

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА

О.Г. Лазареску

ЛИТЕРАТУРНОЕ ПРЕДИСЛОВИЕ КАК СПОСОБ ЭСТЕТИЧЕСКОГО МИРОМОДЕЛИРОВАНИЯ

Московский педагогический государственный университет

Основу эстетического типа сознания составляют взаимоотношения автора – создателя текста и читателя (зрителя). Они же определяют облик литературы в каждый конкретно-исторический период ее развития, формируют литературную традицию, которая аккумулирует важнейшие культурные установки людей той или иной эпохи.

Одной из традиций эстетического миромоделирования является использование авторами литературного предисловия. Трансформация этой традиции с наибольшей очевидностью может быть прослежена на примере драматургии, в том числе в ее театральном воплощении. История драмы знает эпохи, когда пьесы не только писались с предисловиями, даже циклами предисловий, но и ставились с ними. Современный театр отказался от этого композиционного приема. Однако время от времени все же появляются пьесы, воспроизводящие теперь уже кажущиеся архаичными структуры раннего русского театра, в частности прологи и предисловия. Как верно замечено, «искусство тем и отличается от других видов познания, что более поздние стадии отнюдь не “отменяют” эстетического значения более ранних» [1, с. 22].

Пьеса Л.Н. Андреева «Жизнь человека» имеет жанровое обозначение – «Представление в пяти картинах с прологом», отсылающее к драматургическим традициям, в которых действие обставлялось мощным пластом комментирующих приемов. Пролог предваряет представление пяти ключевых стадий человеческой жизни: «Рождение Человека и муки матери», «Любовь и бедность», «Бал у Человека», «Несчастье Человека», «Смерть Человека». В раннем русском театре универсализация взглядов на человека, его земную судьбу требовала соответствующей литературной формы – пролог и его эстетические аналоги давали направление восприятия представляемого, закольцовывали композицию произведения, воспроизводили исторические воззрения о непреложном как основном законе жизни. Л.Н. Андреев в начале XX в. пишет пьесу в духе ранних театральных тради-

ций, дававших обобщенный взгляд на человеческое существование:

– Смотрите и слушайте, пришедшие сюда для забавы и смеха. Вот пройдет перед вами вся жизнь Человека, с ее темным началом и темным концом. <...> Родившись, он примет образ и имя человека и во всем станет подобен другим людям, уже живущим на земле. И их жестокая судьба станет его судьбою, и его жестокая судьба станет судьбою всех людей. Неудержимо влекомый временем, он непреложно пройдет все ступени человеческой жизни, от низу к верху, от верху к низу. Ограниченный зрением, он никогда не будет видеть следующей ступени, на которую уже поднимается нетвердая нога его; ограниченный знанием, он никогда не будет знать, что несет ему грядущий день... И в слепом неведении своем, томимый предчувствиями, волнующий надеждами и страхом, он покорно совершит круг железного предназначения [2, с. 371–372].

Глобальность, всеохватность непреложных законов бытия не перестает быть актуальной и в эпоху столь же глобальной индивидуализации, не нуждающейся в «выводах» и универсальных умозаключениях.

Как было отмечено рядом ученых (А.С. Дёмин, О.А. Державина, А.С. Елеонская, Л.И. Сазонова и др.), важнейшей структурно-смысловой частью ранних русских пьес были предваряющие действие замечания и размышления, которые обозначались как прологи, антипрологи, синопсисы, аргументы, эпилоги и другие их аналоги. Основная функция этих структур – «действия вещь изъяслять», т.е. изложение сути происходящего на сцене, пересказ сюжета в оценке автора или авторов пьесы, моральное резюме, обращение к присутствующим, которые в самых ранних пьесах были представлены единственным лицом – государем, позже – придворной, семинаристской, демократической публикой в пьесах придворных, школьных, столичных и провинциальных театров. Первая пьеса русского театра и первый спектакль, показанный царю 17 октября 1672 г., «Артаксерксово действо» (на сю-

жет библейской «Книги Есфирь»), был предварен обширным предисловием. В нем сочинители, помимо прославления царя Алексея Михайловича, которое также было необходимым структурным элементом пьесы, и пересказа сюжета, излагали определенные идейные установки, основанные на универсальных, «повсюдных» представлениях. Важнейшей стороной этих представлений была мысль о «неустойчивости счастья, о быстрой переменчивости жизни, о значении небольшого толчка, чтобы перевернуть все в судьбе... людей и народов» [3, с. 39, 87]. Это концептуальное положение окажется самым устойчивым в литературных предисловиях – драматургических и не только. Идейная структура упомянутой пьесы Л.Н. Андреева основана именно на «переменчивости» жизни: «бал» у человека сменяется его «несчастьем».

Менее устойчивым элементом окажутся просьбы о милости и снисхождении к «слушателям», т.е. зрителям. В «Иудифи», также поставленной для Алексея Михайловича, эти элементы гармонично сочетаются в стихотворном варианте пролога:

*Навуходоносор высоко сердцем вознесся,
На людей же израилевых ярсно воспалися.
Посла Олоферна грады их разбивати
И повеле богом себя нарицати.
Олоферн же вся си сотворити хотяше...
Людие же ко господу со смирением воззопиша
И велию милость получиша.
Посла бог едину жену еврейску именованну,
Июдифь названну.
Ея же мышца главу Олоферну отсекает
И всю славу его погубляет.
Воистинну смирение гордость посрамляет,
Како женская рука великаго воина убивает.
Даруй, господи боже, пресветлейшему нашему
монарху истинную лжю попрасти
И смирением гордость посрамити,
Врагов же всех под ноги его низложити.
У вас же, слушателей, просим прощения,
Ежели в сем действе было наше неисправление*
[3, с. 478].

Но Симеон Полоцкий в прологе «Комидии притчи о блудном сыне», жертвуя славословиями царю и подробным пересказом сюжета, делает акцент на собственно художественной стороне произведения, его эстетической и нравственной значимости:

*О блуднем сыне вся речь будет наша,
аки виц живу, узрит милость ваша.
Всю на шесть частей притчю разделихом,
по всяцей оных нечто примесихом,
Утехи ради, ибо все стужает,
еже едино без премеи бывает.
Изволте убо милость си явити,
очеса и слух к действию приклонити;
Так обо сладость будет обречена,
не токмо сердцам, но душам спасена.
Велию ползу может притча дати,
токмо изволте прилежно внимати* [4, с. 138].

Эстетическая проблематика, столь актуальная в литературных предисловиях последующих эпох, была осознана как интеллектуальная и нравственная ценность первыми русскими драматургами. Предваряя основное действо, она воспитывала нового читателя и зрителя, способного к опосредованным формам восприятия действительности, способного совмещать в своем воображении различные пространственно-временные реалии, вычленять наиболее важное для своего времени и ценное с точки зрения общечеловеческой. Драматургия осваивала приемы автокомментирования и авторефлексии текста, которые включали в себя внимание к художественным особенностям пьесы. Чаще всего подчеркивалась жанровая сторона:

*– Мы же предаем клятве смертоносный яд
и желч всех скорпий и злонравных человек, припадаем
ж к самой добродетели, се есть к престолу
вашего царского величества, понеже паки малую
прохладную о презрядной добродетели и сердечной
чистоте комедию в действе об Иосифе в пречестные
очи предпоставити умыслили есмя... («Малая
прохладная комедия об Иосифе»)* [4, с. 93].

«Изъяснения» эстетического характера нередко находились в единой связке с трактовкой общественных событий, всенародных торжеств и бедствий, что задавалось уже самим названием произведения. Эта система умножений особенно развилась в литературе петровского времени. Пьеса «Ревность православия» не единожды – в своих предуведомляющих частях и своем названии, в театральной программе – аттестована как трехчастная и символическая, т.е. изображающая современному зрителю «прехрабрых ревнителей православных при благополучной державе пресветлейшаго, благочестивейшаго августейшаго царя и великаго князя Петра Алексиевича» «через» изображение «презелнаго ревнителя и непобедимаго вождя израильтескаго Иисуса Навина» [5, с. 207–208].

Разъяснение того, как построено произведение, какими художественными средствами пользовался автор, не снижало, а усиливало общественную проблематику, сокращало дистанцию между участниками театрального действия. Такая непосредственность контакта создателей спектакля и зрителей, основанная на чувстве взаимной ответственности – создатели действия должны были «потщиться» в представлении, а зритель должен был милостиво и «внимательно» смотреть и слушать происходящее, прощать все несовершенство – характерная примета времени, конкретного исторического этапа развития литературы, более уже не повторявшаяся ни в XIX, ни в XX в. Некоторые исследователи объясняют эту черту тем, что «создатели театра... хорошо овладели основными представлениями придворной церемониальной этики и смогли воплотить ее в сценических формах» [3, с. 80]. С другой стороны, если исходить из официального характера ранних русских драм, не менее

важно «стремление дать максимально четкую оценку изображаемых общественных явлений и событий, в ясной форме многократно подчеркнуть... главную идею... избежать двусмысленности и недоговоренности» [5, с. 33–34].

Какие бы конкретные политические или нравственно-воспитательные задачи ни ставили перед собой авторы пьес, проблема эстетического совершенства была составной частью произведения, представленной преимущественно прологом или предисловием, а значит, входила в круг основных вопросов жизни людей того времени. Она и отделялась формально от основного действия, но и тесно была с ним связана, объясняла его, усиливала, расставляла необходимые точки. Для сравнения приведем два контрастных нашему случаю (и между собой) примера из литературы XIX и XX вв. Н.В. Гоголь вынес проблему эстетического совершенства произведения в связи с ее общественной проблематикой за рамки текста комедии «Ревизор» («Театральный разъезд», «Развязка “Ревизора”»), выступив при этом как реальный автор, разъясняющий свои намерения, приемы их воплощения, свои надежды и разочарования. Автокомментарий внутри текста и вне его предполагает совершенно разные типы взаимоотношений со зрителем/читателем, а значит, различную стилистику. Автор внутри текста как реальное лицо и реальный автор за рамками текста – это разные позиции и разные точки зрения. Невозможно представить пролог к пьесе Н.В. Гоголя с просьбами к зрителю о милости и снисхождении к возможным несовершенствам и недостаткам, с разъяснением того, что в ней «изображается». Вынужденный комментарий Н.В. Гоголя в связи с провалом постановки «Ревизора» ставит автора в полемическую позицию, что было немыслимо в ранней русской драматургии.

Ко времени создания А.П. Чеховым пьесы «Чайка» этот разрыв между указанными значащими идейно-структурными частями художественного творчества – автор, его текст, актуальная проблематика – был доведен до предела: вопросы эстетического совершенства перестали быть общественно важными, ушли в сферу внутриличностную. Треплев, Тригорин бьются над загадкой писательской гениальности только в соотношении с собственной жизнью, Нина интуитивно ощущает нежизненность пьесы Треплева, вопросы искусства переходят в сферу умозрительности, загадочности, почти сословной (писательско-артистической) элитарности. А автор полностью аннигилирует себя не только из текста, но и из каких-либо комментирующих структур за пределами последнего, не считая кратких эпистолярных замечаний.

В целом динамика взаимоотношений автора-драматурга и зрителя от ранних русских пьес к драма-

тургии XX столетия может быть выражена трехступенной схемой: от желания «добре угодить» царю в пьесах 1670–1720 гг., открытой тенденциозности и пафосности с целью прямого воздействия на зрителя [6, с. 29] в пьесах 1720–1750 гг., до постепенного, но неуклонного устранения прямого присутствия автора в пьесе. Драматургия первой половины XVIII в. активно использовала все возможные средства для поддержания прямого контакта создателей спектакля и зрителей. Несомненно, важнейшим из них было использование указанных комментирующих структур. Изложение сути происходящего в прологе подкреплялось немymi сценами и сценами, разыгрываемыми в антипрологах, когда то же самое было представлено прениями аллегорических фигур, при этом в памяти держалось название произведения, существовала программа спектакля¹. Эпилог еще раз напоминал о сути происходящего и указывал на основные художественные приемы авторов. Например, эпилог «Славы Российской» акцентирует внимание на том, что «коронование Добродетели Российской по возможности нашей под видом измышленных персон оказахом» [5, с. 283]. А смерть Петра в «Славе печальной» дана в полном названии произведения как «плачевная», «неблагополучная» весть, «ныне плачевною трагедиею изображена плачевно на феатре публичном», пролог к ней представляет монолог Печали, а антипролог – сцену явления смертных богинь [5, с. 284].

Наиболее интересен в этом отношении пример пьесы «Стефанотокс» (политическая аналогия с вступлением на престол Елизаветы Петровны). «Краткое драмы изъявление» повествует:

Верность, болезнь, что Стефанотокс родительскаго неповинне Завистию и Злобою лишен престола, жалуется на оных врагов... ищет Стефанотокса, чтоб возвести его на родительский престол, и, обретши Стефанотокса, молением убеждает приятии престол, Злобу же и Зависть пленившее, Стефанотокса возводит на престол.

Но прежде, в антипрологе ...выходят два отрочища в руках имеющее стекло, на котором материя растворена, и из оной материи дудочками делают пузыри; и оные пузыри надменные, в высоту вознесиися, тотчас исчезают. Потом отрочища стекло о землю ударяют и на многие мелкия разбивают частицы; тоже один возгласит: «Тако советы нечестивых».

И уже в прологе даются разъяснения в обоснование данного примера с «отрочищами»: он выполняет функцию, аналогичную заглавию произведения, концентрирующему его основную мысль:

Пример сей предлежащему нынешнему действию, аки заглавие, или надписание, того ради положити

¹ О соотношении спектакля и его «эпической проекции» – программы – см.: Одесский М.П. Очерки исторической поэтики русской драмы. Эпоха Петра I. М., 1999. С. 100–109.

умыслихом, да всяк может чувствами своими осязати сие, что коварные человецы... хитрых ради своих пронырств и злокозненных замышлений... толь скоряе среди коварств... исчезают; на предлежащем же действии уже явственнее покажется сие [6, с. 412–413].

Постпетровская драма постепенно отказывается от комментирующих структур, хотя в творчестве классицистов регулярно встречаются предисловия, «краткие изъяснения», «перечневые описания» (М.В. Ломоносов, В.К. Тредиаковский, М.М. Херасков). Однако «изъяснения» эти носят иной характер и выполняют иную функцию: они именно вводят в курс происходящего, а не трактуют события, в них снижен элемент оценочности, однако усилено внимание к фабуле, в них риторическая стилистика не цель, а средство достижения драматического эффекта. М.М. Херасков в «Изъяснении» к «Венецианской монахини» (1758) рассуждает о «строгих венецианских законах», которые порождают часто «печальнейшие приключения»:

Сие самое потеряния жизни одному знатному молодому человеку стоило и мысль к сочинению сей трагедии подало... Здесь переменил я для некоторых обстоятельств имена... притом простительно будет, что, пользуясь обыкновенною стихотворческою вольностью и наблюдая театральную экономию, несколько отступал я от подлинности [7, с. 317].

Забота о «театральной экономии» и самостоятельность сюжета, его вымышленный характер имеют качественно иной характер, нежели хлопоты об искусности пьесы и многократные указания на аналогии персонажей известным мифологическим героям и сюжетам. Как отмечает М.П. Одесский, «петровская и постпетровская драма реализуют различные модели. Первая требует соответствия идеалу «украшенности», вторая – художественности... Эти общие соображения наглядно иллюстрируются тем, как писатели-классицисты избавлялись от привычки использовать так называемый аргумент – предваряющий пьесу пересказ содержания. Аргумент... полностью противоречил установкам классицистов на “замкнутую” драму» [7, с. 167].

Такие предисловия, прологи, изъяснения полностью выведены за рамки действия и приближаются к тому статусу, который в XIX в. определил для предисловий М.Ю. Лермонтов в «Герое нашего времени» – как «вещи» «последней», которую читатели «обыкновенно не читают». Другой полюс отношения к предисловиям – их статус в древнерусской литературе, который позволяет рассматривать их как «единую литературную форму», как «жанр» [8].

Изменение статуса предисловия в драме лишает его жесткой привязки к тексту, переводит в сферу желаемого, а не обязательного, вносит элемент свободы в восприятии произведения. Зритель перестает быть ведомым. С одной стороны, это увеличивает дис-

танцию между создателями спектакля и воспринимающими, с другой – делает их самостоятельными субъектами художественного явления. Уже в 40-е гг. XVIII в. стал заметен отрыв драматургии от традиции использования разъясняющих частей текста: в переводной комедии «гишпанской» «О Ипалите и Жулии» «Предлог или Предисловие» представляет из себя остаток традиционного пролога, а в «Комедии об Индрике и Миленде» нет ни пролога, ни эпилога.

Эстетическая значимость художественного явления может просматриваться не только в его основном эшелоне, но и в пародийных отзвуках, иногда очень дальних. В 1863 г. в журнале «Современник» была опубликована пьеса Козьмы Пруткова «Опрометчивый Турка, или Приятно ли быть внуком?» с подзаголовком «естественно-разговорное представление». По мнению исследователей, пьеса эта «пародировала творческую манеру Островского и художественные позиции А.А. Григорьева. Вступление к пьесе – монолог Известного писателя – представляет собой парафраз статей Ап. Григорьева «О комедиях Островского» и «После “Грозы” Островского» [9, с. 11]. Речь идет о неприятии кружком А.К. Толстого драматических приемов А.Н. Островского – введения в драму немотивированных разговоров и поступков персонажей, «нерационального использования выразительных средств драмы» [9, с. 11]. Доведенный до абсурда «разговор» в комедии К. Пруткова предвосхищает, по мнению Н. Тарховой, чеховскую драматургическую манеру и «позволяет понять суть чеховского преобразования языка» [9, с. 11]. Для нас данный случай представляет интерес с точки зрения неразрывной, генетической связи вопросов эстетики и художественного творчества с традиционными приемами и структурами художественного текста – предисловием, прологом и т.п. «Опрометчивый Турка...», будучи пьесой «без действия» и даже без разговора в его традиционном понимании, имеет Пролог с выраженной идейной позицией персонажа – Известного писателя, которая многократно дублируется в том же Прологе: настало время создать новый род драматического представления:

Мой товарищ и я посвятили всю жизнь нашу и все наши зрелые лета на изобретение нового рода драматического представления... Дай бог, чтоб это произведение было принято... Пора нам, русским, ознаменовать... [10, с. 66–67].

Учитывая, что вся пьеса построена на «вступлениях» Миловидова к разговору, который постоянно прерывается репликами других персонажей, можно воспринимать ее как пародию на «вступление» как литературный прием, без которого немислима была ранняя русская драма, и было, очевидно, невозможно дальнейшее развитие литературного процесса.

Литература

1. Журавлёва А.И. Русская драма эпохи А.Н. Островского // Русская драма эпохи А.Н. Островского. М., 1984.
2. Андреев Л.Н. Жизнь человека // Русская драматургия начала XX века. М., 1989.

3. Ранняя русская драматургия (XVII – перв. пол. XVIII в.). Первые пьесы русского театра. М., 1972.
4. Ранняя русская драматургия (XVII – перв. пол. XVIII в.). Русская драматургия последней четверти XVII и начала XVIII в. М., 1972.
5. Ранняя русская драматургия (XVII – перв. пол. XVIII в.). Пьесы школьных театров Москвы. М., 1974.
6. Ранняя русская драматургия (XVII – перв. пол. XVIII в.). Пьесы столичных и провинциальных театров перв. пол. XVIII в. М., 1975.
7. Херасков М.М. Венецианская монахиня // Русская литература. Век XVIII. Трагедия. М., 1991.
8. Литературный сборник XVII века Пролог (Русская старопечатная литература XVI – перв. четв. XVIII вв.). М., 1978; Тематика и стилистика предисловий и послесловий (Русская старопечатная литература XVI – перв. четв. XVIII вв.). М., 1981.
9. Тархова Н. Русская драматургия на пути к Чехову // От Некрасова до Чехова. Русская драматургия второй половины XIX в. М., 1984.
10. Прутков К. Опрометчивый Турка, или Приятно ли быть внуком? // От Некрасова до Чехова. Русская драматургия второй половины XIX в. М., 1984.

М.Г. Уртминцева

«ПУШКИНСКИЙ ТЕКСТ» МЕМУАРНОГО ОЧЕРКА И.С. ТУРГЕНЕВА «ЛИТЕРАТУРНЫЙ ВЕЧЕР У ПЛЕТНѢВА»

Нижегородский государственный университет

Современное восприятие творчества Пушкина неотделимо от того, как оно отложилось в творческой памяти русских писателей и поэтов, отразилось в созданных ими произведениях. Термин «пушкинский текст» был введен в научный оборот Б.М. Гаспаровым [1]. В понятии «пушкинский текст» для нас важны два образующих его аспекта: творчество Пушкина как текст, и пушкинский текст русской культуры, который одновременно является и генератором кодов его расшифровки, и самим кодом. Смысловые коды – это способы выражения авторской идеи, авторского «я». Они не сводятся к сюжетно-композиционному или архитектурному своеобразию и существуют на различных уровнях литературного произведения и за его пределами. В основе подхода к дешифровке смысловых кодов – отталкивание от «понятийного мышления» и интерпретация мемуарно-биографической прозы как художественного воплощения творческого опыта художника по «преобразованию» сознания читателя. Каковы особенности функционирования кодов в очерке Тургенева, что представляет собой «пушкинский текст» в воспоминаниях писателя?

В основании пушкинского текста, по мнению Ю.В. Шатина, лежат «три устойчивые черты прижизненного пушкинского мифа, ставшие объектом культурной коммуникации: *редукционизм*, связанный с приятием одних и неприятием других произведений Пушкина... *биографизм* – с отчетливыми попытками расшифровать произведения поэта как опыт биографии... *идеологизм* – стремление истолковать произ-

ведения поэта как отражение определенных идеологем его времени» [2, с. 234].

Очерк «Литературный вечер у Плетнёва», появившийся в «Русском архиве» в октябре 1869 г., открывал вышедший в ноябре того же года первый том собрания сочинений Тургенева в издании братьев Салаевых. Предпосланное четырем мемуарным очеркам¹ отдельное предисловие разъясняло позицию автора, который стремился убедить читателей в том, что его «западничество» – выражение гражданской позиции, сказавшейся во всем творчестве. Подтверждением сказанного является первый фрагмент воспоминаний, где Тургенев представляет себя наследником гражданской позиции Пушкина, впрочем, делая это весьма тактично.

Имя Пушкина в рассматриваемом очерке Тургенева – своего рода фундамент, на котором выстраивается его свертхтекст, т.е. происходит расширение границ текста, приобретающего способность вызывать изменения в нашем восприятии его [3, с. 14; 4, с. 409]. Путь этого изменения – от реальности фактической к реальности художественной.

Основанием для обнаружения «персонального текста» является особый тип «чтения» Тургеневым-мемуаристом фактов биографии Пушкина, которого автор «вписывает» в контекст «смирного времени». Образ «смирного времени» в очерке Тургенева внутренне конфликтен: его нравственная характеристика вырастает из существующего в нем биографически и творчески пушкинского текста. Пушкинский текст в этом случае может быть восстановлен как художе-

¹ «Литературный вечер у Плетнёва», «Воспоминания о Белинском», «Гоголь», «По поводу «Отцов и детей»».