

# Чеслава Гурдек-Стемпень

---

## Способы проявления авторского начала в ранней драматургии В. В. Вишневского

---

Studia Rossica Posnaniensia 16, 135-150

---

1981

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

ЧЕСЛАВА ГУРДЕК-СТЕМПЕНЬ

Катовице

## СПОСОБЫ ПРОЯВЛЕНИЯ АВТОРСКОГО НАЧАЛА В РАННЕЙ ДРАМАТУРГИИ В. В. ВИШНЕВСКОГО

Особенностью драматургической модели Вишневого является параллельное наличие объективного и субъективного начал. Настоящая статья посвящается их соотношению, способам проявления авторского начала на примере пьес: *Первая Конная* (1929), *Последний, реуительный* (1931), *На Западе бой* (1939), *Оптимистическая трагедия* (1933).

В структуре *Первой Конной* открыто присутствует субъективное начало, проявляя себя в многочисленных формах, а наиболее полно в образе Ведущего. Он является подлинным субъектом и хозяином действия *Первой Конной*, выступая на всем протяжении пьесы, за исключением двух эпизодов. Это подчеркивает его торжественно-сказовая речь, явно отличающаяся от речевой системы персонажей, его временная дистанция по отношению к представляемым событиям, его конструктивная, информационная и интерпретационная функции, основанные на более широком мировоззрении и жизненном опыте, чем изображенный коллективный герой. Ведущий — интерпретатор авторской идеи, наглядно воплощенной в конкретных драматических образах. План Ведущего в отличие от конкретного исторического плана драматических событий, который обобщается самим Ведущим, имеет обобщенный характер — это особый слой действия пьесы. Система отношений этих двух начал — субъективного и объективного (драматического) в пьесе — неоднородна. Ведущий иногда выходит на первый план, приковывает внимание к себе, художественный мир тогда получает функцию выражения литературного субъекта, его общественно-политических, этических взглядов, интеллектуальных состояний, эмоций и переживаний. Следует отметить, что такая роль образного мира примечательна прежде всего для лирики, поэтических жанров. Наиболее отчетливым примером такого построения является эпизод „Под темным небом”, в котором героическая гибель пяти буденновцев изображается в основном через призму восприятия Ведущего, его взволнованное происходящим событием эмоциональное состояние.

Но чаще всего на первом плане драматического действия персонажи и события, а Ведущий старается сохранить объективную позицию по отношению к ним, органичивая свою роль только информационной и комментирующей функциями. Временная дистанция тогда увеличивается. Иногда дистанция уменьшается. Это происходит во время особенно напряженных событий действия и Ведущий тогда отходит от нейтрального повествования: активно вмешивается в действие, обращается к участникам действия и зрителям, предупреждает об опасностях, приказывает стрелять во врагов, беспокоится и печалится, что окопный народ не видит наступления вражеских отрядов и пытается остановить торопящихся домой солдат, направляет и подбадривает конников к боям, атаке. В такие моменты Ведущий оказывается не просто свидетелем и наблюдателем, он почти участник событий. „Бегут белые... Вперед! Подлетает шестая кавдивизия. На рысях бей по Рубежной?... Делай тарарам белым офицерам!... Есть! Подлетели к месту через Донец, наш мост и Несветевич! Наш, да только взорванный”<sup>1</sup>.

При временной дистанции Ведущего действующие лица и события получают как бы автономию: персонажи самостоятельно и независимо высказываются и принимают участие в действии, а события непосредственно раскрывают содержание этого действия. Монологи Ведущего не подменяют изобразительной силы драматических сцен. Если сравнить опыт Вишневого с достижениями В. Маяковского и В. Мейерхольда в драматургии и в театре, можем убедиться, что в этом отношении автор *Первой Конной* пошел значительно дальше. Монологи „социальных масок” в *Мистерии-буфф* (1918) не требуют драматической реализации, может быть вследствие художественной весомости и силы поэтического стиха. Так поступил и Мейерхольд в постановке драмы: ее персонажи видят „Землю обетованную”, но на сцене она не представлена. У Вишневого, наоборот, его пьеса изображает то, о чем говорит Ведущий, который своими выступлениями только умело подводит к драматической реализации.

Впрочем, автономия драматических сцен имеет относительный характер, сцены реализуются только в рамках повествовательного начала и авторской идеи. События развиваются, а персонажи перемещаются как бы по воле Ведущего и раскрываются в том плане, который связан с их общественно-политическим местом в революционной борьбе. Персонажи *Первой Конной* не в состоянии обеспечить механизм „самодвижения” пьесы. Их воля, их поступки определяют дальнейшее развитие событий в жизни, но не в драме.

В результате отбора Ведущим событий вместе с определенным контингентом действующих лиц в произведении экспонируются только отдельные, самые необходимые моменты их деятельности, подчиненные не психологической мотивировке, а вытекающие из желания драматурга проявить свою

<sup>1</sup> В. Вишневецкий, *Собрание сочинений в 5-ти томах*, т. I, Москва 1954, с. 138.

идеологическую позицию. Решающая мотивировка имеет идеологический характер.

В конструктивной, информационной и интерпретационной функциях Ведущего, в его приемах обращения к читателю и зрителю раскрывается близость фигуры повествователя к самому автору произведения, страстно желающего активно включиться в драматическое действие с целью повлиять на читающих и смотрящих, в обнаженном виде представить свое понимание мира, порядка исторических процессов, происходящих в нем.

Ведущий — своеобразный *porte-parole* автора. Его фигура возникла в результате разрастания авторского монологического побочного для драмы текста, превращения его в равноправный основному тексту. Явление это связано с тенденцией к созданию синтетической драмы, включающей элементы других литературных родов и наблюдается еще в драматургии Б. Шоу, чтобы усилиться в драме XX века.

Многими критиками отмечалась близость образа Ведущего в *Первой Конной* фигурам Вестников, хоровому началу в античной драматургии, но не уточнялась ее суть, которая, на наш взгляд, заключается в выполнении одинаковой функции: олицетворении голоса автора, его оценочной позиции с целью активного воздействия на зрителя. В этом отношении Вишневский как бы возвращается к дореалистическим драматическим формам.

Указывалась и обусловленность введения фигуры Ведущего драматургической практикой профессиональных, а прежде всего самодеятельных театров 20-х годов, в которых партийные работники при постановке классических пьес дополняли действие, комментировали его, приспособлявая произведения к современности.

Но в массовых пролеткультовских действиях авторское лицо, авторская воля были поглощены мировым размахом революционных шествий, равновесие наступило в *Мистерии-буфф* Маяковского, на что обратил внимание Ю. Смирнов-Несвицкий<sup>2</sup>. Творческая воля Вишневского, опираясь на этот опыт, развила найденное Маяковским равновесие. Как и в драматургии Маяковского, в *Первой Конной* сосуществование субъекта и объекта имеет обнаженный характер, а сам субъект в последнем случае приобретает вид самостоятельного художественного образа.

Фигура Ведущего — не единственный способ проявления авторского „я”. Агитационно-публицистическую позицию автора выражает целостная система, особым образом организованная форма драматического действия. Автор обнаруживается в „произвольности” построения пьесы: в принципах отбора и возникновения драматических событий, в упрощенной системе управления персонажами, которые появляются на сцене и исчезают без психологической

---

<sup>2</sup> Ю. Смирнов-Несвицкий, *Зрелище необычайнейшее. Маяковский и театр*, Ленинград 1975, с. 51.

мотивировки, без всяких обоснований, тогда, когда только это понадобится автору. Субъективное начало воплощено и в организации и способах разрешения конфликта, в финале пьесы, который является концентрацией непосредственно выраженной художественной идеи, в эмоциональной напряженности и экспрессии стиля. Публицистическое самообнаружение автора связано и с применением таких художественных средств, как тексты документов, экран, развернутые ремарки, музыкальная основа произведения.

В *Первой Конной* субъективное начало охватывает большую часть драматического действия, оно демонстративно выделено в объективном развитии действия и это обстоятельство еще более зримо раскрывает позицию автора — публициста, устремленного к углублению контакта со зрителем, к слиянию сцены с залом.

Последовавшие за *Первой Конной* пьесы сохранили объективный и субъективный планы, которые свойственны драматургической модели Вишневского, хотя их соотношение претерпевает здесь некоторый метаморфоз.

В художественной ткани *Последнего, решительного*, как и в *Первой Конной*, выступает субъективное начало, которое выражено в основном в фигуре Вестника. Однако, по сравнению с *Первой Конной* художественная роль Вестника здесь ограничена и уменьшена. Конструктивную функцию организации и ведения действия он разделяет вместе с другими персонажами драмы: Краснофлотцем-старшиной, Бушуевым, Командиром. Меняются и его информационная и комментирующая функции: становятся более объективными и сухими, эмоционально подкреплены они в основном в III акте. Об изменении лица от автора свидетельствует и переименование Ведущего из *Первой Конной* на Вестника в *Последнем, решительном*. Обращения Вестника в зал, как правило, агитационно-пропагандистские, во многих случаях это политические лозунги, адресованные зрителям. Его роли не хватает той захватывающей читателя и зрителя романтически окрыленной эмоциональной силы высказывания и воздействия Ведущего, какая свойственна поэме о конниках-Буденного. Роль Вестника контрастно противостоит пассивному, только вторящему хоровому началу в Прологе. Соотношение объективного и субъективного начал в *Последнем, решительном* напоминает структуру *Первой Конной*, однако здесь происходят некоторые изменения. Система драматических событий и действующих лиц в *Последнем, решительном* получает больше автономии и самостоятельности по отношению к Вестнику. С этим и связано наверно уменьшение его роли в тексте пьесы. Поэтому, мы не можем согласиться со взглядом Е. Юпашевской на его место в структуре драмы: „его призывный монолог преобладает над сценическим действием...”<sup>3</sup>. На некоторых отрезках драматического действия персонажи своей волей, поступками определяют

<sup>3</sup> Е. Юпашевская, *Вс. Вишневский*. В кн.: Очерки истории русской советской драматургии в 3-х томах, т. I, Москва 1965, с. 468.

дальнейшее развитие событий, обеспечивая тогда механизм „самодвижения” драмы (например, эпизоды „Клуб”, „На корабле”). Но в большинстве случаев они зависимы от фигуры Вестника. Из этого вытекает, что в *Последнем, решительном* предпринята попытка использования двух принципов ведения действия: посредством субъективного и частично объективного начал.

В этой конструктивной роли выступает не только Вестник, но и Краснофлотец-старшина, Старшина-Бушуев, Командир. В их многих репликах, а в частности обращениях в зрительный зал воплощен образ автора-публициста, политработника, военного служащего, драматурга и режиссера спектакля. Последняя конструктивная функция зафиксирована в *Первой Конной* только в фигуре Ведущего здесь получает более наглядное театральное выражение: на сцене появляется сам автор как создатель нового революционного спектакля. В дерзком монологе Краснофлотца-автора заключена суть эстетического кредо Вишневого: отрицание „старых сладких” форм и предпочтение нового, рождавшегося искусства на его глазах и при его активном участии. И чтобы ускорить вход новых революционных по содержанию и форме произведений на театральные сцены драматург останавливает действие пародийного Пролога и вводит вместо „экзотического” представления подлинно жизненный, не приукрашенный спектакль с настоящими людьми, а не искусственными театральными манекенами, как демонстрацию своего понимания искусства. Это авторское выступление в пьесе было оценено Ю. Осносом<sup>4</sup> как декларативное отрицание старого искусства. На наш взгляд, никакой декларативности здесь нет: отрицание подчеркнуто театральными средствами — наглядно действенным уничтожением псевдореволюционного спектакля и организацией нового, впоследствии раскрытого по ходу действия пьесы.

В *Последнем, решительном* видны поиски Вишневым новых форм выражения субъективного, лирического начала. Они проявляются и в сокращении роли Вестника и в результате этого в перенесении публицистической нагрузки на других действующих лиц — Краснофлотца-старшину, Старшину-Бушуева, Командира, а также на художественно-изобразительные средства, как экран-фильм, развернутые, эмоционально-романтически насыщенные ремарки, языковая система (в том числе яркие сравнительные обороты и метафоры), музыкальная конструкция драмы, свет и цвет.

Художественной конструкции ремарок в *Последнем, решительном* драматургом уделяется больше внимания, чем в предыдущей пьесе. Наиболее распространенная в драме высокопарная по стилю ремарка пародийной части сменяется по ходу развития действия более строгими и лаконичными в художественном описании согласно характеру второго представления. Именно в них почти целиком воплощено авторское романтическое начало, исчеза-

---

<sup>4</sup> Ю. Оснос, *Художник-трибун Вс. Вишневский*. В сб.: В мире драмы, Москва 1971, с. 71.

шее (частично) из монологов Вестника по сравнению с Ведущим *Первой Конной*. Доказательством являются многочисленные в художественной конструкции ремарок поэтические фигуры — сравнительные обороты, метонимии, метафоры, почти совсем отсутствующие в предыдущих драматических произведениях. Сравнения, метафоры в драме — яркие и броски, лаконичны, некоторые развернуты. Например: „как призраки белеют паруса”; „И весь строй, движением одинаковым, как волна, негромко ступил вперед”; „Алая горящая линия, мерно вздрагивая, идет к границе, видимой на огромной карте...” (отряд).

Их основа — конкретна, реалистична, а не фантастическа или условна. Конструктивным материалом сравнений и метафор являются не вымышленные, надуманные поэтические образы, а реальные предметы морской среды, быта, флотские термины, детали морского пейзажа: паруса, прибор, волна, глыбы, скалы, чайка, пулемет, газ и т.п. Даже в речи анархистствующих краснофлотцев, говорящих на одесском жаргоне, применены такого типа реальные морские термины: „Мэн-нья сыльный шквал-л стрымленн'я броссаит к в-вам. Стр-расть м-моя, как усе пар-руса, нэс-сет, нэс-сет — ия прям-мо весь пил-лаю...”<sup>5</sup>. Но конкретная реальность романтически окрашена и в этом проявляется отношение автора к описываемым явлениям, его художественное видение. В некоторых из них четко выявлена политическая позиция драматурга: квас „шипит, как захранца на нас-с<sup>6</sup>...”, „и в заставу, как смрадный ядовитый газ льется мурлыкающий тихий фокстрот”<sup>7</sup>.

Авторская позиция выражена и в таких театральных средствах, как музыкальное начало и характер освещения сцены, цвет. В финальном эпизоде повторно раздается известен по Прологу мотив „фокстрота”. Он выступает в том же метафорическом значении, представляя капиталистическую Европу. Но прежняя пародийная позиция драматурга еще более усиливается и превращается в уничтожающую. Свидетельством вышеприведенного определение фокстрота и действия персонажей: по приказу Старшины боец стреляет в репродуктор и „фокстрот” обрывается. В этом музыкальном мотиве явно выражена позиция автора как страстного публициста и политика. Отбор музыкальных элементов обусловлен и сложной гаммой чувств и настроений драматурга: иронией — музыкальные мотивы в Прологе, пародией — упомянутый фокстрот, ступенчатый и музыкален смех, маршеобразный мотив из *Кармен*, гимноподобное, национальные танцы, танец „Привет стражу морей — Красному Флоту”, звуки фанфары, сатирой — песня Самушкина и Ведерникова, воспоминанием — популярные матросские песни во время концерта, тоской, горем, величием и памятью — траурное прощание из репро-

<sup>5</sup> В. Вишневский, *Собрание сочинений...*, с. 187.

<sup>6</sup> Там же, с. 188.

<sup>7</sup> Там же, с. 220.

дуктора, музыкальная композиция после гибели 27-и, одобрением и восторгом — ритмы музыки при портовой работе, во время похода Красной Армии, гимн победе. Авторская эмоциональная струя воплощена и в характере освещения. Явление это впервые встречается в пьесе *Последний, решительный*. Гибели бойцов, сцене памяти погибшим сопутствует совершенный мрак на сцене, который освещивается авторским видением победы советской страны в *Последнем, решительном* бое с идеологическим противником. В момент мобилизации вместе с подъемом зрителей в зал льется свет, а когда вся театральная публика вместе с работниками театра стоит в полной готовности к борьбе свет становится ослепительным, ярким, как в мае.

Публицистическое самообнаружение автора наиболее ярко раскрыто в организации литературной и театральной формы произведения, состоящей из двух спектаклей и в связи с тем диктующей отличные принципы ведения действия, создания действующих лиц, выбор театральных средств для обоих представлений.

В драме *На Западе бой* заметно меняется соотношение объективного и субъективного начал. В этом отношении художественная форма пьесы резко отличается от композиционных решений в ранней драматургии Вишневого. В результате устранения фигуры Ведущего и отказа от формы театрального представления действие на этот раз изображено непосредственно, оно реализуется посредством образов действующих лиц, как принято в канонической драме. Имеет оно сугубо драматическую природу. В связи с тем образный мир драмы приобретает объективный, независимый характер. Действие развивается самостоятельно благодаря тому, что Вишневым более глубоко раскрыт духовный мир персонажей, психологически обусловлены и черты характера и возвыше поступки, способные двигать отдельные драматические события и действие в целом.

Поиски нового способа проявления авторского голоса, продемонстрированные уже в *Последнем, решительном*, здесь проходят метаморфоз. Сокращена в структуре предыдущей пьесы функция Ведущего в произведении о Германии сходит на нет. Публицистический авторский комментарий целиком передается действующим лицам драмы, как конкретным, так и символическим. Авторский подтекст подспудно присутствует в репликах персонажей, их обращениях к партнерам, к зрительному залу. Иллюстрацией этой мысли может служить обращение Макса к зрительному залу с предложением решать вопрос предательства Карла вместе с ними, героями. Последний прием — это тот же способ активного воздействия драматурга на зрительный зал, который демонстрировался уже в сцене допроса пленного буденновца в *Первой Конной* и получил углубление в *Последнем, решительном*.

Агитационному пафосу, публицистическому заряду автора тесно в рамках обычных сценических диалогов и Вишневский вводит традиционную форму драматической речи — монолог, не всегда уместно и экономно пользуясь им.

Отказавшись от фигуры Ведущего, но не найдя выхода для своей публицистической позиции в речевой системе персонажей, в их поступках, писатель вводит три символических образа. Женщина, Старик и Человекоподобное выполняют в структуре драмы роль лица от автора. Они — свидетели прошлого и настоящего Германии и на их плечи возложена обязанность комментировать события, характеризовать их участников. Речь безымянной женщины, открывающая действие пьесы, обрисовывает политическую обстановку во всей срединной Европе: возникновение и развитие фашизма, угрозу будущей войны, классовую борьбу пролетариата, его протест против фашистской силы, войны и призыв к союзу с красным фронтом в советской стране. Ее предупреждение получает моментальный отклик — выстрел и погоню, подтверждающие тем самым правдивость слов женщины. В случайной встрече Старика и Человекоподобного конкретизируется только что случившееся: „Парни с завода — красных бьют”<sup>8</sup>. Голос женщины — символическое выражение политической позиции и взглядов прогрессивной части Европы, в том числе и самого автора пьесы. Старик и Человекоподобное являются живым символом безработицы, нищеты пролетариата, символическими жертвами общественно-политической, экономической и культурной системы Германии. Они присутствуют в художественной ткани произведения как угрызение совести, как память о цивилизованном, культурном прошлом Германии, попранном событиями первой мировой войны и современными атаками реакционных сил. Старик по профессии и призванию музыкант и по природе своей души артист, он не умеет и не может согласиться играть по приказу Ринга жестокий мотив черного гимна. Человекоподобное — старый солдат, инвалид, напоминающий своим искаленным видом трагические последствия военного опыта Германии и предостерегающий перед будущей опасностью. Они, несмотря на тяжелые жизненные испытания, сохранили свою гуманность и человечность; Старику стыдно за происходящее — он „скорбно закрывает лицо рукой”. Старик и Человекоподобное появляются в Прологе, Эпilogue и трех эпизодах пьесы как образ наиболее низкой прослойки в общественной иерархии и наиболее угнетенной прослойки, но они выполняют и другую структурную функцию. Они композиционно открывают и завершают драматическое действие, наполняя образный строй пьесы смыслом более широкого, общечеловеческого масштаба, прорывая рамки локального и конкретного содержания лиц и событий пьесы, т.е. напоминают образ Ведущего, воплощающего авторскую идею.

Субъективная струя выражена и в художественно-выразительных средствах, известных уже по ранней драматургии Вишневого. Это экран, представляющий реакцию советских людей и самого драматурга на развитие фашистского течения в Германии посредством невеселого взгляда Ворошилова, репро-

<sup>8</sup> В. Вишневецкий, *На Запад бой*, Москва 1933, с. 3.

дуктор, иронически дополняющий сцену в партийном комитете, информируя о публицистическом диспуте на тему: „Демократия против фашизма и большевизма” только что после убийства секретаря коммунистов соцдемократом Москве по поручению фашистского вождя, яркие ремарки и эмоциональная музыка.

Драматург продолжает работу над художественной конструкцией ремарок. Они по-прежнему распространенные, но еще более эмоционально насыщены, чем в *Последнем, решительном*. В художественном тексте пьесы ремарки явно отличаются от диалогического плана, притягивая внимание своей субъективной эмоциональностью. В этом их основное отличие от ремарок *Первой Конной* и близость к ремаркам в *Последнем, решительном*. Характеризуя в ремарках место действия, Вишневский уделяет больше внимания не деталям обстановки, а ее общему эмоциональному настроению, климату и вызванным ощущениям: мертвеющие просторы, ледяной пустынный чердак, пустынная комната, тусклое, лишенное звуков утро, пронизывающие Европу ветры, как камыш, люди; давящий сырой потолок, запах желчи, пива, остроты, готическая тишина, „погребальный звон и заводские гудки”, идущие „огромными встречными нервными волнами по замершим пространствам”, „смертная и живая напряженность пространства”. Многие из ремарок наполнены романтическими, космическими образами, что отражено в конструкции поэтических фигур: мертвеющие просторы, огромные силы, замершие пространства. Образная природа ремарок в поэтической передаче ощущения пространства, движения, борьбы кинематографична по своему характеру<sup>9</sup>.

Эмоциональность Ведущего, воплощающая лирическое состояние автора полностью заключена в построении ремарок, которые выразительно усиливают атмосферу кризиса, безработицы, нужды, голода и болезни, убедительно раскрывают отношение автора к сложившейся обстановке.

Ремарки содержат не только внешнюю и внутреннюю характеристику персонажей от автора, но явно отражают тенденциозную позицию драматурга по отношению к ним: враждебную — от переполненных черным бешенством национальных парней пахнет желчью, отрицательную — „длинный, тяжелый, слюнявый поцелуй супругов Москве” и „воскресная любовь по расписанию” и т. п., сатирическую — довольный Москве слышит музыку всех плацев бывшей империи, ощущение величия прошлого уменьшает ему живот; восхищающуюся — Рахиль трогательна в своей человечности и женственности, вся — движение; одобряющую — улыбка Аринушкина — стратегическая улыбка класса, сочувственную — „печаль и мольба, высказанные совершеннейшим образом, — на скрипке Старика, — потрясают”, критическую и предупреждающую — „Георг Гросс не увидел таких инвалидов. Он их скоро увидит!”

---

<sup>9</sup> На это обратил внимание еще М. Савченко, *Кинодраматургия Вс. Вишневского*, Краснодар 1964, с. 63.

Субъективная струя зафиксирована в лаконичном, иногда поэтическом по своей природе языке ремарок, в многочисленных сравнениях и метафорах. В них отражено, как правило, авторское отношение к персонажам, событиям, всему капиталистическому миру: Москве „принимает, как канцлер на аудиенции”, „кулаки, как тяжелые языки колоколов, готовы дать звон”, каторжник „сидел десятилетия и гнил, как Европа”. В построении сравнений и метафор выдержан тот же принцип яркой и броской передачи художественной мысли, который свойствен творческой манере драматурга в целом: Фриц „уходит как гренадер императора и короля”, Фрау Москве исчезает, „будто сдутая ветром”. В большинстве случаев сравнительные конструкции лишены той поэтической оболочки, которая сопутствовала им в *Последнем, решительном*. Они очень жизненны и прозаически в своей выразительности, в них отсутствует тот неотрывен от художественного почерка Вишневого романтический и поэтический дух, появление которого наблюдаем в таких же фигурах в *Последнем, решительном*. Иллюстрацией — сравнения из обоих пьес:

„... хлещет поток краснофлотцев, стремительных, свежих, бело-синих, как прибой”.

„... по пустынной комнате, как в клетке” ходят женщины.

„Наши товарищи застыли, как каменные”.

Это последствие другого замысла и содержания, иного контингента действующих лиц драмы, в которой почти все мрачно, мерзко и отвратительно, как сама немецкая действительность.

Общий колорит пьесы выдает общую публицистическую позицию ее автора. Капиталистический мир, — этот „смерд Европы”, обреченный на гибель, изображен в темных, мрачных тонах и жутких обстоятельствах, коммунистический — в светлых. Солнечное освещение в картине приема Рахили оттеняет значимость и отвагу ее прогрессивной позиции, смысл ее героической смерти: „Солнце. Много солнца. Оно сегодня напомнило о жизни которой нет конца”<sup>10</sup>.

И в этом произведении авторский голос выражен в музыкальном начале, тема и тональность которого, по-прежнему точно определены. Через всю пьесу проходят два музыкальных мотива, громко звуча, затихая, чтобы вновь вернуться как музыкальный фон, постоянный рефрен событий. Гимн постоянно сопровождающий деятельность националистов в восприятии драматурга торжествующе жестокий и черный по цветовым ассоциациям — художественный намек на его фашистский характер. Фашистский напев переплетается с тихой игрой Старика на скрипке — старинными мелодиями, музыкой, символизирующей печаль и мольбу угнетенного мира. В отличие от музыкального черного гимна музыка скрипача мастерски исполняема, со-

<sup>10</sup> В. Вишневецкий, *На Западе бой*, ук. соч., с. 73.

вершеннейшим образом высказывает мировую скорбь. В этом сплетении музыкальных мотивов — переключки жестокости, жажды власти, силы и наступления, грозы и гуманности, печали, покорности, нужды и беспомощности, мольбы мира. Невозможность сосуществования в глазах художника этих двух мировых тенденций, воплощенных в музыкальные формы, находит отражение в непосредственной конфликтной встрече музыкальных тонов двух процессий: „скорбные погребальные аккорды, древний звон колоколов” и „огромные аккорды, скорбные и злобные, серебряных труб, бывших в походах императорской и королевской армии, поднимающих к небу рычание”. В описании финальных музыкальных начал выразительно проявляется авторская субъективная струя.

Тенденциозно-публицистическая позиция писателя выражена, как и в предыдущих произведениях и в отборе драматических событий и действующих лиц, построении драматического конфликта, общих противоречиях, его наглядном разрешении, способах ведения драматического действия, которые в данном случае приобретают более глобальный универсальный, чем до сих пор, характер. Субъективное начало ощущается в образном мире пьесы, во всех указанных выше его компонентах, но вместе с уходом Ведущего ушло из нее, именно то типично „вишневецкое”, что было свойственно романтически воодушевленной натуре публициста.

В соотношении объективного и субъективного в *Оптимистической трагедии* Вишневецкий возвращается к общим композиционным принципам *Первой Конной* и *Последнего, решительного*. Однако, учитывается драматургом и опыт пьесы *На Западе бой*. По-прежнему в художественной ткани трагедии выступает субъективное начало, в данном случае в лице двух Ведущих — Старшин хора, благодаря которым осуществляется особый принцип ведения драматического действия — театральное представление. Пьеса строится в виде воспоминаний, рассказа истории матросского полка самими ее участниками. Это обнаружено и при появлении Ведущих — они являются членами, старшинами матросского хора. Высказывания Ведущих выполняют роль эстетической композиционной рамы трагедии — это вступление к рассказу-драме, к действию. Характерно, что в начале действия они обозначены как Ведущие, а потом уже как Старшины полка. Воспоминание-рассказ имеет глубоко драматическую форму, моментально переключаясь в непосредственное действие, динамический диалог (Вайнонена и Алексея). Основа художественной формы *Оптимистической трагедии* — драматические сцены и параллельный монолог Старшин хора. Порядок здесь обратный по сравнению с *Первой Конной* и *Последним, решительным*. На первом плане образный мир трагедии, который, как и в *На Западе бой* имеет объективную, независимую природу вследствие способности центральных фигур обеспечить механизм „самодвижения” драмы. Однако, у Старшин полностью не отображены структурные

функции, они подкрепляют связь между эпизодами, появляясь в узловых моментах действия, в некоторых случаях опережая их (сцена бала, сцена нашествия противника). Развиваемая ими авторская идея не главенствует просто над эпизодом, как это имело место раньше, а органически подключается к механизму „самодвижения”. Поэтому, мы не можем согласиться с тем большинством критиков, которые считают, что в *Оптимистической трагедии* Ведущие в отличие от своих предшественников не принимают непосредственного участия в действии.

Посмотрим, какие изменения претерпели комментирующая и интерпретационная роли Ведущего из прежних произведений. Ведущие на протяжении действия *Оптимистической трагедии* выступают реже, как справедливо было отмечено в критике. Но сохранилась задача выявить их отношение к драматическому действию, дать их комментарии к действию. Эволюция образа Ведущего заключается не в отходе от этой функции, как считают некоторые исследователи (О. Бородина, А. Марьямов, А. Гребенщиков), а в ее углублении (А. О. Богуславский, В. А. Диев, Ю. Неводов).

Старшины полка по-прежнему освещают, иногда опережают драматические ситуации, комментируют судьбу матросского полка, заботятся о его членах, предупреждают и напоминают. Если в образе Ведущего в *Первой Конной* и в *Последнем, решительном* была только намечена потребность размышлять, то здесь она развернута и позволяет Ведущим взять на себя часть обобщающей функции. В *Первой Конной* обобщение Ведущего относилось почти к каждой отдельной конкретной драматической ситуации. В *Оптимистической трагедии* высказывания Старшин касаются только некоторых драматических событий (прибытие комиссара в полк, контрреволюционная оппозиция в полку, прощальный бал и уход полка на фронт, начало боевой операции против врага, плен), но затрагивают наиболее существенные для всей драмы проблемы (участие коммунистов в политической военной деятельности Красной армии и флота, значение партийного руководства, сила контрреволюции, организация борьбы с противником, необходимость решительного удара на противника в случае нападения, необходимость гибели, разоружение и ликвидация анархического своеволия, самоотверженность и стойкость коммунистов и комиссаров, создание регулярных полков, победный поход революции, значение смерти как партийной работы во имя победы революции). Речь идет, как всегда в трагедии, о самом главном. Монологи Старшин приобретают более синтезирующий характер по сравнению с предыдущими пьесами, соединяя воедино общественно-политический и нравственно-философский аспекты осмысления драматического действия. Философский аспект осмысления происходящего — это второй или личный план действия трагедии.

Старшины полка в *Оптимистической трагедии* в основном размышляют,

как справедливо заметил Ю. Неволов<sup>11</sup>, раздумывают о судьбах революции, о ее героях, о нравственном облике коммуниста, о связи героики прошлого с настоящим днем, более тесно и органически соединяя временные пласты. В этой функции Старшины хора помогают почувствовать атмосферу революционного времени, придают ему эмоциональную окраску, раскрывают внутреннее драматическое действие в целом, придают ему историческую масштабность, а вырывая его из потока реальности — универсальное значение. Ограничивая роль Ведущих в *Оптимистической трагедии* как средства развертывания драматического действия в его конкретном сценическом плане, Вишневский оставил за ними функцию монументализации действия.

В *Оптимистической трагедии* за Ведущими сохраняется обязанность устанавливать контакты со зрительным залом, активизировать восприятие зрителей, предлагая им во вступлении к трагедии подумать, постигнуть, что в сущности представляет собой борьба и смерть. Ведущие вместе с ними размышляют, формируют выводы. Они тем самым придают действию митинговый, площадный характер, расширяя рамки трагедии они уводят театр из атмосферы иллюзии в мир агитационного зрения<sup>12</sup>.

Фигурам Старшин полка, в свете монологов которых действие трагедии приобретает особую смысловую нагрузку и является не иллюстрацией авторского тезиса, а полем для размышлений сродни образ автора. Он обнаруживается в сформулированных Старшинами хора общественно-политических и нравственно-философских взглядах, выводах, в их особой патетически-сказовой, экспрессивно-эмоциональной интонации, в апеляциях к залу. Речь Старшин дифференцирована: торжественность, серьезность, сказовость, романтическая восторженность, эмоциональность, поэтичность, экспрессия первого Старшины, а также документально-официальная и бытовая манера второго. Но в большинстве случаев лирического героя трагедии характеризует высокая патетика и большая эмоциональность, задающие тон драматическому повествованию.

Авторское начало в лице Ведущих-Старшин более открыто выражено, чем прежде. Они обращаются к зрительному залу от имени героического матросского полка как его Старшины, от своего имени, как его члены и от всего Красного флота, самого Вишневского как бывшего моряка, автора трагедии. Приглашение к совместному осмыслению трагедии, агитационно-политические обращения уменьшают дистанцию между автором и публикой.

---

<sup>11</sup> Ю Неволов, *Всеволод Вишневский, прочитанный вчера и сегодня. Раннее творчество*, Саратов 1968, с. 75.

<sup>12</sup> Последние наблюдения принадлежат К. Рудницкому — *В. Вишневский*. В кн.: *Портреты драматургов*, Москва 1961, с. 123 и Н. Черкезовой — *В. Вишневский и советская романтическая драма конца 20-х начала 30-х годов*, „Научные доклады высшей школы, Филологические науки” 1973, № 2, с. 17.

Это выявлено и в сугубо-субъективных, откровенных признаниях автора, приводимых Старшинами: „Ты, романтика, в сердце моем! ... Красная Армия — тебе молодость наша. Когда нам по восемнадцать лет было, мы говорили со всем миром: «Всем, всем, всем!»”<sup>13</sup>.

Публицистическое самообнаружение автора связано с ясностью в определении жанра произведения, с заостренным способом решения темы, сюжета, развития и завершения драматического конфликта, с открытым выражением своих симпатий и антипатий по отношению к действующим лицам и драматическим событиям, с более глубоким и пристальным, чем прежде, взглядом на них, в описании их внешнего вида.

Субъективная авторская струя наиболее художественно выразительно обнаруживается в образе Комиссара, который является основным носителем художественной идеи и идеала. В этом смысле можно сказать, что его фигура частично возникла из роли Ведущего, обуславливая тем самым сокращение выступлений последнего. Комиссар — *porte-parole* автора<sup>14</sup>.

Автор проявляется и в контрастной манере изложения драматических событий, романтической гиперболизации образов и явлений, лаконизме, сжатости и выразительности художественных средств, повышенной эмоциональности и экспрессивной заостренности стиля, стилистическом сплаве, особой героико-романтической тональности произведения.

Огромная доля авторского пафоса заключена и в ремарках и музыкальном насыщении трагедии.

Более художественно отточена и углублена конструкция ремарок в *Оптимистической трагедии* (как по сравнению с предыдущими драмами, так и по сравнению с ранним вариантом трагедии), они в большей степени выявляют субъективно-лирические, романтически яркие и приподнятые особенности индивидуального облика драматурга, его творческого почерка. Это особенно рельефно выражено в тех ремарках, которые стилистически явно выделяются в тексте драмы, контрастируют с драматическими частями и, превращаясь в самостоятельные художественные миниатюры, образуют самостоятельную линию действия. В *Первой Конной* ремарки еще не выделялись стилистически. Процесс отделения ремарок от общей линии драматического действия начинается в *Последнем, решительном* и, выступив в обнаженном виде в *На Западе бой*, усиливается в трагедии о матросском полке. Остальные ремарки, как всегда у Вишневого, лаконичны и сжаты, стилистически не отделяются от диалога, сливаются с ним, выполняя свои традиционные функции. В основе изображения этих художественных картин страстная лирико-эпическая струя, романтическая образность, приобретающая космические масштабы (описание

<sup>13</sup> В. Вишневский, *Собрание сочинений...*, т. I, с. 266.

<sup>14</sup> Здесь и находит объяснение конструктивная функция Комиссара в движении действия. Оно, как известно, подчинено развитию идеи, а последняя как раз воплощена в образе Комиссара.

обстановки, в которой представлен матросский хор, описание прощального бала, боя, финальная ремарка). Распространенные ремарки составляют как бы дополнительные эпизоды, воплощающие авторское начало, предшествуя картинам сценического действия. Основной задачей распространенных ремарок становится передать не планировку обстановки, не только ввести дополнительные события, а выразить эмоциональное настроение, атмосферу и тональность трагедии и состояние ее автора. Они из служебных ремарок превращаются в ремарки, которые представляют образное видение автора, его взгляды на мир, мироощущение, гражданственные и человеческие пристрастия. В *Оптимистической трагедии* они становятся своеобразным „идейным и эпоциональным камертоном”, как справедливо замечает В. Сахновский-Панкеев<sup>15</sup>.

В конструкции ремарок по-прежнему употребляются драматургом образные поэтические фигуры — сравнения, метафоры и эпитеты, многие из которых выражают эмоциональное отношение автора к изображаемым явлениям: „полк, как гигантский хор”, „как течение великих рек, залитых солнцем, как подавляющие грандиозные силы природы, страшные в своем нарастании идут звуки”. Им свойственна поэтическая природа. Поэтический, романтический пафос, воплощенный в ремарках, усиливает эмоциональное и эстетическое воздействие героико-романтических деяний героев и образного мира трагедии в целом.

Субъективно-лирическая авторская стихия нашла отражение и в музыкальном начале. Это музыкальное вступление к трагедии, в котором выявлены общая философская проблематика трагедии, атмосфера речевых деяний, исканий ответов и находжений, настроение мощи, скорби и восторга, это печальный и воинствующий вальс по поводу ухода полка на фронт, это мощные ритмы полка, обнажающие трепещущий порыв и ликующие шестиорудийные залпы, те все чувства, которые испытал сам драматург и захотел перелить в души зрителей. Музыка усиливает героическое, оптимистическое звучание трагедии.

Субъективную позицию автора, его героико-романтическое устремления, раскрывает и художественный замысел общего колорита трагедии: много солнца, золотого, белого и голубого цветов — светлые, оптимистические тона.

Субъективное авторское начало ярко выражено в *Оптимистической трагедии*, оно воплощено почти в тех же формах, что и в предыдущих драматических произведениях, но по сравнению с ними более художественно отточенных и углубленных. Прибавились к ним и новые способы проявления субъективного: лицо от автора — Комиссар (кроме образа Ведущих).

Субъективное начало в трагедии о Комиссаре выражено не так демон-

---

<sup>15</sup> В. Сахновский-Панкеев, *Драма. Конфликт. Композиция. Сценическая жизнь*, Москва 1969, с. 194.

стративно, как в *Первой Конной*. Оно более органично входит в действие драмы и находится в более гармонических отношениях с объективным планом произведения. И все-таки для *Оптимистической трагедии*, как и для прежней драматургии Вишневского, примечательно наличие объективного и отраженного субъективного начал в художественной ткани произведения. Пример вершинного достижения Вишневского доказывает, что соотношение объективного и субъективного является устойчивой особенностью его драматургической модели.

THE WAYS OF REVEALING THE AUTHOR'S POSITION IN THE EARLY  
PLAYWRITING OF W. W. WISHNEVSKY

by

CZESŁAWA GURDEK-STĘPIEŃ

Summary

The peculiarity of a dramatic model of Wsiewolod Wishnevsky is a simultaneous presence of the objective and subjective plans. The present article is devoted to their mutual relationship and to the ways of revealing the author's position on the basis of the plays: *The first mounted police* (1929), *The last the decisive* (1931), *In the West — a struggle* (1933), *The optimistic tragedy* (1933).

In the first of these plays the subjective plan comprises a considerable part of dramatic action, revealing ostentatiously in its objective development. The restricted one in *The last, the decisive* and *In the West — a struggle* occurs in harmonious relations with an objective element in *The optimistic tragedy*. The subjective element is most fully realized in the figure of a Leader, being a specific expression of the author's position. This last one is also manifested in "the freedom" of composition of dramas: the principles of choice and introduction of events, a simplified system of conducting the heroes, their construction, organization of action and ways of solving the conflict. Moreover, in the romantic hyperbolization of pictures and phenomena; laconism, saving use of artistic means and their suggestiveness (among other of theatrical means of expression); intensive emotionality, expression of style; specific; heroic-romantic tone of the work.