

*А.Н. Краснопольская**

**О ДРАМАТУРГИЧЕСКОМ ЭЛЕМЕНТЕ
В РОМАНЕ В.МАКАНИНА
«АНДЕГРАУНД, ИЛИ ГЕРОЙ НАШЕГО ВРЕМЕНИ»**

Данная статья рассматривает явление драматизации эпического произведения на уровне его формы и содержания. Появление драматургического элемента связывается с особенностями творческой манеры писателя, концепцией мира и человека в его произведении.

Вопрос о взаимодействии различных родов и жанров, как известно, один из самых сложных, занимающих умы исследователей на протяжении долгого времени. Видимо, это связано с тем, что решение данной проблемы позволяет не только выявить характерные особенности творчества отдельных писателей, но и заставляет каждый раз задуматься о природе искусства. Показательно, что появление разных родовых элементов внутри одного произведения часто связывается с мироощущением, мировосприятием автора, его ориентацией на культурные традиции. Например, В.Е.Головчинер так определяет жанр эпической драмы: «Эпическая драма рассматривается нами ... как самостоятельный, возникающий в определенных историко-литературных условиях на основе драматического рода жанр. Слово «драма» в его определении – главное... Входящее в название жанра слово «эпическая» понимается нами как обозначение ... некоего... свойства драмы, определенного ориентацией художника на культурные традиции долитературной поры...»[3. С. 10-11]. О.В.Журчева в статье «Русская лирическая драма XX века (к постановке проблемы)» связывает появление родового синтеза лирики и драмы в творчестве А.Блока с культурной, нравственной ситуацией его времени: «Блок, как и все художники рубежа веков, стремился воссоздать цельную, гармоническую личность «лирического героя», но это противоречило бы представлениям о «раздвоенности современного человека»...»[4. С. 318]. Характерно, что в обеих только что процитированных работах авторы, касаясь вопроса о диалоге различных родовых элементов, обращаются и к вопросу о специфике концепции человека; в конечном итоге, как представляется, изменение взгляда на человека – это главная причина, которая и определяет обращение художника к опыту эпического, драматического и лирического родов внутри одного произведения.

Все вышесказанное применимо и к прозе В. Маканина. Название романа «Андеграунд, или Герой нашего времени» носит явно игровой, провокационный характер, ориентирует читателя на определенную литературную традицию и в связи с этим – на прочтение романа под определенным углом зрения; можно сказать, что Маканин «режиссирует» читательское восприятие. Об этом свидетельствуют и названия глав произведения: «Собачье скерцо», «Палата номер раз», «Один день Венедикта Петровича» и т. д.

Интересно, что формально «Андеграунд» делится на пять частей, каждая из которых (за исключением четвертой части) имеет в своем составе пять глав. В связи с этим

* © Краснопольская А.Н., 2005

Краснопольская Александра Николаевна – кафедра русской и зарубежной литературы Самарского государственного университета

вопрос о жанровой природе «Андеграунда» приобретает особое значение. Известно, что традиционное членение пьесы, идущее от эстетики XVIII века, от Корнеля и Мольера, – это пятиактное членение, распространяющееся как на жанр трагедии, так и на другие жанры. В «Андеграунде», произведении, несомненно, эпическом, мы сталкиваемся с игрой автора в классицистскую драматургию, в театр XVII–XVIII веков. Композиционно, с формальной точки зрения, роман построен как пьеса из пяти актов (частей). Каждый из этих актов (частей) представляет собой, в свою очередь, отдельную пьесу из пяти актов (глав).

Перед нами, таким образом, пять пьес, образующих собой целое шестой пьесы (всего романа). Здесь можно проследить связь «Андеграунда» с предшествующим творчеством Маканина – в частности, его интересом к малым формам и стремлением к их циклизации (вспомним повести «Утрата», «Отставший», «Голоса»). В романе «Андеграунд, или Герой нашего времени» можно увидеть демонстративное стремление автора проблематизировать форму. Если для удобства анализа отвлечься от единства и взаимосвязи формы и содержания литературного произведения (кажется, нас к этому в определенной степени подталкивает сам Маканин)¹, то «Андеграунд» можно рассмотреть как цикл пьес. Очень любопытным представляется в связи с этим замечание Л. Яницкого: «Будучи композиционной и дискурсивной суперструктурой, цикл становится осуществлением процессов диалога и коммуникации на уровне композиции и архитектоники художественного произведения» [6. С. 174]. Выше уже говорилось о связи «Андеграунда» с классической драматургией, однако эту связь можно проследить лишь на формальном уровне. Для Аристотеля одним из основных требований, предъявляемых к фабуле драматического произведения, является ее единство, целостность [1]. В «Андеграунде» каждая глава имеет свою фабулу, тяготеющую к замкнутости (см. главы «Он и она», «Маленький человек Тетелин», «Случай на втором курсе»; уже их названия в определенной степени свидетельствуют о фабульной завершенности). Неслучайно Маканин прибегает к приему монтажа, соединяя в одно целое не только эпизоды, но и различные жанры (см. названия глав «Собачье скерцо» (музыкальный жанр) и «Триптих: расставание» (жанр изобразительного искусства)).

Видимо, на автора «Андеграунда» оказал влияние театр XX века, в особенности М. Горький и Б. Брехт (подробную характеристику театра М. Горького и Б. Брехта см. в книге В. Е. Головчинер [3]). В тексте романа появляется отсылка к пьесе «На дне» (которую В. Головчинер рассматривает как философскую разновидность эпической драмы), и характерно, что касается она того, как Петрович понимает человека: «Мне важны не столько они, сколько отдельный человек – не они, а я. Не они, а я, ты и он» [5. С. 165]. Мотив отдельности, одиночества человека оказывается связанным с приемом монтажа (вспомним, что приемы монтажа и острания – это главные принципы театра Брехта). Монтаж связан у Маканина не только с пониманием образа человека, но и с его концепцией времени: идея сопряжения временных пластов развивается на протяжении всего романа.

Как представляется, здесь необходимо обратить внимание не на формальную, а на содержательную сторону произведения. Если на уровне композиции мы сталкиваемся с игрой концепированного автора в классическую драматургию, то на уровне идейных структур содержания все обстоит гораздо сложнее. Это связано с тем, что центральный персонаж произведения представлен как бывший писатель, активно отказы-

¹ Подобный принцип анализа можно найти в статье Ю. М. Лотмана «Идейная структура «Капитанской дочки» // Лотман Ю. М. Пушкин. СПб., 1997.

вающийся от своего писательства, не пишущий; другие персонажи сами стараются выступать в качестве актеров, авторов. Это ярко проявляется, например, в эпизоде, где Курнеев рассказывает о своей семейной жизни; Петрович при этом подчеркивает свою роль собирателя информации, а Курнеева представляет в качестве автора: «Курнеев... сам предложил... образ, сам в нем жил. Я тут ни при чем» [5. С. 15]. Характерно, что персонажи романа стремятся выговориться перед Петровичем, о чем он иронически замечает: «Когда я им нужен, чтобы выболтаться, я писатель» [5. С. 10]. Это стремление персонажей рассказывать о себе можно сравнить с тем, что пишет о театре С. Батракова в статье «Театр – мир и мир – театр»: «В театре самое главное... – неодолимая потребность актера выступать перед зрителем («Я не могу не рассказывать...»)» [2. С. 374].

Не случайно Петрович повествует о том, как к нему приходят жильцы общаги, задавая своего рода сценарий этих посещений: «Заглянуть к Петровичу – вот как у них это называлось. Часто о политике – особенно в зачин...» [5. С. 19]. С понятием сценарности оказывается тесно связан мотив всеобщей повторяемости (что, в свою очередь, связано и с театром: «...то, что происходило на сцене театра, не только когда-то уже случилось, но как бы случается и сейчас» [2. С. 374]. Например, Курнеев рассказывает о прошлом как о настоящем, пытаясь воздействовать на слушателя: «Я, Петрович, много с моей Верой перетерпел. Поженились, и началось. Сынишка родился, ... Витей назвали. Летчик некий... говорит ей, а что, Верка. Махнем на точку. Бери Витеньку. И ведь махнули» [5. С. 10-11]. Петрович замечает актерство Курнеева: «Курнеев уже оседлал интонацию. Старается» [5. С. 11]. Любопытно, что это замечание появляется в тот момент, когда рассуждения Курнеева уже воздействуют на слушателя: «Я приник к дверной щели. Звать я не смел и тихо, на выдохе окликал... Голос его вновь подал; и вновь я, слушатель, был (оказался) на крючке сопереживания» [5. С. 13].

Таким образом, в тексте романа «Андеграунд» можно увидеть борьбу двух принципов – принципа миметичности, вживания в происходящее, связанного с аристотелевской драмой, и принципа остранения, присущего театру Брехта. Петрович способен поддаваться сопереживанию, однако постоянно сопротивляется ему. Можно сказать, что реальность и вымысел отражаются друг в друге, дополняют друг друга. Размышляя о своих отношениях с любовницей, замужней женщиной, Петрович обращается к опыту классической драматургии: «В любовном треугольнике ... уже давным-давно нет ни истерично-женского, ни дуэльно-драчливого напряжения трех его вершин. ... Славные предшествующие два-три века ... выели из треугольника весь вкус былой драматургии» [5. С. 35]. Таким образом, Петрович (и Маканин) одновременно обращает наше внимание на любовную интригу, бывшую в свое время одной из главных пружин действия драмы, и отказывается от восприятия любовного треугольника как традиционного.

Реальные человеческие отношения становятся сюжетом произведения и наоборот – сюжет или образ воздействуют на реальность: «Раньше я отмечал и ценил в текстах этот сюжет» [5. С. 20]. Вследствие этого любой человек может примерить на себя тот или иной образ; появляется мотив лицедейства, мотив жизни-спектакля: «Мужчина, увы, не приобретает. Мужчина донашивает образ» [5. С. 22]. Любопытно, что мотив актерства развивается двояко: с одной стороны, человек не может обойтись без игры, с другой – он чувствует постоянное несовпадение игры и жизни. Приведенные далее цитаты характеризуют одного и того же персонажа: «...лицо пыталось выразить мне еще не устоявшуюся любовь. ... Как бы экраном плохого прибора, ее лицом посыла-

лись в мою сторону невинные промельки любви» [5. С. 39] (т. е. лицо в данном случае можно сравнить с актерской личиной); голос «не соответствовал ее представлениям о самой себе» и кабинету, фальшивил [5. С. 54] (человеческая природа выбивается из амплуа и обстановки).

Характерно, что в тексте романа часто повторяется слово «картинка»: «И благородный, и честный, но ведь мудак, извините. Я тоже мудак. Что никак не меняет картинки» [5. С. 62], или «...картинка для прямой интервенции в душу слушателя была готова» [5. С. 13]. Можно сказать, что Маканин создает образ не только слуховой, но и зрительный, живописный.

Добавим, что не случайно брат Петровича Веня – художник, который создает свои рисунки одним движением руки. Имя Кандинского, упоминаемое Петровичем, тоже очень важно: Кандинский был одним из создателей в России «театра художника». Это авангардное направление в живописи, последователи которого представляли свои произведения в виде своеобразных спектаклей. Показательно, что художник выступал при этом в роли и режиссера, и актера (подробный анализ «театра художника» см. в книге «Театр XX века. Закономерности развития»). Любопытное замечание о Кандинском приводит в своей статье С. Батракова: «Сценическое пространство в «условном театре» строилось по принципу «картинности», являясь как бы сменой полотен». Не была ли такая «картинность» следствием неосознанного стремления высвободить сценическое пространство из-под власти сюжета, определенности времени и места действия?» [2. С. 409]. Вспомним, что Петрович говорит о своем стремлении выйти из-под власти сюжета, а время и пространство в романе характеризуются, по определению А. Немзера, смысловой зыбкостью.

Подводя итоги, можно сказать, что использование драматургического элемента в романе «Андеграунд, или Герой нашего времени» обусловлено несколькими причинами. Во-первых, темой произведения, повествующего о кризисе человека, которого Маканин показывает через призму культуры. Интересно в связи с этим привести слова С. Батраковой: «В современном мире, названном Хайдеггером (одно из важнейших имен в романе Маканина. – А.К.) картиной..., всюду можно обнаружить приметы «картинности». И «картинность» эта... – естественный способ для человека Нового времени... свести на воображаемой плоскости времена, пространства, идеи и образы, чтобы в драматическом агоне... рождалась суть» [2. С. 409]. Во-вторых, концепцией культуры и литературного творчества, как они представлены в прозе В. Маканина. Постоянное возвращение к ранее написанному, помещение произведений в различные контексты, игра с читателем закономерно приводят к драматизации прозы В. Маканина, где проблематизируются не только содержательные структуры, но и форма. «Андеграунд» в этом смысле представляет собой, если можно так выразиться, комментарий ко всему ранее созданному В. Маканиным. Любопытно, что повествование о кризисе современного человека демонстративно заключается в строгую, регламентированную форму классицистской пьесы. Можно сказать, что лицедействуют не только автор и персонажи созданного им мира художественного произведения, лицедействует сам роман.

Библиографический список

1. Аристотель. Поэтика. Минск, 1998.
2. Батракова С. П. Театр – мир и мир – театр // Театр XX века. Закономерности развития. М., 2003.

3. Головчинер В. Е. Эпическая драма в русской литературе XX века. Томск, 2001.
4. Журчева О. В. Русская лирическая драма XX века (к постановке проблемы) // Художественный язык эпохи. Самара, 2002.
5. Маканин В. Андеграунд, или Герой нашего времени. М., 1999.
6. Яницкий Л. Циклизация как коммуникативная стратегия в современной культуре // Критика и семиотика. 2000. Вып. 1-2.

A.N. Krasnopoljskaja

**ABOUT THE DRAMATIC ELEMENT IN THE NOVEL
OF V. MAKANIN “UNDERGROUND, OR OUR TIMES’ HERO”**

This essay deals with dramatization of epical novel at the level of it's form and content. Surfacing of the dramatic element is tied to the nuances of author's writing manner and concept of the world and human in his writing.