

поступком, каждым жестом того сокровенного, что не может быть раздавлено и убито в человеке, что составляет основу и смысл его существования — абсолютная, неподвластная насилью свобода души.

В повестях Константина Воробьева происходит раскрепощение личности. Разрушается первоначальная заданность социального опыта, но в то же время социальный опыт помогает развитию личности, обогащает ее новым знанием, новым опытом жизни. Личностное сознание на новом витке сюжета восстанавливает прерванные социальные отношения. Структура повестей помогает реализовать опыт личного и общего в личном формировании героя.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Словарь литературоведческих терминов.— М., 1974.— С. 393.
- ² Кожин В. В. Сюжет, фабула, композиция // Теория литературы.— М., 1964.— Т. 2.— С. 421.
- ³ Добин Е. С. Жизненный материал и художественный сюжет.— М., 1958.— С. 147.
- ⁴ Добин Е. С. Сюжет и действительность.— Л., 1981.— С. 171.
- ⁵ Лотман Ю. М. В школе поэтического слова. Пушкин. Лермонтов. Гоголь.— М., 1988.— С. 328.
- ⁶ Воробьев К. Д. Убиты под Москвой // Повести.— Изд-во «Вага», 1976.— С. 197.
- ⁷ Воробьев К. Д. Крик // Там же.— С. 245.
- ⁸ Воробьев К. Д. Убиты под Москвой // Там же.— С. 191.
- ⁹ Воробьев К. Д. Убиты под Москвой // Там же.— С. 195.
- ¹⁰ Воробьев К. Д. Убиты под Москвой // Там же.— С. 207.
- ¹¹ Воробьев К. Д. Крик // Там же.— С. 277.
- ¹² Воробьев К. Д. Это мы, господи! — М., 1988.— С. 40.

Б. Тесмер

ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНЫЕ СТРУКТУРЫ В РУССКОЙ ПРОЗЕ 60-х — 70-х ГОДОВ (НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА В. БЕЛОВА)

Взгляд на советскую литературу 60-х—70-х годов показывает, с нашей точки зрения и с позиций сегодняшних дней, что, наряду с другими, такие писатели, как Ф. Абрамов, В. Астафьев, С. Залыгин, В. Распутин, В. Шукшин или В. Белов, создали значительные произведения. Они существенно обогатили русскую прозу, расширив ее философско-эстетические границы и углубив гуманизирующую функцию. Они внесли вклад в новое

открытие и возрождение повествовательных форм¹ и способствовали их плодотворному участию в литературной коммуникации.

Изменения в манере повествования, отход от относительно устойчивых повествовательных ракурсов и распространенных повествовательных структур, разрыв с господствующими жанровыми формами должны быть объяснены, исходя из системы отношений автора и произведения, произведения и читателя и ее компонентов. Они вызваны как появлением новых предметов изображения и связанных с ними возможностей художественного освоения мира, изменениями в мироощущении авторов, так и переменами в понимании функций литературы, то есть взглядов на то, чего должна добиться литература, как она должна включиться в индивидуальный и общественный процесс создания ценностей. Последнее предполагает также наличие у авторов представлений об условиях восприятия, в которых находятся произведения, признание и уважение читателя и его читательских ожиданий. Такое рассмотрение литературы в ее коммуникативной направленности обуславливает признание творческих достижений как авторского субъекта, так и субъекта-читателя, взаимодействия процессов создания, распространения и восприятия текстов, которое всегда происходит в конкретных общественных условиях (Науманн). Из каких изменений в художественном мирозерцании писателей можно исходить в 60-е годы?

Ключевым моментом в художественном мирозерцании вышеназванных (как, естественно, и многих других) авторов можно назвать, в отличие от предыдущих периодов, усиление акцента на связи эпохи и поколений, осознание ценности личности, духовных и моральных качеств каждого индивидуума для общества и в обществе, подчеркнутое обращение к вечным, но постоянно заново возникающим и требующим новых ответов вопросам человечества, к общечеловеческим ценностям. Настоячивое утверждение высокой ценности личности в социальных процессах и попытки писателей изобразить сложные отношения индивидуума и общества в адекватных художественных и эстетически действенных формах (а это означало для советской литературы 60-х годов и в крайне достоверных) вызвало тенденции в развитии прозы, которые вели к усилению доверия к литературному герою, к передаче ему функции оценок и размышлений о происходящем, к появлению у него опять точки зрения и голоса. Коммуникативный эффект, который должен быть при этом достигнут, состоял в том, чтобы создать у читателя иллюзию «невмешательства» со стороны автора. Полеми-

ческий отказ от всевидящего, всезнающего и могущего предложить решение конфликта автора-повествователя и обращение к герою-рассказчику были достаточно очевидны. Ориентация на «чужое» сознание делала возможной и усиленную ориентацию на «чужое» слово (М. Бахтин), на устную разговорную речь. Это вызвало, с одной стороны, новое открытие и возрождение сказа или сказообразных структур в эпических жанрах в 60-е и 70-е годы. Они встречаются у Абрамова и Залыгина, в особенности же у Шукшина и Белова. С другой стороны, в эпических произведениях этого времени проявились тенденции, которые можно охарактеризовать так, что в различных повествовательных жанрах точки зрения повествователя и персонажа эстетически действенным образом связаны между собой, пересекаются или противопоставлены друг другу. Точка зрения персонажей, как правильно заметила уже в середине 70-х годов Н. Кожевникова, признана тем самым снова как важный элемент эпического повествования и распространена на все составляющие элементы произведения².

Это вызвало, само собой разумеется, изменения в соотношении речи автора и персонажей и существенно повлияло на стилистически-языковое оформление текстов. «Путь русской литературы от «нейтрального стиля» к раскрепощенному от клише, псевдопатетики и канцеляризма языку современной прозы в ее лучших образцах был характерен для развития всей советской прозы. ...В новой литературной ситуации... «слова просил сам герой»,— замечает в этой связи Г. Белая³. При этом можно отметить тенденцию к увеличению числа возможных точек зрения и голосов в связи с одним и тем же предметом изображения. Можно говорить о тенденции к циклизации рассказов и повестей. У Белова заслуживает внимания то, что он, как, например, в цикле рассказов «Воспитание по доктору Споку» (1968—1979), заставляет рассматривать и оценивать происходящее не только с точки зрения разных героев, но и с точки зрения персонажей, которые представляют частично противоположные мнения в вопросе о важных этапах развития деревни, что открывает перед автором интересные возможности их изображения. Используя героев Олешу Смолина и Авинера Козонкова в качестве рассказчиков, он прямо связывает друг с другом внешние события и процессы, происходящие во внутреннем мире обеих фигур, что повышает эмоциональное воздействие на читателя. Стилистические и языковые решения, изложение текста в свойственной этим персонажам речевой манере служит при этом его усилению.

Естественно, необходимо учитывать, что в повествователь-

ных текстах, в которых точки зрения автора и героев тесно переплетены друг с другом и речь рассказчика частично соприкасается с речью персонажей⁴, становится сложнее изложение авторской позиции. Она выражена больше косвенно, чем прямо, и должна быть раскрыта при помощи различных элементов текста. Это требует от читателя обостренного взгляда на содержащиеся в тексте, но не сформулированные особо авторские оценки и предполагает, по сравнению с советской литературой ранних периодов, изменения в обращении с художественными произведениями, измененные способы восприятия. Если это не происходит, возникают неадекватные оценки литературных текстов, что и произошло с интерпретацией произведений Белова в 60-е годы: его упрекали в отсутствии авторской позиции или отождествляли позицию автора с точкой зрения рассказчика⁵.

Подробно обрисованное выше измененное мироощущение, связанное с пониманием функций литературы, которое заключается в формулировке: литература как память общества, как совесть общества и как хранилище возможно высокой речевой культуры — для Белова это значит и сохранение богатых выразительных возможностей русского народного слова — все это относительно рано, то есть уже в начале — середине 60-х годов ощущается в его эпическом творчестве. С нашей точки зрения, оно обусловлено главным образом социальным происхождением автора, а также общественными процессами, которые происходили на его родине и которые он наблюдал как очевидец и непосредственный участник, его отношением к адресату и литературному процессу.

Уже в начале 60-х годов появляются рассказы Белова, в которых повествование хотя и разворачивается с позиции автора, но часто прерывается и дополняется точками зрения самых разных героев. Как примеры можно было бы назвать рассказы «За тремя волоками» (1963, дополнен в 1965 г.) или «Речные излуки». Если первый рассказ построен как описание путешествия в родную деревню, то во втором речь идет о поездке в северорусскую деревню, в которой прошла значительная часть жизни главного героя. В обоих рассказах значительную роль играет мотив пути, причем он выполняет не только основную функцию связать в одно целое героев, процессы и события, но приобретает, кроме того, обобщающее философское значение: он выполняет задачу исходного момента для глубоких раздумий о прожитых отрезках жизни. Путь подвергается при этом широкой метафоризации как «жизненный путь» личности и как путь судьбы народа. «За тремя волоками» начинается с восприятия и оценок окружающего пространства, выраженных с точки зре-

ния героя. Объединенные мотивом дороги встречи этого героя — майора, который после долгого отсутствия хочет снова навестить свою родную деревню (причем мотив дороги интересным образом, как и во многих рассказах начала 60-х годов, связан с мотивом тишины) — с героями, представляющими разные социальные слои, профессиональные и возрастные группы, становятся в руках автора средством, позволяющим изобразить самые острые общественные проблемы с точки зрения персонажей. Благодаря такой повествовательной структуре автор шаг за шагом подводит читателя к основной идее: родной деревни майора, Каравайки, больше не существует. Задачей читателя остается, однако, расшифровать набросанный в тексте вымышленный мир и заключенный в нем идейный потенциал, пережить и оценить его, что, в свою очередь, зависит от общественных условий восприятия и от индивидуальной читательской компетенции⁶.

Следует особо отметить, что благодаря тесной связи речи повествователя с речью героев рассказ приобретает особую эстетическую привлекательность и оказывает усиленное воздействие. Последнее отмечено непосредственностью, живостью и свежестью, эмоциональной силой и здоровым юмором. Живое разговорное слово становится в руках автора важным средством характеристики героев, которым он широко пользуется. Так, например, любезно-словоохотливое, произнесенное на северорусском диалекте (и тем самым вызывающее в слушателе, майоре, воспоминания) объяснение гардеробщицей дороги к торговой конторе резко отличается от «безличной скороговорки» некоторых секретарш или объявления по колхозному радио.

Аналогичные признаки можно обнаружить и в рассказе «Речные излуки». Построенный композиционно как путешествие главного героя Гриненко из района Одессы в северорусскую область, он демонстрирует пересечение различных повествовательных ракурсов: точки зрения автора, главного героя и встречающегося ему персонажа, который становится собеседником, ведут к пересечению повествующей и оценивающей речи рассказчика с различными формами речи героев. Белов широко использует возможности диалога для реализации своего писательского замысла. Он разворачивается между Гриненко и его однофамильцем, которому отводится задача изображения событий, происходящих во время и после окончания войны в его родной деревне (которые он, что интересно отметить, только частично переживает как участник, Гриненко, в отличие от него, как пострадавший). Гриненко слушает другого, задавая время от времени короткие вопросы. Благодаря этому у автора появляется воз-

возможность включить в текст индивидуальную точку зрения и окрашенную севернорусским диалектом устную разговорную речь и пластично передать ее всеми находящимися в его распоряжении средствами.

Далее необходимо коротко остановиться на рассказах, в которых Белов обращается к приемам и методам сказа, открывает их вновь и плодотворно развивает. Мы хотим еще раз подчеркнуть: рассматривая с коммуникативной точки зрения, авторы стремятся, используя рассказчика в сказе в первую очередь, как правильно доказал и постоянно подчеркивал Бахтин, к сознательному включению социально чуждой, отличной от авторской точки зрения и оценки происходящего, что в результате ведет к эффективному использованию устной разговорной речи. «Нам кажется, — пишет Бахтин, — что в большинстве случаев сказ вводится именно ради чужого голоса, голоса социально определенного, приносящего с собой ряд точек зрения и оценок, которые именно и нужны автору. Вводится ...рассказчик же — человек не литературный и в большинстве случаев принадлежит к низшим социальным слоям, к народу (что как раз и важно автору) — и приносит с собою устную речь»⁷. Текст таких рассказов рассчитан на восприятие читателя, который учитывает дистанцию между сознанием автора и рассказчика. К его читательской компетенции предъявлены в этом отношении требования, заставляющие читать этот вид рассказов с необходимым пониманием законов жанра и обращать внимание на двойную систему эстетических оценок (Каспер). Если читатель не делает этого, то рассказы воспринимаются им просто как юмористические истории из повседневной жизни, очерки или наброски к большим эпическим произведениям, что, между прочим, и происходило с текстами Белова. Но сказ открывает перед авторами также большие возможности воздействия на читателя, факт, на который указывали уже Б. Эйхенбаум, Ю. Тынянов и В. Виноградов⁸.

С начала 60-х годов в творчестве Белова можно обнаружить рассказы, в которых он использует элементы сказа, создавая различные повествовательные формы. Иногда появляются рассказы, в которых повествование ведется от первого лица, переходя потом к точке зрения героя — в большинстве случаев образ уже пожилого, обладающего жизненным опытом крестьянина, — причем выбираются различные повествовательные приемы, как, например, традиционная случайная встреча повествователя с незнакомой личностью, которая рассказывает свою историю. Но автором используются и такие структуры, в которых рассказчик вспоминает хорошо знакомого ему человека и воспроиз-

водит в своем сознании его устный рассказ («Колоколена», 1963), или он выполняет функцию пишущего письмо, который слово в слово следует диктовке «чужого» лица и только иногда задает краткие вопросы («Письмо», 1968). В других случаях Белов создает повествовательную форму, в которой аутентичность, устный рассказ и импровизация монологического повествования усиливается тем, что автор выдает себя добросовестным хронистом историй, излагаемых в его, автора, присутствии и других лиц из окружения героя («Бухтины вологодские завиральные в шести томах. Достоверно записаны автором со слов печника Кузьмы Ивановича Барахвостова, ныне колхозного пенсионера, в присутствии его жены Вириanei и без нее», 1969). Примечания автора указывают здесь интересным образом на **разграничение сознания автора и рассказчика**, которому читателю остается только следовать.

Появляются, однако, и такие рассказы, в которых Белов обходится без авторского обрамления и строит их как непосредственное повествование чужого рассказчика. В подзаголовке он обращает иногда на него внимание читателя («Маникюр. Рассказ доярки», 1970), или это можно легко понять из текста рассказа («Колыбельная», 1971).

Используемый элемент сказа повествовательный тип продолжает оставаться продуктивным и способным на трансформации в творчестве Белова. Так он пишет, например, произведения, в которых текст с самого начала «письменно зафиксирован» одним определенным лицом, как, например, в рассказе «Драма. Объяснительная записка», 1970 г. или в «Жалобе» (1970). В обоих случаях речь идет о своего рода «жалобе». С точки зрения потерпевшего рассказывается о неприятном случае в его жизни и высказывается просьба дать справедливую оценку происшедшего. Иллюзия «дословной» передачи послания создается различными лексическими, синтаксическими и стилистическими приемами: автор жалобы, который называет себя в тексте по имени и завершает его своей подписью, старается писать в стиле канцелярского языка, что и придает ему индивидуальную окраску. Архаизмы, устойчивые обороты используются в тексте, чтобы исключить любое «вмешательство» со стороны «автора». Весь текст рассказа, заключенный в кавычки, приобретает особый характер как «чужое» высказывание.

Подводя итоги, можно сказать: повествовательные структуры, которые возникли в 60-е годы в русской прозе и плодотворно были продолжены в 70-е годы, должны рассматриваться как результат изменившихся литературных отношений создания, распространения и восприятия произведений. Они привели к

возрождению и творческому развитию традиционных повествовательных стратегий и манер и к обогащению реалистического повествования.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См.: Залыгин С. Рассказ и рассказчик // Залыгин С. Литературные заботы.— М., 1979.— С. 142 и след. Белая Г. Перепутье.— Вопросы литературы.— 1987.— № 12.— С. 75—103.

² Кожевникова Н. О соотношении речи автора и персонажа // Языковые процессы современной русской художественной литературы.— М., 1977.— С. 13.

³ Белая Г. Художественный мир современной прозы.— М., 1983.— С. 69.

⁴ Ср. с интересными высказываниями В. Белова по этому вопросу: Мастерство писателя, литература и язык. // Вопросы литературы.— 1967.— № 6.— С. 99.

⁵ Ср. также: Арбат Ю. Отличное начало // Литературная Россия от 2.4.1965; Литвинов В. Писатель начинается. Новые имена в современной прозе.— М., 1966; Аннинский Л. Точка опоры. Этические проблемы современной прозы // Дон.— 1968.— № 7.— С. 178—187.

⁶ Употребляя эту терминологию, мы опираемся на труды Р. Шобер, см.: R. Schober. *Rezeption und Realismus*; in: *Abbild, Sinnbild, Wertung*, Bln. / Weimar, 1982, S. 192—240.

⁷ Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского, изд. третье.— М., 1972.— С. 328.

⁸ См.: Эйхенбаум Б. Иллюзия сказа // Книжный угол.— 1918.— № 2.— С. 10—13; Тынянов Ю. Литературное сегодня // Русский современник.— Кн. 1.— С. 301 и след.; Виноградов В. Проблема образа автора в художественной литературе // О теории художественной речи.— М., 1971.— С. 118 и след.

А. И. Смирнова

СЮЖЕТНО-КОМПОЗИЦИОННОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ПОВЕСТВОВАНИЯ В РАССКАЗАХ В. АСТАФЬЕВА «ЦАРЬ-РЫБА»

О жанре произведений В. Астафьева спорят. Так было после публикации «Царь-рыбы» и обновленного «Последнего поклона» (1978 года), то же повторилось с появлением в журнале «Октябрь» (1986, № 1) «Печального детектива». Главный вопрос, который обсуждается,— что это, романы или повести. При чем авторские жанровые обозначения зачастую игнорируются.

Повествование в рассказах «Царь-рыба» определяется то как «скрытый роман»¹, то как разновидность романа, отличающаяся формой повествования², то как «такое жанровое образование, которое ближе всего к циклу»³. Сам же писатель отметил: «Царь-рыба» не повесть в строгом смысле, но и не цикл