

роды уже не выглядят столь архаически наивной, как это казалось критике буквально несколько лет назад. Художники далеки от умиления и преклонения перед всеми чертами натуры «природного» человека, который оказывается зачастую удивительно пассивным или беспомощным в социальной сфере. Пассивно-созерцательный тип нравственно-экологического поведения, воплощенный в образах Ивана Африкановича и старика Момуна, Акима и Анны, вовсе не «образец для подражания». Скорее всего это та почва, озаренная светом нашего эстетического идеала, на которой вырастает современная модель поведения человека в мире природы. Но при всей привлекательности детской первобытной слитности природного и человеческого в целом она принадлежит прошлому. Достоянием современности и будущего является качественно иная связь этих частей единого целого. В эпоху резких диссонансов между человеком и природой ведущими становятся герои типа айтматовского Едигея, гранинского Сергея Лосева, распутинской старухи Дарьи, кирилловского Владимира Рокотова, которые разумно и творчески решают вопросы сохранения не столько окружающей среды, сколько совести, достоинства, чести, духовности, человечности самого человека.

Как истинные диалектики, стремящиеся уловить и понять тенденции развития будущего из прошлого и настоящего, Распутин и Айтматов, Астафьев и Белов, Гранин и Кириллов в первую очередь обращают внимание на то, что составляет положительную сторону явления. Главное для них не утверждение наивного первобытного равновесия между природным и человеческим, а то, что человек, соприкасаясь с вечным творческим началом природы, сам становится соучастником активного, преобразующего мир общенародного творчества.

<sup>1</sup> Ч и в л и х и н В. По городам и весям: Путешествие в природу.— М., 1979, с. 8.

<sup>2</sup> З а л ы г и н С. Человек и природа.— Нева, 1980, № 5, с. 171.

<sup>3</sup> Р а с п у т и н В. Быть самим собой.— Вопросы литературы, 1979, № 9, с. 150.

<sup>4</sup> Правда, 1981, 24 февраля.

<sup>5</sup> Р а с п у т и н В. Повести.— М., 1976, с. 79. Дальнейшие ссылки на это издание даются в тексте.

<sup>6</sup> Э н г е л ь с Ф. Диалектика природы.— М., 1948, с. 143.

<sup>7</sup> К у з ь м е н к о Ю. Советская литература вчера, сегодня, завтра.— М., 1981, с. 325.

Т. Г. СИМОНОВА

## ДОКУМЕНТ И ЕГО ВОПЛОЩЕНИЕ В СОВРЕМЕННОЙ ХУДОЖЕСТВЕННО-БИОГРАФИЧЕСКОЙ ПОВЕСТИ

Одной из характерных особенностей современной прозы является усиление в ней документальности, когда действительная основа событий отчетливо проступает в произведении. В ряде жанров (автобиографический, мемуарный, исторический, биографический) документализм является важным средством отражения действительности, даже вымысел развивается, как правило, в русле документальных данных. На основе анализа ряда художественно-биографических повестей последнего десятилетия можно выделить несколько приемов использования документа.

Документальная основа произведения четко прослеживается и обнаруживает себя в форме прямых цитат, авторского пересказа первоисточника или непосредственных наблюдений писателя над объектом изображения (повести А. Кузнецовой «Под бурями судьбы жестокой», Д. Гранина «Клавдия Вилор», «Повесть об одном ученом и одном императоре», Д. Жукова «Владимир Иванович»).

Документ растворен в ткани произведения, служит отправным моментом беллетризации, при которой недостаток сведений или возможность разных истолкований первоисточника дают простор для художественного вымысла (Ю. Нагибин «Как был куплен лес», «Когда погас фейерверк», С. Ермолинский «Яснополянская хроника»).

Повествование организуется «под документ» или создается вымышленный документ, который призван усилить впечатление достоверности происходящего, подтвердить подлинность психологического состояния персонажа (Ю. Нагибин «Когда погас фейерверк», «Заступница»).

Тот или иной способ преобразования реальной действительности, отраженной документом, в художественную действительность, как правило, не

является монопольным в пределах одного произведения. Основу художественно-биографической повести образует совокупность этих приемов в различных соотношениях.

Большую роль играет документ в воссоздании облика главного героя и таким образом в общей концепции повести, так как особенностями его личности в большой степени обуславливается идейный аспект произведения. Задача изображения многогранности, духовного богатства выдающегося композитора, его большого человеческого обаяния и драматизма судьбы прекрасно реализуется в документальной подоплеке повестей Ю. Нагибина о П. И. Чайковском «Как был куплен лес» и «Когда погас фейерверк». Факт переписки его с Н. Ф. фон Мекк дает возможность показать Чайковского именно в таком плане. Реальность документа и художественный замысел в данном случае взаимно переплетаются, помогая создать литературный эквивалент образа выдающегося человека.

Мотив необычности, избранности судьбы гения проходит через обе повести, он становится у Ю. Нагибина объяснением загадки отношений композитора с его покровительницей. Представление об исключительности героя в большой степени предопределено документальным материалом: письмами-исповедями Чайковского к фон Мекк. Осознание своей творческой мощи и диктуемых ею задач явственно проступает во многих строках Петра Ильича. Ю. Нагибин строит повествование в русле документов, идя в истолковании поступков человека за представленной в них версией. «Я все еще верю, что моя музыка кому-то нужна. Могу ли я ради собственного счастья отказаться от того обязательства, которое дал неведомо когда, неведомо кому, неведомо где, но дал, я это твердо знаю»<sup>1</sup>, — таково самоощущение Чайковского в повестях.

Очень часто Ю. Нагибин верен не только духу, но и букве документа, однако писателю не свойственен догматизм в обращении с фактами. Концепция личности героя требует последовательного четкого воплощения, только в этом случае она должным образом будет запечатлена в сознании читателя. В связи с этим Ю. Нагибин временами отходит от документа или переосмысливает его, подчиняя общему художественному замыслу. Допущенные писателем отдельные фактические неточности (Чайковский не уезжает из имения своей покровительницы внезапно, «не отмалчивается» на письмо фон Мекк и т. п.), не нарушая общей достоверности изображения, выразительно подчеркивают ведущие свойства личности композитора.

Творческому почерку Ю. Нагибина мало присуще использование документа в его первоначальном, непереработанном виде. Реальные факты чаще всего служат толчком к созданию художественных сцен и эпизодов. В то же время документ постоянно дает о себе знать: включение отдельных фрагментов в повесть, пересказ фактов на его основе, употребление некоторых слов и фраз из документальных источников в авторской речи.

Замысел С. Ермолинского показать Л. Толстого в последний период его жизни также реализуется почти без прямого обращения к документу, но вместе с тем ощущаемо проступает хорошее знание фактов биографии писателя. Само название повести «Яснополянская хроника» указывает на ее документальную основу. Иногда С. Ермолинский прибегает к прямому введению источников в текст произведения, чаще же отношения авторского повествования и документа более сложны. Из многообразия сведений у писателя складывается определенное представление о личности художника и особенностях его эпохи, что обуславливает отбор фактического материала. Л. Толстой в повести олицетворяет беспокойную совесть русского писателя, человека и гражданина. Обработка документального материала ведется в русле этой концепции. С. Ермолинский не прибегает к вымыслу, ведь биография Толстого хорошо изучена и нарушение правды отдельных фактов породило бы недоверие к изображаемому в целом. Писатель позволяет себе лишь небольшое видоизменение и логически оправданное дополнение документа, которое помогает лучше отразить сущность нравственного облика Толстого. Так, некоторые мемуары (А. Л. Толстой, В. Г. Черткова<sup>2</sup>) рисуют исключительно сердечные отношения Л. Толстого с Чертковым. Не отрицая дружеских связей этих людей, автор повести привносит в них напряженность, показывает внутреннее отталкивание Л. Толстого от своего правоверного, но слишком прямолинейного последователя. С. Ермолинский как бы отделяет толстовство в лице Чертова от самого Льва Николаевича, который столь

велик и разносторонен, что не укладывается в рамки этого ограниченно-философско-этического учения и сам подсудно чувствует его уязвимость. С большой психологической убедительностью показаны терзания Л. Толстого, вызванные все углубляющейся пропастью между ним и Софьей Андреевной. С. Ермолинский и здесь видоизменяет документ с тем, чтобы нагляднее отразить мучительное состояние писателя. Драматизм семейных отношений усилен, например, за счет привнесения дополнительных деталей в сцену последней ночи Л. Толстого в Ясной Поляне. Софья Андреевна уже не просто просматривает бумаги в кабинете мужа, как свидетельствует об этом дневник самого писателя, а добирается до самого заветного — записей «для себя».

Несколько иной подход к документу при создании образа героя у А. Кузнецовой, Д. Гранина, Д. Жукова. Если в повестях о Чайковском и Л. Толстом документальная основа завуалирована, то эти писатели прямо называют источники сведений о героях, вымысел же специально оговаривается. Принцип авторской интерпретации документа, который в этом случае становится не просто источником информации, но приобретает типизирующее и эстетическое значение, наиболее продуктивен, так как отвечает насущным задачам литературного творчества.

На первый взгляд, Д. Гранин в «Повести об одном ученом и одном императоре», скрупулезно следует автобиографическим запискам Араго, но при внимательном рассмотрении обнаруживается, что автор из многообразного материала отбирает лишь то, что «работает» на его концепцию биографии известного французского физика. Араго лишь вскользь отмечает факты своей причастности к Наполеону, они тонут, теряются в потоке более ярких и сильных впечатлений. В повести же, решая давно привлекающую его внимание проблему роли науки в жизни личности, Д. Гранин намеренно кладет в основу сюжета моменты соприкосновения судеб Араго и Наполеона. Именно контрастность их жизненных путей выявляет главную мысль произведения о величии подвига во имя науки и высокой нравственности человека, послужившего ей. С этой целью Д. Гранин стягивает повествование в тугую узел, опускает многие подробности автобиографии Араго, не имеющие отношения к главной теме.

Разные варианты использования документа видоизменяют характер художественно-биографической повести. Документ может соседствовать с беллетризованным отрывком или дополняться авторским пересказом, а также уславиваться очерковыми вставками на основе непосредственных наблюдений писателя над героями и событиями. Так, повесть А. Кузнецовой «Под бурями судьбы жестокой» включает в себя отрывки из дневника Петра и писем Н. Н. Пушкиной, художественно реконструированные сцены былого, небольшие очерки, связывающие прошлое с современностью. Не менее разнообразен и состав повести Д. Жукова «Владимир Иванович», кроме означенных компонентов, располагающий также пересказом содержания тех литературных памятников, которые составляют объект изучения героя — видного советского археографа.

Мозаичность ряда современных художественно-биографических повестей — свидетельство продуктивности жанра литературной биографии, которая, развиваясь, опробует различные формы изображения действительности. Отталкивание от сложившихся традиций и поиски новых путей создания образа реальной личности раскрывают перед биографической прозой большие возможности. Разнообразие приемов использования документального материала в составе произведения — один из таких путей.

Документальность, если понимать ее в широком значении, не только как отражение действительности, подтверждаемой материальными источниками, но как любой факт, использованный писателем, изначально присутствующий в литературе. Совершенно прав Ст. Лесневский, который утверждает: «...Если говорить о законах художественности, то «документальность» — тоже один из ее законов, и не менее властный, чем вымысел: в любом произведении так или иначе живет факт»<sup>3</sup>. Вместе с тем в литературе последних десятилетий документ приобретает качественно новое свойство. Он становится не только средством информации, но и одним из распространенных приемов художественной выразительности. «Отличие нашего времени в истории документа... состоит, очевидно, в том, что документ получил самостоятельное эстетическое значение. В этом следует видеть нечто новое, а не в различных способах усвоения факта, которое было всегда»<sup>4</sup>.

Открытое использование документа в биографической повести выпол-

няет ряд важных художественных функций. Документ часто играет сюжетообразующую роль, отмечая этапные моменты жизни человека. А. Кузнецова в повести «Под бурями судьбы жестокой» приводит те выдержки из дневников своих предков, которые важны с точки зрения внешней биографии главного героя, Петра, или фиксируют стадии его духовного роста. Эти отрывки служат ядром, вокруг которого группируются другие формы повествования о герое. Документ может выступать в качестве детали, отражающей внешность, манеру поведения, отдельные свойства персонажей, обстановку действия и т. п. Документальная деталь дополняет авторское изображение, раздвигает границы повествования, вводя в него новые мотивы и темы. С помощью документальных данных в повести А. Кузнецовой воссоздан внешний облик Петра, отражены особенности его духовного мира, переосмысливается характеристика Н. Н. Пушкиной, письма которой, введенные в текст произведения, показывают ее не блестящей светской красавицей, а в семейных отношениях сердечной и заботливой женой, матерью, сестрой.

Скупые строки из некрологов в повести Д. Жукова о В. И. Малышеве («Владимир Иванович») рисуют его как видного ученого, неутомимая деятельность которого открыла неизвестные страницы истории русской культуры. И если писатель изображает, так сказать, изнанку работы исследователя — подвижнический труд, разочарования, радость находок — то некрологи, дополняя его изображение, представляют как бы парадный портрет Малышева, который доступен для обозрения каждого и представляет собой своеобразную визитную карточку крупного ученого. Отрывки из документов в повести Д. Гранина «Клавдия Вилор», отражающие положение на фронте, вносят в произведение, посвященное биографии одного из рядовых участников Великой Отечественной войны, дыхание большого мира, сопоставляют жизнь героини с судьбой всей страны.

Документ выполняет также немаловажную стилизующую роль, придавая всему произведению или его отдельным частям нужную автору эмоциональную окраску. Лирический лейтмотив повестей Ю. Нагибина «Как был куплен лес», «Когда погас фейерверк» создается включением в них отрывков из писем Чайковского и фон Мекк. Их напряженным, сдержанно-страстным тоном обуславливается характер всего повествования. Здесь «закавыченный» документ логически и эмоционально связан с авторским текстом, но он же может быть и контрастным общему тону произведения. Исполненные благодушия строки Черчилля из его книги «Вторая мировая война», следующие за описанием мучений Клавдии Вилор в лагере для военнопленных, столь резко диссонируют с событиями, отраженными в повести, что сам документ, стилистически нейтральный, приобретает в контексте остро ироническое звучание. Большая роль документальных свидетельств при создании образа главного героя состоит в усилении впечатления достоверности и тем самым в углублении эмоционального воздействия его личности на читателя. Возможно, именно это обстоятельство вызывает описание «под документ» (перечень научных трудов Араго, список произведений древнерусской литературы, найденных В. И. Малышевым, даны в виде делового отчета о работе) или пересказ документов (история рода Строгановых в повести А. Кузнецовой). Особое место в художественно-биографической повести занимает стилизация документа, когда авторский вымысел оформляется как открыто представленный действительный материал. Письмо Чайковского к фон Мекк с объяснением причин отъезда из ее имения возникает лишь в воображении композитора, но оформлено оно по всем правилам включения в текст подлинного документа: выделено так же, как и отрывки из действительных писем героев, так же органично вплетается в речь рассказчика, сохраняя эмоциональный строй и стиль реальных писем Чайковского.

Итак, писатель, подчиняясь логике документальных свидетельств, вполне самостоятелен в создании художественного произведения. Документальный материал, используемый литературой, подчиняется общим принципам художественного отражения действительности, но осваивается и представляется по-разному в зависимости от идейно-художественных задач, решаемых писателем, и особенностей его творческого почерка.

<sup>1</sup> Нагибин Ю. Царскосельское утро.— М., 1979. с. 482.

<sup>2</sup> См.: Чертков В. О последних днях Льва Николаевича Толстого на станции «Астапово».—М., 1911; Толстая А. Л. Об уходе и смерти Л. Н. Толстого.—Тула, 1928.

<sup>3</sup> Лесневский Ст. Кто мы есть среди грозных имен...— Литературное обозрение, 1978, № 2, с. 36.

<sup>4</sup> Палиевский П. В. Роль документа в организации художественного целого.— В кн.: Проблемы художественной формы социалистического реализма. М., 1971, с. 421.

Л. Н. ТЕРЕШИНА

## ТРАГИЧЕСКОЕ В МИРЕ ЭСТЕТИЧЕСКИХ ЦЕННОСТЕЙ

Трагическое — органическая часть истории общества. Искусство в своих философских размышлениях о мире всегда внутренне тяготеет к трагедийной теме. Через всю историю мировой литературы проходит как одна из генеральных тема трагического. Человеческое сознание издревле не могло смириться с небытием. Трагедия, утверждая бессмертие, раскрывает прекрасные начала в человеке, которые торжествуют, несмотря на гибель героя.

Гегель считал, что в трагедии гибель не есть только уничтожение. Она означает также сохранение в преображенном виде того, что в данной форме должно погибнуть. Подавленному инстинктом самосохранения существу Гегель противопоставляет идею освобождения от «рабского сознания», способность жертвовать своей жизнью ради высших целей. К. Маркс, выявив рациональное зерно в гегелевских рассуждениях, поставил эту проблему на диалектико-материалистическую основу. В искусстве социалистического реализма трагическое, выявляя общественный смысл жизни, утверждает: в бессмертии народа осуществляется бессмертие героя. Для героев советских трагедийных произведений характерно чувство: без меня народ не полный, но и без людей нет меня. В ряде советских произведений трагическое выступает как частный случай и высшее проявление героического. Напряженное изображение трагического начала прослеживается в военной повести 70-х годов. Герои произведений поставлены в исключительные обстоятельства, где надо сделать единственный выбор, определяющий высшую нравственность человека. Героическое и трагическое находятся в тесной внутренней взаимосвязи. Трагическое в произведениях советских писателей имеет целью не просто показать войну как ужасное в жизни (что было свойственно Барбюсу, Хемингуэю, Ремарку), а глубже оттенить героическое, раскрыть истоки подвига. Внимание к исследованию трагических ситуаций несет в себе цель показать на новом историческом уровне то, что называется ценой победы.

Мотив жертвенности, например, присутствует в трактовке героического Б. Гусевым, О. Кожуховой, О. Смирновым, Г. Дроботом, В. Быковым и др. Сознательно идут на смерть герои их произведений, свято веря в торжество дела, ради которого отдают жизнь. Совершая подвиг самопожертвования, они оказываются выше трагических обстоятельств, в которые поставлены неумолимым ходом военных событий. Гибель героев при исполнении долга воспринимается как оптимистическая трагедия, как победа высших принципов жизни. Победу человеческого духа утверждает поступок учителя Мороза («Обелиск» В. Быкова), сознательно идущего на смерть вместе со своими учениками. Мороз не убил ни одного фашиста. Совершил ли он подвиг? Несомненно. «Не бросив их в смертный час, пошел он в газовую камеру. И в бессмертье»<sup>1</sup>, как польский педагог Януш Корчак. И каждый из них был свободен в выборе: жизнь или смерть, но они, выбрав бессмертие, разделили судьбу своих воспитанников.

Повесть В. Астафьева «Пастух и Пастушка», как и все его творчество, посвящена защите живой жизни. Эта тема раскрывается через столкновение с войной как с враждебной силой, и Борис Костяев, этот «взводный как взводный», советский солдат, русский юноша из глубины России, становится символом великих утрат, понесенных народом в справедливой войне. Борис Костяев похоронен в широкой уральской степи, без имени, под обычной солдатской пирамидкой, и то, «что было могилой», «уже срослось с большим телом земли». А он, или то, что было им когда-то, остался в безмолвной земле, опутанной корнями трав и цветов, утихших до весны. Остался один — посреди России<sup>2</sup>. Такими словами заканчивается повесть; смысл их тот же, что и на могиле Неизвестного солдата: «Имя твое неизвестно. Подвиг твой бессмертен».

Трагедия войны для советского человека заключалась и в том, что