

«СЦЕНА НА СЦЕНЕ» И «СЛОВЕСНАЯ МАСКА» В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ НОВЕЛЛИСТИКЕ XX ВЕКА

И. Н. Юдкин

Институт искусствоведения, фольклористики и этнологии
Национальной Академии наук, Киев, Украина

Воздействие театральной практики на развитие прозы засвидетельствовано метонимическим стилем как проявлением сценической характерности. Новелла сочетает признаки сценического этюда и монодрамы, обусловленные сопоставлением различных ракурсов описания, точек зрения. Действие и созерцание взаимно заменимы в пространстве новеллы, приводя к перевоплощениям.

Ключевые слова: метонимия, деталь, перевоплощение, портрет, монодрама, этюд, ракурс описания, несобственно-прямая речь, хор.

Развитие функциональной грамматики обосновывает давний обобщенный подход к словесному тексту как к тексту иной природы. В частности, таковы методики анализа поэтического произведения как музыкального у Е. Г. Эткинда, С. Б. Бураго и их последователей. Тем более очевидным представляется подход к прозаическому тексту с точки зрения не музыки, а театра, как к предмету возможной инсценизации. Основания к тому дает, в частности, выдвинутое полвека назад В. В. Кожинным положение о том, что «если в поэтической речи слова выступают в более обобщенных значениях, чем в простом разговоре, то в прозе их значения, напротив, более индивидуальны», так что «художественная проза как бы идет на штурм обобщенности слова» [4, с. 306–307]. По существу речь идет об особом случае идиоматизации, где предельная точность, а следовательно, специализация значения оборачивается превращением словосочетания в подобие имени собственного. Устраняя обобщенность слова, проза влечет тем самым неизбежное отклонение от основного, усредненного значения, обусловленное целостностью текста как своеобразной «голограммы», представимой каждой своей частицей. Тем самым включается механизм свертывания и развертывания текста, перехода от целостности к отдельным идиомам (в пределе — к названию произведения или главы), а потому предполагается наличие интерпретационных возможностей текста, известных компетентному адресату.

Но истолкование прозы для раскрытия точности слова осуществляется как инсценизация. Применительно к прямой речи или характеристике персонажей вопрос о «точности» представляется тривиальным, поскольку любая цитата (включая и несобственно-прямую речь) и тем более реплика — всегда идиома. Речь же автора или рассказчика достигает специализации, в частности, потому, что предполагает возражения, вопрошание и сомнение, приглашая читателя к дискуссии, к полемике, и выдерживает их испытание на точность. Провоцирующий критичность текст подобен сценической речи, пред-

полагающей исполнительские разночтения с частичными отрицаниями, антонимией деталей. Поэтому особая точность прозаического слова оказывается результатом совмещения требований эпической полноты и драматической критичности. Необходимая для точности прозы детализация описания предполагает предварительную скрытую полемику — отвержение и отсеивание альтернативных подробностей, в результате которой появляется окончательный вариант. «В труде прозаика впервые возникает то, что названо „муками слова“, — неутомимые поиски точного, единственно возможного слова» [4, с. 303], равнозначные поиску адекватного исполнительского прочтения на репетиции. Иначе говоря, истоком прозы оказывается спор о выборе интерпретационных возможностей.

Исходным материалом прозы является речевая стихия, создающая словесный покров мира для наблюдателя, которая представляется в тексте писателем так же, как реплики драмы на сцене актером. Внешне воспроизводя разговорные коллоквиализмы, прозаическая речь в корне отлична от них так же, как представленная на сцене речь противостоит бытовому разговору. Можно говорить о своеобразной фильтрации речевой стихии в прозе подобно тому отбору, которому эта стихия подвергается при представлении со сцены. Применительно к творчеству Мих. Зощенко, например, отмечался «подчеркнуто низкий порог для перетекания речевых форм из повседневного обихода (разговорного, газетного, митингового) в литературу» [9, с. 157]. Представляется правомерным сравнение труда прозаика и актера, поскольку оба они заняты переработкой текстов, то ли реплик роли для сцены, то ли стихийного речевого потока для письма. Писатель лицедействует, поскольку он интерпретирует эту стихию так же, как актер свои реплики. Как заметил А. В. Михайлов, развивая мысль о противопоставлении поэзии и прозы, «драма изнутри пронизывает роман» [6, с. 155] Тогда и решение «вечной» горацанской проблемы изображения и описания, при котором «в прозе речь впервые приобретает непосредственно изобразительный характер» [4, с. 301], оказывается следствием проигрывания и испытания слова на воображаемой сцене.

Достижение такого изобразительного, эйдетического воздействия слова в прозе связывает отмеченную детализацию описания с тем, что выявляется как многообразие ракурсов или аспектов описания. Открытие этого обстоятельства связано, в частности, с исследованием стилей А. П. Чехова, Л. Н. Толстого и их современников. Своеобразие точек зрения видно в знаменитых толстовских описаниях мира в ракурсах героев, где по существу за речью повествователя проступают сценические внутренние монологи персонажей. Такое описание реальности через внутренний мир персонажа, в свою очередь, допускает различные возможности. Это, во-первых, реплики «в сторону», не адресованные персонажем партнерам, но как бы подслушанные аудиторией; во-вторых, реплики, на которые автор только намекает несобственно-прямой речью; наконец, в-третьих, собственный ход мыслей персонажа, вообще не предназна-

чаемый для наблюдения аудиторией и соответствующий тем непроизносимым словам, которыми актер дополняет текст роли. Персонаж побуждается автором к исповеди, к солилоквию, к спору с самим собой, способному перерасти в бред, в делирий, что породило позже литературу «потока сознания».

В контексте такого способа представления реальности толстовские детали, как правило, вплетены в ткань развертывания действия. Напротив, у А. П. Чехова «описание возникает из, казалось бы, косвенных деталей, самих по себе незначительных», которые, более того, «не имеют прямого отношения к сюжету» [3, с. 146–147]. Поэтому особую роль в создании точности прозаического слова играет роль неупомянутого словесного материала, предполагаемого известным компетентному адресату, что вновь-таки отсылает к приемам актера, создающего при вхождении в роль только для себя «поток невысказанных слов» (Вл. И. Немирович-Данченко), дополняющих каждую выписанную и произносимую реплику. Проза предполагает построение множества «внутренних монологов», дополняющих заданный текст возможными интерпретационными комментариями. Точность прозаического слова подобна неповторимости реплики в тексте роли действующего лица драмы, которая так же требует от актера создания целой легенды для прояснения ее смысла.

Эта связь детализации описания с ракурсом видения позволяет вскрыть театральные истоки такой особенности прозы, как тяготение к метонимическому стилю, к истолкованию деталей в качестве ссылок на частности, за которыми восстанавливается целое. Именно поскольку реальность передается через восприятие ее отдельными персонажами, с различных точек зрения, возникают метонимические обозначения: ведь сам персонаж видит только частности, не стремясь углубиться в существо своей ситуации. Частичность видения частной точки зрения вызывает необходимость в метонимии как следствие театрализации прозы. Частные детали — это признаки того, что в театральном деле обозначается как характерность персонажа. У А. П. Чехова, например, деталь предстает как «штрих, заменяющий портрет или, вернее, его создающий» [7, с. 165], причем тут выступают именно метонимии, а не замещающие целое синекдохи, поскольку каждая частность отсылает к другой, за которыми косвенно восстанавливается целое. Тогда прозаическая идиома с ее точностью обозначения является признаком характерности персонажа и соответствующей обстановки. Существенно, что такие частные признаки характера могут относиться не непосредственно к лицам, а к их положениям, обстоятельствам, через которые восстанавливаются события. Например, А. В. Михайлов относительно стиля А. Штифтера заметил: «Герой рассказывает так, как будто это не с ним, а с вещами произошли перемены», и это позволяет открыть парадоксальную «драму в форме идиллии» [5, с. 291, 297]. Частность, отсылающая к частности, предстает как маска, скрывающая действующее лицо, в том числе предметную обстановку «предлагаемых обстоятельств» как персонифицированных сил или же косвенной обрисовки портрета. В таком смысле уме-

стно применить понятие *словесной маски*, используемое в абстрактных грамматиках для обозначения совместимости лексического материала [2, с. 106].

Метонимический стиль прозы можно понять как следствие перевоплощения речевой стихии, подвергаемого испытанию на адекватность в сценической ситуации. Сеть взаимных ссылок отдельных участков прозаического текста, «заряженных» пометами целостного контекста в качестве его возможных сверток, влечет за собой нелинейность, благодаря которой проза отличается от разговорного потока, где такие пометы и ссылки заведомо исключаются самой прагматической ситуацией общения. В противоположность линейной последовательности «нити разговора», состоящей из ряда коллоквиализмов, следующих один из другого, проза предстает как ряд ветвлений, альтернатив, точек бифуркации. Внутренняя связность прозаического текста, взамен «тесноты» стиха в поэзии, предполагает многомерность, обусловленную повсеместностью отсылок каждого элемента ко всем остальным. Прозаический текст предстает как партитура спектакля. Поскольку же детали мыслятся как личные характеристики (в том числе косвенные), то и их идиоматизация соответствует перевоплощению связанных с ними характеров.

Но понимание этого перевоплощения существенно осложняется, когда сам автор представляется как персонаж и участник описываемых событий. Особенно ощутимо это в новелле, где представляется переход от одной ситуации к другой, преобразование характера, а потому и перевоплощение как основа сценической игры: в начале и в конце одно лицо выступает под разными масками. Определяющим фактором смысла слова как элемента целостности становятся изменения (подразумевающие конфликт или, по крайней мере, проявляющиеся через контраст деталей) как предмет художественного исследования. В новелле представляется как раз переход от одной позиции к другой и преобразование персонажа. Типично драматический прием «узнавания» (аристотелевский анагнозис) становится композиционной основой новеллы в виде «прозрения» или «озарения» героев. Если у Л. Н. Толстого «прозрение героя состоит из целой системы переживаний» [10, с. 66], то у А. П. Чехова оно предельно сжато. Так задается необратимость и однонаправленность повествования, его анизотропия. Тогда новелла осмысливается как аналог сценического этюда, где изменение судьбы, состояние перехода как раз и передается через основополагающую процедуру актерской игры — перевоплощение. Однако перевоплощение происходит не только с персонажами, оно касается и самого автора, совершающего нежданные открытия. К новелле уместно применить как имя нарицательное название произведения Ф. Кафки «Превращение», поскольку осуществляется преобразование всех участников событий, от автора до персонажей вместе с преобразованием их отправных позиций, положений. Новелла как этюд в потенциальной инсценизации вовлекает в перевоплощение все, что причастно к событиям. Эта тенденция причастности автора очень

заметна: «Бунинский повествователь — вовсе не условный рассказчик, он участник изображаемых событий» [8, с. 78].

Но естественным следствием будет тогда возможность представления персонажей как ипостасей самого автора, как его перевоплощений. Такое истолкование новеллы реализуется в монодраме как преобразении личности героя в качестве авторского инобытия. Более того, персонажи оказываются в роли зрителей, а не действующих лиц спектакля, разыгрываемого в «предлагаемых обстоятельствах». Происходит сновидение наяву, если воспользоваться образом М. Волошина, в котором и свершается преобразование: «Всякие превращения внешних форм ни в театре, ни в сновидениях не вызывают удивления» [1, с. 353]. Тогда новеллистическую ситуацию можно определить как сцену на сцене. Разумеется, автор или рассказчик не имеют права вмешиваться в судьбу героев, пусть и выражая им сочувствие, но само их присутствие как посторонних наблюдателей, невидимых свидетелей уже добавляется к протеканию событий. Многообразие ракурсов приводит к тому, что любой персонаж прозы выступает в окружении невидимых спутников, представляемых авторским повествованием и подобных хору античной драмы. Такое истолкование образа автора как аналога хора приводит к возможности трактовки его партии как сцены на сцене по отношению к действующим лицам, определяющей «предлагаемые обстоятельства». В детективной новелле как особой разновидности мелодрамы такие параллели вполне очевидны. Заменяемость действия созерцанием соответствует как раз условиям монодрамы, где перевоплощение осуществляется в грезах наяву. Приведем ряд новелл, построенных как монодрамы.

Ольга Форш. «Ночная дама» (1912)

Новелла, повествующая о быте бывшей воспитанницы женского пансиона, оставленной на неблагоприятную должность ночной надзирательницы, вводит голос невидимого наблюдателя, сообщающего о внутреннем отношении самого персонажа: «Спит Тусенька, пока не возьмет себе все те часы и минуты, что продает она заведению за пятнадцать рублей в месяц, за стол и комнату». Отношения «дать (продать) — взять», акцентированные в свидетельстве, очерчивают и исчерпывают связи героини с окружением. Еще одно «предлагаемое обстоятельство» — страх в качестве ведущей страсти — выясняется внутренним голосом персонажа в передаче невидимого свидетеля: «Уж и сейчас страшна была (,)к старости богадельня с общей комнатой, без своего угла(“)». Наконец, ситуация тщетных надежд, в которой обитает героиня, передается в ее несобственно-прямой речи с комментарием «хора»: «(,)ах, наконец-то я восход солнца буду встречать(“), памятли были ей еще объяснения учителя русского языка о том, что это самое поэтическое время дня». Экспозиция новеллы включает несколько замаскированных факторов — таких, как обмен и подсчет времени жизни, превращенного в предмет торга, как место в жизни, воплощенное в представлении о комнате, наконец, как солнце, возвра-

щая это представление к образу «места под солнцем». Всё это обозначено через метонимии, свидетельствующие, что героиня не своим умом живет. В свою очередь, эти детали обрисовывают маску, под которой выступает персонаж, — «в страхе торгующее временем», «живущее чужими объяснениями» несчастное сознание, не способное до поры выступить вне таких навязанных личин.

Сущность этой новеллистической монодрамы можно определить как избавление от фантомов. После ситуаций неудавшейся женитьбы, посещения монастыря и заболевания раскрывается в несобственно-прямой речи то, что и является перевоплощением героини: «Тусенька выбрала камень под елью, откуда далеко шел простор, а на небе по наметившемуся желтоватому кружку понять можно было, где должно появиться солнце. <...> Озноб перешел в жар, и это было приятно: сидеть под елью стало удобней <...> Тусенька догадалась: до сих пор была она кем-то туго спелената, а тут взял другой кто-то и распеленал <...> Уж не на камне сидит она, а съехала телом в сырую перину, в зеленый частый мох <...> золотое, как в жаркий полдень подсолнечник, поднялось вдруг светило. То самое, о котором Тусенька писала с чужих слов». Героиня созерцает свою судьбу, которой распоряжается «кто-то». Действие оборачивается воспоминаем о прожитой жизни как спектакле.

Валентин Катаев. «Огонь» (1922)

Уже первое предложение, вводящее в ситуацию осмысления травмы, звучит как голос бесстрастного наблюдателя, подобно античному хору: «У коммуниста Ерохина сгорела жена Катя». Дальнейшие события разворачиваются в последовательности театральных актов: это — ситуации присутствия при агонии любимой, а затем и спора со своим оппонентом священником, по существу alter ego, передаваемого внутренним голосом главного героя: «Ему казалось, что чем скорей он будет говорить, тем скорее найдет в потемках дверной крюк». Это типичный прием характеристики реальности через внутренний мир героя, но в контексте данной новеллы он построен как своеобразная реплика «в сторону». Особенно примечательна деталь крюка — обозначения препятствия. Герой воспринимает именно затерянную в потемках дверь, то есть имеет дело с частностями, обозначаемыми для него метонимиями. Действующее лицо отмечено деталями, составляющими маску «ищущий способа открыть дверь». Дальнейшие изменения знаменуются избавлением от препятствий, открывающим путь к исповеди: «Он нашарил крюк, громыхнул им и вырвался на улицу. Ледяной ветер с реки поцеловал его в лоб. Слезы, так долго и трудно собиравшиеся в нем, слезы, освободиться от которых он, может быть, бессознательно пришел сюда, наконец поднялись и перешли предел. Совсем просто, обильно и тепло они лились из его глаз, пока все не вылились». Новая маска «поцелуя льда и теплых слез» приносит прозрение — внутренний монолог героя. Завершающие новеллу пять слов от автора фактически подытожи-

вают речь героя и представляются его репликой в сторону: «Холод. Лед. Молчание. Огонь. Смерть».

Константин Симонов. «Свеча» (1944)

Монодрама представляет ситуацию выполнения последнего долга в обстановке риска — погребение воина в Белграде, под обстрелом, случайно уцелевшей вдовой. Голос причастного к событиям свидетеля описывает детали неодолимого действия: «Она не умела ни ползать, ни перебежать, она просто пошла своим медленным старушечьим шагом к скверу». Этот свидетель оказывается спутником персонажа, способным заметить подробности событий, которые отсылают к миру горнему: «Свеча легко загорелась. Ночь была тихая, и пламя поднималось прямо вверх <...> горело последнее вдове достояние — венчальная свеча». Деяния тут необратимы и свершаются как нечто ниспосланное свыше.

Юрий Трифонов. «В грибную осень» (1968)

События разворачиваются вокруг ситуации неожиданной встречи героини с умирающей матерью на даче в передаче невидимым свидетелем: «...в следующей за кухней комнате в странной позе на полу, прислонившись к краю кушетки и запрокинув голову, сидела Антонина Васильевна. В ее глазах оставалась жизнь». Через внутренний монолог героини представляется описание подготовки похорон: «Только одна фраза, сказанная ею самой, как только она прибежала на почту, врубилась в сознание: „Девушка, мне срочно Москву, умер человек!“ Почему она назвала маму человеком?» Здесь озадаченность неожиданным словоупотреблением передает как раз создание словесной маски: назвать маму «человеком» значит именно указать на превращение, переход в иной статус, обретение иного облика для мира живых. Интеграция деталей осуществляется именно через внутренний монолог героини, неотделимый от голоса рассказчика: «Сидя в темноте с закрытыми глазами, Надя видела всю кухню, вещь за вещь: полки большого чешского шкафа <...> Всё это осталось, всё жило. <...> Только нет, нет, нет». Завершающая новеллу фраза прямо свидетельствует о преображении персонажа в отражении постороннего свидетеля с горькой иронией подтекста: «Одна женщина сказала, что (,)Надя за эти дни заметно похудела, и что так ей гораздо лучше(“)».

Итак, с точки зрения инсценизации в новелле происходит, во-первых, изображение мира в ракурсах частной точки зрения персонажей и свидетелей характерными деталями маскировки, а во-вторых, перевоплощение этих лиц как наблюдателей предлагаемых обстоятельств. События, описываемые в новелле, в равной мере созидаются и созерцаются. Их последствие — перевоплощение всех причастных к ним лиц.

Список литературы

1. *Волошин М.* Лики творчества. Л.: Наука, 1988. 848 с. (Лит. памятники)
2. *Клир Дж.* Системология. Автоматизация решения системных задач. М.: Радио и Связь, 1990. 542 с.

3. *Ковалев В. А.* Лев Толстой о чеховских деталях // Чехов и Толстой. М.: Наука, 1980. С. 140–149.

4. *Кожин В. В.* Художественная речь как форма искусства слова // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Стилль. Произведение. Литературное развитие. М.: Наука, 1965. С. 234–316.

5. *Михайлов А. В.* Вариации эпического стиля в литературах Австрии и Германии // Теория литературных стилей. Типология стилевого развития XIX века. М.: Наука, 1977. С. 267–307.

6. *Михайлов А. В.* Роман и стиль // Теория литературных стилей. Современные аспекты изучения. М.: Наука, 1982. С. 137–203.

7. *Паперный З. С.* Деталь и образ // Чехов и Толстой. М.: Наука, 1980. С. 150–166.

8. *Полоцкая Э. А.* Чехов в художественном развитии Бунина (1890–1910-е годы) // Иван Бунин. М.: Наука, 1973. Кн. 2. С. 66–89. (Лит. наследство. Т. 84. Кн. 2)

9. *Чудакова М. О.* Поэтика Михаила Зощенко. М.: Наука, 1979. 200 с.

10. *Шаталов С. Е.* Прозрение как средство психологического анализа // Чехов и Толстой. М.: Наука, 1980. С. 56–68.

Об авторе:

ЮДКИН Игорь Николаевич, доктор искусствоведения, заведующий отделом театроведения Института искусствоведения, фольклористики и этнологии Национальной Академии наук Украины, член-корреспондент Национальной Академии художеств Украины, Киев, Украина; e-mail: iyudkin@yandex.ru.