

и точно найденный тон авторской речи есть «вещи, принадлежащие понятию художественность» [15, № 11, с. 187].

Документализм в повести В. Карпова «Полководец» пронизывает всю ее художественную структуру, заявляя о себе и в композиции, и в сюжете, и во взаимодействии характеров и обстоятельств, способствуя передаче реального хода событий в виде живого, зримого действия.

1. Материалы XIX Всесоюзной конференции КПСС. М., 1988. 2. *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч.: В 3 т. М., 1953. Т. 3. 3. *Адамович А.* В соавторстве с народом // Вопр. лит. 1984. 4. *Адамович А.* Живое время // Вопр. лит. 1984. 5. *Андреев Ю.* По законам искусства // Вопр. лит. 1979. 6. *Воробьев Е.* Признание выше звания // Октябрь, 1985. 7. *Гей Н. К.* Искусство слова. М., 1967. 8. *Егоренкова Г.* Последняя война // Сибирские огни, 1985. 9. *Еременко В. Н.* Память времени // Обогащение метода социалистического реализма и проблема многообразия советского искусства. М., 1967. 10. *Карпов В.* Полководец. М., 1985. 11. *Катюшенко М. П.* Жанровые особенности и тенденции развития современной советской документально-художественной прозы о Великой Отечественной войне: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1987. 12. *Квитченко О. Г.* Жанровые разновидности документального романа в советской прозе 70-х годов // Науч. докл. высш. шк. Филол. науки. 1982. 13. *Куприяновский П. В.* Проблемы изучения художественно-документальной литературы // О художественно-документальной литературе. Иваново, 1972. 14. *Палиевский П.* Документ в современной литературе // Иностран. лит. 1966. 15. *Пальчиков В.* Прикосновение к истории // Наш современник. 1983. 16. *Стоун И.* Биографическая повесть: Лекция, прочитанная в Оксфордском университете // Прометей. М., 1966. 17. *Шеховцов И. С.* Проблема документального повествования в современной литературе // Метод и мастерство. Вологда, 1971. 18. *Явчуновский Я. И.* Документальные жанры. Саратов, 1974.

Статья поступила в редколлегию 28.05.89

В. О. Ершов, асп.,
Институт литературы им. Т. Г. Шевченко
(г. Житомир)

Особенности поэтики документализма в политической драме Михаила Шатрова «Диктатура совести»

Активное функционирование документа во всех его формах в современной политической драме не вызывает сомнения. Другое дело, что это функционирование, будучи глубоко закономерным и различным по формам, на протяжении длительного времени трактовалось как находящееся вне рамок художественности.

Положение дел стало решительно меняться в 80-е годы. Своеобразный прорыв в поэтике политической драмы совершил М. Шатров, в драматургии которого документ стал не только полноправной, но непременной составляющей художественного перевоссоздания мира. В связи с этим можно говорить о различных путях достижения художественности: цитировании реального документа, воспроизведении документа в авторской

интерпретации, использовании в качестве документа образов и фактов из литературных источников.

Провести четкую границу между ними невозможно, да и вряд ли необходимо. Понятие документализма в чистом виде так же условно, как и понятие чистого жанра.

Первая форма использования документа в политической драме широко распространена и легко воспринимается. В «Диктатуре совести» М. Шатрова цитируются статья из «Правды» «Суд над Лениным», письмо узников Маутхаузена генералу Д. М. Карбышеву, в пьесе встречаются цитаты из трудов В. И. Ленина, К. Маркса, Ф. Энгельса, Н. Г. Чернышевского, М. Е. Салтыкова-Щедрина. Это способствует более глубокой и активной познавательной ориентации респондента драмы (как в интеллектуальном отношении, так и в художественном) — с одной стороны, с другой — происходит обогащение художественного хронотопа и его оценка.

Одна из особенностей драматургии М. Шатрова заключается в том, что автор помещает документ в контрастное лексическое окружение, в котором речь персонажа должна оттенять язык и стиль документа:

Черчилль (*растерян, действие пошло не по сценарию*).
То есть как это... вспомнить то, что я буду говорить... Мы же все-таки в двадцатом году находимся... Неувязочка у вас получается... с грамматикой... Вспомнить, что будет, — никому не удавалось [1, с. 7].

Через несколько реплик Черчилль, герой драмы М. Шатрова, цитирует речь, произнесенную У. Черчиллем в Фултоне в 1946 г.:

Черчилль. Пожалуйста! (*читает*). «Всем западным странам угрожает опасность советской тирании. Пока у нас есть атомная бомба, а у русских ее нет, необходимо предъявить им ультиматум и поставить на колени. Если Россия не капитулирует, то против нее необходимо развязать превентивную войну» [1, с. 7].

В таком же стиле выдержана цитата из речи 1954 г. И вновь через несколько реплик несвязная, словно спотыкающаяся речь Черчилля — художественного образа драмы:

Черчилль (*прочитав записку*). Почему я против социализма?.. Собственно, почему я против — это ясно. Я — герцог Мальборо, я сэр, у меня там... дачи, коттеджи, состояние на книжке. Вернее, у меня их несколько... сберкнижек. Все на предъявителя, естественно. Ребята, я живу хорошо! [1, с. 8].

Этот тип функционирования документа в политической драме на данном этапе развития литературы уже традиционен. Художественность достигается здесь благодаря использованию контраста — как в образной структуре драмы, так и в лексическом пласте. Нейтральность инородного текста способна вызвать не только эстетический, но и интеллектуальный эффект.

Использование документа в авторской интерпретации значительно расширяет жанровые возможности пьесы в целом. Пересказ документа выглядит вполне естественным в любой художественно созданной ситуации. Этому способствуют индивидуальные особенности речи художественного образа, его характер, содержание роли. В «Диктатуре совести» в авторской интерпретации подано письмо в «Комсомольскую правду» Наташи Давыдовой, факты из жизни Андре Марти, А. Желябова, Н. Кибальчича, Т. Михайлова, С. Перовской, другие документы. В подобном контексте драма приобретает черты документа и как бы становится им сама.

Особенность этого типа документализма заключена в том, что автор, сохраняя факты и дух подлинного документа, невольно и в то же время преднамеренно передает свое оценочное к нему отношение. Читатель-зритель уже не способен различить, где кончается документ и начинается художественный вымысел. В итоге весь текст воспринимается как документ.

Качественно новым типом документализма в политической драме М. Шатрова является использование в качестве документа образов и фактов, взятых их двух литературных источников.

Само по себе рассмотрение литературного образа как своеобразного документа эпохи кажется, на первый взгляд, неправомочным. Необходимо, однако, учитывать, что отражение в литературном образе определенной части реальной действительности объективизирует образ; превращает его в определенной мере в символ времени.

Именно эта особенность художественного образа позволяет в каждую историческую эпоху воспринимать его как своеобразный документ прошлого, поэтому символ и документ не являются, на наш взгляд, полярными понятиями.

Историческое время воплощается не только в договорах, протоколах, стенограммах и т. п. Оно воплощается в то же время объектом исторического процесса, его реальностью.

Слово, произнесенное Верховенским в «Бесах», воспринимается как документ, характеризующий определенные тенденции истории России второй половины XIX века, а сам образ — уже не только как символ, но и как художественный документ эпохи, но документ особого типа, в котором воедино сливаются объективность истории и субъективное понимание ее писателем. Художественный образ может рассматриваться как документ эпохи в силу его объективно-субъективной природы. Именно это качество позволяет образу быть, с одной стороны, документом своей эпохи, а с другой — раскрывать в новой истории черты, произрастающие из времени ушедшего. Поэтому художественное произведение прошлого, став документом своего времени, в ткани политической драмы выполняет функцию, подобную функции архивного, исторического документа.

Прием текстуальных заимствований, литературных реминисценций, аллюзий известен со времен глубокой древности. Так,

в русской драматургии историческими и литературными источниками древнейших из дошедших до нашего времени пьес «Артаксерксово действо» (1672 г.) и «Иудифь» (1673 г.) послужили Библия и сочинения Иосифа Флавия. Но только в политической драматургии этот прием перестает быть частным фактом художественной интерпретации и приобретает сюжетную и композиционную значимость. Цель подобного использования художественного документа — открыть всеюгда известном неизвестное, в хрестоматийном — неординарное.

В определенном смысле здесь прослеживается общность с пьесами-обработками. Но, в отличие от последних, речь идет не о разрушении произведения-предшественника или произведения-первоосновы [6, с. 110], а о его включении в новое художественно-эстетическое окружение культурно-художественного документа эпохи.

Новаторство М. Шатрова в «оживлении» образов Верховенского («Бесы» Ф. М. Достоевского), А. Марти, Гомеса, Андреаса, Каркова («По ком звонит колокол» Э. Хемингуэя) заключается в том, что эти образы воспринимаются читателем-зрителем на том же историко-документальном уровне, что и реальные исторические персонажи драмы (Черчилль, Перовская, Желябов, Кибальчич, Хемингуэй, Энгельс).

Обращение к «Бесам» Ф. М. Достоевского имеет определенную традицию. Первые извлечения из романа были сделаны в пьесе «Бесы», поставленной в 1907 г. на сцене театра Суворина, и расценивались общественностью «как прием политической борьбы» [1, с. 152]. Постановка 1913 г. во МХАТе «Николая Ставрогина» вызвала резкое неприятие пьесы М. Горького, который в статье «Еще о «каромазовщине» указал на ее политическую направленность. Главные образы «Бесов» варьировались в исторической драме Д. С. Мережковского «Букет радости» (1916 г.) [4, с. 586]. Тем интереснее обращение М. Шатрова к образам романа Ф. М. Достоевского как к политическому документу прошлого столетия.

М. Шатров, вводя в текст драмы образ Верховенского, не только включает проблематику «Бесов» в «Диктатуру совести», но и заставляет роман Ф. М. Достоевского «работать» на новое время, сближая временное расстояние как между эпохами, так и между проблемами, которые, как оказалось, актуальны и для «размышлений восьмьдесят шестого года». Возникающая при этом образная контаминация двух разных Верховенских — одного из «Бесов», другого — из «Диктатуры совести», с одной стороны, обогащает идеи и смысл названных произведений, с другой — создает определенную параболическую структуру, в которой образ Верховенского приобретает символические черты и документальность.

Правда, здесь мы встречаемся с особой формой параболическости — скрытой. Включение в драму сегодняшнего дня образов из совершенно иной исторической и, соответственно, историко-литературной эпохи вызывает к жизни определенный ряд ассо-

циаций. Этот ряд ассоциаций создает скрытую параболичность в политической драме. Сам же цитируемый образ, помещенный в новый литературный контекст (равно как и социально-политический), выполняет функцию притчи, поскольку он существует как бы вне конкретного пространства. Но подобная символичность и многозначность Верховенского, будучи пространственно размытой, остается конкретной во времени. Именно такое функционирование образа в данном случае позволяет говорить о нем как о документе эпохи.

Как известно, монолог Верховенского из «Диктатуры совести» построен в основном из разговоров в «незнакомом обществе двадцати человек» [2, с. 317], а также спора со Ставрогигиным. Речь Верховенского в драме, по мысли М. Шатрова, должна предстать перед читателем-зрителем цельным и законченным документом, который так же, как и реальный, исторический, обладал бы достоверностью и доказательностью. Такому восприятию в немалой степени должен способствовать и сам образ Верховенского в романе, т. е. он также должен в определенной степени заключать в себе элементы документализма, иметь историческое подтверждение. Но главным, по нашему мнению, в Верховенском является не то, что он прототип С. Г. Нечаева (об этом говорят сами герои драмы М. Шатрова), и даже не то, что на первых порах работы над образом Ф. М. Достоевский называет его Нечаевым, а, думается, то, что мысли Верховенского в романе, действительно, имеют своеобразную документальную основу.

Так, Верховенский, рассуждая о целях понижения уровня образования, излагает ряд положений статьи С. Г. Нечаева «Главные основы будущего общественного строя». Такую же основу имеют рассуждения героя о необходимости распространять в обществе всевозможные легенды [2, с. 325, 307]. Небезынтересно, что слова Верховенского: «Одна десятая доля получает свободу личности и безграничное право над остальными девятью десятыми» [2, с. 312] — перекликаются с дневниковыми записями писателя за январь 1876 г.: «Я никогда не мог понять мысли, что лишь одна десятая доля людей должна получать высшее развитие, а остальные девять десятых должны лишь послужить к тому материалом и средством, а сами оставаться во мраке» [3, с. 31]. Иными словами, в художественный мир романа «Бесы» приходят факты, иллюстрирующие путь духовного постижения мира писателем.

Верховенский («Бесы») цитирует мысли автора, воспроизводит идеи, которыми «болею» русское общество в 70-е годы прошлого столетия. Его монологи проходят путь от факта к художественному обобщению, а образ — от прототипа до художественного типа — одного из своеобразных символов эпохи.

Восприятию Верховенского как символа-документа в драме М. Шатрова способствует подчеркнуто очужденное введение персонажа в текст пьесы. Верховенский появляется под звуки странной и тихой мелодии, под пение женского хора, в тем-

ноте со свечой [5, с. 9]. Заметим сразу: его никто не приглашает в качестве свидетеля. Его называют! Как называют номер дела, папки, бумаги, словом, документа. Драматургия этой сцены строится самим Верховенским, особенностями его монолога. Верховенский у М. Шатрова, в отличие от романа Ф. М. Достоевского, ни с кем не спорит. Он ведет действие сам. Думается, именно этим вызвана необходимость свечи в его руках. Она горит в темном зале вплоть до заключительных слов его длинной речи. Монолог «выламывается» из событийного ряда произведения, осуждает этот событийный ряд.

Если в романе Ф. М. Достоевского мысли Верховенского обращены сначала к группе слушателей, потом — Ставрогину, то в драме М. Шатрова — к читателю-зрителю. Мысли эти излагаются как состоявшиеся, не подлежащие изменениям, они независимы от момента их произнесения и окружения. Монолог превращается в некую временную константу, а посему может быть произнесен вновь через несколько лет с тем же основанием, что и раньше.

В результате, как уже говорилось, возникает своеобразная цепь ассоциаций — из вчера в сегодня. Но эта же ассоциативная цепь в новом художественном окружении продолжается из сегодня в завтра. В результате драма обретает открытый характер, не только в смысле актуальности, но и в смысле бесконечности (неограниченность исторического и нового времени, в которых Верховенский будет по-прежнему восприниматься как символ-документ своей эпохи — XIX века). Эти два уровня открытости политической драмы (художественно-эстетический и социально-исторический) — черта поэтики документализма в «Диктатуре совести».

Своеобразна также в драме сцена с участием Марти, Андерса, Гомеса, Каркова. Она, в отличие от политического монтажа Верховенского, в точности перенесена из романа Э. Хемингуэя «По ком звонит колокол». Причем сцены, в которых автор комментирует действие романа, в драме передаются М. Шатровым через монолог, произносимый осужденно в зал, и ремарки. И если при произнесении монолога Верховенского в драме создается эффект чтения документа, то сцена из романа Э. Хемингуэя в «Диктатуре совести» похожа, скорее, на прямой репортаж или съемку хроники с места событий.

В контексте политической драмы, по замыслу автора, персонажи Ф. М. Достоевского и Э. Хемингуэя используются в качестве документов своих эпох. Благодаря подобным образам-документам происходит своеобразная актуализация проблемы, обеспечивается ее выход на современность.

Эстетическое наслаждение, своеобразный катарсис в данном случае совершенно отличен как от традиционного аристотелевского, так и не традиционного брехтовского, и представляет собой своеобразную их контаминацию. Это означает, что драматург, включая в качестве документа художественный образ в новое и оригинальное по сюжету драматическое

произведение, тем самым программирует усиление катарсисного начала своего произведения за счет катарсиса, содержащегося в произведении-первооснове.

Однако, говоря об усилении катарсиса, мы имеем в виду не только линейность этого процесса (одно усиливает другое), но и несовпадение катарсисных начал. Так, катарсис контаминируемого произведения может вступать в конфликт с очищающей силой произведения нового. И этот конфликт качественно обогащает катарсис в целом. Таким образом, речь идет о двух типах взаимовлияния катарсисных начал в случае использования в качестве документа другого литературного произведения. Безусловно, важную роль при этом играет и момент эстетической памяти читателя-зрителя, и ассоциативность эстетических связей.

По нашему убеждению, использование литературных фактов и образов в качестве документа в политической драматургии из других литературных источников — новаторское обретение М. Шатрова, политической драмы восьмидесятых в целом.

1. Горький М. Собр. соч.: В 30 т. М., 1953. Т. 24. 2. Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1974. Т. 10. 3. Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1981. Т. 22. 4. История русской драматургии (вторая половина XIX—начало XX века). Л., 1987. 5. Шатров М. Диктатура совести // Театр. 1986. № 5. 6. Чирков А. С. Эпическая драма (проблемы теории и поэтики). К., 1988.

Статья поступила в редколлегию 31.10.89
