесы «Первая Конная», писатель сделал ее кинопереложение для экрана. Свидетельствует ли это о том, что взгляд В. Вишневского на киносценарий как особую литературную форму сложился лишь к 1933 году? Прежде чем ответить на этот вопрос, обратимся к сопоставительному анализу пьесы и сценария «Первая Конная».

Пьеса датирована ноябрем 1929 года, а уже в декабре Вишневский обратился в Совкино с письмом, в котором упоминал о своей попытке создать сценарий о Красной Армии, называя его самым общим наброском, либретто. Так же, как и А. Ржешевский, он рассчитывал на эмоциональное воздействие своего сценария, на отклик, который он должен найти в душе режиссера — идейного союзника. «Идя от эмоциональных восприятий, даваемых пьесой, режиссер, если он наш, если его сердце забьется, как наше, при чтении пьесы, сделает вещь эпическую. Достойную Конной»<sup>2</sup>.

Сравнивая возможности театра и кино в решении монументальной эпической темы исторического пути Красной Армии, Вишневский чувствует преимущества кино, «соразмерность» его художественных средств масштабам поставленной им задачи — «дать Красную Армию». «Давайте дадим! Я весь загораюсь от

<sup>1</sup> Вишневский В. Мы из Кронштадта. М.; Л., 1936, с. 3.

<sup>2</sup> Вишневский В. «Первая Конная»: Кинопереложение пьесы. — Искусство кино, 1970, № 12, с. 178. В дальнейшем при ссылках на это издание в скобках указывается страница.

мысли работать для этого — я ведь октябрьский боец, партизан, прошел весь путь» (с. 178). Тема Конной для Вишневого автобиографична так же, как и для А. Ржешевского, который готовил сценарий о Первой Конной, но оставил работу после неудачи с фильмом «Простой случай».

Действие пьесы, как и события, описанные в сценарии, развивается в течение более чем десяти лет. Оно организовано необычно: автор выделяет пролог, 36 эпизодов, скомпонованных в три цикла, и эпилог. Это обусловлено тем, что театр, поставив перед писателем задачу разработать текст-литмонтаж на тему «Первая Конная», оговорил необходимость строить пьесу эпизодно, так, чтобы ее можно было показывать отдельными частями в походной обстановке. Но эпизодное строение было вызвано не только этим условием, но и внутренним убеждением автора: «Искусственное сочетание — подгонка кусков, плавно текущих, — казалось мне неподходящим для пьесы о гражданской войне»<sup>3</sup>.

Эпизоды пьесы, соединенные по принципу монтажа, разделены значительными временными промежутками, предполагают интенсивную смену мест действия. Это потребовало от писателя введения персонажа «от автора», ведущего. В то же время появление его обусловлено и особенностями страстной публицистической художественной манеры Вишневого. «Наша совесть, наша память, наше сознание, наше сердце», — сказано о ведущем в списке действующих лиц<sup>4</sup>.

Именно памятью сердца продиктована эта пьеса. Отделенная от времени первых героических шагов Красной Армии десятилетием, она несет в себе все приметы этой эпохи. Приметы времени находят выражение не только в исторически достоверных фактах, которым пулеметчик Вишневский был свидетелем, но и в том, как он сегодня, десять лет спустя, осознает взвихренную революцией Россию. Позднее, уже в 1938 году, вернувшись к работе над сценарием о Первой Конной, Вишневский писал: «Может быть, действительно, темы 1917—1920 годов устарели? Для многих... Но я беру их как современность»<sup>5</sup>.

Мечтая о произведении, которое передавало бы движение масс, Вишневский предлагает свое понимание сюжета: «Для меня сюжет — сама история. Я считаю мелким и пошлым подменять фабульными штучками гигантское течение самой жизни»<sup>6</sup>. «Я

<sup>3</sup> Вишневский В. Статьи, дневники, письма. М., 1961, с. 42.

<sup>4</sup> Вишневский В. Собр. соч.: В 5-ти т. М., 1954, т. 1, с. 85. Далее ссылки на текст пьесы даются по этому изданию с указанием в скобках тома и страницы.

<sup>5</sup> Вишневский В. Статьи, дневники, письма..., с. 347.

<sup>6</sup> Там же, с. 133.

пока слушал шум, движение самих событий»<sup>7</sup>: «Я ншу правду, запахи того времени, прекрасного времени» (разрядка везде моя.— А. А.)<sup>8</sup>. Стремлением передать течение, шум, запахи времени, «сберечь кровь, душу, мозг» эпохи революции продиктована «Первая Конная».

Ей, как и многим другим произведениям двадцатых годов, отразившим героическое состояние мира, свойственно стремление к широкому охвату событий и в пространственном и во временном планах, внимание прежде всего к тем процессам, которые переживала масса, а не отдельный герой. Последнее сказалось уже в списке действующих лиц, где, кроме драгуна Ивана Сысова, остальные названы в соответствии со своей социальной принадлежностью: офицер, рабочий, командир, казак — и имен не имеют. А в примечании автором сказано: «Прочие действующие лица меняются — течет масса разноликая, в эпизодах надо давать всегда разных людей» (1, 85). Так Вишнеvский пытается преодолеть ограниченные возможности сцены и достоверно воссоздать «течение масс».

Об одном из средств преодоления «безусловности» времени и условности пространства, свойственных театру, мы упоминали выше: это появление ведущего. В своих комментариях он называет даты, перечисляет места действия. Другое средство, к которому прибегает драматург, — световой экран, упомянутый в ремарке. На нем, подобно титрам, вспыхивают сводки, цифры. Экран частично берет на себя функции ведущего, освобождая его для эмоциональной реакции на все происходящее.

В пьесе явно ощущается скованность автора сценическими возможностями, условностью театра. Это проявляется и во введении в речь ведущего длинных перечислений дат и мест действия, в появлении экрана, в перегруженности монологов действующих лиц повествованием о событиях, которые не могут быть показаны на сцене. Тяготение к сюжету, продиктованному самим ходом истории на довольно длительном ее отрезке; интерес не к диалектике души, а к диалектике массового сознания — все это требовало иных художественных средств, чем традиционные средства театральной драматургии.

Сознавал ли Вишнеvский литературное своеобразие сценарной формы, переделывая «Первую Конную» в сценарий? Нам кажется, что переделка эта не противоречит его утверждению 1933 года. Дело в том, что сама пьеса «Первая Конная» была «предчувствием» сценария. Форма сценария оказывается более

<sup>7</sup> Там же, с. 134.

<sup>8</sup> Там же, с. 299.

органичной для темы, для материала, для сюжета, как понимал их Вишневский.

Единственный герой пьесы, названный по имени, проходящий через всю пьесу, сменяется в сценарии семью солдатами-односельчанами. Сысоев упоминается лишь как один из них и настолько сливается с остальными, что само упоминание его имени лишается смысла. Конфликт индивидуальный (Сысоев—офицер) сменяется, и на первый план выступает более явно, чем в пьесе, конфликт иного рода. Проследившая революционный путь масс, Вишневский последовательно показывает преодоление вековой привычки к терпению, социальной пассивности и, наконец, стихийности, свойственных его герою.

Сценарий начинается прологом, в котором предстает во всем своем показном великолепии русская дореволюционная армия. То, что в пьесе было дано как текст ведущего, т. е. как речь вторичного субъекта речи, в сценарии предстает как повествование, т. е. как текст первичного носителя речи. (Здесь и далее мы опираемся на понятия и термины, предложенные для анализа художественного произведения Б. О. Корманом<sup>9</sup>).

Взламывая изнутри чинную торжественность царского парада, повествователь ведет нас в казармы. В нескольких эпизодах, совпадающих по содержанию с эпизодами пьесы, по-иному раскрывается мысль о таящейся в народе бунтарской силе, которая распрямляется, подобно пружине. Солдаты, безропотно подчиняющиеся офицерам, названы в сценарии «боязливими богатырями». Это отражение зримого образа — «великаны ходят на цыпочках» и одновременно литературная метафора, имеющая в русской литературе стойкую традицию (как и введение семи односельчан, она возвращает нас к поэме Н. А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо»).

Исчезают в сценарии комментарии ведущего, сопровождавшие в пьесе почти каждое явление пролога. То обобщение, которое делал ведущий, теперь достигается через повтор детали. В пьесе, например, лишь упоминалось в одной из реплик, что офицер выбил Ивану Сысоеву зубы. В сценарии, показав эту сцену, Вишневский упоминает о дырах, чернеющих во рту, не только в эпизоде с Сысоевым, но и в тот момент, когда солдатская масса на вопрос начальства, есть ли претензии, отвечает: «Всем довольны!».

Значение обобщения, акцента, выделяющего смысл, приобретает не только повторяющаяся деталь, данная крупным планом,

---

<sup>9</sup> Корман Б. О. Практикум по изучению художественного произведения. Ижевск, 1977, 70 с.

но и повтор отдельных сцен. Так, повторяется описание крестьянской семьи, потерявшей кормильца; описание повешенных рабочих, которые пытались остаться «нейтральными» во время гражданской войны. Повторение играет здесь ту же роль, что и крупный план, оно помогает понять то, что в пьесе пояснял ведущий.

Частично текст ведущего сохраняется и в сценарии. Он приобретает здесь характер эмоциональных высказываний, которые не заменяют повествования о событиях. Прямооценочная точка зрения повествователя, не только не характерная для сценария, но и последовательно осуждаемая в конце двадцатых годов, в сценарии Вишневого обнаруживает пристрастную, заинтересованную позицию автора. Наряду с другими признаками она позволяет говорить о появлении образа автора в сценарии.

Прямооценочная точка зрения у Вишневого, если можно так сказать, «избыточна», она приобретает значение «надтекста» по отношению к пластическому, действенному содержанию эпизодов. Так, текст ведущего пьесы: «И должен каждый сказать: с кем он, за что, за кого. Не станешь в сторонку» (1,118) — дословно повторен в сценарии, но не предназначен для произнесения с экрана. Мысль о невозможности «нейтралитета» в условиях гражданской войны выражена благодаря введению новых эпизодов: показаны рабочие, воздержавшиеся от вступления в Красную Армию, а затем они же, повешенные белыми. «Висят трое. Воздержались» (с. 184). Смысл авторского комментария непосредственное выражение находит в коротком титре «Воздержались».

В пьесе текст ведущего «Нет охотников класть головы напрасно» (1, 105) характеризует настроение солдат весной 1917 года и предшествует эпизоду военно-полевого суда над солдатами, отказавшимися идти в атаку. Несправедливость приговора и обвинения в трусости становится понятна из комментария ведущего. В сценарии и обвинение в трусости, и его опровержение даны иначе. Трусами энтузиасты-ударники называют вялых, не желающих идти в атаку солдат. А в следующем эпизоде автор показывает «трусов» набирающими воду из колодца под пулями противника и снимающими с колючей проволоки тела погибших «ударников». Таким образом, не только опровергается обвинение в трусости, но и становится очевидной бессмысленность гибели «ударников». И, будто не сдержавшись, вздыхает повествователь: «Эх, курносики расейские! За что пропали?» (с. 182). Прямооценочная точка зрения, выраженная вопросом, не рассчитана на реализацию в зрелище, она призвана эмоционально воздействовать на читателя (режиссера).

Замена вторичного субъекта речи первичным происходит в сценарии не потому, что он был создан в расчете на «немой» фильм. То, что в пьесе рассказывалось, так как не могло быть реализовано в театральном зрелище, в сценарии предстает как повествование, рассчитанное на пластическое воплощение. То есть изменение формально-субъектной организации сценария по сравнению с пьесой вызвано не ограничениями, специфичными для немого кино, а, напротив, большими, чем в театре, возможностями в использовании пространства.

О тяжелых потерях в войне с немцами в пьесе говорят солдаты, в повествовании первичного посетителя речи о них упомянуто только в ремарке: проносят убитых. В сценарии же описание потерь, лишений народа чередуется с эпизодами из жизни штабных офицеров, петербургской знати. Контрастный смысл монтажа не только возмещает, но и усиливает то, что в пьесе было рассказано действующим лицом. Белобилетники, которых гонят на фронт, — и здоровые джентльмены в императорском яхтклубе; могила солдата, разнесенная снарядам, — и комфорт штабов; кладбищенские кресты — и кресты наградные на груди офицеров. Это контрастное сопоставление деталей и эпизодов подготавливает вспыхнутое Сысоева: он, терпеливо сносивший все унижения, бьет взводного.

Театральная условность пространства вынуждала автора в пьесе рассказ о боях у станиц Торговой и Егорлинской, о победе над Деникиным вложить в уста солдата — участника боев. «Деникин в море подался, а тут ведомство не наше», — завершает он свой рассказ (1, 149). В сценарии же повествование о победе над Деникиным дано как текст первичного субъекта речи. «Море — здесь. Уходят с офицерами и господами суда. Накрененные — нагруженные. Конница наша летит. И всюду вздымаются красные флаги. На Новороссийском элеваторе-небоскребе. На доме губернатора. На виллах. На избах. На заводах. На вокзале» (с. 189). Достоверность и неограниченность в освоении пространства, присущие кинематографу, отразились в интенсивной смене объектов: море, суда, конница, флаги на зданиях от элеватора-небоскреба до крестьянской избы. Ритм текста в приведенном отрывке соответствует покaдрoвoму видению.

В сценарии, так же, как и в пьесе, Вишневский стремится передать смятение, овладевшее солдатской массой, растерянность перед необходимостью выбрать свой путь и попытку многих поставить себя вне социальной борьбы. Прямое обращение ведущего в пьесе: «Ой, быть беде! Стойте, товарищи, не бегите к дому!» (1, 110 — в сценарии сменяется описанием тех сил, в поле воздействия которых оказываются солдаты. «Офицеры смот-

рят подавленно и зло». «Идут вдогон немецкие дивизии». «Матросы зовут: «С нами! Братишки! За Советы!». «Красногвардейцы зовут: «Солдаты, с нами!» (с. 183). Социальная индифферентность части солдатской массы проявляется в жесте: революционное воззвание идет на самокрутку.

Герои сценария, несмотря на его «немоту», наделены речью, которая должна быть реализована в титрах. Речь героев сценария «Первая Конная» может быть проанализирована с фразеологической точки зрения, хотя об индивидуализации ее можно говорить с большой степенью условности. Индивидуализация речи героев «Первой Конной» связана не с особенностями характеров (они не выявлены), а с принадлежностью героев к той или иной социальной группе.

Речи комиссара, не допускающего возражений, свойственна лапидарная емкость, рубленый ритм, лексика листовок и воззваний. Речь предводителя анархистски настроенной части красноармейцев обладает своеобразной фонетикой, которая передана графически: «Ж-жяба — ты што!» (с. 185).

В связи с изменением степени выявленности автора к концу повествования с фразеологической точки зрения может быть рассмотрена речь самого автора. Повествователь превращается в рассказчика, сближается с ведущим из пьесы. По поводу «солоненного бронепоезда», сделанного наспех из товарного вагона, он восклицает, будто предвидя реакцию читателя: «Вы не смейтесь — ша!» (с. 186). Показывая бои с Врангелем, он требует от читателя особого, возвышенного отношения к изображаемому: «Замрите все — Красная Армия штурмует Крым!» (с. 191). И уже окончательно выйдя из роли сдержанного повествователя, автор вдруг восклицает: «Рубай гадов по черепам! Пополом их — с плеча до пояса!» (с. 191).

Превращение повествователя в рассказчика возникает, однако, не в результате установки на воспроизведение «чужого» сознания (как в сказовых формах эпоса), а в силу непосредственного отражения в тексте процесса создания киносценария. Понимая идеальный сценарий как рассказ о фильме, увиденном «внутренним зрением», Вишневский отходит от канонической формы, бесстрастно фиксирующей содержание кадров, и превращается в рассказчика, увлеченного тем зрелищем, которое он создал в своем воображении. Причем опорой для сценариста становятся его опыт кинозрителя и знание возможностей киноискусства.

Текст первичного субъекта речи в сценарии «Первая Конная» воспроизводит не только сознание автора, но и сознание героев. «Унтера и вахмистры еще почивают». «Изволят вставать офицеры» (с. 180). Слова «почивают», «изволят» отражают привычное

благоговейно-покорное отношение солдат к господам и одновременно иронию повествователя. «Плачут офицеры. Пропала красота и власть. Чудесно было!» (с. 183). Так через восприятие самих офицеров дает писатель поворот, внесенный в их жизнь революцией. «Бойцы на солнце вверх пупами лежат. Сладсть!» (с. 189). Слово «сладсть», введенное в речь повествователя, не рассчитано на реализацию в титрах, оно отражает сознание героев — бойцов Первой Конной, радующихся мирной передышке.

Стремление к субъектной многозначности, присущее литературе второй половины двадцатых годов, оказывается свойственно и для киносценария «Первая Конная».

Различия в субъектной организации пьесы и киносценария «Первая Конная» связаны со спецификой кино и театра. Общность же структуры этих произведений опирается на активизированное авторское сознание в эпической драме и появление художественного образа автора в киносценарии. Последнее представляется нам важнейшим признаком становления киносценария как литературной формы.

---

### З. А. Чубракова

## ГОРЬКОВСКИЕ ТРАДИЦИИ В ДРАМАТУРГИИ Л. ЛЕОНОВА (К постановке вопроса)

К проблеме традиций в творчестве Л. Леонова исследователи обращаются часто. Особенно полно воссоздана картина освоения Леоновым классического наследия, и «в качестве главного русла, в котором протекает жизнь леоновских социально-нравственных исканий»<sup>1</sup>, выделяется традиция Достоевского. Этой теме посвящены работы Е. Суркова, Е. Стариковой, Л. Ершова, М. Лобанова, Н. Грозновой и др. Менее интенсивно изучается взаимосвязь творчества Леонова и Горького, проблема же горьковских традиций в драматургии Леонова находится на уровне разработки общих принципов анализа и выделения основных линий преемственности.

Впервые сопоставление драм Горького и Леонова появилось в 30-е годы после публикации и постановки на сценах театров пьес «Волк» и «Половчанские сады». Так, И. Березарк связывал пьесу «Волк» с горьковскими драмами «среднего периода». В статье «В поисках нового героя (Заметки о драматургии наших дней)» он писал: «...пьеса Леонова родственна горьковской драматургии. Правда, здесь нет высокой романтики ранних горьковских пьес, нет простоты и четкости «Егора Булычева» или «Васы Железновой». И если уж говорить о традициях горьковской драматургии, то приходится вспомнить пьесы «Зыковы», «Старик», «Фальшивая монета». Именно эти пьесы напоминает леоновская драма»<sup>2</sup>. Я. Варшавский в «Половчанских садах» увидел «антитезу» пьесам Горького, новое решение горьковских конфликтов. По мнению критика, Исайка напоминает Любу из «Последних», Дуся и Ручкина похожи на Меланию из «Детей солнца». Новизна в решении конфликта заключается в том, что Леонов, в отличие от Горького, стремится «устроить своих ге-

<sup>1</sup> Грознова Н. А. Творчество Л. Леонова и традиции русской классической литературы. Л., 1982, с. 22.

<sup>2</sup> Березарк И. В поисках нового героя: (Заметки о драматургии наших дней). — Звезда, 1939, № 5—6, с. 290.

роинь»<sup>3</sup>. М. Бурский отметил сходство попа Лаврентия («Волк») и Достигаева («Достигаев и другие») <sup>4</sup>. Ю. Севрук сравнил Елену («Волк») и Глафиру («Егор Булычев и другие»), обладающих «сдержанным умом и нравственной силой»<sup>5</sup>. В рецензии М. Гуса на постановку пьесы Леонова «Волк» в Малом театре верно отмечалось, что искусство писателя постигать и передавать процесс распада личности, вырождения связано с традицией Достоевского, но «от подражательности (Достоевскому) Леонова оберегает то, что любить и уважать человека он научился у Горького»<sup>6</sup>.

Авторы этих немногочисленных высказываний ограничивались проведением поверхностных параллелей, указанием на тематические, образные переклички. Сравнения носили ассоциативный, разрозненный характер и терялись в массе сопоставлений с писателями самых различных направлений и уровней мастерства. Е. Мейерович подсчитал, что «из семи рецензий на пьесы Леонова в шести указывалось на влияние Достоевского, в одной — на влияние Чехова, в одной — на влияние Горького, в одной — на Л. Андреева, в одной — на К. Прутков, в одной — на Рышкова»<sup>7</sup>.

Появление в критике 30-х годов подобных эмпирических, бездоказательных высказываний было обусловлено игнорированием творческой самостоятельности Л. Леонова, а также неразработанностью методологии изучения проблемы традиций и новаторства в литературоведении. В связи с осмыслением сущности метода социалистического реализма стала очевидна большая роль личности и художественного наследия Горького в формировании новой советской литературы. Изучение идейно-эстетической программы Горького, новаторства его творчества стало магистральным направлением науки. Совершенствовались и литературоведческий инструментарий, методы и методика исследований одной из важнейших теоретических проблем — проблемы традиций и новаторства. На основе научного подхода к драматургии Л. Леонова были сделаны выводы о появлении в литературе специфического явления — «театра Леонида Леонова». Это свидетельствовало о необходимости изучения драматургии Леонова как самостоятельного феномена, существующего по своим законам в литературном процессе. Очевидно, все это, вместе взятое, позволило В. А. Ковалеву в 40-е годы поставить вопрос о сравнительном изу-

<sup>3</sup> Варшавский Я. Герои Л. Леонова. — Советское искусство, 1937, 11 сент., с. 3.

<sup>4</sup> Лит. газ., 1939, 30 мая, с. 5.

<sup>5</sup> Красная звезда, 1939, 8 мая.

<sup>6</sup> Гус М. Волки и люди. — Лит. газ., 1939, 15 мая, с. 5.

<sup>7</sup> Мейерович Е. Человек и событие. — Театр, 1939, № 7, с. 88.

чении творчества Леонова и Горького. Эта проблема многим казалась абсурдной, была встречена недоверчиво, так как сопоставлялись слишком несхожие художники. В. А. Ковалев, по его словам, применил «простейший способ защиты предложенной темы: процитировал выразительные горьковские характеристики Леонова»<sup>8</sup>.

С годами тема обогащалась новым материалом: стали широко известны переписка Горького и Леонова, горьковское предисловие к французскому изданию романа «Барсуки», высказывания Леонова о роли Горького в его литературной биографии и т. д. Но, несмотря на открывшиеся большие и интересные перспективы изучения взаимосвязи двух советских писателей, продолжал заниматься этой темой лишь В. А. Ковалев, которому, без сомнения, принадлежит ведущая роль в ее исследовании. Он обобщил и проанализировал большой историко-литературный материал, постоянно обогащая и углубляя разделы «Горький и Леонов», имеющиеся во всех его работах 60—70-х годов<sup>9</sup>. В своей итоговой монографии «Этюды о Л. Леонове» (1-е изд., 1974 г.) В. А. Ковалев указывает направления и разрабатывает методiku анализа традиций Горького в творчестве Леонова, выявляет их преломление в прозе, драматургии, публицистике. В главе «Леонов и горьковская традиция», сравнивая драмы двух писателей, автор выделяет некоторые линии преемственности, «горьковское в леоновской драме»: «курс на создание пьес глубокой мысли, суггестивной композиции, предельно изобразительных диалогов»<sup>10</sup>. Ковалев намечает новые подходы к глубокому изучению темы, делает верные методологические выводы о том, что «органическая связанность творчества Леонова с традицией Горького не случайна и не сводится к сумме примеров, ибо она возникла на общей мировоззренческой основе, гуманистическом мировосприятии... на почве сходных взглядов на русского человека и его историю, на пути и способы национального самопознания в искусстве»<sup>11</sup>. Отмечая постоянное и многообразное воздействие «горьковского импульса» на деятельность Леонова — романиста, драматурга, публициста, В. А. Ковалев приходит к заключению: «И если стиль и манера Горького отличны от стиля и манеры Леонова, то способы исследования явлений жизни, тот особенный угол зрения, под которым оба писателя рассматривают действитель-

<sup>8</sup> Ковалев В. А. Этюды о Л. Леонове. М., 1978, с. 111.

<sup>9</sup> Ковалев В. А. Реализм Л. Леонова. Л., 1969; Он же. Этюды о Л. Леонове. М., 1974 (1-е изд.), 1978 (2-е изд.) и др.

<sup>10</sup> Ковалев В. А. Этюды о Л. Леонове. М., 1978, с. 137—138.

<sup>11</sup> Там же, с. 150—151.

ность, точки наблюдения, избиравшиеся ими, часто совпадают и были нацелены на решение сходных идейно-творческих задач»<sup>12</sup>.

Итак, после работ В. А. Ковалева исследователи вопроса «Горький и Леонов» получили основательную методологическую базу, и задачи теперь состоят не только в количественном накоплении доказательств воздействия одного художника на другого, но и в выдвижении новых аспектов исследования.

На научных конференциях конца 60-х годов, посвященных творчеству Л. Леонова, особенно на конференциях 1974 г. в связи с 75-летием со дня рождения писателя в Москве (ИМЛИ им. Горького, МГУ, МГПИ и МОПИ им. Крупской) и в Ленинграде (Пушкинский дом), подводящих своеобразные итоги изучения леоновского наследия, была отмечена насущная необходимость перехода от анализа отдельных произведений, этапов творческого пути Леонова к сопоставительным историко-литературным, проблемно-теоретическим исследованиям. В связи с этим одним из ведущих направлений становится изучение традиций и новаторства художественного творчества писателя. В 70-е годы наметился определенный подъем и в изучении проблемы горьковских традиций в драматургии Л. Леонова.

Некоторые наблюдения по этой теме можно встретить в книге Р. Н. Пормана «Л. Леонов. Проблемы метода и мастерства» (1976). Автор, размышляя о связи драматургии двух писателей, пытается проследить горьковскую традицию у Леонова в подходе к разрешению вопроса о соотношении литературы и науки. Он делает следующий вывод: «Подобно Горькому, призывавшему изображать «третью действительность», Леонов всегда стремится включать в национальный обиход не только настоящее, но и будущее. Его социальный оптимизм, как и у Горького, неразрывно связан с научным материализмом»<sup>13</sup>. Но эти общие замечания, как и подобного рода заключения в предыдущей работе Р. Н. Пормана («Пьеса ...Леонова проникнута горьковской верой в человека, в его будущее. Утверждая любовь к человеку-труженику, творцу, Леонов по-горьковски непримиримо разоблачает духовное убожество и моральное падение старого буржуазного мира»)<sup>14</sup>, не подтвержденные литературоведческой аргументацией, убедительным текстуальным анализом, ничего нового не дают для понимания проблемы.

---

<sup>12</sup> Там же, с. 151.

<sup>13</sup> Порман Р. Н. Л. Леонов: Проблемы метода и мастерства. Пермь, 1976, с. 45.

<sup>14</sup> Порман Р. Н. Творчество Л. Леонова в годы Великой Отечественной войны: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Л., 1964, с. 11.

Сопоставлению пьес Леонова 20-х годов и дооктябрьской драматургии Горького посвящен раздел «Горький и Леонов. Проблема традиций» в книге Г. Н. Щегловой «У истоков леоновской драматургии» (1977). Автор, выявляя объективную близость творчества двух художников, стремится понять, «что именно принял и освоил, развил Леонов из метода Горького-драматурга»<sup>15</sup>, какую роль сыграл Леонов уже в начальный период своего творчества в борьбе Горького за утверждение принципов социалистического реализма в драматургии<sup>16</sup>. Сравнивая «Унтиловск» и «Провинциальную историю» с «На дне», «Мещанами», «Дачниками» Горького, Г. Н. Щеглова считает, что они «связаны, во-первых, близостью основных эстетических и идейных позиций, наличием общих тем (критика мещанства, тема труда и т. д.), во-вторых, и это, пожалуй, выражено особенно ярко, общей у писателей формой драматического произведения: способах организации конфликта, характере действия и композиции, свойствах диалога и ремарок»<sup>17</sup>. Тему взаимосвязи ранних пьес Леонова и дооктябрьской драматургии Горького Г. Н. Щеглова развивает и в книге «Жанрово-стилевое своеобразие драматургии Л. Леонова» (1984), посвященной анализу художественного мастерства Леонова-драматурга. Исследовательница размышляет о философском аспекте, об атмосфере споров и идеологических раздумий в пьесах сравниваемых художников, о соприкосновении их разными гранями с творчеством Чехова. На основе выделенных идейно-тематических параллелей и сходства драматургических приемов в пьесах писателей Г. Н. Щеглова делает заключение: «Творчество Леонова с самого начала развивалось в русле горьковских традиций. Но Леонов не слепо перенимал темы и образы, рожденные его великим современником. Они возникали совершенно самостоятельно в творчестве драматурга, их сходство обусловлено близостью мировоззренческих и творческих позиций»<sup>18</sup>. «Леонов, усваивая традиции Горького-художника, учился у него сочетанию идейно-образного с обобщенным, конкретного с идейно-философским»<sup>19</sup>. К сожалению, эти верные выводы не вытекают логически из рассуждений автора, не опираются на развернутый текстуальный анализ и поэтому являются декларативными.

Проблема горьковских традиций в драматургии Леонова поднимается в 70-е годы в статьях Е. Евстафьевой «М. Горький

<sup>15</sup> Щеглова Г. Н. У истоков леоновской драматургии. Ташкент, 1977. с. 62.

<sup>16</sup> Там же, с. 62.

<sup>17</sup> Там же, с. 61.

<sup>18</sup> Щеглова Г. Н. Жанрово-стилевое своеобразие драматургии Леонова. М., 1984, с. 51.

<sup>19</sup> Там же, с. 51.

и Л. Леонов (Из истории творческих связей)<sup>20</sup>, Е. Горбуновой «Духовный союз мастеров слова»<sup>21</sup>, О. Вавилычевой «О влиянии Горького-драматурга на Леонова-драматурга»<sup>22</sup>, Г. Телятниковой «Традиции философской драмы М. Горького в драматургии Л. Леонова»<sup>23</sup>. В этих работах отмечается сложная диалектическая взаимосвязь творчества двух художников, их духовное единство и на основе этого делаются попытки конкретного сопоставительного анализа пьес Леонова и Горького: «Половчанских садов» и «Волка» с «Сомовым и другими» (Е. Евстафьева), «Половчанских садов» с «Егором Булычевым и другими» (Телятникова). Авторы названных статей в основном сосредоточивают свое внимание на одном способе существования преемственных связей у Леонова — на идейно-тематической близости драм сравниваемых художников.

Итак, на основе краткого обзора истории вопроса можно сделать вывод, что в литературоведении разработаны общие принципы подхода и анализа горьковских традиций в драматургии Л. Леонова, намечены основные линии преемственности. Но в рассмотренных нами работах со всей очевидностью обнажились издержки и недостатки в исследовании этой проблемы: растворение всегда неповторимой встречи писателя с горьковской традицией в слишком широких и общих категориях (гуманизм, социальный оптимизм и т. д.); сведение сложного диалектического процесса преемственности к бесспорному воздействию одного художника на другого. Об этом справедливо писал В. А. Ковалев: «...нельзя сводить анализ взаимоотношений крупнейшего русского писателя XX века и одного из талантливейших советских писателей лишь к установлению благотворности влияния старшего, более опытного художника на молодого, менее опытного. Вопрос этот важен, и такое влияние было, но рассмотрением его ограничиться нельзя»<sup>24</sup>. Ковалев настаивал на диалектическом подходе к изучению взаимовлияний двух писателей, к анализу расхождений и противоречий их, приведших к созданию самостоятельных художественных систем при решении общих творческих задач. Факт идейного, мировоззренческого родства Горького и Леонова давно уже не дискутируется, но по-прежнему остается непостижимым то, «на скрещении каких координат, в каком противостоянии обнаруживается единое звучание воззрений художни-

<sup>20</sup> Большой мир. М., 1972, с. 52—68.

<sup>21</sup> Там же, с. 69—81.

<sup>22</sup> Вопросы горьковедения. Горький, 1977, с. 112—129.

<sup>23</sup> Учен. зап./Урал. ун-т. Сер. Филол. наук, 1967, № 55, вып. 4, с. 39—48.

<sup>24</sup> Ковалев В. А. Этюды о Леонове. М., 1978, с. 112.

ков, как разных, но внутренне целостных, независимых социально-философских систем»<sup>25</sup>.

Отмеченные недостатки в исследовании темы во многом объясняются объективными трудностями. Не всегда удается четко отделить то, что «использовано и развито Леоновым в плане освоения творческого опыта Горького, от того, что подсказано самой жизнью»<sup>26</sup>. Самой существенной трудностью является неразработанность методологии и методики анализа преемственных связей, отсутствие целостного представления о «механизме» их осуществления.

При осмыслении проблемы взаимосвязи творчества Леонова и Горького следует учитывать не только высказывания Леонова о большой роли Горького в его писательской судьбе, но и то, что Леонов отрицал прямое влияние на него традиций Горького. Он подчеркивал, что в период становления писательской самостоятельности ему были более близки традиции Гоголя и Достоевского. Затем в статье «Три линии» (1980) Леонов так дифференцирует историко-литературный процесс: « В русской литературе есть ясно обозначенные три линии развития. Первая (я мысленно называю ее «античной») — это Пушкин, Толстой, Чехов. Мир отражается непосредственно в его целостности. Вторая — отражение действительности здесь не прямое, а преломленное. Художественное восприятие идет как бы через внутренний мир человека. Это — Гоголь, Достоевский (надеюсь, меня не упрекнут в нескромности за признание: если бы я осуществил то, что задумал, я и свое скромное творчество связал бы с этой линией). Третья, — условно говоря, просветительская. Она начинается с Чернышевского, представлена Слепцовым, Левитовым и увенчивается литературной деятельностью М. Горького»<sup>27</sup>.

Конечно же, высказывания писателя о самом себе могут быть насколько объективными, настолько и субъективными. Но они лишь раз доказывают, что сложный характер бытования горьковских традиций в творчестве Леонова невозможно постичь проведением поверхностных аналогий и параллелей, что необходимым тщательный текстуальный анализ его драм в сопоставлении с драмами Горького. Для понимания глубинной связи двух писателей нам представляются принципиально важными и размышления Леонова о характере преемственных связей, высказа-

---

<sup>25</sup> Грознова Н. А. Творчество Леонова и традиции русской классической литературы. Л., 1982, с. 30.

<sup>26</sup> Евстафьева Е. М. Горький и Л. Леонов: (Из истории творческих связей). — В кн.: Большой мир. М., 1972, с. 52.

<sup>27</sup> Леонов Л. Три линии. — В кн.: Чехов и Толстой. М., 1980, с. 324, 325.

ные им в беседах с Н. А. Грозновой. Леонов говорит о своеобразных «арках» предшествующего опыта, под которыми неизбежно проходит каждый художник в процессе становления, выработки самостоятельной поэтической системы. «Мы проходим под всеми арками, которые возведены до нас. Эти арки, как магнитные линзы, они влияют на нас, производят изменения в нас, если (!) обнаруживается концептуальное, конституциональное родство»<sup>28</sup>. Эти «магнитные линзы» создают сферу влияния, производят изменения в однородной среде. Чем ближе к определенной «арке», тем сильнее влияние. Но главное — генетическое единство, социально-правственное родство.

При понимании леоновской «метафоры об арках» становится ясной и очень важной для анализируемой нами проблемы мысль, высказанная писателем в статье «Горький сегодня»: «Всякий, кому будет принадлежать честь дальнейшего развития русского репертуара, неминуемо должен будет пройти под творческой аркой Горького, после того, как минует он улицы и площади Гоголя, Островского, Чехова»<sup>29</sup>. Леонов, как бы помогая исследователям, сам выделяет основные линии преемственности: «Диалог его пьес... предельно выразителен и жив до сегодня, и если порой перенасыщен мыслью, то оттого лишь, что именно этих качеств требовала от него его боевая эпоха; его описание всегда точно и глубоко, словно стальным штихелем вырезано на меди; композиция его пьес, вызывавшая различные толкования, мне кажется, носит в себе зародыши новой, блестящей драматургии, прорастить которые на театре не решился или, по ряду внешних обстоятельств, не смог пока никто»<sup>30</sup>.

Горьковское влияние на Леонова-художника затрагивало глубинные стороны мировоззрения писателя, шло не «прямо», в форме заимствований или реминисценций, а выразилось прежде всего в создании Леоновым своей художественно-эстетической концепции, осуществлялось в плане общего усвоения им основных методологических принципов, приемов творческой манеры Горького. Основной в процессе усвоения Леоновым горьковских традиций было стремление к обостренному, бескомпромиссному познанию действительности, к созданию произведений, участвующих в сотворчестве, созидании жизни. Мы уже отмечали, что в леоноведении выделены основные черты идейного, мировоззрен-

---

<sup>28</sup> Из беседы Л. Леонова с Н. А. Грозновой. 26 сентября 1970 г. Цит. по кн.: Грознова Н. А. Творчество Л. Леонова и традиции русской классической литературы. Л., 1982, с. 40.

<sup>29</sup> Леонов Л. Горький сегодня. — В кн.: Леонов Л. Литература и время. М., 1983, с. 140.

<sup>30</sup> Там же, с. 140.

ческого единства писателей, аналогичность некоторых драматургических форм. Но остается невыясненным то, на какие общие «перекрестки» выходили Горький и Леонов при осмыслении национального характера, путей и способов национального самопознания, как общность и расхождения взглядов художников определили особенности драматургической поэтики. Необходимо четкое выделение узловых моментов идейно-эстетической платформы, лежащей в основе общности этих неповторимых, разных, но в то же время глубоко близких художников.

Исследователи драматургии Леонова единодушно говорят о том, что он продолжил горьковскую линию, направленную на расширение познавательных возможностей литературы, на создание интеллектуальной, философской драмы. В связи с этим одной из основных задач становится анализ способов активизации зрительского восприятия, форм выявления активности художественного субъекта. Совершенствование литературоведческого аналитического инструментария, позволившего заново прочитать прозу Леонова и Горького, дает возможности и для более глубокого рассмотрения их драматургических систем. Предстоит проследить преломление в пьесах Леонова основных понятий его эстетики, «которые играют роль своего рода опор, скрепов в его концепции искусства»<sup>31</sup>: «новая неожиданная координата, на которой строится диалог», «новое соотношение хронологической связи действия с развитием характеров», «вторая композиция», «мыслительный каркас», «логарифмирование» и т. д.

Думается, что следующим этапом в исследовании горьковских традиций в драматургии Леонова должен стать развернутый сопоставительный анализ двух самостоятельных драматургических систем писателей по основным структурообразующим принципам. Такой подход позволит путем проникновения в глубь структуры леоновской драмы выявить сложный характер бытования горьковских традиций (моменты сходства мотивов, усвоения и переработки идей, тем, явления отталкивания и скрытой полемики). Только путь тщательного текстуального анализа, исследования на уровне художественного мышления даст возможность сделать выводы о роли традиции Горького в драматургии Леонова, в становлении эстетики и поэтики его самобытного театра, сыгравшего большую роль в обогащении способов художественного познания мира.

---

<sup>31</sup> Грознова Н. А. «...Форму диктует практическая цель художника...»: (Эстетические взгляды Л. Леонова). — В кн.: Творческие взгляды советских писателей. Л., 1981, с. 16.

О. А. Дашевская

## ОСОБЕННОСТИ ОРГАНИЗАЦИИ ДЕЙСТВИЯ В ДРАМЕ КОНЦА 70-х — НАЧАЛА 80-х ГОДОВ

Эстетические поиски драмы захватывают ее самые разные стороны, значительные преобразования происходят и в пространственно-временной организации действия. Отметим то новое, что намечается в художественной структуре пьес в конце 70-х—начале 80-х годов. Самая яркая, бросающаяся в глаза черта современной драмы — сокращение фабульного времени. В произведениях А. Галина, В. Арно, А. Мишарина, А. Гельмана отмеченная особенность становится существенным эстетическим принципом. При этом естественно происходит сюжетно-композиционная перестройка пьес. В основе их, как правило, лежит какое-то одно событие. Недолгое совместное пребывание героев может быть случайным («Счастье мое», «Скамейка»), закономерным («Наедине со всеми»), вынужденным («Вагончик», «Высшая мера»). Совместное пребывание побуждает героев к активному самовыражению, рассказыванию себя. Эта типологическая ситуация становится первым звеном художественной структуры многих современных пьес.

Обратимся к пьесе А. Галина «Восточная трибуна». Фабула пьесы — встреча бывших одноклассников. Но пьеса не только о встрече. Это верхний, самый узкий ее срез. Есть и второй. Он составляет основной смысл, на его основе «вырастает» сюжет. Сюжетное движение определяет воспоминание о прежней жизни.

С первых реплик героев, Вадима Коняева, вернувшегося после пятнадцатилетнего отсутствия в родной город, и его родственника Олега Потехина, возникает атмосфера воспоминаний, состояние, когда «нахлынуло, забродило» и «надо выговориться»<sup>1</sup>. В настоящем одна за другой, поочередно подходят «подруги» Вадима Коняева на полуразрушенный стадион. Каждая рассказывает о себе и о других; высказывается в разной последовательности

<sup>1</sup> Галин А. Восточная трибуна. — Современная драматургия, 1982, № 3, с. 117. В дальнейшем ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием страницы.

о работе, о муже (или несостоявшемся муже), о детях. Каждая говорит о Вадиме, каким он был ранее. Вадим предстает не только в своем рассказе, но и в зеркале их памяти. Пьеса построена как система взаимоотражающих зеркал. Общий диалог прорезывают отдельные монологи-воспоминания. Высвечены все судьбы—Потехина, Подрезовой, Самохваловой, Семенихиной, Мадлен, Кленышевой и, наконец, самого Коняева. Нет главных и второстепенных героев, каждая судьба равноценна и равнозначима. Автор создает сложный контрапункт судеб. Все рассказы-воспоминания связаны единым мотивом—они рисуют драму человеческой нереализованности. Очень разные биографии объединены темой несущественных надежд, нереализованных возможностей.

Прошлое включено не отдельными штрихами, о нем рассказывается подробно. Смыкание временных пластов выступает ведущим структурообразующим принципом. Прошлое и настоящее равноценны по своей значимости.

Следует отметить, что прошлое вообще очень активно входит в структуру современной драмы. Его включение предвещает сюжетные повороты действия, знаменует настоящий разрыв, уход, внезапное прозрение героев, перемену, назревшее решение или страстный порыв. Вспомним пьесу А. Гельмана «Наедине со всеми». События, происходящие здесь и теперь, попадают в ней в прямую зависимость от многих других, подготовивших это настоящее. Прошлое продолжает жить и развиваться в нем, предопределяя будущее. И это «перетекание», «переливание» из одного в другое важно автору. Настоящее попадает от прошлого в прямую нравственную, эмоциональную и сюжетно-событийную зависимость. Конфликтное прошлое оглушительно «вторгается» в не менее конфликтное настоящее, усиливая его драматизм. «Скрытые наплывы» образуют мощные кульминационные зоны. Предыстория в этой пьесе подготавливает настоящую, происходящую на наших глазах драму и как бы растворяется в ней. Настоящее выступает развязкой предшествующих событий и их кульминацией одновременно.

В «Восточной трибуне» все иначе. Воспоминания героев буквально не имеют отношения к последующему, не объясняют характеры героев, не приводят к изменению их судеб, к «прозрению», перелому, не мотивируют дальнейшие поступки. Прошлое кажется не связанным с тем, что происходит сейчас. Рассказы героинь как бы восполняют имеющиеся паузы, устраняют неловкость ситуации. Они вроде бы и не нужны для дальнейшего развития действия, ничего не решают и не меняют. Встретились случайно одноклассники, поговорили и разъехались навсегда.

А. Галина интересуется не то, как прошлое прорастает в настоящее, продолжается в нем, он не показывает непрекращаемость живых связей с ним, как Гельман. Разные временные уровни «встречаются» в структуре действия «Восточной трибуны» на иных координатах: не на единении, а более на сопоставлении и противопоставлении.

Все, о чем мечтали герои, не осуществилось. Коняев не стал великим музыкантом; Мадлен, которая мечтала объездить весь мир, работает в экскурсионном бюро. Несчастливо сложились личные судьбы героинь. Внешние и внутренние изменения отмечают они друг в друге.

Прошлое одноклассники вспоминают как незабываемое счастливое время, которое невозможно вернуть. Как и герои другой современной пьесы, они могли бы сказать: «Было что-то удивительно хорошее... Я как о сказке вспоминаю... И пускай мы там и останемся...»<sup>2</sup>. Они не хотят возродить исчезнувшее с годами, понимая невозможность обращения в прошлое. «Я не выдержу здесь и дня», признается напоследок Вадим одной из одноклассниц (с. 139). Они не ищут в своем прошлом опоры и ободрения, не черпают силы для дальнейшей жизни, не объясняют им своих настоящих бед, не ищут совершенных ошибок, не анализируют своих поступков. Ни утешиться им, ни убежать от него они не могут.

Несмотря на такую необычную роль прошлого, оно принципиально важно. Именно в нем скрыты причины несостоявшихся судеб героев. Они не однозначны. Одна из них — в извечности противоречий между высокими потребностями человека и его ограниченными возможностями. Мысль эта проясняется в монологе Олега Потехина: «Я присматривался к вам и понял, чем вы, девочки, больны... Это — ностальгия по утраченной жизни... Всю жизнь человек о чем-то скорбит. В молодости о прошедшем детстве... Получая хорошую зарплату, тоскует о голодной юности. И так всю жизнь, до тех пор, пока равнодушная рука не выведет в книге регистрации твою фамилию в графе «Умер». Конечно, он проклинал свою жалкую жизнь. Как много он жаждал! Какие силы в себе подозревал! Увы, проходил день, другой, третий. Что же он видел на земле? Жену в халате по утрам, телевизор по вечерам. А в промежутке... целый божий день. Что он видел?» (с. 135). В этих словах намечен бытийный конфликт, который определяет движение многих современных пьес («Порог» А. Дударева, «Блондинка» А. Володина, «Близнец» М. Рощина, «Фан-

<sup>2</sup> Казанцев А. Старый дом. — В кн.: Казанцев А. Антон и другие. М., 1982, с. 173.

тазии Фарятьева А. Соколовой). Но Галин все же прежде всего винит самих героев в несостоявшихся судьбах.

Для разъяснения этого положения необходимо обратиться к анализу еще одного временного плана пьесы. В иерархии аспектов времени этот последний универсален.

Пласт прошлого в «Восточной трибуне» обращен не только к частным биографиям героев. Он более широк и емок. Нетрудно заметить, что герои помнят и постоянно говорят о доме, родной улице, открытии стадиона, об общих знакомых, родном городе. Все, о чем высказываются Коняев и его «подруги», соотносится с общим для всех, «неиндивидуальным» прошлым, «сориентировано» на него.

У гастронома Коняев и Потехин встречаются Пашу Хромцова, который оскорбляет их. Но Коняев не обращает на это внимания и торопится рассказать своему родственнику о том, что раньше Паша был знаменитым футболистом, что девушки ходили за ним толпами, а весь город помнит его удар «левой». Вадим рассказывает об открытии стадиона, называет разные памятные места. В разговорах герои будут вспоминать бывших знакомых, объясняя прежде всего, кто где жил.

Коняев. Конечно, помню... Цурик! Он жил на улице Володарского...

Подrezова. Точно. Теперь он из ЛТП не выходит... С нашей улицы многие там перебивали. Толик Локтионов, Женька Селиверстов... Они напротив партшколы жили... Женился на этой ... ну, как ее? Дом рядом с колонкой (с. 118).

Самохвалова. Ты его, кажется, знал... Валера Бычков. Жил на улице Анны Аристарховой в двухэтажном доме... во дворе огромный тополь рос (с. 124).

Характерно, что среди образов прошлого ведущее место занимают образы родного дома, «нашей» и «соседней» улицы. На недоуменный вопрос Олега, почему Вадим здороваётся со швейцаром за руку, тот поясняет: «Швейцар жил в соседнем дворе» (с. 115). Мадлен он представляет родственнику как подругу с «соседней улицы». Позже Вера Семенихина скажет с отчаянием: «Ты обещал написать о нашей улице» (с. 136). В одном из вариантов пьесы были слова Вадима: «Недавно проснулся среди ночи... Чувствую... плачу. Увидел свой старый дом, с ним улице»<sup>3</sup>. В последнем издании осталось: «Когда я уехал отсюда, мне было двадцать лет. Из них я мало что помню... дом снесли... начинаешь понимать, что жизнь прошла» (с. 134). Образам прошлого отве-

---

<sup>3</sup> Цит. по кн.: Современная драматургия, 1982, № 2, с. 215.

дено в пьесе особое место. Они акцентируют «первоисток» жизни, «начало» судьбы, моменты общей духовной биографии поколения.

Обращение к ним — особенность не только данной пьесы Галина, а типологическая черта многих современных пьес. Поэтому для пояснения их смысла будет вполне резонным обратиться к контексту современной драмы. В ее структуре увеличился удельный вес образов, символизирующих связь с прошлым. Метафорами прошлого в ней могут выступать образы родного города, дома («Восточная трибуна», «Старый дом» А. Казанцева), ими могут стать родители («Мать и сын» Р. Солнцева), родные («Три девушки в голубом» Л. Петрушевской), учителя («Счастье мое» А. Червинского). Они становятся поэтическими узлами произведения, образуя мощный «пласт памяти», план «постоянной», «корневой» жизни.

Исследователи обратили внимание на значимость понятия «дом» для героев «новой драмы». В. Максимова отмечает, что объяснение человеку драматурги ищут «не только с помощью больших, общественно значимых категорий, но и в нем самом — в его корнях, биографии, «доме», в его психике и физиологии»<sup>4</sup>.

«Старый дом» — так и названа пьеса А. Казанцева. В нем живет множество разных людей (по возрасту, социальному положению, по профессии, нравственным качествам). Сам облик старинного особняка с лепными украшениями создает микроклимат бытия героев, неповторимую нравственную атмосферу, объединяющую их. С ним связаны основные сюжетные ходы пьесы. Он «стягивает» судьбы героев. Отсюда бегут юные Олег и Саша, а затем через много лет возвращаются. Как бы ни сложилась их судьба, они тянутся сюда, в старый дом, к началу, к истокам. «Дел-то у меня никаких в Москве,—признается Олег,—так потянуло вдруг»<sup>5</sup>. Дело не только в том, что здесь прошло их детство, остались родители. «Старый дом» — метафорическое понятие, символ чего-то прочного, вечного, нетленного. Немаловажно, что он построен в начале XIX века. Здесь жили декабристы, затем дочь Никиты Муравьева Софья Бибикина, позже тут бывал Лев Толстой. Образ старого дома ассоциируется в произведении с образом времени. Он свидетель смены исторических эпох и поколений. Возвращение в него — приобщение к истории, национальной культуре.

Образы «дома» в «Старом доме» и родного города в «Восточной трибуне» олицетворяют духовные связи героев, их духовную

<sup>4</sup> Максимова В. Судьба первых пьес. — Современная драматургия, 1982, № 1, с. 92.

<sup>5</sup> Казанцев А. Там же, с. 166.

общность как людей «моего двора» и «моего поколения». Но чаще «дом» выступает как символ родственных связей.

В драме Р. Солнцева «Мать и сын» строитель Киреев едет на день рождения к матери. С ним летит его новая жена Ася и одновременно первая жена Лида, их дочь и внук. Родственная разобщенность героев влечет их нравственное опустошение (Киреева, Лиды, их дочери), а также деградацию нравственных качеств от поколения к поколению. Они возвращаются к матери на исповедь, на «разговор в сумерках» в тяжелый, трудный период их жизни. Эта ситуация затем обыгрывается в рассказе Аси о том, как она заблудилась: «Я однажды в туман пошла на станцию, от мамы собралась уезжать, шла, не зная, как дальше жить... спросить гордость не позволила — я ведь уже в детдоме побывала, смелая... и вот заблудилась. Вдруг смотрю — снова возле нашего дома стою, и мама в окне. Мы все вернулись к вам, кто заблудился»<sup>6</sup>. «Заблудившиеся» в жизни Киреев, Лида, Маша черпают силы в беседе с матерью, в ее верности и преданности высоким идеям революции, которые она сумела пронести через всю жизнь. Мать выступает не только хранительницей дома, родственных связей, собирая всех вместе, но и прошлых славных традиций, и прежде всего высокой человеческой гражданственности, которую постепенно утрачивают ее дети и которую еще не приобрели внуки.

Распад родственных уз, разрыв с прошлым современная драма трактует как ситуацию крайне драматическую. Объяснение настоящему разладу между людьми, человеческой разобщенности, жестокости и равнодушию ищет Л. Петрушевская в забвении родственных связей. В пьесе «Три девушки в голубом» на даче снимают квартиру три незнакомых женщины, которые оказываются сестрами, а хозяйка дачи, требующая с них втридорога за квартиру, их родственницей. Важный предмет разговора героинь — выявление степени родства. С каждым эпизодом все более обнаруживается их незнание ближней и дальней родни. Федоровна не знает, где похоронен ее муж, Ирина не помнит имени дедушки, у Татьяны все родные брошены в деревне. Они не ведают, что в доме инвалидов уже много лет живет их бабушка, а множество их сестер разбросаны по свету неизвестно где. В этом видит автор нарушение культурных, этических и нравственных традиций поколений (не случайно Ирина Ченцева, главная героиня, изучает «мертвые языки»).

Доминирующие мотивы и образы — родного города, отчего дома, детства, матери, родителей, родных — составляют мощный

<sup>6</sup> Солнцев Р. Мать и сын. — Современная драматургия, 1984, № 1, с. 92.

пласт прошлого в структуре современной драмы. Они выступают как «зона и поле ценностного восприятия мира»<sup>7</sup>. Эти образы присутствовали в драме и ранее, но сейчас старые известные мотивы, сюжеты включены в систему новой образности, подчинены иным задачам. Значимость семейных устоев, родовых человеческих связей, мира «постоянной жизни» подсказана философско-эстетическими и этическими идеями эпохи, и главной из них является идея связи, преемственности. Через эти образы-символы современная драма восходит к идее непрерывного поступательного движения и развития.

Вернемся вновь к «Восточной трибуне». План прошлого, план «общей, неиндивидуальной памяти» проясняет идею пьесы. Автор показывает поколение людей, которое не выработало новых, зрелых, своих жизненных ценностей. Последние должны были сместить наивные, легковесные идеалы юности.

Внешне герои противопоставлены по отношению к прошлому. Одни помнят идеалы юности (Вера Семенихина, Мадлен), другие забыли (Кленышева). Некоторые из них антипатичны с самого начала, а другие, которые, казалось бы, изображены с симпатией, нелепы и беспомощны (те же Семенихина, Коняев). Все покорны судьбе и воспринимают свою жалкую жизнь как норму, не стыдясь за нее. Все имели возможность, чтобы их жизнь сложилась иначе. Каждому было что-то дано: талантливость Коняеву, красота Мадлен, доброта Подрезовой. Но все они погрязли в мелочной суете. Все не любят свою работу, равнодушны к близким им людям, друг к другу.

Забыл о прошлом и Вадим, который обещал, уезжая, всегда помнить о них. Вера Семенихина, самая верная из подруг, с трудом вспоминает самое главное — обещание Вадима написать музыку о них и об их городе: «...ты обещал написать о нашей улице» (с. 136). И далее: «Ты должен сделать то, что хотел. Ты что-то знаешь про нас, про этот город... Разве наша улица не стоит того... Напиши, как мы жили, иначе никто не заметит, что мы существовали на свете» (с. 136). Слова героини концептуально значимы. В них через пласт прошлого осуществляется восхождение к идее неповторимости каждой прожитой жизни и ее необходимости в неостановимом движении времени. Помимо особого стремления запечатлеть начало, первоисточки бытия драматурги обращаются к философскому образу времени — идее поступательного движения и развития. Важность ее неоспорима для современной драмы. И об этом следует сказать несколько подробнее.

---

<sup>7</sup> Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975, с. 471.

В литературе 70—80-х годов наше время выражено как нечто непреходящее, имеющее огромную духовную ценность для будущих поколений. Связано это со своеобразием исторического периода, с новыми представлениями человека о движении исторического прогресса и месте человека в нем. В современной драме пространственно-временной конкретности противостоит предельно условная, символически обобщенная идея времени, идея поступательного движения и развития. Она оказывает влияние на всю художественную структуру драмы и может быть выражена самыми разными способами.

В пьесе А. Соколовой «Фантазии Фарятьева» идея эта в утопической теории главного героя. Краткая человеческая жизнь осознается им и автором как момент бесконечного развития. «...Когда-то очень давно люди из далекого мира попали на эту планету и остались здесь волею обстоятельств. А потом родились наши предки, а потом мы», — размышляет главный герой пьесы. И еще: «Знаете, что мы такое? Что мы с вами такое? Мы часть огромной прекрасной картины или даже мистерии»<sup>8</sup>. Человек в пьесе А. Соколовой вписан в мироздание, его жизнь «проецируется» в бесконечное будущее («Встреча произойдет. Века пройдут... Вселенная откроется»<sup>9</sup>).

В пьесе Н. Павловой «Вагончик» обобщенная идея времени выражена в символическом образе города будущего. В основе фабулы — суд над подростками. Он происходит на маленькой железнодорожной станции, обнесенной высоким забором. На ее месте будет воздвигнут прекрасный город невиданной архитектуры. «Станция Иня — город будущего!» — висит на заборе лозунг. Об этом строящемся городе говорят разные герои в разных контекстах на протяжении всего действия. Все происходящее наполняется особым смыслом, освещается идеей будущего города. Драматург выстраивает художественную реальность, соединяющую две половины: конкретно-бытовой, натуралистически сниженный план и предельно условный, символически обобщенный. Они возникают параллельно и сосуществуют равноправно, образуя единство художественного мира.

Пьеса Галина тоже двупланова. Возвышенно-прекрасный символ врывается диссонансом в общую атмосферу происходящего — идет распродажа импортных вещей. Слова Веры Семихиной о музыке прерываются последующим монологом Кленышевой: «Ты посмотри вокруг! Да мне наплевать, напишут обо мне или нет. Если напишут, то ничего хорошего. Пусть он скажет, как рас-

<sup>8</sup> Соколова А. Пьесы ленинградских драматургов. Л., 1979, с. 567, 602.

<sup>9</sup> Там же, с. 692.

селить улицу Анны Аристарховой, которую по плану реконструкции надо сломать. Куда мне вывозить старух из солнцевского Дома инвалидов, там крыша сгнила, и нужен капитальный ремонт. Кто в женском ПТУ воспитательницу убил? А убили ее девочки пятнадцати лет! Нет. Пусть он учит детей! Не слушай ее, Вадик! Врет она, жестоко врет! Ничего она не ждет. Она просто неудачница... Ты кисель в юбке, словоблудие твое гроша не стоит. Ты сядь на мое место, посиди вместо меня хотя бы один день» (с. 137). В сорасположении двух противоположных по смыслу монологов намечено противоречие между возвышенными идеалами юности и реальной жизнью. Оно отражено в двух планах пьесы. Автор не снимает его.

Воспоминания и встреча всколыхнули героев. К концу начинает звучать тема преодоления собственного несовершенства. Неудавшаяся жизнь отступает в тень перед желанием помочь Коняеву. Намечаются изменения и в сознании Вадима. Он отказывается от денег, вырученных за вещи. Но автор не дает нам оптимистической надежды на возможное изменение героев. Пять женщин остаются на стадионе и стоят все вместе, но восточная трибуна кажется издали на фоне померкшего неба грудой обломков.

В структуре современной драмы существенно меняется природа художественного пространства. Действие «Восточной трибуны» как бы помещено в пространственную раму. Оно начинается с описания стадиона и им же заканчивается. Поэтика пространства играет существенную роль в прояснении основной идеи пьесы. В ней осуществляется игра пространством.

Все временные планы создают образ ушедшей жизни, закрепленный в сценическом пространстве полуразрушенного стадиона, на котором собираются бывшие одноклассники. Он выступает «сердцевиной» города, его центром, как бы его «душой». Таким он был когда-то давно. Временные параметры пьесы тесно переплетаются с пространственными отношениями. Вадим вспоминает, как открывали стадион: «... по дорожкам катили грузовики... Играл военный оркестр, колхозницы несли снопы... Флаги трещали от ветра... желто-голубые с золотом» (с. 116). Был спортивный праздник, футбол со сборной цирков мира. И они тогда тоже были друзьями. В пространстве «соединены» и «закреплены» разные времена. Оно имеет конкретный план — место встречи героев, но главное — его символический смысл, оно становится символом драмы героев, получает печать их внутреннего эмоционального состояния: «Зачем ты нас привел сюда? Господи, что от стадиона осталось» (с. 125).

Единое художественное пространство — облик родного города — выступает постепенно из иерархии его частей, близлежащих

и невидимых. Где-то совсем рядом площадь Пушкина, там магазин, ресторан, оттуда звонит Вадим к Мадлен, там оставлена машина Олега. Соседняя улица, колокольня, около нее дом Милы Кленышевой, завод, напротив его проходной дом тети Вадима. Движение пространства идет от центра (стадион, восточная трибуна) расширяющимися кругами вовне и заканчивается общей панорамой города, из которого уезжает навсегда Вадим: «... по улице Ленина вниз... По Дзержинского вверх ... мимо почтамта, потом будет мост, за ним пойдут поля, и все» (с. 140). Образ родного города становится действующим лицом пьесы. Пространственные мотивы вплетаются в основные мотивы сюжетного движения. Образ пространства пронизывает диалоги действующих лиц и имеет существенное драматическое значение.

Пьеса — прощание со своими надеждами, со своим прошлым. Облик разрушенного стадиона выступает метафорой жизни героев. Поэтому в произведении не случайно появится образ «беговой дорожки» — жизненной дистанции. Он весьма важен в художественно-эстетической системе пьесы. Шура Подрезова, которая бегала когда-то лучше всех, рванулась по беговой дорожке стадиона, но не смогла выдержать длинной дистанции, скоро потеряла дыхание, сникла, устала. Как Шура быстро сошла с беговой дорожки, так все они сошли с жизненной дистанции, быстро выдохлись и смирились. В контексте сказанного особенно важна последняя ремарка автора, о которой мы уже упоминали: на фоне померкшего неба (а приехал Вадим солнечным днем) восточная трибуна кажется грудой темных камней.

В заключение отметим следующее. В конце 70 — начале 80-х годов происходит «сдвиг» в поэтической системе драмы, в том числе в ее пространственно-временной организации. В структуре действия расширяется, углубляется план прошлого. Он вовлечен в новую систему образности. В пьесах последних лет мы наблюдаем совмещение реальных и условных планов, «наращивание» символических смыслов пространства и времени.

---

Н. В. Отургашева

**АВТОР И ГЕРОЙ В ПЬЕСЕ А. ГАЛИНА  
«ВОСТОЧНАЯ ТРИБУНА»**

С творчеством нового поколения драматургов, в 80-е годы пришедших в литературу, связан вполне определенный тип героя. Интеллигентный, средних лет мужчина, неудачник, склонный к компромиссам, знакомый с муками совести, но не способный переменить судьбу, ощутивший непомерную тяжесть обстоятельств и уставший от неумелой борьбы с ними, — таков герой пьес В. Арро «Смотрите, кто пришел!», А. Галина «Восточная трибуна», А. Кучаева «Маленькие голландцы», А. Ремеза «Что-нибудь одно», В. Славкина «Серсо».

Тип живущего в разладе с собой человека прочно утвердился в нашей драматургии со времен появления «Утиной охоты». Однако литературные наследники Зилова существенно отличаются от него самого. Зилов и Шаманов ощущали свою духовную болезнь как катастрофу, как пограничное состояние между жизнью и смертью, и оттого один из них готовился к самоубийству, другой провоцировал на выстрел своего соперника. Душевный разлад героев драматургии 80-х годов — хроническое, постоянное состояние, к которому привыкли и они сами, и авторы, и читатели.

Изменился и ракурс авторского взгляда на такого героя. Проследить это изменение позволяет понятие «другой жизни», родившееся из одноименного произведения Ю. Трифонова и очень характерное в качестве метафоры авторского ощущения для современной драматургии. Другая жизнь, которая скрывалась для Зилова за символом утиной охоты, являлась антитезой его реальному существованию, противостояла суетности и бесполезности этой жизни. Антиномичны отношения между другой жизнью, о которой вспоминает Шаманов по просьбе Кашкиной, и этой жизнью, которая длится как непрерывный сон души. В драматургии 80-х годов конфликтность этих отношений сглаживается, два плана существования — идеального и будничного — сближаются, в этой жизни таятся крупинки другой жизни: они напоминают

о ней или превосхищают ее. Эту функцию — создавать ощущение «другой жизни» за будничным слоем каждодневности — выполняет, например, стихия танца, царящая в пьесе В. Славкина «Взрослая дочь молодого человека» и связанная прежде всего с образом инженера Куприянова-Бэмса (наличие двух имен также указывает на одновременное существование в его характере двух начал: будничного, сегодняшнего — и возвышенного, устремленного в сегодняшний день из далекой юности героя). Эту же роль выполняют образ музыки и образ времени в пьесе А. Галина «Восточная трибуна».

В науке и искусстве XX века категория времени заняла особо важное место благодаря открытиям в области точных наук и новым, более глубоким и полным представлениям человека о смысле жизни, о движении исторического прогресса, о роли личности и судьбе цивилизации. Герои современных пьес остро ощущают неповторимость каждой прожитой судьбы и ее необходимость в неостановимом движении времени. Мечтает увидеть фильм о своем городе, о своей жизни героиня «Набережной» Ю. Эдлisa: «Вот чтоб как сейчас — набережная эта пустая, море серенькое, тихое, теплоход трубит где-то в тумане, не видать, чайки голодные орут, и не то, про что говорим, главное, а про что — ни слова. А там все равно скоро опять новый сезон, и все сначала, хоть и без нас уже, и что-то будет... Что-то будет...»<sup>1</sup> Границы времени приобретают текучесть и относительность, настоящее легко смещается в прошлое и будущее: «Настоящее протекает сквозь нас, или мы сквозь него, такая река, только бы сил хватило не захлебнуться», — признается Лариса Голубева в пьесе О. Кучкиной «Синицы в октябре»<sup>2</sup>.

Идея неостановимо текущего времени, соединяющего прошлое, настоящее и будущее, реализуясь во всей структуре пьесы, становится средством выражения авторского идеала. Пользуясь терминологией Б. Кормана, можно сказать, что в драматургии 80-х годов актуализируется косвенно-оценочная зона, выраженная языком пространственно-временных отношений. При пересечении в пьесе различных временных пластов рождается то ощущение «другой жизни», которое и несет в себе авторское понимание мира. Сравним с этой точки зрения пьесы В. Розова «Традиционный сбор» (1966) и А. Галина «Восточная трибуна» (1982).

Фабулы пьес похожи: встречаются после долгой разлуки бывшие одноклассники, узнавая и одновременно не узнавая друг друга. Время многое переменяло в их судьбах и характерах. В

<sup>1</sup> Современная драматургия, 1983, № 4, с. 84.

<sup>2</sup> Современная драматургия, 1983, № 3, с. 77—78.

I действи «Традиционного сбора» автор представляет разные судьбы своих героев, которых из будничной жизни вырывает приглашение на юбилей школы, приглашение в юность. Из разговоров выясняется особое значение для всех персонажей образа Сергея Усова — его любили, с ним дружили и хотели на него походить, он — совесть класса, герой, призванный передать авторское понимание жизни, расставить верные акценты в исповедальных разговорах одноклассников. Второе действие происходит в стенах школы, во время юбилейного вечера, куда герои собираются в приподнятом и торжественном настроении. Они «в тех же стенах, где все... просто было и свято». Место встречи — «кабинет естествознания в своем девственном школьном порядке»<sup>3</sup>. Прикосновение к юности пробуждает в персонажах благодарность школе («Да, лучше школы ничего не придумаешь»; с. 467), чистоту былых идеалов и помыслов. «Мне этого вечера до конца жизни хватит», — признается Лида, и ей вторит Ольга Носова: «Что-то с души соскребилось» (с. 507). К героям возвращается прежняя искренность, открывается истинность подлинных ценностей жизни, вначале выставленные за прожитую жизнь оценки с учетом достигнутого положения безжалостно стирает с доски Ольга Носова и выставляет другие, соответствующие внутреннему состоянию души. Каждый получает свое.

В восстановлении истины главная роль принадлежит Сергею Усову: это он провозглашает жизненный принцип драматургин В. Розова: «Порядочный человек — это уже состоявшийся человек... Уж если по крупному счету — государству в первую очередь нужны честные люди повсюду» (с. 491). Это он взывает к тому в каждом, без чего «человек не может жить» (с. 492), разоблачая несостоятельность известного литературоведа и критика Агнии Шабиной, заставляя усомниться в собственном благополучии профессора Тараканова, выслушивая доверительное, только ему предназначенное признание Александра Машкова.

Пройдя очищение школой и юностью, выпускники грозového сорок первого года вновь, много лет спустя, обретают узы родства и братства, узы любви и понимания: «Живем вроде бы врозь, а чем-то крепко связаны» (с. 508). Символична песня, забывтая и все-таки спетая всеми вместе, когда «кто-то начинает одну строчку, бросает, забыл слова, но их вспоминает другой, тоже бросает, вступает третий. А кто не помнит слов, мурлычет мелодию. Но последние строки они поют уже все вместе» (с. 509). И все вместе бывшие одноклассники отправляются «по улицам на

---

<sup>3</sup> Розов В. С. Избранное: Пьесы. М., 1983, с. 467. В дальнейшем текст цитируется по данному изданию с указанием страниц в скобках.

Красную площадь» — туда люди приносят свои самые сокровенные и высокие помыслы, там сверяют они свою жизнь с судьбой великого народа.

Принципиально важно, что в школу собираются люди самых различных поколений: на разных этажах здания встречаются выпускники двадцатых, тридцатых, сороковых, пятидесятых, шестидесятых годов, два пенсионера вспоминают уже неизвестные молодым времена и давно забытые песни, современные школьники именуют героев пьесы «старичками». Уже окончил школу Тимофей Пухов со своими товарищами, и вместе с выпускниками сорок первого года приходит в школу теперь на правах гостя. Время непрерывно движется, и в этом — естественность и организованность жизни, в этом — надежды на будущее и залог бессмертия человеческого рода. Важно только в этом движении не потерять себя, как Максим Петров, не предать своих убеждений, как Агния Шабина, не ожесточиться, как Илья Тараканов. Принимая за должное неостановимое течение жизни, сорокалетние герои пьесы лишены ностальгических размышлений о прошедшей юности, в конце встречи они приходят к оптимистическому выводу: «Все-таки мы неплохие люди получились». И, достойно встречая время своей зрелости, верят, что «будущее поколение возьмет от нас только лучшие черты» (с. 508). Словно эстафету от поколения отцов, принимают на себя сыновья заботу о мире, о человеке, об «идеальной организации человечества на земле». В этой преемственности — надежный залог непрерывного поступательного развития нашего общества.

В отличие от юбилейного сбора в пьесе В. Розова, герои «Восточной трибуны» А. Галина<sup>4</sup> встречаются в обстановке далеко не парадной: их собирает вместе приезд Вадима Коняева, вынужденного в силу различных обстоятельств поправить свои денежные дела в родном городе, из которого он уехал пятнадцать лет назад. Подруги юности приглашены на стадион — традиционное место встреч бывших одноклассников для продажи привезенных из столицы импортных вещей.

В первой же ремарке, описывающей место действия, А. Галин создает образ-символ прошедшей юности героев пьесы: «Развалины стадиона заросли диким бурьяном. Среди вздыбленных досок и щебня несколько чудом сохранившихся рядов восточной трибуны. Внизу свалены в кучу развороченные глыбы постаментов с останками спортивных скульптур. На футбольном поле

---

<sup>4</sup> Галин А. Восточная трибуна. — Современная драматургия, 1982, № 3, с. 114—140. В дальнейшем текст цитируется по данному изданию с указанием страниц в скобках.

в сухом безветрии стоят могучие лопухи» (с. 114). Сразу определяется то время, с которым постоянно будут соотноситься современные события, происходящие в пьесе. Это — «лет двадцать назад... в конце пятидесятых... Веселый был тогда отрезок времени» (с. 116). Участники «Традиционного сбора» кончали школу в сорок первом — время трагических расставаний и тягостной неизвестности. Война в значительной степени определила судьбы выпускников, сформировала их характеры. Воспоминания Коняева обращены к концу пятидесятых — эпохе созидания и восстановления, проникнутой пафосом дружбы и миролюбия. Герой с ностальгией вспоминает о встрече местной футбольной команды со сборной цирков мира, когда кумир болельщиков Паша Хромцов — «смертельный удар правой» — в самый решающий момент бьет левой: победила дружба.

С начала пьесы заявлены антиномичные отношения прошлого и настоящего: некогда бурлящий жизнью стадион превратился в развалины, некогда знаменитый Паша Хромцов «просит милостыню» возле гастронома. Эта противоречивость постепенно обнаруживается и в характере Коняева: некогда подающий надежды музыкант приезжает в родной город торговать заграничными тряпками. Постоянно ощущаемое, построенное на противоречии соотношение времен — некогда и теперь — движет действие пьесы, выявляет ее конфликт, обуславливает построение характеров. Герои предстают в двойном освещении: такими, какими они являются перед нами сейчас, и одновременно такими, какими они запомнились друг другу пятнадцать лет назад. «Ты стал каким-то другим... Ты был таким приподнятым...» — говорит одна из подруг Вадиму (с. 122). А он признается Миле Кленышевой: «Я тебя запомнил... в кроличьей шапке... Много лет подряд по утрам ты проходила мимо моего дома, я ждал этого... Сначала ты ничего не замечала, потом поняла... даже тогда, совсем маленькой девочкой... демонстративно переходила на другую сторону улицы. Ты уже была недоступной, чувствовала, что сильнее меня, во всем хотела быть первой... Не важно, какой ты стала в тридцать, какой будешь в сорок... то совсем другая женщина» (с. 129). Принцип внутренней антиномии становится главным принципом построения характера в «Восточной трибуне» А. Галина. Каждый характер несет в себе противоречие между собой бывшим и настоящим. А самая «сухая» и «железная» из героинь зовется самым нежным и поэтическим именем Мила Кленышева.

Каждая из подруг, оказавшись на восточной трибуне, вспоминает юность, соотнося ее с полуразрушенным теперь стадионом. «А стадион маленький, оказывается. Раньше казался таким огромным. Груда кирпича... бурьян... Скоро и этого не будет.

Приедет бульдозер, сравняет все с землей...» — грустит Вера Семенихина (с. 122). «Господи, что от стадиона осталось. Зачем ты нас сюда привел?» — спрашивает Мадлен (с. 125). Полуразрушенный стадион, свидетель их юношеских встреч, надежд, мечтаний, безмолвное напоминание о юности, становится в пьесе символом неостановимого потока Времени, ассоциируясь с развалинами греческих амфитеатров, с Колизеем («Там стояли такие колонны, огромные колонны... их уже снесли... Риму не спилились такие колонны»; с. 116). Поэтому с особой пронзительностью ощущается диссонанс в разыгрываемом на этом стадионе обыденном действе, оно воспринимается как суэта у вечности на виду.

Школа в «Традиционном сборе» была символом вечного обновления жизни. Разрушенный стадион передает ностальгию героев по утраченной жизни: это не жизнь вообще, перетекающая из поколения в поколение, это именно их жизнь, начатая под трепет желто-голубых флагов и марши военных оркестров, начатая с ощущения всеобщего праздника, победы и самых радужных надежд, которые ни у одного из героев не оправдались. Особое значение поэтому приобретает тема памяти. «Я помню», — говорит Вадим Коняев и с волнением вспоминает об открытии стадиона, о «веселом отрезке времени». «У вас наклеивается вечер воспоминаний. Я мало что помню...» — отрывается от прошлого Мила Кленьшева (с. 135). Больше всех помнит Вера Семенихина, самая честная из подруг. Это она вспомнила самое главное: «Ты обещал, что будешь всегда нас любить и помнить, что ты мечтаешь написать музыку, ты обещал написать о нашей улице. Ты ее привез?» (с. 136). Способность помнить становится необыкновенно значимой в системе авторских оценок личности. Беспмятство говорит об ущербности человеческой души. А память помогает если не восстановить прерванные пятнадцать лет назад духовные связи, то хотя бы прикоснуться к ним. Способность помнить, так же как и способность понимать музыку, особый талант. И два этих дара тесно связаны в пьесе, олицетворяют нравственные начала в человеческой душе.

Наперекор всему верит Вера Семенихина в музыку, которую когда-нибудь напишет неизвестный скрипач из театрального оркестра. «Ты должен сделать то, что хотел... Напиши, как мы жили. Я буду ждать музыку» (с. 136). Через всю жизнь сумела пронести она юношеские мечты, любовь к Вадиму Коняеву, верность своим идеалам, хотя и выпала ей наиболее трудная судьба. Для Милы Кленьшевой, ответственного райкомовского работника, «надежда — это вымысел... наркотик» (с. 129), а память — излишняя обуза и сентиментальность: «Я не могу слышать больше этой болтовни, тошнит меня от ваших разговоров» (с. 137).

Собираясь на встречу с Коняевым, она захватила с собой некогда написанные ей влюбленным Вадиком письма, чтобы освежить в памяти былые чувства. «Пока ехала в машине... просмотрела. Что-то забыла уже, Вадик. Много воды утекло...» (с. 129). И никакой музыки она уже не ждет: «Да мне наплевать, напишут обо мне или нет. Если напишут, то ничего хорошего».

Именно образ прошлого становится нравственным абсолютом, на который равняются (или от которого отрекаются) герои «Восточной трибуны». Конфликт пьесы проявляется как ощущение дисгармонии бытия каждым из героев, как утрата таланта, надежды, единства душ.

Для подруг образ уехавшего Вадима соединился с музыкой, с творчеством. Мадлен вспоминает: «Я подошла с другой стороны... и долго смотрела на тебя. Я представила, как ты станешь великим музыкантом — увезешь меня отсюда... мы с тобой объедем весь мир» (с. 127). Вадим Коняев не стал великим музыкантом и не привез подругам обещанную когда-то музыку. «Я музыку не пишу... давно», — горько признается он. Радужные надежды сменились трезвой горечью, когда «начинаешь понимать, что жизнь прошла» (с. 134) и остались невыполненными те обещания, которые он так щедро давал подругам в юности: «Я ничего не могу для вас сделать. Простите меня» (с. 139).

Размышляя о ностальгии тридцатипятилетних героев по утраченной жизни, видит ли драматург социальные корни болезни? Для ответа на этот вопрос обратимся еще раз к сравнению его пьесы с «Традиционным сбором» В. Розова.

Самая трезвая, практичная, «железная» из героинь «Традиционного сбора» Агния Шабина выносит суровый приговор бывшему мужу Сергею Усову: «Ты всегда был милым, веселым парнем, но... уж ты извини меня за резкость... из тебя ничего не вышло. Человеческая личность когда-нибудь должна состояться. Если, конечно, это личность. Я желала состояться как личность. В этом не было ничего плохого. А ты все веселенький. С тобой перестало быть интересно, Сережа» (с. 489—490). Однако Сергей отказывается судить о состоявшейся судьбе человека по высоте достигнутого им положения, по степени профессионального престижа. Он выводит разговор в область идеальной духовности: «Неужели вывеска прежде всего? Что же это происходит? А кому же просто человек нужен?» (с. 492). Значительность его личности не измеряется внешними приметами, мы так и не узнаем профессии Усова. Однако именно ему доверяет Розов быть главным духовным судьей своих одноклассников, потому что Сергей прежде всего порядочный человек.

В сходной ситуации оказывается и Вадим Коняев, когда любимая им в юности женщина, превратившаяся в «сухую» и «железную» хозяйку района, не менее беспощадно оценивает характер отвергнутого возлюбленного: «Я малость огрубела, но ты всегда жил с распушенными соплями. Ты всегда был мягким, талантливым... лириком. Вы, художники, идете на десерт, а нас жизнь употребляет и на первое, и на второе» (с. 129).

Драматургия 70-х годов в полной мере осознала, что именно в сфере дела полнее всего реализует себя человеческая личность. И что безделье — это не только порок, но и трагедия человека, глубоко связанная с болезнью духа, с отсутствием цели и смысла жизни. (Вспомним в этой связи Зилова и Шаманова — героев драм Вампилова, Сергея из фильма Мережко и Балаяна «Полеты во сне и наяву», Митю из пьесы Володарского «Беги, беги, Вечерняя Заря»). Проблема дела оборачивается в современной драматургии проблемой смысла жизни, поэтому отношение к делу — важнейший показатель личности. Не случайно в мир поэтических воспоминаний героев А. Галина о невозвратимой молодости дисгармонично вторгаются трезвые, жесткие оценки их сегодняшнего профессионального существования. «Ты сидишь в яме, в театральном оркестре. Вспомни, сколько ты зарабатываешь. Дальше Кременчуга ваш театр не выезжал. Мы едем без копейки», — жестоко напоминает Олег своему родственнику. Рассказ Самохваловой об «интересной работе» скептически прерывает Семенихина: «Сидим, Вадик. Целый день — сидим. Мимо окна пройдет кто-нибудь — обсудим» (с. 120). С горечью признается «королева» Мадлен: «Я тоже не приспособилась к жизни... работаю в областной картинной галерее... Можешь себе представить, что это такое» (с. 127).

Героев мучит не только память о прошлом, их мучит отсутствие реального дела в настоящем. Жизнь поправила идеальные мечтания персонажей пьесы, выдвинув свои суровые требования к ним. Не музыку ждет от Коняева окунувшаяся в гущу жизни Мила Кленышева: «Пусть он скажет, как расселить улицу Анны Аристарховой, которую по плану реконструкции надо ломать. Куда мне вывозить старух из солнцевского Дома инвалидов, там крыша сгнила, и нужен капитальный ремонт. Кто в женском ПТУ воспитательницу убил? А убили ее девочки пятнадцати лет! Нет. Пусть он учит детей! Пусть учит детей!» (с. 137). Самая «непомнящая» из подруг оказывается самой «работающей»: «Тяну ляжку, пашу с утра до вечера. Работаю с людьми, а люди сейчас не подарок» (с. 128).

Так в пьесе раскрывается извечное противоречие между идеальными представлениями о жизни и самой жизнью, между меч-

тами и действительностью. Устремленность к идеалу наталкивается на прозу жизни, на засасывающий быт, и слабые духом этого столкновения не выдерживают. Не выдержал его Вадим Коняев, вместо музыки привезший подругам итальянский ширпотреб. Не выдержала его Мила Кленышева, вместе с иллюзиями молодости расставшись и со многими нравственными принципами, обязательными для человека. Мучительно чувствует это столкновение и каждая из подруг, стоически перенося несоответствие между идеалом и реальностью.

Герои «Традиционного сбора» вновь обрели духовное единство, приобретаясь к судьбе всего поколения. Ждет такого же соединения Вадим Коняев, по очереди прося подруг не уходить, остаться, подождать еще немного: «Я хочу, чтобы вы... чтобы мы хоть минуту побыли вместе. Вот наконец пришла Мадлен. Одну минуту... вместе... и я уеду» (с. 137). Однако он с горечью осознает кратковременность этого объединения, прозревая за мимолетной встречей дальнейшую жизнь, в которой «нового ничего не будет». Память станет уделом и будущей жизни Вадима Коняева. «Пройдет время, и ты опять начнешь вспоминать этот город и нас. Что-то будет впереди, а что — посмотрим. Все! Уезжай скорее. Всем будет легче. Пока! Не забывай!...» — напутствует его Мадлен, с отъездом Коняева лишившись последних смутных надежд (с. 140).

За внешней непримечательностью быта драматургия 80-х годов обнаруживает конфликты, требующие осмысления с позиций бытия. К этим позициям она и стремится, чтобы увидеть отдельную личность в общем потоке движения времени и жизни, чтобы соотносить судьбу человека с судьбой его поколения, чтобы отыскать те немеркнущие, проверенные историей идеалы, которые светили бы герою на трудной дороге в будущее. Именно поэтому возрастает роль прошлого в структуре действия многих современных пьес, а проблемы личности оборачиваются проблемами целого поколения («Взрослая дочь молодого человека» В. Славкина, «Ретро» А. Галина, «Старый дом» А. Казанцева, «Пять романсов в старом доме» В. Арро).

Для драматургов «новой волны» человек интересен во всей его жизненной конкретности и достоверности, в его узнаваемости и современности. Однако драматурги не стремятся персонифицировать свой идеал в образе какого-либо героя пьесы: в качестве идеала они утверждают не определенные модели личности, но сам принцип мироустройства, в основе которого — целостно-гармоническое соединение человека с миром. Поскольку представления драматургов об идеале человеческого поведения часто не совпадают с масштабом героев их пьес, постольку имеет смысл

говорить о косвенном способе выражения концепции личности в драматургии «новой волны». Ее герой раскрывает свой характер в рефлексии и, как правило, не способен к целенаправленному действию. Главным характерообразующим принципом становится принцип внутренней антиномии. Персонажи пьес соотносятся не по контрасту, а по принципу дополнительности: они подчеркивают и оттеняют определенные качества друг друга. На первый план выдвигаются не социальные качества героя (как это было в «производственной пьесе»), а его родовые, личностные черты, что иногда приводит к некоторой размытости и социальной неопределенности характеров. Вместе с тем последовательное обращение драматургии 80-х годов к проблеме коренных духовных ценностей человека обусловлено потребностями современного эстетического сознания осмыслить жизнь в ее непрерывном течении, осознать сложную диалектику взаимоотношений личности и обстоятельств, сформировать устойчивые нравственные идеалы, необходимые для развития человека и общества.

---

## СОЗНАНИЕ ГЕРОЯ И ПОВЕСТВОВАТЕЛЯ В РОМАНЕ Ю. ТРИФОНОВА «УТОЛЕНИЕ ЖАЖДЫ»

Как показывает анализ работ, посвященных «Утолению жажды» Ю. Трифонова, в критическом осмыслении романа доминирует изучение его тематических и проблемных аспектов<sup>1</sup>. Идеологические моменты содержания произведения, метафизически оторванные от поэтики, порождают в сознании отдельных исследователей одностороннюю трактовку как жанрового своеобразия романа<sup>2</sup>, так и отдельных его образов (Нагаев, Корышев, Ермаков)<sup>3</sup>, оставляют в стороне сами принципы художественного моделирования жизни, выводящие к эстетическим представлениям писателя<sup>4</sup>. Необходимость исследования поэтики трифоновских романов становится, как отмечают некоторые исследователи, основной задачей изучения его творчества<sup>5</sup>. В пределах данной

<sup>1</sup> Озеров В. Новое в жизни, новое в литературе. М., 1964, с. 34—35; Кузнецов Ф. Наступление новой нравственности. — Вопросы литературы, 1964, № 2, с. 10; Чмыхало Е. Многообразие форм художественного воплощения героического в современной литературе. — В кн.: Роль мировоззрения в художественном творчестве. М., 1966, с. 362—392; Налдеев А. Владыка мира: Тема труда в современной советской прозе. М., 1965, с. 121—125; Анненский Л. Ядро ореха. М., 1965, с. 123—132; Тихонов Я. Дело, которому ты служишь. — Октябрь, 1964, № 1, с. 212—215; Саватеев В. Молодость души: Грани рабочей темы. — Наш современник, 1973, № 7, с. 167—173.

<sup>2</sup> Саватеев В. Познание и утверждение. М., 1980; Акмурадова А. Некоторые художественные особенности романа Ю. Трифонова «Утоление жажды». — Изв. АН Туркменской ССР. Сер. общественных наук, 1974, № 5, с. 64—70.

<sup>3</sup> В. Росляков, например, определяет Нагаева как «шкурника, человека с берложным сознанием» (см.: Росляков В. Утоленная жажда. — Москва, 1963, № 10, с. 204—206); В. Чернышев считает, что образ Корышева получился «расплывчатым и незавершенным» (см.: Чернышев В. Тема народа в современной советской прозе. — В кн.: О воспитательной роли литературы и искусства: Образ нашего современника. М., 1964, с. 36—39).

<sup>4</sup> Этот недостаток проявляется и в последних по времени работах, посвященных творчеству Ю. Трифонова (см.: Иванова Н. Б. Проза Юрия Трифонова. М., 1984).

<sup>5</sup> Якименко Л. О поэтике современного романа. — Дружба народов, 1971, № 5, с. 234—245; Еремина С., Пискунов В. Время и место прозы Ю. Трифонова. — Вопросы литературы, 1982, № 5, с. 34—65.

работы, конечно же, невозможно исследовать поэтический мир даже конкретного романа Ю. Трифонова в его целом, поэтому предметом анализа становится лишь один из аспектов поэтики «Утоления жажды» — сознание героя и повествователя. Закономерность его выделения в качестве самостоятельного аспекта изучения обусловлена формально-содержательной значимостью этих элементов произведения<sup>6</sup>.

Сразу после появления романа критики отметили нетрадиционность его композиции, наличие различных повествовательных позиций<sup>7</sup>. Однако причины, вызвавшие двуплановость произведения, не были исследованы, хотя именно они открывали своеобразие эстетического мышления писателя, помогали увидеть, как осмыслились им жизненные связи и отношения. Воплощенные в структуре романа две повествовательные позиции были порождены потребностями самой «переходной» (Ю. Б. Кузьменко) исторической ситуации: осознанием ограниченности отдельного человека в познании мира, столкновением и борьбой различных общественных тенденций<sup>8</sup>. Двуплановость архитектоники «Утоления жажды» была обусловлена своеобразием личной судьбы писателя, его индивидуальной «духовной биографией». Она диктовалась и особенностями выбранной Ю. Трифиновым жанровой формы романа, воссоздающего в своем целом двуединую связь человека и мира<sup>9</sup>.

Мироощущение героя романа (неверие в возможность социальной справедливости) и его жизненное положение (трудности обучения в университете, вынужденное расставание с любимой, поиск работы), изображенные в «Утолении жажды», обусловлены не зависящими от его субъективной воли социальными процессами конца 30-х годов. Коряшев осознает как свою зависимость от внешнего мира, так и ограниченность своих индивиду-

---

<sup>6</sup> Она обосновывается в следующих работах: Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979; Он же. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1975; Бочаров С. Г. Характеры и обстоятельства. — В кн.: Теория литературы: Основные проблемы в историческом освещении: В 3-х т. М., 1962, т. 1, с. 312—451; Рымарь Н. Т. Современный западный роман: Проблемы эпической и лирической формы. Воронеж, 1978.

<sup>7</sup> Мотылева Т. Глазами друзей и врагов: Советская литература за рубежом. М., 1967, с. 103; Панков В. Воспитание гражданина: Современная советская литература. Герои. Проблемы. Дискуссии. М., 1965, с. 261—265; Бочаров А. Канал — это, в сущности, жизнь. — Дружба народов, 1963, № 12, с. 267—270; Чулкова К. Художественный характер и принципы психологического анализа в современной советской прозе. — В кн.: Партийность, время, художник. М., 1965, с. 80.

<sup>8</sup> Кузьменко Ю. Б. Советская литература: Вчера, сегодня, завтра. М., 1984.

<sup>9</sup> Кожин В. В. Происхождение романа. М., 1963.

альных возможностей в его изменении. Ю. Трифонов исследует в романе процесс внутреннего перерождения героя, формирование его взаимоотношений с миром в изменившейся исторической ситуации конца 50-х годов. Писателя интересует не традиционный эпический аспект изображения человека как активного деятеля, устанавливающего связь с жизнью в практическом действии, он сосредоточивает внимание на внутренних поисках личностью своего места в мире, на ее самосознании, помогающем определиться в изменившейся действительности. В соответствии с этим художественным заданием герой изображается изнутри: реальный предметный мир и мир человеческих взаимоотношений, входящие в кругозор Корушева, предстают с его частной, субъективной позиции. Сознание героя окрашивает изображаемые события его индивидуально-неповторимым отношением к ним. Изменения в восприятии жизни характеризуют и изменения, происходящие в мироощущении Корушева. Поток сознания героя предстает не во всем целом его реального протекания, а дискретно, отражая лишь основные, переломные этапы мировосприятия героя.

Ср.: «Я ехал в пустыню, потому что у меня не было выхода»<sup>10</sup>. «А я уеду. Невозможно ждать. У меня нет денег, нет времени, проходит жизнь, я не могу ждать» (с. 37).

«И там выяснилось, что все мои прежние представления были неправильными, и то, что, мне казалось, я понял, я понял неправильно» (с. 67).

Сознание героя внутренне неоднородно. Оно объединяет в себе взгляд на мир изнутри, с позиции его субъективной значимости для героя (лирическое членение жизни)<sup>11</sup> с определенной «отстраненностью» Корушева, наличием дистанции между ним и внеположенными ему явлениями и событиями, когда он оказывается перед необходимостью их познания. Социальное самоопределение Корушева (устройство в газету) определяет перелом в его восприятии мира: ценностные позиции Зурабова, Хмырова, Демидова, Лузгина, Литовко интересуют его в своем объективном значении (эпический принцип членения действительности). Динамика лирического и эпического восприятия жизни сознанием героя обуславливает соединение субъективных оценок героя с открытием им объективного содержания в людях и явлениях. Сознание Корушева не сплошь субъективно, оно оказывается достаточным для того, чтобы понять и объяснить мир, найти в нем свое конкретное место.

<sup>10</sup> Трифонов Ю. Утоление жажды. М., 1965, с. 3. Далее текст цитируется по этому изданию с указанием страниц в скобках.

<sup>11</sup> Рымарь Н. Т. Указ. соч., с. 64.

Динамика эпического и лирического принципов изображения жизни определяет своеобразие постановки героя как «третьего» по отношению к познаваемой им жизни<sup>12</sup>. С одной стороны, исчезает необходимость в сугубо внешней постановке героя как «третьего», порождавшая его внутреннюю непричастность к изображаемой жизни, которая в этом случае лишь подсматривалась и подслушивалась. Коришев внутренне связан с изображаемым им миром (личные отношения связывают его с Лерой, Денисом, Зурабовым, Литовко), поэтому разрушается тот избыток видения, которым обладал повествователь, непричастный к миру других. Этим подчеркивается субъективность и ограниченность знания героя о действительности, необходимость корректировки его частной истины. С другой стороны, передавая «внеположенные» ему ценностные позиции других (оценка Зурабова Лерой, Тамарой, Критским; оценка Дениса Литовко Хмыровым, Лузгиным; оценка Ермасова Нияздурдыевым, Зурабовым, Атаниязом), Коришев, при всей ограниченности своего кругозора, открывает нам истинную значимость человека и явления. Таким образом, сознание героя в художественном мире романа оказывается способным и прикасаться к истине, и исказить ее. От внутренней активности героя, его самосознания зависит то, какая из данных тенденций будет преобладать в его восприятии мира. Коришев, в отличие от Зурабова, предпочитающего не замечать обнаруженные временем потребности в самореализации каждого человека, ощущает «слом» времени. Его сознание активно осваивает жизнь, в которой ему необходимо самоопределиться. Самосознание и память становятся основой этого самоопределения и источником имманентного развития героя. Их активность, не зависящая от обстоятельств, помогает Коришеву обрести связи с объективным развитием жизни, определяет перелом в мироощущении героя и его дальнейшую судьбу. Постигая других («мольковость», стремление «к чепуховым целям» в Кате, «упорство жука» в Хмырове), Коришев познает и себя. Самопознание становится необходимой предпосылкой, определяющей способность героя противостоять давлению обстоятельств: «Познать себя — это и значит плыть против течения». Благодаря самосознанию, Коришев отыскивает моменты связи своих индивидуальных устремлений с волями других героев, а значит, и с жизнью. Память героя помогает ему ощутить движение времени, осознать изменение мира и своего положения в нем. Коришев не любит вспоминать, что психологически мотивируется испытанной им не-

---

<sup>12</sup> О классической постановке «третьего» см.: Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1978, с. 275.

справедливостью: «Как хорошо быть деревом! Как хорошо ничего не помнить!» (с. 28). Но писатель обнажает невозможность для героя освободиться от жизни: конкретные впечатления настоящего (разговоры о Москве тридцать седьмого года, случайные фразы других героев) заставляют его заново эмоционально переживать прошлое. Через ретроспекции Корушева прошлое вторгается в настоящее, соединяется с ним в единый ряд исторического времени, передавая изменения, происшедшие в общественной жизни. Герой обретает духовную связь с миром, и в этом заключается новизна созданного писателем образа человека.

Процесс изменения самосознания Корушева воплощается и в «пространственно-временном целом» героя. В прологе романа метафорическое переосмысление конкретных трудностей поездки через пустыню (жара, духота, жажда) характеризует психологическое восприятие Корушевым своего жизненного положения (осознание героем социального и личного одиночества) и одновременно открывает его субъективные намерения, вызвавшие отъезд из Москвы: Корушев пытается выйти из глубокого душевного кризиса, обрести свое место в мире. Герой покинул пространство и время своей прежней жизни, но еще не вошел в новое, он как бы на грани между ними, находится на пороге, поэтому пространство не освоенной им жизни, представленное метафорами гор, пустыни, не входит в активный кругозор Корушева. Он вне этого пространства, поскольку не причастен к разворачивающемуся в нем бытию большого мира, герой лишь наблюдает его из своих ограниченных и замкнутых топосов (купе поезда, комната гостиницы).

Ср.: «Раскаленный воздух, набитый пылью и горечью, влетал в открытые окна и обдавал нас жаром, как из духовки. Слева ползли голые, отполированные солнцем горы Ирана, справа расстилалась пустыня» (с. 3).

«Из окна комнаты видны горы... Я сижу в узкой, полутемной комнате гостиницы» (с. 24).

Самоопределение героя во всех сферах жизни (социальной, частной) определяет выход Корушева за пределы ограниченных топосов в большое пространство преобразованной пустыни, являющееся метафорой как изменившейся жизни, так и внутреннего перелома героя: описание безжизненной пустыни в эпилоге романа сменяется ярким пейзажем. «В низинке въехали в заросли тюльпанов. Все было красно от них. При заходящем солнце здесь, внизу, стоял легкий сумрак, и тюльпановое поле было темноватым, винного оттенка» (с. 366). Тем самым реальный простран-

ственный путь героя в романе сливается с его жизненным путем «в его основных переломных моментах»<sup>13</sup>.

Изображение сознания героя внутри потребовало от автора поисков иной ценностной точки зрения, позволяющей обрести объективную позицию «внезаходимости» и эстетически завершить героя. Специфика жанра романа диктовала писателю необходимость изображения перелома в мироощущении героя не только как результата активности его сознания, но и как закономерного итога изменившегося состояния мира. Для этого понадобилось введение в роман эпического повествователя, обладающего недоступным Корушеву избытком видения и корректирующего субъективное восприятие героя. Позиция повествователя в эпическом произведении есть как бы позиция самой жизни, очищенная от субъективного тона в ее восприятии, поэтому повествователь лишен конкретной жизненной судьбы, его сознание, в отличие от сознания героя, выражает субстанциальное, а не индивидуально-неповторимое мироощущение. Эпический повествователь претендует на обладание всем наличным знанием об изображаемой действительности, обнаруживая свойства, объективно присущие героям и явлениям<sup>14</sup>. Однако, как отмечают исследователи, позиция повествователя лишь в плане выражения «есть как бы позиция объективной реальности»<sup>15</sup>, тогда как в плане содержания она внутренне субъективна: в том, как расчленяет эпический повествователь многообразный поток жизни, что отбирает из него и делает элементом художественного целого, как организует свой мир, — проявляется его скрытая субъективность.

В «Утолении жажды» наблюдается усиление внутренней субъективности эпического повествователя. Так, эпический мир романа, как и мир героя, дискретен: реальный жизненный поток дробится и художественно организуется в цепь новелл, связанных не только сквозными персонажами (Нагаев, Карабаш, Мурадов, Марина), но и внутренней логикой повествователя: каждая новелла является этапом, отражающим изменения в отношениях героев с миром (Нагаев, Мурадов) и развитие конкретной производственной коллизии (борьба за прогрессивные методы строительства канала). В их совокупности открывается неизбежность установления справедливости во всех сферах жизни (социальной, частной, нравственной). Повествователь вскрывает недостаточность только «производственной» связи человека с жизнью без обретения духовного единства с миром (образ На-

<sup>13</sup> Там же, с. 265.

<sup>14</sup> Рымарь Н. Т. Указ. соч., с. 38.

<sup>15</sup> Там же, с. 96.

гаева). Внешне включенный в систему общественных отношений, Нагаев внутренне самоустранился от участия в их формировании. Повествователь обнаруживает единую основу, проявляющуюся в отношениях Нагаева к работе, славе, деньгам, женщинам, — эгоизм. Он показывает, как герой находит подтверждение своей философии («Ведь в жизни самая сила что? Вот что! — Он поднял руку горстью и большим пальцем с коротким желтым ногтем потер два других пальца. — Точно говорю»; с. 43) в определенных жизненных обстоятельствах (от Нагаева уходит жена), вскрывает внешне не выраженную «замкнутость» героя сугубо индивидуалистическими интересами («Я об своей жизни думать должен. Обо мне ни у кого голова не болит»; с. 10). В соответствии с эпическими принципами изображения действительности повествователь извне открывает основные этапы, подготавливающие «перерождение» Нагаева (сам герой не чувствует и не осознает их). Тем самым необходимость изменения отношений человека к миру предстает как исторически закономерный процесс. Неспособный сопереживать (отказ от ученика, переезд в будку Мариютина) Нагаев, благодаря возникшему чувству к Марине, оказывается способным преодолеть свой эгоизм: во время песчаной бури он отправляется на поиски Марины, преодолевая страх. Эпический повествователь открывает всю сложность преодоления героем самого себя: «Он (Нагаев. — В. С.) ненавидел Марину. Ненавидел за то, что пошла, дура, не вовремя за дровами, и за то, что струсила и сейчас лежит где-нибудь в яме и ревет белугой, и за то, что надо искать ее, ползти, задыхаясь от страха. Он ненавидел ее за то, что ему самому было очень страшно. Однако он продолжал двигаться» (с. 105).

Эпический повествователь выявляет, как постепенно подготавливается перелом, переоценка героем прежних представлений. Равнодушный к общественному мнению, Нагаев оказывается глубоко уязвленным, когда ему не доверяют снимать перемышку: «Виду не подал, но огорчился крепко» (с. 220). Привыкший оценивать жизнь с позиций реальных материальных выгод, герой в конце концов открывает для себя иную истину: «Братцы, да я хоть сейчас готов! Не нужны мне деньги! Что же я, сволочь, не понимаю, какое дело? Ну болтанул по глупости, по жадности, простить-то можно?..» (с. 350).

Сам момент внутреннего кризиса не входит в кругозор повествователя («Мало кому было известно, чем занимался Нагаев эти восемь месяцев»; с. 365), но о том, что он совершился, свидетельствует возвращение героя на стройку в эпилоге романа: Нагаев соглашается работать слесарем «за восемьсот целковых», чтобы получить бульдозер и «доказать, что он первым сде-

лает пятьдесят тысяч кубов». Однако эпический повествователь открывает необратимость движения жизни («...тех, кому он (Нагаев. — В. С.) хотел доказывать, уже не было на стройке»; с. 366), подчеркивая ответственность человека за свое поведение в потоке быстротечного времени.

Дискретность эпического мира романа потребовала и адекватной ей пространственно-временной организации. Повествователь разрушает единство реальных пространственных и временных рядов; жизненное событие, судьбы героев предстают только в своих основных, переломных моментах, поэтому относительно непрерывное эпическое время новеллистически циклизуется, сгущается и концентрируется вокруг изображаемого повествователем события. Пространство, как и время, стягивается в единую пространственную точку (костер, навес, кабина экскаватора, комната Карабаша, будка Марютина), тем самым время и пространство эпического мира очеловечены, стягиваются к человеку и оказывают существенное влияние на его судьбу. «Три экскаватора — нагаевский, Чары Аманова с Марютиным и Беки с Иваном, — работавшие когда-то особняком, далеко впереди всех, обросли людьми и машинами и превратились в новый отряд, получивший название «Третий» (с. 200). Так реальное движение героев в пространстве разрушает их прежнюю замкнутость, как частную (Нагаев обретает Марину), так и социальную (герой переосмысливает свою прежнюю ценностную позицию). Эпический повествователь открывает героям неизвестные им индивидуальные отношения к жизни, заставляющие их пересмотреть свои прежние ценностные позиции. Несоответствие между своими эгонистическими устремлениями и общей атмосферой жизни Нагаев открывает только оказавшись в системе многообразных человеческих отношений (Карабаш, Егерс, Сапаров, Байнуров), подтверждающих субъективную правоту Эсенова, Бринько. Пространственно-временные отрезки вводятся повествователем и связываются «однажды», «как-то», чем подчеркивается типичность происходящего, его всеохватность.

Ср.: «Однажды, приступив к ночной смене, Нагаев обнаружил большую змею в экскаваторе на редукторе» (с. 15).

«Как-то приехало к экскаваторщикам все начальство сразу: начальник отряда Алексей Михайлович Карабаш, инженер Гохберг и начальник производственно-технического отдела Смирнов» (с. 19).

«Однажды подошла (Марина.—В. С.) к Беки и спросила: «А «Голубку» можешь сыграть?» (с. 17).

«В начале августа выдался один особо мучительно жаркий день» (с. 40).

Такая пространственно-временная связь говорит о силе объективного хода жизни, который провоцирует человека, заставляет его открыть свои этические позиции. Недостаток данной пространственно-временной организации заключается в том, что герои лишаются возможности участвовать в формировании этой связи, целиком принадлежащей сознанию эпического повествователя, для которого реальное, зримо-конкретное пространственно-временное движение героев сливается с их жизненной судьбой, с изменением исторического времени, образуя единый эпический хронотоп дороги. Слияние эпического хронотопа дороги и путидороги отдельного человека (Корышев) свидетельствует о сходстве видения мира героем и повествователем.

Об усилении субъективного начала в повествовании свидетельствуют не только организация эпического мира, его пространственно-временное целое, но и своеобразная позиция повествователя в структуре романа. Он не сплошь трансгрессиентен изображаемой жизни, находится не только над ней, но и является соучастником ее коллизий. Повествователь динамичен, он все время перемещается в пространственно-временном континууме от героя к той позиции, которая позволяет ему охватить событие в его целом, дополнить частную точку зрения героя своим «избыточным» знанием о мире, принципиально недоступным герою, и наоборот. Тем самым существенно ограничивается «внеаходимость» эпического повествователя, сужается его кругозор.

Ср.: «Было раннее утро. Солнце поднялось над барханами, но еще не пекло, а грело. Из-за лиловой песчаной гряды доносилось ровное гудение и судорожный лязг экскаватора: Марютин работал» (с. 4).

«Они говорили еще час, еще два часа, спорили, курили, расстлали на столе карту, у них кончились папиросы, Гохберг уходил куда-то и возвращался, потом Ниязов уходил тоже и возвращался с папиросами, и был уже третий час ночи, а они продолжали разговаривать» (с. 262).

В приведенных отрывках повествователь видит мир с тех же позиций, что и его герои. Одновременно с Нагаевым он наблюдает восход солнца, испытывает те же ощущения («солнце не пекло, а грело»), как и Карабаш, не знает, куда уходят Ниязов и Гохберг («Гохберг уходил куда-то»). Но повествователь способен выйти за пределы пространственной ограниченности героев, сообщить то, чего они не могут знать, и тем самым раскрыть тот «срез» действительности, который недоступен ни одному из героев: «Зурабов прилетел из Керков самолетом. Он мог этим самолетом лететь дальше в Мары, но сошел в поселке, и вместе с ним сошел фотограф. Карабаша в это время в поселке не было, он уехал к Чарлиеву...» (с. 239). Избыток видения эпического повествователя реализуется и в ретардациях, позволяющих ему

непосредственно войти в сюжет, прервав своим голосом его реальное протекание. В ретардациях повествователь выходит за пределы конкретной жизненной коллизии, расширяет, дополняет представление о герое неизвестным другим героям знанием (так открываются «прежние жизни» Бяшима, Богаэдина, прямо не входящие в сюжет). Внутренняя активность эпического повествователя и прямо прорывается в повествование. Она реализуется в лирико-публицистических отступлениях, раскрывающих основные принципы его видения: не жесткая причинно-следственная связь людей и явлений доминирует в его сознании, а их сосуществование в мире, в разрезе одного выхваченного момента, который сам оказывается лишь этапом общего развития жизни. Это прямое выражение сознания эпического повествователя позволяет обнаружить структурное сходство его восприятия жизни с восприятием героя (Корышев).

Ср.: «Странная ночь — в ней не было ничего ночного, кроме неба. Ночь, гораздо более полная жизни, чем день, ночь, набитая звуками и напряжением, как огромный оркестр, настраивающий инструменты. Все было слитно: говор и проходы людей, тарактеные движка, гудки, беготня собак, их непонятная ярость в темноте, тихие голоса женщин, сидящих на воздухе перед своими домами и отдыхающих в ночной прохладе, и хоровое, органное гудение тракторов» (с. 60).

«За столом между тем продолжался разговор о том, как наша жизнь будет развиваться дальше: один из тех бесчисленных разговоров, которые велись в тот вечер в домах Ашхабада, и в домах маленьких городков, прилепившихся к Кошт-Дагу, и в тысячах других городов на востоке, где была уже глубокая ночь, но люди не спали и разговаривали, и на западе, и на севере, и в Москве, где лил холодный дождь, и шум Арбата доносился в комнату с лепным нотолком, и у соседней играл телевизор, и люди сидели вокруг стола под дешевой немецкой люстрой, пили чай и разговаривали о том же самом» (с. 273).

Таким образом, в «Утолении жажды» разрушается самодостаточность сознания эпического повествователя для изображения целого всей жизни. Он, как и герой, оказывается носителем принципиально ограниченного знания о мире. Так же как герою недоступен мир эпического повествователя, так и в кругозор последнего не входит жизнь Корышева, в этом смысле их миры действительно развиваются параллельно, не пересекаясь. Так же как герой принадлежит изображаемой им жизни, так и повествователь не сплошь трансгрессирует эпическому миру, он динамичен, оказываясь и соучастником событий и судьей. Логика жизни, открываемая Корышевым, во многом близка логике повествователя, что обнаруживается в пространственно-временной организации их миров. Рядоположенность сознания героя и повествова-

теля проявляется и в самих принципах восприятия ими действительности.

Герой Ю. Трифонова биографичен (не только потому, что писатель доверяет ему авторство своих реальных рассказов), художник не работает с чужим полновесным словом: слово героя, его мировоззрение и индивидуальная судьба не чужие автору, в романе Ю. Трифонова сама установка на внутреннюю речь героя оказалась необходимой «для прямого выражения своих замыслов»<sup>16</sup>. Слово героя в романе есть лишь авторское слово, независимо от той формы выражения и композиционного оформления, которое оно приобретает в «Утолении жажды». Эпический повествователь в силу своей близости авторскому сознанию пользуется чистым авторским словом. Таким образом, сознание героя и повествователя оказываются близки друг другу и в самом «малом» элементе поэтики романа — слове. Их близость обусловлена биографичностью изображаемого материала, различные уровни субъектной организации повествования потребовались писателю как средство завоевания в борьбе с ним продуктивной эстетической позиции вненаходимости, позволяющей художественно завершить и сделать фактом искусства разнородный жизненный материал. Биографическая ценность, как отмечал М. М. Бахтин, синкретична<sup>17</sup>, она позволяет организовать как переживание самой жизни (уровень эпического повествователя), так и рассказ о своей жизни (уровень героя), поэтому сквозь внешние различия позиций повествователя и героя просвечивает их глубинная связь.

В «Утолении жажды» представлены не две различные точки зрения на мир, а одна, автора-демиурга. Единое авторское мировидение, воплощенное в структуре романа, обуславливает монологичность его художественного мира, но, завоевывая специфическую авторскую позицию, автор воплощает различные уровни своего видения и понимания мира в различных повествовательных позициях. В «Утолении жажды» «кристаллизовался» процесс выбора Ю. Трифоновым изобразительных возможностей различных повествовательных структур: эпической, включающей элементы лирического членения действительности (субъективация повествователя), и лирической, обогащаемой эпическими принципами познания жизни (объективация героя). Их относительное единство, обусловленное биографичностью художественно осваиваемого материала, сдвинуто в сторону лирико-эпиче-

<sup>16</sup> Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского, с. 223.

<sup>17</sup> Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества, с. 132.

ской структуры, о чем свидетельствует отсутствие необходимости в эпическом повествователе по мере выхода героя в «большую» жизнь. Соотношение сознания героя и повествователя в романе открывает одно из основных эстетических представлений писателя, утверждающего ограниченность отдельного сознания, принципиальную непостижимость им всей сложности жизни. Сознание героя и сознание повествователя равноправно сосуществуют в художественном целом романа и взаимодополняют друг друга, в их совокупности открывается объективное единство мира и человека.

---

Л. К. Максимова

**«ЦАРЬ-РЫБА» В. АСТАФЬЕВА.  
ТРАНСФОРМАЦИЯ ЖАНРА ПРОПОВЕДИ**

«Царь-рыба» В. Астафьева стоит в ряду произведений 70-х годов, в которых своеобразно проявилась тенденция углубления личностно-субъективного подхода автора к изображаемой действительности («Вольная натаска» Г. Семенова, «Путешествие дилетантов» Б. Окуджавы, «Луковое поле» А. Кима, «Кладбище в Скулянах» В. Катаева, «Голоса» В. Маканина, «Опрокинутый дом» и «Дом на набережной» Ю. Трифонова и др.). Эту тенденцию исследуют в своих работах А. Михайлов, В. Перцовский, В. Курбатов<sup>1</sup>.

Особенность этой тенденции заключается в том, что «авторская» проза обнажает прямой контакт автора и реальной действительности, а также процесс художественного претворения реального события в художественный мир. «Авторская» проза не ограничивается автобиографизмом, как лирическая проза конца 50-х годов. Мир реальный, с которым личность автора связана «этико-познавательными отношениями»<sup>2</sup>, переходит в мир, созданный воображением, мир, эстетически освещенный, выявляющий ценностную позицию автора.

В статье «На вечном празднике жизни» И. Дедков обозначил место и роль образа автора в структуре «Царь-рыбы» В. Астафьева: «...без него все это повествование тотчас бы развалилось, не оставив сколько-нибудь целостного впечатления»<sup>3</sup>. Образ автора в «Царь-рыбе», как убедительно доказывает кри-

<sup>1</sup> Михайлов А. От первого лица. — Октябрь, 1983, № 1, с. 182—190; Перцовский В. Авторская позиция в литературе и критике. — Вопросы литературы, 1980, № 6, с. 66—105; Курбатов В. В жанре жизни. — Дружба народов, 1980, с. 239—244; Он же. Даль свободного романа. — Литературное обозрение, 1978, № 3, с. 19—24.

<sup>2</sup> При характеристике авторской позиции здесь используется терминология М. Бахтина (см.: Бахтин М. Эстетика словесного творчества. М., 1979, с. 14).

<sup>3</sup> Дедков И. На вечном празднике жизни. — В кн.: Дедков И. Во все концы дорога далека. Ярославль, 1981, с. 64.

тик, «психологически предопределяет... выбором точки и угла зрения» понятие народной жизни, исследованию которой подчинена структура каждого из его произведений, «последовательно сосредоточенных на том, что представляется писателю сущностью народной жизни (а может быть, и жизни вообще) и существом человечности»<sup>4</sup>.

Верно утверждение И. Дедкова, что постигнуть сущность народной жизни помогает автору житейская мудрость, взятая из опыта поколений. Она поддерживала в человеке «волю к жизни, не ожесточала, сберегла в нем способность наперекор тяготам радоваться всему живому и доброму»<sup>5</sup>.

В структуре «Царь-рыбы» отразились прикосновение к многогранной полноте народной жизни, процесс обогащения частного житейского опыта автора, обретение им новой высоты сознания и понимания жизни, высоты автора-творца, выразителя общезначимой истины. Необходимость введения в структуру «повествования в рассказах» образа автора заключается, по мнению И. Дедкова, в «намеренно полемическом» утверждении идеала народной жизни, в нравственной проповеди.

Используя определение «нравственная проповедь», И. Дедков не акцентирует внимание на том, выразилась ли авторская установка на проповедничество в возрождении жанровых принципов проповеди, воплотилась ли «память» жанра в художественной форме астафьевского «повествования в рассказах».

В данной работе предпринимается попытка выявить в «Царь-рыбе» элементы архаики — канонической проповеди, традиции которой не умирали в русской литературе, и, напротив, увидеть существенные формальные и семантические различия, неизбежно происходящий процесс трансформации жанра. Опора на жанровые принципы проповеди — одна из большого спектра жанровых традиций, которые обнаруживаются в «Царь-рыбе» В. Астафьева. В богатстве генетических источников оригинального «повествования в рассказах» мы видим огромный фундамент культуры, на который опирается современный автор в решении вопроса о «сущности народной жизни». Задача данной работы — выявить одну из линий жанровой традиции.

«Проповедь, — определяет С. Аверинцев, — дидактическое произведение ораторского типа, содержащее этические требования (обычно с религиозной окраской) и понуждающее слушателя к эмоциональному восприятию этих требований»<sup>6</sup>. Проповедь призвана была увещевать, советуя и убеждая, назидать с высоты

<sup>4</sup> Там же, с. 45.

<sup>5</sup> Там же, с. 62.

<sup>6</sup> Аверинцев С. Проповедь. — КЛЭ, 1971, т. 6, с. 41.

трансцендентной силы—бога. Н. Барсов, определяя природу проповеди, писал: «Проповедь — христианское церковное наставление, имеющее своей задачей поведать и разъяснить слушающим учение Христа»<sup>7</sup>. Как произведение ораторского искусства проповедь прямо заявляет основную тему и развивает ее по законам формальной логики. Как христианское церковное наставление проповедь имеет специфическое содержание, определяющее и уровень в разработке данной темы — бытийный, универсальный. Цель проповеди заключается в том, чтобы ответить на существенные вопросы человеческого бытия, а не только разрешить конкретные проблемы быта. «Как спастись?»; «Как наследия живота вечного не лишиться?» — на эти вопросы в конечном итоге отвечает и Слово Феофана Прокоповича «В день святого благоверного князя Александра Невского», и «Слово третье Серапиона Владимирского» — те из известных нам произведений словесного искусства, которые сохранили в себе основные черты канонической проповеди.

На мысль о правомерности проведения аналогии с проповедью наводит прежде всего стиль повествования в «Царь-рыбе». С такой же страстностью, как это сделал бы христианский проповедник, автор «Царь-рыбы» обращается к читателю с целью возбудить ответную страсть. Иногда им владеют бурные, порывистые чувства («пафос»): «Прощенья, пощады ждешь? От кого? Природа, она, брат, тоже женского рода! Значит, всякому свое, а богу — богово! Освободи от себя и от вечной вины женщину, прими перед этим все муки сполна...»<sup>8</sup>. Экспрессивность отдельных образов лирико-публицистического повествования обусловлена этим сильным авторским чувством негодования: «...и как вздымался ветер, сажею летало над поселком Чуш черное перо, поднятое с берегов обсохшего пруда, летало, кружило, застыл белый свет, рябя отгорелым порохом и мертвым прахом на лике очумелого солища» (с. 169). Иногда, напротив, автором завладевает чувство нежности: «Так же бережно я отпустил саранку в пузырящийся поток, неподалеку от того места, где рыбачил, и, вынесенная из приурманной темени на свет, опущенная в снежную воду, лилия открылась, что тихая душа, освещенная яркой любовью, во всю ширь, со всем доверием, и дикий поток, показалось мне, заметно присмирел и ровно бы поголубел даже...» (с. 260). Наличие характерной для библейского стиля лексики («я брат твой», «женщина — тварь божья», «над миром парил

<sup>7</sup> Барсов Н. Проповедь. — В кн.: Энциклопедический словарь. СПб., 1895, с. 458.

<sup>8</sup> Астафьев В. Царь-рыба: Повествование в рассказах. М., 1983, с. 151. В дальнейшем при ссылках на это издание в скобках указывается страница.

лишь божий дух един» и т. д.), наконец, включение в авторское повествование проповеди Екклезиаста («Всему свой час и время всякому делу под небесами...»; с. 383) делают очевидным сходство астафьевского «повествования в рассказах» с проповедью.

В эпитафиях к первой части автор «Царь-рыбы» задает основную тему — тему жизни, бытия:

Молчал, задумавшись, и я,  
Привычным взглядом созерцая  
Зловещий праздник бытия,  
Смятенный вид родного края.  
Николай Рубцов (с. 5).

Здесь как высшая ценность утверждается ценность самой жизни. Второй эпитафия уточняет рамки темы: «Если мы будем вести себя как следует, то мы, растения и животные, будем существовать в течение миллиардов лет, потому что на солнце есть большие запасы топлива, и его расход прекрасно регулируется. (Халдор Шепли)» (с. 5). Человеческая жизнь, таким образом, включается в систему «мы, растения и животные», которая объединяет все живое в мире и получает условия своего существования, его границы: «Если мы будем вести себя как следует».

В художественном мире «Царь-рыбы» тема жизни, бытия развивается на двух уровнях: на уровне лирико-публицистического повествования, идущего от лица автора — частного человека, находящегося в познавательных-этических отношениях с действительностью, и на уровне эпического (объективированного) повествования (в рассказах), принадлежащего автору-творцу, «носителю напряженно-активного единства завершенного целого героя и целого произведения»<sup>9</sup>. Первая глава сразу дает два уровня авторского сознания. Эпизоды из жизни частного автора и эпизоды «воображения» развивают одни и те же мотивы, влияющие в основную тему жизни.

Так, в лирическом повествовании автор переживает разобщенность своей семьи, поэтому едет за бабушкой из Сисима, едет на встречу с братом Колей, вспоминает о встрече с отцом, испытывает душевную боль при мысли о невозможности соединить разбросанную по всему свету семью: «Вот так вот: «не то погиб, не то пропал без вести, ли че ли...» Эх папа! Папа!...» (с. 10) — и далее: «Все ищешь, недотыка, то, чего не терял!» (с. 11). Потребность автора — частного человека частично удовлетворяется ответным чувством брата Коли («Я брат твой»). Мотив семейного братства развивается в эпизодах зимовки в тайге трех человек, т. е. в эпическом повествовании. Чтобы выжить, т. е.

<sup>9</sup> Бахтин М. Указ. соч., с. 14.

сохранить жизнь как высшую ценность, кровно не связанные люди вынуждены условиться о своем кровном родстве—старшой устраивает обряд породнения через кровь.

Два типа повествования оказываются связанными аналогичными по своим функциям образами: кровные братья (автор и Коля) — в лирическом повествовании; братья условно — в эпическом. Условные братья подвергаются жестким испытаниям. Всякое нарушение членом семьи своих обязательств строго наказуемо: Архим ослушался старшего — едва не замерз; старшой потерял власть над собой — в драке мог случиться пожар, все могли лишиться крова, погибнуть; Коля поддался соблазну — желанию праздника для себя одного (тайная погоня за шаманкой) — едва не погиб. Фабула завершается благополучно только потому, что члены семьи не упорствуют в своих ошибках.

Итак, с первой главы в художественном мире «Царь-рыбы» на двух его уровнях обозначились следующие законы бытия: высшая ценность — сама жизнь; идеальная форма человеческого бытия может осуществиться только в случае признания человеком необходимости братства с другими людьми, в случае выполнения своих обязанностей в этом братстве.

Развитие темы жизни утверждает необходимость связи человеческого мира с природным, поскольку они однородны. Не случайно образ собаки Бойе переходит из лирического повествования в эпическое, хотя известно, что Бойе давно убит. Собака является в больном сознании Коли (мираж), потому что добрая душа собаки продолжает жить в глубинах Колиной памяти. Мысль о однородности человека и природы подкрепляется еще и северным поверьем: «...собака, прежде чем стать собакой, была человеком, само собою, хорошим» (с. 11). В этом сохранившемся с архаических времен поверье выражена надежда человеческая на то, что доброта в конечном счете вознаграждается, что добрая живая душа имеет возможность продлить себя, пусть даже в ином облики (добрый человек-собака). Бытие, таким образом, предстает в «Царь-рыбе» как система всего живого. Целостность этой системы и создает условия для «вечного животного» живой души в противовес смерти.

Универсальность в постановке темы (жизнь, бытие) аналогична проповеди, но в трактовке темы астафьевского «повествования в рассказах» заключается и существенное отличие от проповеди. Если в проповеди однозначно подразумевается, что истинная ценность — вечная жизнь души за пределами бытия (рай), то в «Царь-рыбе» В. Астафьев утверждает земную жизнь как великий дар и источник счастья. К красоте окружающего мира припадает и автор-рассказчик («Капля»), и Аким («Туруханская

лилия»), Акиму даровано и чувство любви к женщине. Тем не менее утверждение жизни как высшей ценности — и в этом еще одно отличие от проповеди — лишено априорности. Доказательство истины в «Царь-рыбе» связано с процессом поиска ее. Тема направляет сознание автора на поиск истинной ценности, идея автора не абстрактна, она учитывает всю сложность обстоятельств конкретной жизни.

Ценность бытия в «Царь-рыбе» не очевидна, ведь бытие — праздник «зловещий». Поэтому автору необходимо доказать, что жизнь — праздник и для тех, кто живет в условиях достаточно «зловещих». Самим пространством тайги, севера, условиями жизни в природе, сохраняющей будто свое первозданное величие, В. Астафьев показывает и силу разрушения жизни («Поминки», «Сон о белых горах»), и рождение красоты ее («Туруханская лилия»). Автору необходимо доказать, что жизнь не только праздник: тот, кто свою жизнь устраивает эгонстически-празднично, усугубляет зловещность жизни (страдают близкие Дамки, Командора, Грохотало, Гоги Герцева).

В. Астафьев вносит в старую форму проповеди принципиально новое содержание — поиск истины, в то время как в проповеди истина была задана изначально. Причем поиск истины доверен автору — частному человеку. Его «разум естественный»<sup>10</sup>, т. е. опыт личной жизни дает ему право на создание своего рода «священного писания» — свода общечеловеческих нравственных законов, которые реализуются не только в прямом слове, но и эпическом повествовании, где получают уже статус истины общей, т. е. не просто частной, субъективной. Таким образом, и публицистическое, и эпическое повествование опирается на лирическое, в котором осуществляется самораскрытие автора, не свободное от исповедальной, т. е. покаянной интонации.

Субъект лирического повествования не статичен, так как им является автор — частный человек. Путь его в поисках истины сложен. В первой части он по преимуществу обвинитель, строгий судья («Прощенья, пощады ждешь? От кого? Природа, она, брат, тоже женского рода!» (с. 151), в конце повествования он исповедующийся («Прощай, Мана! И прости нас! Мы истязали не только природу, но и себя, и не всегда по дурости, больше по нужде...»; с. 382). Дело в том, что в ходе эволюции «разума естественного» обретается истина. В конце повествования множатся сознательные связи автора с миром по сравнению с началом повествования. Одна из начальных лирических глав «Капля» дает образ автора в системе только кровных, семейных связей.

---

<sup>10</sup> Прокопович Феофан. Сочинения. М.: Л., 1961.

Не случайно в центральном эпизоде у костра автор остается только с младшим братом и сыном.

Сюжет этой главы композиционно делится на три части: переживание гармонического «блаженного» состояния человека в мире, переживание тревоги, вновь переживание блаженства. Мотив тревоги вносит образ капли. Капля становится угрозой миру не сама по себе, но благодаря воспринимаемому мир сознанию автора: «Это она, моя душа, наполнила все вокруг беспокойством, недоверием, ожиданием беды...» (с. 55). Опыт жизни, память не позволяют автору вечно пребывать в состоянии блаженства. Не случайно далее следуют ретроспективные эпизоды, вносящие мотив войны, смерти. Опыт жизни автора, его «мудрая печаль» обязывают его признать себя старшим, взять на себя груз ответственности за брата и сына.

Момент постижения истины автором — частным человеком знаменуется качественным характерологическим изменением образа. Именно теперь он входит в наметившуюся уже в первой главе систему образов: отец — старшой—старший (автор). Это новое качество задает образу и новую потенцию развития. Выполнение им самим же открытого закона всеобщей зависимости он должен теперь осуществлять как старший. Как старший, т. е. разумный, знающий, как «себя вести», он в дальнейшем принимает ответственность и за неразумных своих современников, разделяя с ними их вину. Авторская исповедь, содержащая в себе покаяние в грехах не личных, все-таки является личной исповедью.

В христианскую проповедь исповедь входила, но только как прием. Так, «Слово третье Серапиона Владимирского» выполняет, несомненно, проповедническую, увещательную функцию: «Вспомните написанное в божественных книгах, что самая большая заповедь нашего владыки — любить ближнего своего, как себя, любить друг друга, быть милостивым ко всякому человеку ...не возноситься, не отвечать на зло злом. ...Той же мерой, сказано, какой вы мерите, и вам будет отмерено»<sup>11</sup>. Прежде чем утвердить эту истину от бога, Серапион Владимирский перечисляет общие грехи, за которые весь народ карается бедствием — войной: «Алчность стяжания поработила нас, не дает миловать нам несчастных, не дает нам быть людьми... мы алчем и не остановимся: звери, насытившись, насыщаются, мы же насытиться не можем, одно добыв, другого желаем...»<sup>12</sup> Это — исповедальный момент проповеди, но проповедник здесь все-таки не греш-

---

<sup>11</sup> Слово третье Серапиона Владимирского. — В кн.: О, Русская земля! М., 1982, с. 264.

<sup>12</sup> Там же.

ник, скорее — жертва грехов своих неразумных братьев, объективно остающийся «святым преподобным» Серапионом.

Два начала — исповедальное и проповедническое — обнаруживаются и в житийной литературе. Соединение исповеди и проповеди в «Царь-рыбе», казалось бы, происходит по такому же принципу, как в «Житии проропа Аввакума»: из исповеди вырывает проповедь. Но сама исповедь в «Житии...» имеет иной характер. Здесь осознанию поступка как греховного или, наоборот, ценного, праведного предшествует развязка коллизии путем вмешательства бесовской или божественной силы: «У вдовы начальник отнял дочь, и аз молил его, да же сиротину возвратит к матери; и он, презрев моление наше, и воздвиг на мя бурю, и у церкви, пришед сонмом, до смерти мя задавили. И аз лежа мертв полчаса и болши, и паки оживе божим мановением»<sup>13</sup>.

Сознание самого проропа Аввакума вторично по отношению к этой сверхъестественной силе, оно самоуничижается: «Не нас ради, ни нам, но имени своему славу господь дает. А я, грязь, что могу зделать, аще не Христос?.. Держись за христовы ноги и богородице молись и всем святым, так будет хорошо»<sup>14</sup>. Автор же «Царь-рыбы» рассчитывает прежде всего на свое сознание. Продукт этого сознания — субъективная истина — имеет реальную возможность быть объективной истиной, так как учитывает общечеловеческие законы бытия: закон человеческого братства, закон единородства человеческого и природного миров.

Автор сам осознает свою субъективность. Не случайно в финале повествования он допускает возможность взгляда на изображенную им действительность с иного ракурса — из исторической перспективы: «...на одной стороне скалы вырисовано лицо человека — носатое, двуглазое, со сжатым кривым ртом. Когда проходишь близко, оно плаксиво, а отдалишься — ухмыляется, подмигивает, живем, дескать, творим, ребята!» (с. 383). Далее следует эпизод, в котором пассажиры самолета любят гидростанцией — творением своих рук. Автор не навязывает нам свое «мудрое и печальное» мироощущение, но сам иначе, как только с «близкого» расстояния, ощущать мир не может. Этим объясняется и то, что к изображению «праздничной» действительности («Уха на Боганиде») автор привлекает детское сознание Акимки. Авторский же голос в этой главе распознается по иронии, освобождение от которой происходит не так уж часто.

<sup>13</sup> Житие проропа Аввакума. — В кн.: Изборник (Сборник произведений литературы древней Руси). М., 1969, с. 631.

<sup>14</sup> Там же, с. 674.

Итак, развитие основной темы жизни отражает эволюцию субъективного сознания автора — частного человека. Итог этой эволюции — утверждение такой ценности, как праздник бытия (а не рая за пределами бытия, как в проповеди), несмотря на его суровость, «зловещность». Хотя «зловещий праздник бытия» и к концу повествования остается понятием нерасчлененным, но его зловещность в конечном итоге преодолевается его праздниками. Этому помогает такое свойство человеческой памяти, как способность быть благодарной жизни за ее праздники. Не случайно в последней главе «Нет мне ответа» автор вспоминает объективно наиболее зловещую пору своей жизни — голодное детство и отрочество (голод — реальная угроза самой жизни) с теплотой и благодарностью к тем людям, которые устраивали ему эти праздники (бабушка, вахтеры на мелькомбинате). Поэтому ему так трудно оторваться от своих воспоминаний: «Вот-вот возникнет плотина гидростанции, я не вперед гляжу, я выворачиваю шею, чтоб еще хоть раз увидеть остающееся за хвостом самолета родное село и Усть-Ману...» (с. 382). И хотя финальное признание автора достаточно пессимистично («Так что же я ищу? Отчего мучаюсь? Почему? Зачем? Нет мне ответа»; с. 383), все-таки утверждаются «праздничный» смысл человеческой жизни и возможность продолжения жизни после смерти в благодарной памяти родных и близких: «Душа Коленькина белой березой взошла! — роняя слезы, говорила тетя Таля» (с. 377). «Не станет меня, и мамина душа успокоится, отмучается, наконец, потому что мучается она не где-то там, в небесах, мучается во мне, ибо есть я — ее продолжение, ее память и дух, ее незаконченная мысль, песня, смех, слезы, радость» (с. 380).

Истинность основной идеи в проповеди доказывалась «примерами», в которых торжествовала «божественная» справедливость: грех наказывался, праведность поощрялась. М. Л. Андреев рассматривает «пример» как некую жанровую определенность: «Пример — это рассказец, вставленный в проповедь или в любой назидательный трактат для оживления преподанных там абстрактных истин»<sup>15</sup>. «Царь-рыба» также дает целую галерею примеров недостойного поведения человека: Дамки (гл. «Дамка»), Командора (гл. «У золотой Карги»), Грохотало (гл. «Рыбак Грохотало»), Игнатъича (гл. «Царь-рыба»), отпускиников-туристов («Летит черное перо»), Гоги Герцева («Сон о белых горах») и даже Акима (первая часть «Царь-рыбы»).

Фабульная судьба (наказание) персонажей в «Царь-рыбе» также позволяет нам проводить аналогию с судьбой грешников

<sup>15</sup> Андреев М. «Новеллино» в истории итальянской литературы и европейской новеллы. — В кн.: Новеллино. М., 1984, с. 238.

из христианской проповеди. Конкретное наказание их заключается в том, что Дамку, Грохотало и отпускников-туристов штрафует рыбинспекция за нарушение правил честной ловли рыбы. Командор, Игнатъич, Гога Герцев несут особую ответственность — наказываются страхом смерти или самой смертью. Грешники в «Царь-рыбе» — это те, кто преступает общечеловеческие законы бытия. Нарушение законов честной ловли, ведущее к потере связи человеческого мира с природным миром, лишь часть их вины. Все они способствуют нарушению связи еще и внутри человеческого мира.

Целостность человеческого мира сохраняется благодаря связи между поколениями (прошлыми, настоящими и будущими) и связи внутри настоящего (современного) поколения, в котором должны действовать законы кровного и условного братства. Все перечисленные персонажи нарушают духовную связь поколений, что выражается в пренебрежительном или корыстно-приспособительном отношении их к народной мудрости, сохранившейся в различных поверьях, пословицах, поговорках. Свидетельством потери их связи с будущими поколениями является то, что они либо не создают новую жизнь вообще (у Дамки, Грохотало и Акима нет детей, неизвестно, есть ли дети у Игнатъича), либо создают, но не формируют ее в духовном плане (не воспитывает своего ребенка Герцев, отношения Командора с Тайкой таковы, что обязанности духовно старшего члена семьи выполняет дочь, а не отец). Согрешение их и в том, что они постоянно преступают и законы человеческого братства (Грохотало — братоубийца, Гога Герцев, Игнатъич и Командор способны унижить, Дамка алчен, не способен помочь другому человеку).

Благодаря тому, что лирико-публицистическое повествование обрело форму проповеди, смысл наказания «грешников» в эпическом повествовании получает следующее значение: жизнь каждого из них обречена на смерть, на забвение, хотя они стихийно жаждут своего продолжения.

Дамка навязчив, но исчезает из памяти автора сразу же, как только «перестает мельтешить перед глазами». Командор мечтает получить продолжение в прекрасном варианте — в дочери Тайке, но Тайка погибает. В Грохотало нет той живой души, которая хотя бы стихийно искала своего продолжения. Грохотало — образец только физиологического существования. Более того, он и при жизни готов уничтожить даже внешние приметы своего существования (пытается спалить дом). Игнатъич карается страхом преждевременной смерти за то, что сознательно оборвал все связи с миром человеческим (унизил другую живую душу — Глашу, пренебрег кровной братской связью — Командо-

ром) и природным (чувствует свое превосходство над ним, в частности над царь-рыбой). Лишь после раскаяния, после исповеди получает он надежду на спасение. Раскаяние восстанавливает его связь с миром: «...и ему сделалось легче. Телу — оттого, что рыба не тянула вниз, не висела на нем сутунком, душе — от какого-то еще не постигнутого умом освобождения» (с. 152). Гога Герцев, также сознательно оборвавший все связи с миром, т. е. преступивший тем самым общечеловеческие законы и не раскаявшийся в этом, не милуется — погибает.

Образ Акима в этом плане занимает особое положение, поскольку полное воплощение этот персонаж получает во второй части «повествования в рассказах». Структура «Царь-рыбы» основана на том, что первая часть в основном дает примеры браконьерского, греховного поведения, вторая часть обнаруживает попытку дать воплощение идеала, но нет в ней абсолютного «святого», противостоящего «грешникам» в галерее персонажей. В работе «Поэтика прозы В. Астафьева» А. И. Смирнова пишет: «Мысль о единстве человека и природы, представленная в главе «Капля» открыто в лирико-публицистических, философских сегментах текста, в главе «Уха на Боганиде» переплавлена в художественный образ, воплотивший в себе эстетический идеал писателя»<sup>16</sup>. Аким и Касьянка — два детских образа, органичнее других воплотившие в себе те нравственные законы, по которым жила боганидская артель. Если образ жизни боганидской артели для писателя идеален, значит, и Аким должен быть идеален. Но сам В. Астафьев писал об Акиме: «Было бы куда не верно видеть в нем некий идеал... У таких бродяг — «бичей» и руки золотые, и добрые они, а ни кола, ни двора, ни привязанности к делу и к месту»<sup>17</sup>.

Действительно, Акиму присуще обостренное чувство единородства природного и человеческого миров — в его восприятии даются образы Бойе, как в прошлом доброго человека, и медведя, похожего на «лохматого мужичонку». Ему открыта и красота мира (боганидский цветок). Аким способен возродить ~~ж~~ жизни другую загубленную душу (Эля в гл. «Сон о белых горах»). Согрешение его — пренебрежение к своей собственной душе. Аким легко готов отказаться от жизни, например во время ошибочного ареста в главе «Поминки»: «Он на смерть шел, единоборство со зверем принял, а его под «рузье»! Это как понимать и вытерпеть? Никако-

<sup>16</sup> Смирнова А. Поэтика прозы В. Астафьева: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Томск, 1983, с. 16.

<sup>17</sup> О красоте природы, о красоте человека (обсуждение книги Виктора Астафьева «Царь-рыба»). — В кн.: Литература и современность. Сб., 16. М., 1978, с. 328.

го интереса к жизни он не испытывал, считал все связи с нею обрванными» (с. 234). Аким не осознает себя звеном в цепи поколений, не понимает, что с его смертью нарушится необходимая всеобщая связь в человеческом мире, так как многие живые души, обретшие свое продолжение в его душе, его памяти, безвременно окончат свое существование.

В отличие от христианского проповедника автор «Царь-рыбы» не дает чистого идеального примера, но это не означает отказа от поиска идеала в реальной действительности. Путь авторского поиска идеала открывается при рассмотрении еще одной темы, конкретизирующей основную тему жизни,— темы культуры, прогресса. Культура как «совокупность материальных и духовных ценностей, созданных и создаваемых человечеством в процессе общественно-исторической практики»<sup>18</sup>, способствует организации самой жизни в человеческом обществе. Такова связь этих двух тем: жизни (родовая тема) и культуры (видовая тема).

Тему культуры, прогресса сопровождает мотив игры, спектакля: «Все курили, смеялись чему-то, а меня не покидало ощущение неловкости от плохо отрепетированного, хотя и правдоподобно играемого спектакля» (с. 75). И далее: «Вышел лицедей на улицу! В гримах вышел, в париках, в аляповато-ярких одеждах, и ничего, кроме ленивого пресмыкания перед модой, собою не возбудил» (с. 297). Автор обнаруживает зазор между культурой материальной и культурой духовной, так как «духовная культура не изменяется автоматически вслед за своей материальной основой, а характеризуется относительной самостоятельностью»<sup>19</sup>. В главе «Летит чёрное перо» автор предупреждает даже о возможности регрессивного развития внутреннего («духовного») человека: «Не ведают они, что, перестав бояться крови, не почитая ее, горячую, живую, сами для себя незаметно переступают ту роковую черту, за которой кончается человек и из дальних, наполненных пещерной жутью времен выставляется и глядит, не моргая, низколобое, клякстое мурло первобытного дикаря» (с. 169).

Не случайно автор называет «спектаклем», «игрой в жизнь» поклонение новым внешним ценностям «от прогресса». В этой игре участвует сознание человека, так как игра не бескорыстна. В эпической части повествования (в «рассказах») «притворяется дурачком» — показывает «бесплатный тياتр» Дамка; «изображает артиста», в героизм играет Командор; отсталыми, сирыми умеют прикинуться чушанцы («живем в лесу, молимся колесу»); в уху с дымком играют отпускники-туристы. «Игровое» отношение

<sup>18</sup> Философский словарь/Под ред. И. Т. Фролова. 4-е изд. М., 1981, с. 173.

<sup>19</sup> Там же.

к жизни — свидетельство безответственного и эгоистического устройства собственной жизни, замены высших нравственных требований на сиюминутные требования азарта, обогащения, самоутверждения.

В художественном мире «Царь-рыбы» отказаться от игры — значит, произнести исповедальное, покаянное, истинное слово о себе. Фабула каждому дает такую возможность. Перед развязкой (перед наказанием) сюжетное движение замедляется. Дамке долго не объясняют, что он попал на судно рыбнадзора, Грохотало долго не может понять, что перед ним инспектор рыбнадзора, долго не возвращается домой Командор, долго длится борьба Игнатъича с рыбой. Автор словно отодвигает на некоторое время страх наказания, предоставляет персонажам возможность одуматься, самим раскаяться в содеянном. Но один только Игнатъич воспользовался этой возможностью (признал свою вину перед Глашей, раскаялся в ней). Исповедь Игнатъича, признание вины перед женщиной — акт, свободный от данной конкретной фабулы, ведь наказывается Игнатъич за гордыню перед братом и природой, за самовозвеличивание. То, что этот акт все-таки происходит, говорит о том, что сознанию в нравственной ориентации человека автор отводит первостепенную роль и что возможности человеческого самосознания велики.

Все персонажи способны осознать свое ложное слово именно как ложное. Командор называет уопленника «малым» и понимает, что «...малым назовешь, вроде бы и хоронить не обязательно» (с. 95). Лгут и знают, что лгут, Дамка и Грохотало. Грохотало: «Мы кроу проливалы! — и поперхнулся. Узнает, непременно узнает легавый скот, свинячье рыло, чью кровь Грохотало проливал» (с. 117). Дамка: «Товаришшы! Товаришшы! — лепетал он в полуобмороке, когда его ссаживали обратно в лодку. — У меня дед красный партизан и отец тоже ... заслуженный» (с. 85). Сам характер лжи говорит о том, что нравственный кодекс народа они понимают и даже принимают, но корысти ради отступают от него вполне сознательно.

Внутренняя культура, по Астафьеву, — осознанное приятие нравственного кодекса народа. Не воплощая свой идеал в одном персонаже, как это требовалось в проповеди, Астафьев выявляет в реальной жизни людей миг прозрения, момент нравственного самосознания как средство постоянного определения человеком законов своего существования. Самосознание — источник той внутренней культуры, без которой невозможен прогресс человеческого общества.

Н. Т. Хаустов

## ЖАНРОВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ СОВРЕМЕННОЙ ИСТОРИКО-РЕВОЛЮЦИОННОЙ ДРАМЫ

Изучение литературных жанров является одной из важных и неотложных задач советского литературоведения. Наименее изученной остается до сих пор жанровая специфика современной исторической драматургии. По данному вопросу пока нет ни одного обобщающего исследования. Некоторые наблюдения над развитием жанровых разновидностей исторической драмы содержатся в работах Ю. Осноса, В. Айзенштадта, В. Фролова, Б. Бугрова, В. Щербины, В. Диева и других ученых. Однако эти наблюдения, как бы ни были они интересны и значительны, не могут дать полного представления о развитии и жанровых исканиях исторической драмы за тот или иной период. Принципиальный теоретический и театроведческий вопрос — можно ли говорить об исторической драме как о жанре или поджанре, обладающем собственными, свойственными только ему характерными чертами и признаками,— решается отнюдь не однозначно.

Некоторые ученые выделяют историческую драму в особый драматургический жанр. Так, В. Волькенштейн дает следующее определение исторической драмы: «Мы обычно называем исторической драму, изображающую более или менее отдаленное прошлое — уже завершённые конфликты, наиболее значительные моменты этих конфликтов и наряду с лицами типическими — лица исторические»<sup>1</sup>. Изображение прошлого, завершенность жизненного конфликта и наличие исторических лиц — вот что, по Волькенштейну, определяет своеобразие исторической драмы как самостоятельного жанра. Однако сам факт наличия исторических личностей еще не делает произведение историческим по своей природе, будь то роман или драма. В. Щербина указывает на те признаки исторической пьесы, которые, на его взгляд, выделяют ее из других жанров драматургии: историческая подлинность

<sup>1</sup> Волькенштейн В. Об исторической драме. — В кн.: Советская драматургия. Второй дискуссионный сборник автономной секции драматургов оргкомитета ССП. М., 1934, с. 205.

изображаемых персонажей и событий, сочетание высоких художественных достоинств со строгой фактической достоверностью, изображение прошлого с точки зрения современности. Это все верно и справедливо. Но трудно согласиться с его утверждением о том, что «если драматург художественно и правдиво изобразит современные ему важнейшие исторические события, то, конечно, его произведение будет исторической драмой»<sup>2</sup>. Поэтому В. Щербина к историческим произведениям относит «Чапаева» Д. Фурманова, «Тихий Дон» М. Шолохова, «Жизнь Клима Самгина» М. Горького, «Железный поток» А. Серафимовича, «Гибель эскадры» А. Корнейчука и другие произведения советской литературы 20—30-х годов.

Этого взгляда придерживаются и другие исследователи. Так поступает, например, А. Кузнецова, которая к исторической драме относит пьесы о В. И. Ленине, написанные в тридцатые годы: «На берегах Невы» К. Тренева, «Правда» А. Корнейчука, «Человек с ружьем» Н. Погодина<sup>3</sup>. Разные по жанровой определенности пьесы В. Билль-Белоцерковского, К. Тренева, Б. Лавренева, Вс. Иванова, Вс. Вишневского, И. Сельвинского относит к исторической драматургии Л. Гладковская в статье «Современная советская пьеса о революции и гражданской войне». По мнению Л. Гладковской, основу сюжета исторической драмы составляют подлинные события, в центре ее — образы выдающихся деятелей революции<sup>4</sup>.

Наиболее плодотворной и верной представляется мысль тех исследователей, которые рассматривают историческую драматургию как жанрово-стилевое направление. К пониманию того, что историческая драма — это целое направление в драматургии, включающее в себя различные жанры, подошел Ю. Оснос. В монографии «Советская историческая драматургия» он рассматривает исторические пьесы «Стенька Разин» В. Каменского, «Сплошной рык» Ю. Юрьина, «Оливер Кромвель» и «Фома Кампанелла» А. Луначарского как романтические трагедии, пьесы Н. Венкстерна «В 1825 году», Айно «Декабристы» как хроники, пьесы А. Толстого о Петре I и Иване Грозном как реалистические трагедии. В качестве основополагающих жанровых особенностей пьес исторической драматургии Ю. Оснос берет «изображение

---

<sup>2</sup> Щербина В. Историческая тема в советской драматургии. — Театр, 1938, № 1, с. 78.

<sup>3</sup> Кузнецова А. Правда и вымысел, характер и событие в исторической драме: (На материале пьес о Ленине 30-х годов). — В кн.: Проблемы реализма и художественной правды. Львов, 1961, вып. № 1, с. 58.

<sup>4</sup> Гладковская Л. Современная советская пьеса о революции и гражданской войне. — Учен. зап./ЛГУ, 1958, № 254. Сер. филол. наук, вып. 46.

крупных, решающих конфликтов истории, взятых в момент их крайнего обострения», «трагическую напряженность положений и образов», «романтическую обобщенность и приподнятость»<sup>5</sup>. Но этих признаков явно недостаточно. Ведь «крупные, решающие конфликты истории» не обязательно должны лежать только в основе исторической драмы. Ведущие социальные, антагонистические противоречия определяют структуру, способы развертывания и движение художественных конфликтов в «Гамлете», «Ромео и Джульетте» В. Шекспира и в его же исторических хрониках, в героических драмах К. Тронева, Вс. Иванова, Б. Лавренева, Вс. Вишневского и т. д. В. Айзенштадт также рассматривает историческую драматургию как многожанровую структуру, выделяя в ней трагедию и хронику как основные жанры<sup>6</sup>.

Практика современной драматургии показывает, что в исторической драматургии встречаются самые различные жанровые образования, свидетельствующие о взаимопроникновении и взаимодействии разных жанровых элементов. На первый взгляд трудно во всем многообразии и переплетении жанровых форм исторической драмы, постоянном их изменении выделить какие-то существенные, характерные жанрообразующие признаки. Здесь должны быть указаны именно те признаки, которые делают пьесу исторической трагедией, исторической драмой, исторической комедией и т. д. Важно выяснить, как сама структура драмы накладывает отпечаток на характер обработки исторического материала. Другими словами, выяснить, «как специфика эпического или драматического рода проявляется при встрече с исторической темой». Качественная определенность объекта изображения, специфика отображаемого исторического материала и авторское отношение к нему — вот чем, на наш взгляд, разнятся жанровые формы исторической драматургии.

Современный литературный процесс свидетельствует о большом интересе писателей и художников к истории, богатому прошлому нашей страны, нашего народа. Выступая на шестом съезде писателей СССР, А. Чаковский говорил: «Сегодня мы являемся свидетелями того, что, пользуясь модной терминологией, можно было бы назвать своего рода «историко-литературным взрывом». «Взрыв» этот гремит в нашей литературе особенно громко в последние 10—15 лет...»<sup>7</sup> Чем объясняется повышенный интерес

<sup>5</sup> Онос Ю. Советская историческая драматургия. М., 1947, с. 277—278.

<sup>6</sup> Айзенштадт В. Русская советская историческая драматургия. 1930—1945 гг. Харьков, 1971, с. 13, 16.

<sup>7</sup> Шестой съезд писателей СССР: Стенографический отчет. М., 1978, с. 341—342.

современного художника к историческому прошлому? В чем причины «историко-литературного взрыва»?

Современному человеку, как никогда раньше, необходима историческая память, живая связь с прошлым, непрерывность процессов, охватывающих большой временной отрезок. Материал истории и материал современности в художественно-исторической литературе находятся в крайне сложной связи. «Познание истории способствует накоплению духовного опыта, который перерабатывается современным сознанием и дает возможность современному человеку создавать собственные политические, общественные, нравственные построения, соответствующие его эпохе»<sup>8</sup>. А. Н. Толстой метко сказал, что в исторической теме писатель подходит к современности с глубокого тыла. Историческая драма в лучших своих образцах воскрешает конкретную историю, исторически конкретный опыт предыдущих поколений. Реальная история в ней становится ее содержанием, дает ей сюжет, конфликтные узлы, т. е. лежит в основе композиции исторической драмы, всей ее художественной ткани. История народа и история личности, их взаимосвязь и взаимообусловленность — вот главный объект изображения в исторической драме. «Историческая драма, — писал И. С. Тургенев, — должна познакомить нас с новым небывалым воззрением талантливого человека на русскую жизнь, русское сердце, русскую старину»<sup>9</sup>. Тематически советская историческая драматургия охватывает все основные этапы истории русского народа и государства, а также многие события мировой истории. Историческая тема в художественной литературе развивалась в двух основных направлениях: изображение исторического прошлого до начала осознанного революционного движения (собственно историческая тема) и изображение освободительного движения, освещенного политическим сознанием и революционной теорией (историко-революционная тема).

Практика литературного развития показывает, что в последние два десятилетия преимущественное освещение в прозе и драматургии получила историко-революционная тема. Эта точка зрения высказывается и в современной критике. Так, В. Баранов пишет: «Что в сущности составляет основную задачу поэтического исследования явлений прошлого именно в историческом жанре? На мой взгляд, произведения этого типа отражают не только те или иные формы протеста против социальной несправедливости, но и процессы зарождения и развития революционной идеологии, революционной теории, осмысляющей и направляющей этот про-

<sup>8</sup> Щербина В. Движение времени. — Октябрь, 1962, № 11, с. 198.

<sup>9</sup> Тургенев И. С. Собр. соч., М., 1949, т. 10, с. 408.

тест. Таким образом, вопрос о взаимосвязи практики и революционной теории — один из важнейших методологических вопросов историко-революционной прозы и драмы»<sup>10</sup>. Особый интерес для авторов исторической драмы представляют переломные моменты в истории страны. Это — три революции в XX веке — 1905—1907 годов, февральская и Октябрьская революции, канун восстания декабристов, 1879-й—1880-е годы — время наиболее активных действий «Народной воли». Это соответствует ленинской периодизации истории русской революции. «Освободительное движение в России, — писал В. И. Ленин, — прошло три главных этапа, соответственно трем главным классам русского общества, налагавшим свою печать на движение: 1) период дворянский, примерно с 1825 по 1861 год; 2) разночинский или буржуазно-демократический, приблизительно с 1861 по 1895 год; 3) пролетарский, с 1895 по настоящее время»<sup>11</sup>. Современную историческую драму можно тем самым определить преимущественно как драму о трех этапах революционного движения в России.

Среди событий русской истории, которые сыграли решающую роль в формировании революционного самосознания народа, одним из первых было движение декабристов. Его участникам, их подвигу и трагической судьбе посвящено большое количество романов, повестей, рассказов, произведений мемуарного и документального жанра. В 60—70-е годы в свет вышли повесть Б. Окуджавы «Глоток свободы», диалогия П. Кочуры «Апостолы правды» и «Из искры — пламя», роман В. Гусева «Легенда о синем гусаре», «Повесть о декабристе Муханове» Т. Медведковой и В. Муравьева, книги Н. Эйдельмана «Лунина», «Апостол Сергей», «Вьеварум», Я. Гордина «События и люди 14 декабря. Хроника» и многие другие. Декабристским движением интересуется и наша драматургия. Первые драматургические произведения о декабристах стали появляться сразу же после Великой Октябрьской социалистической революции. В последнее время опубликованы и поставлены на сценах наших театров несколько пьес о сложном и противоречивом пути декабризма, о лучших представителях декабристов, о «богатырях, кованых из чистой стали от головы до ног» (А. И. Герцен). Это пьесы Л. Зорина «Декабристы», Г. Шпаликова и И. Маневича «Тайное общество», «О доблести, о славе, о любви» («Поручик Каховский»), В. Коростылева «Через сто лет в березовой роще», Эд. Радзинского «Лунина, или Смерть Жака, записанная в присутствии Хозяина».

---

<sup>10</sup> Баранов В. Великий Октябрь и современная историко-революционная проза. М., 1977, с. 5.

<sup>11</sup> Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 25, с. 93.

«Декабристы», «Тайное общество», «Через сто лет в березовой роще», «Лунин ...» — исторические пьесы, относящиеся к разным жанрам. Пьеса Л. Зорина — трагедия, Г. Шпаликова и И. Маневича — драма из времен декабристов», В. Коростылева — драматическая хроника в двух частях, Эд. Радзинского — социально-философская драма. Все эти драматические произведения объединяет историческая проблематика, тема, обращенная в прошлое, значительное отстояние изображаемой эпохи от современной автору, историзм содержания и образной формы, исторические (подлинные) события и персонажи, попытка в различных формах исторического жанра воссоздать диалектику единства человека и времени. Их объединяет и то, что действие этих пьес лишено внешней занимательности, остроты чисто сюжетной интриги. «Споры — нерв этих пьес, их атмосфера, их существо. Даже события, связанные с конкретными обстоятельствами деятельности, тактики декабристов, показаны здесь, как правило, не непосредственно, не сами по себе, а через высказывания, суждения, воспоминания, свидетельства действующих лиц»<sup>12</sup>.

При отнесении пьесы к историческому жанру в первую очередь необходимо учитывать выбор драматургом конфликта и его художественное воплощение. В основе содержания лучших произведений советской исторической драматургии лежит подлинный исторический конфликт, будь это конфликт, связанный с революционным движением, борьбой политических партий, с важными столкновениями, с развитием культуры и науки. В конфликтах исторических пьес отражаются те противоречия и столкновения, которые являются для данной эпохи действительно значительными и ведущими. В пьесах о декабристах раскрывается трагический конфликт между самодержавием и теми, кто встал на путь борьбы за освобождение народа от неволи и рабства. Именно этот конфликт, заключающийся в борьбе полярных сил, и определяет основную направленность драматического действия, движет сюжет, формирует и выявляет характеры, авторскую концепцию исторического развития в пьесах Л. Зорина, В. Коростылева, Г. Шпаликова и И. Маневича, Эд. Радзинского. Реализуется данный конфликт в пьесах как в прямом нравственном и социально-политическом поединке противоборствующих сторон, так и через микроконфликты среди декабристов, способствующие более глубокому выявлению их социально-нравственных принципов и взглядов на будущее России.

---

<sup>12</sup> Диев В. Историко-революционная драматургия на современном этапе. М., 1970, с. 19.

Декабристам трудно прийти к единому мнению о методах борьбы с самодержавием и всем тем, что связано с этим многоликим злом. Отсюда трагические противоречия между членами тайных обществ. Это подтверждает диалог Пестеля и Муравьева из трагедии Л. Зорина «Декабристы».

Муравьев. Ты должен понять, Пестель, без согласия действовать невозможно.

Пестель. А согласия не будет. Я это понял, когда мы с тобой остались одни. Одни против всех<sup>13</sup>.

Драматурги, основываясь на документах, на исторических материалах, раскрывают через столкновения действующих лиц, через не прекращающиеся ни на минуту между ними споры, что общественный идеал декабристов не сформировался окончательно, что все они находятся на пути мучительных поисков этого идеала. Они спорят о разных формах правления, о том, какую свободу дать крестьянам. Муравьев стоит за монархическую конституцию, т. е. за царя, но с ограничением его власти, Пестель же — за республику и народное вече. Муравьев думает об освобождении крестьян. Пестель уже понимает, что освобождать нужно с землей.

Муравьев. Павел Иванович, перед нами страна нищая и невежественная, нужно иметь достоинства, медленно создавшиеся и от того прочные, чтобы осмелиться повести державный корабль. Твой же план мне известен — отнять у законных владельцев их землю. Пестель, остановись!

Пестель. Да, на том я стою — половина всех угодий должна поступить в общественное владение. ...Вы стремитесь дать крестьянству свободу, но для него ее нет без земли (с. 149).

Здесь перед нами предстают два центральных персонажа героической истории декабристов — Пестель и Муравьев. Пестель выступает как бесстрашный и последовательный республиканец, враг социального неравенства и «аристократии богатств». В сравнении с ним Никита Муравьев — сторонник общего блага, не решившийся на крайние меры, готовый сохранить за дворянами главное средство угнетения народа — землю.

В исторической трагедии Л. Зорина, полностью основанной на документах, есть сцена, где спор Никиты Муравьева с Павлом Пестелем достигает высшего накала. Муравьев узнает о том, что Пестель хладнокровно и бесповоротно решил уничтожить всю царскую семью, тринадцать человек. «Но ведь это ужасно! Там ведь и женщины, там дети почти ...» — восклицает мягкосердечный Муравьев. Он пытается убедить Пестеля в том, что «люди, обог-

---

<sup>13</sup> Зорин Л. Покровские ворота: Пьесы. М., 1979, с. 147. В дальнейшем текст цитируется по данному изданию с указанием страниц в скобках.

ренные кровью, будут посрамлены в общем мнении» и что после этого им нельзя быть у власти.

Пестель. Я об этом подумал. Избранные на подвиг должны находиться вне общества. Барятинский говорил мне не раз, что всегда найдет двенадцать таких молодцов.

Муравьев. Какая разница, не понимаю. Убив, они тем самым становятся членами.

Пестель. Наклонись ко мне. Ну, ближе ... (Шепчет что-то ему на ухо).

Муравьев (сделав шаг назад). Никогда. Слышишь? Пестель, это отдает Комитетом общественной безопасности. (с. 151).

Исторические источники подтверждают ситуацию, развернутую в этом диалоге. Двенадцать молодцов Барятинского подлежали физическому уничтожению после убийства ими членов царской семьи. Пестель предлагает пожертвовать ими для пользы общего дела. Драматург не находит здесь для Пестеля нравственных оправданий. Цель и средства достижения ее у одного из вождей декабристского движения резко расходятся. Л. Зорин дальнейшим развертыванием драматического действия показывает, что средства кровавого насилия Пестель способен обратить против своих же союзников и единомышленников. Но всеобщая справедливость, к которой стремится герой, вряд ли может быть завоевана таким кровавым и сомнительным путем.

Декабристы бросили свою «юность под ядра». «Мы прошли полсвета, спасая его от тирана, а что нашли воротясь?» — спрашивает Трубецкой в трагедии Зорина. И отвечает: «Тиранство отечественное! (С силой.) Друг мой, для того ли я одолел кумира Европы, чтобы мною начальствовал этот скот, холоп, который и мизинца моего не стоит? Для того ли?!» (с. 140). Духовная жизнь общества зажата в тиски. Декабристы часто вспоминают о военной поре, когда они полны были радужных надежд на будущее. А сейчас Россия — государство, где царит посредственность, которая стала знаком зрелости, благонамеренности, почти религией. И у декабристов теперь осталось мало иллюзий. Они все больше и больше приходят к мысли о том, что «ежели есть истина на свете, то лишь та, что власть самодержавная губительна для правителей и для подданных. Нет больше зла, как произвол одного лица. Нет ничего ниже слепого повиновения, основанного на страхе» (с. 141). И в умах наиболее последовательных декабристов постепенно вызревает мысль о необходимости уничтожения самодержавия. «Мы собрались для того, чтобы поднять руку на царя», — говорит Пестель (с. 142). «Мы не пойдем, почему так болезненно остро, с такими внутренними кризисами и потрясе-

ниями обсуждали декабристы такой, казалось бы, бесспорный для революционера вопрос, как убийство царя, если не обратим внимания на нравственную его сторону. Для декабристов внове было не только само покушение на монархическую власть, но и то, что для этого нужно убить человека, будь он хотя бы жестокий, несправедливый властитель», — отмечает в своей рецензии на спектакль по пьесе Л. Зорина в театре «Современник» В. Лакшин<sup>14</sup>. «В своих ведь, Миша. В своих! В того, с кем вчера еще об литературе беседовал», — говорит Рылеев Горину в пьесе В. Коростылева «Через сто лет в березовой роще»<sup>15</sup>.

Авторы лучших исторических пьес затрагивают в исследуемой эпохе проблемы, созвучные сегодняшнему времени, актуальные для современного поколения. Современность произведений о декабристах заключается в стремлении авторов выявить нравственные уроки деятельности первопроходцев освободительного движения, высветить в их поступках и размышлениях то высокое духовное устремление к свободе, которое объединяет незаурядных и неординарных людей разных исторических эпох. В центре исследуемых пьес — вожди декабристского движения Павел Пестель, Никита Муравьев, Михаил Лунин, Сергей Муравьев-Апостол, Кондратий Рылеев, Сергей Трубецкой, Николай Бестужев, Петр Каховский. Фигуры сложные, противоречивые, крупные в своих мыслях и действиях. Они носители и проводники в жизнь передовых идей своего времени, выразители самых светлых чаяний народа, его вековой мечты о свободе и счастье. Все драматурги сосредоточивают свое внимание на поведении декабристов на допросах в следственной комиссии Николая I и показывают, с какой неожиданной легкостью они признавались сами и говорили о своих товарищах по тайному обществу. Лишь Пестель не изменяет себе и своему делу до конца. И Пестель же очень точно объясняет причины такого поведения декабристов во время следствия: «Не нужно ни ума ни совести, чтобы смеяться над тем, что люди лжесвидетельствовать не умеют, что искренность их вторая натура, их потребность душевная. Вы казните их день за днем самой изощренной пыткой, вы их сводите с ума адом допросов и очных ставок и смеетесь, когда они не знают, что говорить и как держаться, чтобы остаться и верными, и правдивыми. Но вспомните, люди всегда сначала теряются, когда оказываются среди хищников» (с. 199).

Каховский обманут царем, Трубецкой малодушно вымалливает себе жизнь («Великодушный государь, молю Вас! Мне нет прощенья, и все же — простите»; с. 180), храбрый Поджио предает

<sup>14</sup> Лакшин В. Посев и жатва: Трилогия о революции в театре «Современник». — Новый мир, 1966, № 9, с. 183.

<sup>15</sup> Коростылев В. Семь пьес. М., 1979, с. 30.

Пестеля, поручик Ростовцев бежит в Зимний дворец к Николаю, Никита Муравьев накануне восстания удаляется в саратовскую деревню... В столь пристальном внимании к этой стороне движения декабристов есть известное искажение их духовного облика. Наша критика справедливо указывала на стремление некоторых драматургов изображать декабристов слабыми одиночками, которые не в состоянии противостоять сильной личности царя Николая I.

Преобладание документально-художественного начала в пьесах Зорина, Маневича и Шпаликова, Коростылева мешает в определенной мере созданию объемно выписанных человеческих характеров (пожалуй, за исключением характеров Пестеля и Николая I), потому что документ в них не превратился в художественный элемент, не стал содержанием драматического действия, одним из способов создания и раскрытия характеров персонажей.

Совсем иное мы наблюдаем в драме Эд. Радзинского «Лунин, или Смерть Жака, записанная в присутствии Хозяина». В драме Радзинского, как в зеркале, отражается движение современной историко-революционной драмы к более углубленному, философскому осмыслению истории и человека в ней, к преодолению «сухости» документа, когда документ становится лишь отправной точкой для художественного вымысла. Драматург, выстраивая свою концепцию исторической личности, смело обращается к условности, гротеску, театральности. Через сложную структуру драматического действия пьесы, ее конфликт, раскрывающийся внутри сознания декабриста Лунина, через диалоги с друзьями и врагами автор ярко воссоздает атмосферу эпохи декабризма, «пропускает» через историко-философский опыт само восстание, противоречивую программу декабристов, отвечает на вопрос, почему «не все героями прошли через следствие».

На пути создания новых структурно-композиционных форм, широкого обращения к условности, философской насыщенности, раздумий над нравственными идеалами революционной борьбы видится дальнейшее движение историко-революционной драмы, обогащение ее жанрового содержания.

С. М. Трофимова

**ДРАМА М. РОЩИНА «СПЕШИТЕ ДЕЛАТЬ ДОБРО»  
(К вопросу об авторской позиции)**

Рассматривая тенденции развития современной советской драмы, исследователи отмечают углубление ее социально-нравственной проблематики, движение от частных конфликтов и коллизий к более общим, от анализа явлений — к исследованию процессов. Драматургия 70-х годов сосредоточивает свое внимание на драматизме поиска нравственной истины, выявляет диалектическую сложность позиции активного действия, драматизм отношения человека и общества. Художественные поиски М. Рощина 70-х годов отражают основные тенденции литературного развития последнего десятилетия. Мы обращаемся к одной из последних его пьес — драме «Спешите делать добро» (1979).

Справедливо видя в названии пьесы нравственный итог драматического действия, критики расходятся в истолковании его. Б. Станилов, анализируя спектакль театра «Современник», категорически утверждает: «Спешите делать добро, — говорит театр, — ... но делайте его до конца»<sup>1</sup>. Н. Денисова приходит к противоположному выводу: «... стоило ли Мякишеву так спешить делать добро, если последствия его оборачиваются для него столь плачевно?»<sup>2</sup>. В недостаточной четкости выражения авторской позиции упрекает драматурга Ю. Зубков: «Вероятно, в заголовке пьесы выражен основной нравственный посыл ... спешите делать добро, несмотря ни на что!.. но... не предостерегает ли, напротив ... автор ... вместе с Гореловым всех Мякишевых от опрометчивых поступков?»<sup>3</sup>

Было бы несправедливым утверждать, что выводы критиков неверны, но нельзя не заметить их односторонности. Мы полагаем, что односторонность в оценке пьесы М. Рощина связана с невер-

<sup>1</sup> Станилов Б. Парадоксы добра. — Театр, 1981, № 4, с. 40.

<sup>2</sup> Денисова Н. Спешить ли делать добро. — Наука и религия, 1980, № 10, с. 51.

<sup>3</sup> Зубков Ю. Неонатурализму этого не дано. — Огонек, 1980, № 48, с. 20.

ным истолкованием авторской позиции в драме. В статье мы попытаемся показать сложность, неоднозначность авторской позиции, для чего обратимся к анализу сюжетно-композиционной организации драмы, рассматривая ее как способ выражения авторского сознания.

Фабула драмы проста. Главный герой пьесы Мякишев, возвращаясь из командировки, спас девочку, бросившуюся под поезд. Он привез ее в Москву, и Оля прожила в семье Мякишевых полгода. Но счастливого конца у этой истории, которая могла бы стать «святочным» рассказом, нет. Финал ее печальный. Появление Оли вызовет разлад в семье Мякишевых; почувствовав это, Ольга покинет их дом, а Мякишевы, измученные свалившимися на них неприятностями, примут ее решение.

Таков бытовой план драмы, но за ним встает размышление автора о добре как одной из главных нравственных ценностей нашей жизни. Ситуация, сложившаяся в доме Мякишевых, выводится автором за пределы частного случая и исследуется как ситуация испытания героев на способность к добру.

Для современной драматургии, и вообще для современной литературы, характерно особенно активное тяготение к обобщенности, к конфликтам, «философским в своей основе». Очень точно определил это В. Перцовский: «В последние годы ... значительно усложнилось чувство соотношения ... норм и реальной действительности, возникла настоятельная потребность в более глубоком социально-художественном анализе, в пересмотре и расширении сложившихся оценок. «Что есть подлинно добро и зло? — спрашивает проза 70-х годов, вызывая в читателе поток тревожных, неразрешимых раздумий, втягивая его в процесс осмысления новых, не проясненных еще до конца проблем современной действительности»<sup>4</sup>.

К осмыслению одного из важных вопросов современности: что есть добро? — обращается М. Рошин в пьесе «Спешите делать добро». Уже то, что название драмы стало заголовком сборника пьес драматурга (1984), говорит, как важна для него эта проблема.

По верному определению критика, драматургия М. Рошина — «... драматургия с откровенным авторским присутствием»<sup>5</sup>. Действительно, авторская позиция в драме определена, но драма строится не как иллюстрация авторского тезиса, а как движение героев к постижению нравственной истины. Автор акцентирует

---

<sup>4</sup> Перцовский В. «Авторская позиция» в литературе и критике. — Вопросы литературы, 1981, № 7, с. 82.

<sup>5</sup> Шитова В. В прозе и драме. — Новый мир, 1982, № 5, с. 262.

драматизм пути поиска истины, потому в драме нет однозначной оценки героев, нет прямолинейных решений.

Действие драмы строится как решение проблемы: что такое добро? — через сопоставление различных точек зрения и их действительную проверку. Кольцевая композиция подчеркивает лаконичность, завершенность сюжета; развязка, почти повторяя завязку, возвращает читателя к заглавию пьесы. Так частная история (спасения девочки) становится ключом к решению общечеловеческой проблемы добра. Но проблематика драмы не обнажена, не лежит на поверхности, она раскрывается подспудно, вырастая из бытовой ситуации. Необходимость определить свое отношение к поступку Мякишева заставит героев размышлять над проблемой добра и зла, поставит их перед выбором. Всякая бытовая, житейская ситуация, диалог неизменно будут выливаться в идейный диспут. Споры образуют сюжетные узлы, движущие действие.

Открывает драму пролог: эпизодический персонаж милиционер в тулупе читает протокол, извещающий о событиях, предшествующих драме в доме Мякишевых.

Появление Мякишева со спасенной девочкой завязывает действие. Его поступок нарушает привычное, устоявшееся течение жизни семьи, ставит героев в «острую проблемную ситуацию», требует от них действия. И сразу обнаруживается, как сложна создавшаяся ситуация. Герои по-разному оценивают поступок Мякишева, что вызывает спор, придает напряженность действию. Начинает спор Горелов, друг и антагонист Мякишева:

Горелов. Ну вот. И он ничего лучшего не придумал, наш Володя, — притащить ее сюда, домой!

Аня (Горелову). Ну, а что ему было делать? Интересно! Зоя, скажи!

Зоя (у нее полотенце через плечо, роется в вещах). Главное, мое ей все велико...

Мякишев. Ну что такого-то?.. (Горелову). А ты сегодня схлопочешь! Уж нельзя благородного поступка совершить. Я-то думал: приеду, все скажут...

Горелов ... ай да Володя!

Аня (Мякишеву). Да перед кем ты оправдываешься? Интересно!<sup>6</sup>

«На чьей стороне в этом споре автор?» — спрашивает критик. И уверенно отвечает: «Разумеется, не на стороне Горелова»<sup>7</sup>. Оснований для такого вывода первая картина не дает. Герои об-

<sup>6</sup> Рошин М. Спешите делать добро. М., 1984, с. 4—5. Далее текст цитируется по данному изданию с указанием в скобках страниц.

<sup>7</sup> Денисова Н. Указ, соч., с. 51.

суждают частную проблему: как должен был поступить Мякишев, а выливается это в спор о том, что такое добро:

Мякишев. Да не дави, черт! Ну, поживет девочка, Москву посмотрит. Не пообедем ...

Горелов. Теперь ... где плохо живут, — будут его посылать, Мякишева. Приехал, забрал всех — и порядок. Аль-тру-изм! Спешите делать добро, господа! Снимите шляпы!

Зоя (мужу). Между прочим, еще не было случая, чтобы ты приехал — и без сюрприза.

Аня. Альтруист — что за слово? В голове вертится ...

Горелов. Альтруист — это человек, который делает добро другим...

Борис. Во вред себе.

Горелов. Вот (с. 6—7).

Добро — нормативно-оценочная категория морального сознания, обозначающая должное и нравственно-положительное в поступках людей. Способность делать добро предполагает готовность человека пожертвовать ради другого своими интересами, связана со способностью каждого выйти из своего замкнутого мира. Эту истину и должны будут постигнуть герои. Так оценивает свой поступок сам Мякишев: «Уж нельзя благородного поступка совершить» (с. 5). Поддерживает его Аня: «Ты все сделал как человек» (с. 11); одобряет Борис: «Ну что ты, ну понятно же...» (с. 8); смиряется с решением Мякишева Зоя: «Привез — значит, так надо» (с. 12). Не принимает поступка Мякишева только Горелов. Он иронизирует, язвит, издевается над Мякишевым, наконец ссорится с ним. Горелов раздражается, наблюдая суету вокруг Оли, из всех героев он один не принимает в ней участия.

Действие в первой картине строится так, что обнаруживаются и сильные, и слабые стороны позиций героев, и прежде всего позиций полярных: Горелова и Мякишева.

Мякишев вынужден объяснять мотивы своего поступка, его главный аргумент — «я не мог иначе»; «...раз уж так получилось... надо, чтобы ей у нас было хорошо» (с. 13). Искренний порыв Мякишева, его готовность вмешаться в чужую беду, помочь человеку убеждают героев. Мякишев не предполагает, что его поступок можно превратно истолковать, а последствия поступка могут обернуться несчастьем. Именно об этом твердит все время Горелов: «Он идиот, наш Володя... Я у вас вечно эгоист, а вот он — экстра-эгоист ... (Передразнивает). «Я не мог иначе!» А в результате берет чужая жизнь и превращается в игрушку!» Доводы Горелова серьезные, за ними — логика, здравый смысл: «Я вперед смотрю... Поживет девочка ... А потом?» (с. 9). Мякишев отмахивается от этих вопросов: «Перебьемся, перебьемся, Перебьемся!» Но и он

осознает, насколько ситуация сложна, об этом говорит его вопрос Борису: «Слушай, я погорячился с этой девчонкой, да?» (с. 8).

Горелов в одном окажется прав: последствия доброго поступка для всех станут серьезным испытанием.

Главная героиня второй картины — Ольга. Оценка Ольгой поступка Мякишева особенно важна, так как прежде всего ее судьба — самый веский аргумент в споре о добре. Эта оценка дана как объективно — через изображение счастливой перемены в жизни Ольги, так и субъективно — через оценку самой Ольги.

Мотив счастливой перемены в жизни Ольги акцентируется автором уже в ремарке ко второй картине: «Та же комната ... солнце ... Оля на том же месте, где она плакала, только теперь она покатывается со смеху. На ней другое платье, у нее другая прическа» (разрядка моя. — С. Т.; с. 16).

Постоянно подчеркивают эту перемену герои. Тетя Соня: «Веселенькая, чистенькая, не налюбуйешься на тебя! А пришла-та, Оленька!.. в худых валенках, пальтишко драное ...» (с. 20). Сима: «Смотри, какая стала! Ты, дева, расцвела тут, как бутон» (с. 21). Отмечает счастливую перемену и сама Ольга: «Я-то сыр в масле тут катаюсь...» (с. 21). Но не то для нее самое главное. Ольга говорит о себе: «Я ж прям другая стала», — имея в виду совсем не внешние перемены в своей жизни: «Я так стараюсь. Они мне все: это читала, это читала? А чего я читала-то? По музеям ходим, какая красота!.. Я все помню, я всему выучуся...» (с. 22). Попав в прежде неведомый ей мир: мир с чистыми, справедливыми отношениями, добрыми, бескорыстными людьми, умными книгами, — Оля впервые почувствовала себя человеком. Духовное распрямление — самая главная в ней перемена. И это — результат доброго поступка Мякишевых. Права Сима, когда говорит Ольге: «Ты к хорошим людям попала — спасибо скажи» (с. 14).

Добро — ключевой образ, лейтмотив драмы. Значение его постепенно усложняется, приобретая обобщенный смысл. Впервые «добро» прозвучало в иронической реплике Горелова «Спешите делать добро» и определяло поступок Мякишева, подчеркивая в нем нравственный порыв, который Горелов рассматривал как опрометчивый. В диалоге Мякишева и Горелова, занимающем центральное место во второй картине, углубляется смысл понятия «добро», дополняется значением ответственности за судьбу другого человека.

Построен этот диалог так же, как и первый: начинается спор с обсуждения частной проблемы — последствий доброго поступка Мякишева, а выливается в диспут о смысле жизни, о добре как жизненной позиции:

Мякишев. Мы уж как-то отвечаем за нее...

Горелов. О чем я говорю!.. Хотя как же, ведь творить добро так приятно!

Мякишев. Кстати, приятно! В семнадцать лет мы мечтали спасти человечество, в тридцать пять дай бог спасти хоть одного человека. У тебя не возникает такого желания?

Горелов. Но как? Как это сделать? Конкретно?

Мякишев. Если уж так говорить, я еще не перестал верить, что человек должен что-то сделать на свете.

Горелов (иронически). Посадить дерево, родить сына, написать книгу.

Мякишев. Ну, а что плохого-то? Как иначе то? Зачем иначе?.. Ты всю жизнь учишь меня, а я не вижу, чтобы мои ошибки были хуже твоих удач.

Горелов. Вот как?

Мякишев. Вот ты меня всю жизнь учишь рассудку, а я мечтаю, чтобы ты хоть раз доверился своим чувствам.

Горелов. ... Если без рассудка-то!.. Я хочу понять механизм: как ты осмелился?

Глядят друг на друга.

Мякишев. Одни действуют, потом думают, другие думают...

Горелов ... И уж потом не действуют, заметь. Страшно! И еще вопросик. А дальше? (с. 23—26).

Главное в диалоге-споре Мякишева и Горелова то, что они всматриваются в себя, стремятся осознать как свою точку зрения, так и точку зрения другого. В такой организации и направлении спора проявляется авторская позиция. В позиции героев обнаруживаются и сильные и слабые стороны. Поступками Мякишева движет нравственный порыв, деятельное отношение к человеку, миру. Но достаточно ли этого для созидания добра? Горелов — «размышляющий рационалист», у него мысль и чувство разорваны, у мысли нет опоры на нравственное чувство. Он не совершает опрометчивых поступков, но его рационализм оборачивается отказом от доброго дела. Он не хочет брать на себя ответственность за другого человека, что в конечном счете обнаруживает его эгоизм.

Счастливые перемены в жизни Ольги на первый взгляд развенчивают точку зрения Горелова. Но уже в первом эпизоде второй картины мотив счастья перебивается мотивом тревоги, надвигающейся катастрофы. Рождается он поначалу из случайных реплик. Мякишев получит повестку из Комиссии по делам несовершеннолетних, Зое принесет соседские пересуды тетя Соня. Мя-

кишев негодует: «...при чем это... инспекция какая-то? Пусть спасибо скажут, что мы с ней возимся...» (с. 19). Раздражается Зоя: «Что за люди!» (с. 30). И уже «резко», «сдерживаясь», разговаривает с Ольгой. Мякишевы осознают свою ответственность за Ольгу: «Да, надо, в общем, решать, куда-то устроить ее» (с. 19). Это Мякишев не столько Горелову, сколько себе говорит. Но вместе с этим рождается и сожаление об утраченном покое, в чем они себе пока еще не признаются. Мякишев, как бы уговаривая себя, говорит Ане: «Да нет... Нет-нет. В тесноте, да не в обиде» (с. 19).

Но внутренний разлад уже намечается.

Во второй части границы действия раздвигаются. Изменяется сама атмосфера действия, что автор акцентирует в ремарке: «На сцене теснота и разлад, все перепелелось — это потому, что наша история выходит на люди, наружу, перегородки падают ... одно перебивается другим» (с. 34).

В спор о добре вступают новые силы: общественность, официальные инстанции. В действие вводятся новые персонажи, в них эти силы как бы персонифицируются: Филаретова, Усачев, старухи у подъезда.

Тема ответственности за человеческую судьбу становится во второй части главной, объединяет все эпизоды. «Добро» и в этой части остается ключевым словом, но начинает употребляться в ином контексте, приобретая противоположный смысл: не взять на себя ответственность за другого человека, а снять с себя ответственность.

Главная героиня первой картины — Филаретова. Ее столкновение с Мякишевыми автор исследует подробно, так как вмешательство Филаретовой в судьбу Ольги обернется катастрофой и для Ольги, и для Мякишевых. Филаретова — единственная героиня драмы, которой автор дает однозначную оценку. В ремарке указывается: «... чужая для нас Филаретова, лет сорока женщина, в жабо, но с военной выправкой» (с. 32). Автор как бы противопоставляет («чужая для нас») Филаретову другим героям, объединяя ее лишь с Усачевым.

Диалоги Зои с Филаретовой и Мякишева с Усачевым занимают центральное место в первой картине. Характер диалогов изменяется, это уже не диалоги-размышления Мякишева и Горелова, где герои стремились понять друг друга и отыскать истину. Это диалоги-допросы, которые усиливают внутренний разлад в мире Мякишевых.

Участие в судьбе Ольги Усачева, члена партбюро НИИ, где работает Мякишев, формально: «Письмо поступило?.. Мне что-то доложить надо?» (с. 37). Усачев сводит диалог с Мякишевым

к поиску «универсальной объяснительной» и «снимает с себя ответственность».

Вмешательство Филаретовой имеет более серьезные последствия. По верному замечанию критика, Филаретова — «этакий застылый одинокий человеческий островок, исполненный рвения по службе»<sup>8</sup>. Действительно, Филаретова осознает важность своей работы, убеждена, что служит добру. Но добивается обратных результатов, и это не случайно. Автор так строит диалог Зои и Филаретовой, что становится ясной концепция жизни Филаретовой. Как Горелов свой скептицизм, так и Филаретова свое недоверие к людям вынесла из столкновения с обстоятельствами: «... я восемь лет тут, навидалась! Да еще в милиции когда работала... Что люди-то творят!» Отсюда ее недоверчивое отношение к человеку: «... да он зверь, его вот как надо держать... На другого ни за что не подумаешь, а он, нате вам, только звучит гордо, а колуни — козел!» (с. 39). И к Мякишевым она относится потому подозрительно: «В наше время ... взять на себя такую обузу ... зачем самодеятельность устраивать» (с. 39—40). Прямолинейность, недоверие к людям, подозрительность, отсутствие сомнения в своей правоте сводят на нет благие намерения Филаретовой, делают ее работу не только формальной, но и опасной.

Вмешательство Филаретовой подкрепляет точку зрения Горелова: «Конечно, хорошо быть добрым, но как? Хлопот не оберешься. Все к тебе полезут» (с. 37). Добрый поступок Мякишева вызвал последствия, которых Мякишевы никак не ожидали: сплетни соседей и сигналы в общественные инстанции, подозрения и обвинения в корысти. Так, может быть, прав Горелов: «У вас эмоция... сострадание?.. Изучите, взвесьте, запрограммируйте, и пусть машина вам выдаст: делать или не делать ваше добро!.. Мыслить правильно и поступать умно — вот добро. Умейте делать добро» (с. 41).

Автор внимательно исследует сложную диалектику взаимосвязи личности и обстоятельств. Мякишевы отказались от своего доброго поступка, и автор, не принимая этого решения Мякишевых, осуждая их слабость перед обстоятельствами, размышляет над тем, почему добрый поступок ставит героев перед лицом неразрешимых проблем. Он прослеживает, как подспудно созревает решение Мякишевых снять с себя ответственность за судьбу Ольги.

Уже в финале первой части автор подчеркивал ощущение начинающегося разлада в мире Мякишевых. Начинает действие во второй части диалог Зои и Мякишева, в котором мотив разлада прозвучит отчетливо.

<sup>8</sup> Тарнин Н. Алиса Фрейндлих (творческий портрет). — Театр, 1980, № 10, с. 64.

Зоя (Мякишеву). Ну что ты дергаешься?

Мякишев (не сходя с места). Потому что я говорил! Устроить ее надо! Учиться! А ты завтра, завтра!

Зоя. Я виновата?

Мякишев. Не ты виновата! Никто не виноват!.. В общем, я не знаю что! Ни черта не успеваешь. Не было у бабы хлопот.

Зоя. Не у бабы хлопот, а назвался груздем... (с. 33—34).

Нервная, взвинченная атмосфера диалога показывает, что Мякишевы ощущают тяжесть ответственности за судьбу Ольги, чувствуют назревающий разлад в семье, но они стремятся преодолеть его, а не отказаться от доброго дела. Все оказывается сложным: и прописка, и паспорт для Оли, и устройство в вечернюю школу. А теперь еще Мякишевы вынуждены ходить по инстанциям и объяснять, что совершили доброе дело без злого умысла. В этом «кружении» судьба Ольги отходит на второй план. Для виновных лиц самое главное—выяснить корыстные причины доброго поступка. Филаретова это так и сформулирует: «Что-то, значит, тут есть! Не по доброте же только? Кто поверит!» (с. 56). К тому же стремится Усачев: «Нам ведь главное, чтоб ясность была» (с. 38). Втянутые в этот бессмысленный круг, измученные невозможностью доказать бескорыстие своего доброго дела, Мякишевы начинают испытывать искушение снять с себя ответственность за судьбу Ольги. Верно скажет о Филаретовой Аня: «Эта баба свое дело сделала: она тебя отравила» (с. 43). Зоя после разговора с Филаретовой мучается подозрениями, сама этих подозрений стыдится—и все время «срывается». «Господи, как все хорошо-то было». В этой фразе Зои—и сожаление об утраченном покое, и почти принятое решение вернуть его.

Сплетни, подозрение, клевета, необходимость и невозможность оправдаться, начинающийся разлад в семье—все это неблагоприятные обстоятельства, давление которых герои выдержать не могут. Напряженность действия все возрастает и достигает кульминации: Зоя в очередной раз «сорвется», накричит на Ольгу—и та уйдет из дома Мякишевых. Мякишевы примут ее решение не сразу. Бегство Ольги вернет действие к исходной ситуации, перед героями опять встанет проблема выбора, но позиции героев изменились.

Аня (вдруг Зое). Слушай, я решила: пусть Ольга... я ее к себе возьму.

Сима. Нет, пусть ко мне идет... На фабрику устрою... Сама выучу.

Тетя Соня. Куда вам? Молодые, своих нарожаете! Хочет—пусть у меня живет.

А н я. Я серьезно говорю.

С и м а. Да ко мне пойдём. Рядом.

З о я. Какие вы добрые! Хорошо говорить...

А н я (Мякишеву). Мы решили, я возьму Ольгу к себе. Правильно?

Молчание (с. 53).

Столь решительно берут на себя решение Олиной судьбы Аня, Сима, тетя Соня, как будто Мякишевы от Ольги уже отказались. Показательно, что в споре не участвуют Зоя и Мякишев. Мякишев вообще молчит, даже когда вопрос обращается прямо к нему. Зоз произносит лишь одну ироническую фразу. Далее действие так и развивается: события влекут за собой героев. Герои начинают подчиняться обстоятельствам, не выдерживают их давления. Автор настойчиво акцентирует наше внимание на неблагоприятных обстоятельствах, в плену которых оказались герои. Но и с героев, не справившихся с обстоятельствами, автор вины не снимает. В чем же причины непрочности позиции Мякишевых?

Судьба Ольги сопоставляется в драме с судьбой маленькой девочки, дочери Бориса. Это сопоставление обнаруживает авторскую позицию. Уход Ольги совпадает со смертью девочки, что потрясает героев. «Такая милая была девчушка... Потому что не нужна никому стала, вот и умерла» (с. 48). Эта фраза Мякишева подчеркивает авторскую мысль: распад связей между людьми («не нужна никому стала») оборачивается страшным злом. Ольга стала для Мякишевых нужной, Зоя скажет: «Она нам стала как своя» (с. 43). Теперь они перестали чувствовать ее своей. И оказалось, что творить добро без осознания себя в связях с «другой жизнью» (Ю. Трифонов) невозможно, без этого человек не способен противостоять давлению обстоятельств.

Действие неуклонно движется к развязке. Исчезает Сережа, он, не выдержав бездействия взрослых, бросается на поиски Ольги. Теперь Мякишевы ищут его, забывая об Ольге. Действие вновь возвращается к исходной ситуации: герои снова стоят перед выбором. Но позиции их определились окончательно.

Сережа. Ну, а где же она? Где Оля?

З о я. Сережа, перестань. Оля уехала. Домой. Она тебе говорила.

Сережа. Уехала? Почему? Папа, разве она уехала?

З о я. Уехала. Я знаю.

Мякишев. Что ты знаешь?

З о я (Мякишеву). Что она доброе дело сделала.

Сережа. Па! Ну, пап!

Мякишев. Видишь, мама говорит? Значит, уехала.

Сережа. Ну, как же она так уехала? Разве так уезжают?

## Пауза.

А н я. Интересно.

Г о р е л о в. Очень. Просто если бы я был писателем...

С е р е ж а. Ну, почему? Аня, почему?

Ему не отвечают (с. 58).

Этот эпизод «общего отказа» от Ольги завершает пьесу. Авторская позиция в финале неоднозначна. Выявляется она прежде всего в деталях. Герои откажутся от доброго дела на фоне фотографии Мякишевых. В ремарке автор указывает: «Прихожая в доме Ани. Большая фотография Мякишевых втроем, счастливых, улыбающихся» (с. 57). На фотографии запечатлена прошлая, счастливая жизнь Мякишевых. Отказ от Ольги как бы возвращает их к прежнему покою. Но это невозможно после пережитой драмы. Пауза, дважды возникающая в финальном диалоге, говорит, как нелегко дается Мякишевым их отказ. Они остаются с сознанием своей вины перед Ольгой. Справедливо утверждает критик, что «в общении с Олей другие герои так или иначе раскрывают истинную меру своей человечности»<sup>9</sup>. Ольга покидает дом Мякишевых потому, что не хочет причинить им несчастье: «Ему тепеерь из-за меня-то что будет? Одна я виновата... все от меня» (с. 58<sup>2</sup>). Она окажется гораздо более нравственно зрелой, чем взрослые герои. Мякишевы смиряются с ее решением, потому, что спасают свой покой, замыкаясь в своем мире. Завершает пьесу ремарка: «Возникает шум быстро идущего поезда. Мякишев рванулся было к двери, но удержался» (с. 59).

Читатель вновь возвращается к названию драмы: «Спешите делать добро». Авторская позиция, выраженная в заглавии пьесы, содержит и сочувствие, и осуждение героев, не справившихся с обстоятельствами, утверждает необходимость добра как высшей нравственной ценности, говорит о реальной силе обстоятельств, но и утверждает возможность возвыситься над эгоистическим бытием. Потому и невозможно ее однозначно истолковать.

В. Распутин, размышляя над нравственной позицией художника, писал: «Без любви к ближнему никто из нас обходиться не может... речь идет о любви души и духа, то есть о добровольно принимаемом на себя, всей своей жизнью... служении другим людям, которые в этом нуждаются. О служении не столько делу, сколько общей жизни»<sup>10</sup>. О добре как ответственности человека за близких, о служении общей жизни размышляет и М. Рошдин. Анализ авторской позиции открывает нам в «названии «Спешите делать добро»... не лозунг, но общечеловеческую проблему»<sup>11</sup>.

<sup>9</sup> Наколаюк Н. Ирина Мазуркевич (творческий портрет). — Театр, 1982, № 11, с. 53.

<sup>10</sup> Распутин В. Мироззрение художника. — Современная драматургия, 1985, № 3, с. 256.

<sup>11</sup> Шведова О. Годы странствий Валентина Гафта. — Театр, 1984, № 3, с. 103.

## СОДЕРЖАНИЕ

Ю. А. Мешков. Преемственность, поступательное развитие литературы и художественный прогресс	3
Н. Н. Киселев. Комическое и трагическое в драматургии А. Вампилова	20
А. А. Ачатов. «Мои записки» Л. Андреева (проблема жанра и авторской позиции)	35
А. С. Сваровская. Проблема героя и среды в повести А. Ремизова «Крестовые сестры»	47
Г. И. Карпова. Образ человека-стихии в драматургии конца XIX — начала XX века (Ибсен, Блок, Андреев)	59
Т. Г. Плохотнюк. «Оливер Кромвель» А. В. Луначарского как историческая мелодрама	71
С. А. Комаров. Русская советская сатирическая комедия середины 20-х годов (проблема типологии)	82
В. Б. Петров. Эпическое в драматургии М. А. Булгакова (трагикомедия «Бег»)	92
Е. В. Байкина. Жанровое своеобразие повести И. Катаева «Поэт»	102
А. С. Афанасьева. «Первая Конная» В. Вишневского: эпическая драма и киносценарий	110
З. А. Чубракова. Горьковские традиции в драматургии Л. Леонова (К постановке вопроса)	118
О. А. Дашевская. Особенности организации действия в драме конца 70-х — начала 80-х годов	127
Н. В. Отургашева. Автор и герой в пьесе А. Галина «Восточная трибуна»	137
В. А. Суханов. Сознание героя и повествователя в романе Ю. Трифонова «Утоление жажды»	147
Л. К. Максимова. «Царь-рыба» В. Астафьева. Трансформация жанра проповеди	159
Н. Т. Хаустов. Жанровое своеобразие современной историко-революционной драмы	172
С. М. Трофимова. Драма М. Рошина «Спешите делать добро» (К вопросу об авторской позиции)	182

## ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО И ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПРОЦЕСС

Редактор Т. В. Зелёва

Технический редактор Г. Н. Гридина

Корректор О. М. Завьялова

ИБ 1782.

---

Сдано в набор 31.07.86 г. Подписано к печати 18.12.87 г. К307159  
 Формат 60×84<sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Бумага типографская № 3. Литературная гарнитура  
 Высокая печать. Печ. л. 12. Усл. печ. л. 11,16. Уч.-изд. л. 12,1.  
 Тираж 500 экз. Заказ 6247. Цена 1 р. 80 к.

---

Издательство ТГУ, 634029, г. Томск, ул. Никитина, 4.  
 Типография издательства «Красное знамя», 634050, ГСП, Томск, пр. Фрунзе, 103.

1 р. 80 к.