

Czesława Gurdek-Ściepień

Проблема рода и жанра "Первой конной" Всеволода Вишневского

Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze 5, 68-82

1981

Artykuł został 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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Проблема рода и жанра „Первой Конной” Всеволода Вишневского

Чеслава Гурдэк-Стэмпень

Всеволод Вишневский вошел в драматургию смело и уверенно, предлагая свою новую оригинальную концепцию драматургической модели мира. Истоки этой новой модели, определившей театр Вишневского, — в эстетике и поэтике народной драматургии и восходящем к ней массовом агитационном искусстве 1917—1920 годов, а также драматургии Владимира Маяковского.

Исходный эскизный проект эстетической программы постепенно совершенствовался, но его специфические особенности уже полностью обнаружили себя в подлинно драматургическом дебюте писателя — *Первой Конной* (1929).

Пьеса возникла в ответ на предложение театра Красной Армии написать сценарий представления о Конной из трех частей и пролога. Театр определил общее содержание этих частей и потребовал эпизодического построения драмы с целью „возможности отдельного показа самостоятельных кусков в лагерной обстановке”¹. Это в свою очередь тоже повлияло на ее драматическую и театральную структуру. Следовательно, условия работы над пьесой были до некоторой степени predetermined, однако, она получила внутреннее оправдание, приобретая характер самостоятельной структуры, нужной не только данной драме, но и ставшей прообразом следующих.

Опыт *Красного флота в песнях* (1929) не прошел даром. Драматургическая модель *Первой Конной* имеет немало общего с предшествующей ей героической поэмой — ораторией. В предисловии к поэме сам автор сказал: „В этой вещи я нащупывал пути своего творчества” (т. 1, с. 64). Близость к предыдущему литературному монтажу как в содержательном плане (история борьбы Красного флота с 1917 года по 1920 год и его мирная деятельность после гражданской войны), так

¹ В. Вишневский: *Как я писал Первую Конную*, [в:] *Собрание сочинений в 5-ти томах*, т. 1, Москва 1954, с. 551. В дальнейшем цитируется по данному указанию с учетом 6-го, дополнительного, тома, вышедшего в 1960 г.

и в формальном отношении (литературный монтаж повествовательных и диалогических частей, наличие фигур Ведущих) стала дорогой к новой драме. Этим обусловлен тот факт, что в отличие от канонической формы драмы в структуру *Первой Конной* наряду с системой действующих лиц и драматических событий входит „инородное“, эпическое, повествовательное начало: фигура Ведущего вызывает изображение драматических событий как воспоминание, рассказ их очевидцем и участником. Вследствие этого *Первая Конная* по принципу ведения действия имеет форму театрального представления, основой которого является монтаж развернутого повествовательного, иногда лирически окрашенного монолога Ведущего и подчиненных ему драматических сцен. И в прологе и далее, на протяжении всей пьесы, Ведущий выступает как органический субъект повествования, который конструирует образный мир драмы со своей точки зрения, со своей перспективой очевидца и участника реальных, подлинных событий, легших в основу этого мира. Как конструктивное начало пьесы Ведущий организует и ведет драматическое действие, определяя тем самым характер почти всех его компонентов.

Введение непривычного для драматических форм повествовательного плана в структуру пьесы поставило перед многими исследователями творчества Вишневецкого проблему родовой и жанровой природы произведения. Вопрос рода *Первой Конной* в критике рассматривается в основном через призму возникновения в ее художественной ткани инородных родово-формальных компонентов. Отметив присутствие фигуры Ведущего и нескольких рассказчиков как эпического элемента, часть критики первоначально отказывала произведению в принадлежности к драматическому роду (критика тридцатых годов², К. Рудницкий³). Позднее оно было реабилитировано как драма, но исследователи обошли вопрос о родовых показателях *Первой Конной* как драмы, ограничиваясь констатацией слабости и неумения автора организовать драматический сюжет. Анализу рода и жанра данной пьесы и посвящается настоящая статья.

Интересно, что драматургия агиттеатра, как и ранние пьесы В. Билль-Белоцерковского (*Эхо, Лево руля, Тиф* — первый вариант *Шторма*) были объектом критики за слабость и нечеткость сюжетной композиции, и только *Шторм* и последовавшие за ним *Любовь Яровая, Разлом*, были восприняты как примеры цельной драматургической организации, обладающей единым сюжетно-композиционным стержнем, способным выдержать на себе весь „массив“ пьесы⁴. После таких

² С. Крайзгур: *Первая Конная*, „Литература и искусство“ 1930, № 1, с. 122—130.

³ К. Рудницкий: *Портреты драматургов*, Москва 1961, с. 66—134.

⁴ А. О. Богуславский, В. А. Днев: *Русская советская драматургия. Основные проблемы развития 1917—1935*, Москва 1963.

завоеваний может и впрямь показаться, что *Первая Конная* Вишневого еще незрелая, неумелая драматическая форма. Однако, важно понять специфику задачи, которую писатель поставил перед собой. В отличие от авторов народно-героической драмы середины двадцатых годов, изображающих отдельные, небольшие эпизоды из истории Октябрьской революции и гражданской войны. Вишневецкий создавал широкую панорамную картину этой эпохи, что в свою очередь обусловило другую, новую структуру драматического действия.

В художественную ткань пьесы включено Историческое время, История. Вход Большого мира в структуру новой драмы не уничтожает ее родовой принадлежности, так как драма выбирает отдельные, наиболее драматические по своему содержанию моменты из Истории и организует их согласно своей эстетической природе. Иногда сохраняет их в естественном виде, не подчиняя своим традиционным конструктивным элементам. Наиболее рельефно это выражено в *Первой Конной* Вишневецкого.

Одним из основных традиционных способов организации драматического действия была выраженная во времени причинно-следственная цепь событий, раскрывающих судьбы персонажей. События эти составляли фабулу, сюжет драмы. Подобный способ долгое время воспринимался как наиболее соответствующий течению событий в жизни, подражающий так называемой „логике жизни“. В начале XX века происходит разрушение этой связи событий. Структура *Первой Конной* отличается отсутствием фабулы и сюжета в традиционной трактовке этих понятий литературоведением как четко и целостно организованной системы событий. Драматург отбирает часть событий из потока событий Большого мира и фиксирует их в драме с максимальной естественностью так, как они существуют и развиваются в жизни, не организуя их в традиционный конструктивный элемент драмы — сюжет и образующую его интригу. Известно, что Вишневецкий выступал против личной интриги и организации самого сюжета, продолжая в этом отношении принцип построения пьес агиттеатра, отличающийся отсутствием интриги и слабой сюжетно-композиционной организацией материала. Такую позицию по отношению к классическим конструктивным элементам занимал и Н. Погодин, объединившийся с Вишневецким на пути поисков новой формы драмы и ее теоретических обоснований. Во время создания *Первой Конной* Вишневецкий писал: „[...] не хотим мы, бойцы, видеть Красную Армию и Красный флот фоном, задником для психологических или сексуальных упражнений трех-четырех героев (даже командиров) и героинь“ (т. 6, с. 315). Вишневецкий и Погодин предполагали, что новый материал сам по себе настолько эстетически значителен (это было примечательно прежде всего для литературы первых лет революции), что его можно переносить в искусство без художественной обработки. По Вишневецкому, сюжет *Первой Конной* — „сама жизнь,

схватка огромная, эпически переданная”⁵. Но как увидим ниже, на примере анализа *Первой Конной*, этот жизненный материал осознанно художественно переделывается Вишневым посредством новых принципов организации с сохранением естественных его форм. Следует отметить, что пунктиром прочерченные взаимоотношения Сысоева и Офицера не становятся центральной, организующей линией произведения, не составляют его „интриги”. Но сохраняют они ее некоторые структурные функции, осуществляемые благодаря постоянному намерению Сысоева уничтожить Офицера — классового врага. Сам Вишневский объясняет место этой линии в структуре *Первой Конной* следующим образом: „[...] и пунктиром — линия столкновений двух персонажей — солдата Сысоева и офицера. Эта линия — остаток формаций прежней драматургии. Своеобразный аппендикс.”⁶

Ограничение искусственно целеустремленного хода событий при одновременном расширении их охвата во времени и пространстве привело к свободной композиции драмы, основу которой составили циклы независимых картин — эпизодов, их пространственно-временной монтаж. Эпизодическое построение, вызванное масштабностью пространства и времени драматического действия, имеет свою традицию в мировой драматургии. В пособиях по теории литературы указан такой же способ конструкции относительно средневековых мистерий, фабула которых состояла из эпизодов, связанных в ряд беспричинно-следственной мотивировки. Эпизоды и сцены трактовались в них параллельно без драматической иерархии. Свободная эпизодическая композиция примечательна и для народного театра и восходящей к нему драматургии Шекспира (трагедии, хроники), испанской трагедии, европейской романтической драмы, русской драматургии (*Борис Годунов*), советской массовой агитационной драматургии и народно-героической драмы.

В композиции *Первой Конной* распознается пять частей: Пролог (*Российская императорская армия*), три цикла (*Германская война*; Предоктябрьский период, Октябрьская революция, Начало интервенции [Ч. Г. -С.]; *Гражданская война*) и Эпилог (*И здесь фронт*) — все 36 эпизодов. Что обеспечивает соединение эпизодов-событий? Отказавшись от обычных причинно-следственных связей между событиями, Вишневский вынужден был искасть новые связи между ними, притом так, чтобы не нарушался естественный ход событий. Эти новые связи были ему подсказаны особой структурной ролью времени.

Некоторые соображения о времени как структурном элементе высказал С. Эйле⁷, имея в виду романную форму, но его высказывания,

⁵ А. Анастасьев: *Всеволод Вишневский. Очерк творчества*, Москва 1962, с. 38—39.

⁶ Там же, с. 38—39.

⁷ S. Eile: *Światopogląd powieści*, Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk 1973, s. 224—227.

на наш взгляд, непосредственно относятся и к интересующей нас драматургической модели. По Эйле, в традиционном романе время не организовывало фабульного хода, а само подчинялось организации, так как функцию конструктивной доминанты выполняли: интрига, герой как связной и виновник свободного хода событий, а также причинная система. Согласно принципам *mimesis* было принято во внимание в какой-то степени, однако не всегда последовательно, место времени в рамках искусства „отражения“, но порядок обычной последовательности событий был задан и продиктован логикой причинной системы. В романе конца XIX и прежде всего начала XX века категория времени начинает выполнять конструктивную функцию в организации художественной действительности, которую Эйле объясняет тем, что время выступает и как тема произведения (*Школа чувств* Флобера, романы Пруста, Жеромского, *Мужики* Реймонта, *В пути* Банга, романы Хемингуэя, Дос-Пассоса и т. п.).

В своей новой функции категория времени проявляет себя и в драматическом творчестве. Основная конструктивная функция времени в действии *Первой Конной* заключается в организации событий — оно предопределяет их порядок. События драмы развиваются в хронологической последовательности во времени, неуклонно двигаясь от 1913 года до 1929. Хронологический порядок типичен для обозрений и хроник, вкратце повторяющих основные этапы Истории. Хроникальное начало *Первой Конной*, открывающее наиболее свободный выход жизненному материалу во времени и пространстве, вобрало в себя опыт агитационного театра и драматургии двадцатых годов: обозрения — *Мистерия-буфф*, хроникально-документального жанра — *В 1825 году* Н. Венкстерна, *1881 год* Н. Шаповаленко, *1905 год* К. Гандурина и др., революционных хроник — *Этапы*, *Эхо*, *Лево руля*, *Шторм* В. Билль-Белцерковского, *Виринея* Л. Сейфуллиной и В. Правдухина. В конце двадцатых годов в развитии драматургии наблюдается возвращение к хроникальной композиции: *1917 год* Н. Суханова и И. Платонова, *Власть* А. Глебова, *25 октября* В. Маяковского и *Первая Конная* В. Вишневского⁶. Хронологическая связь событий-эпизодов возникает в *Первой Конной* во имя имеющего принципиальное значение для Вишневского приближения литературы к жизни, возникает как признак реалистической конструкции драматургической модели. Роль времени в упорядоченности событий подчеркивает впечатление протокольно-строгой объективности, так как отдельные фазы следуют друг за другом, опираясь на естественный закон последовательности. В *Первой Конной* эта естественная последовательность проявляется в движении драматических событий вослед фактам Истории, в соответствии с этапами ее развития: самодержавие, I мировая война, свержение самодержавия, период Вре-

⁶ Об этой цикличности процесса развития драматургии писали: А. О. Богуславский, В. А. Диев: *ук. соч.*

менного правительства, Октябрьская революция, завершение германской войны, начало иностранной интервенции, гражданская война, мирное социалистическое строительство.

События-эпизоды внешне цементированы временем, которое придает им цельность. Выполняя ведущую конструктивную функцию, время подчиняет себе и остальные структурные компоненты действия *Первой Конной*, в том числе Ведущего, который как вспомогательный фактор „дает органическое сцепление эпизодов“. Ведущий выступает здесь в роли аллегорического выражения человеческого сознания, связывающего отдельные жизненные моменты. Вокруг его фигуры как „центра ориентации“ группируются эпизоды-события. Драматическому времени подчинена и развивающаяся во времени линия столкновений Сысоева и Офицера. Развитие действия *Первой Конной* определяется движением самой Истории, хронологическим бегом Исторического времени.

Хронологическая последовательность событий осуществляется и посредством драматического пространства, которое тоже соотносено с историческим маршрутом *Первой Конной*. Первые события *Первой Конной* происходят в царской столице в Санкт-Петербурге, следующие — на фронтах I мировой войны (территория царской России, Галиции, Украины), дальнейшие — на территории пооктябрьской России, последние — в новой столице страны — Москве. Все меняющиеся на протяжении пьесы места действия образуют тотальную пространственную структуру произведения. Роль пространства в художественной ткани пьесы не сводится только к обозначению места действия, оно выполняет и структурную функцию: движение в пространстве, иногда предполагающее быстрый переброс действия, является отражением стремительно завоеванных в боях пространственных рубежей и поэтому выступает как движение в историческом времени. Благодаря этому создается впечатление последовательного перемещения, движения в пространстве и времени. Эта роль пространства наиболее рельефно выражена в третрем цикле. Конница Буденного и армия контрреволюции двигаются по очередным боевым маршрутам на территории страны, сохраняя соответствующую правде Истории хронологию: с Кавказа на запад, через Дон, Днепр. Первая Конная в бешеном темпе преодолевает свою конкретную историческую дорогу. Мотив „летающей конницы“ усиливает стремительность темпа движения во времени и пространстве.

Хронологическая связь событий более свободна, чем причинно-следственная, она позволяет соединять не вытекающие друг из друга многочисленные события-эпизоды и постоянно добавлять их, образуя линейный пространственный ход событий. *Первая Конная* бесконечна, на что не раз указывалось в критике, бесконечна как сама жизнь в развитии, не замкнутом рамками начала и конца.

Отдельные события-эпизоды имеют самостоятельное идейно-познавательное значение, так как они строятся не на основании схем сюжета,

а на постепенной последовательности во времени. „Только куски, эпизоды — как мы всегда схватываем жизнь, сцепляя эти куски сознанием. Искусственное сочетание, подгонка действия к трем дверям (единство места), на один акт — не годится в данном случае. В беге эпизодов должно [...] увидеть самое острое, характерное”, — писал Вишневский (т. 5, с. 315). Поэтому драматург больше внимания уделяет следующим друг за другом во времени отдельным, экспонированным моментам — эпизодам, чем целому сюжету. В таком композиционном решении, увеличивающем познавательный объем драмы, на наш взгляд, больше правдоподобия, чем в случае сплетения искусственных связей между отдельными эпизодами. К этому и стремился сам Вишневский в поисках художественной формы, которая позволила бы вместить насыщенность и динамику нового содержания современной ему эпохи.

Если *Первая Конная* в отношении пространства и времени действия отличается открытостью, то каждый эпизод — замкнутое и завершенное целое во временных и пространственных границах. В пространственно-временной организации драмы сочетаются два принципа — открытости и замкнутости. Эпизоды обладают укрупненным внутренним сюжетом. Они представляют собой образное, аллегорическое раскрытие вынесенной в их заглавие авторской идеи. По определению Горького, „аллегория — одежда идеи”. Примечательны в этом отношении заголовки эпизодов, которые емко передают главную мысль, идею эпизода. Наиболее рельефно это выражено в Прологе. Семь эпизодов в почти миниатюрной форме наглядно демонстрируют издевательства офицеров над рядовыми солдатами. Основная суть эпизодов выражена в заглавиях: *Где выправка?*, *Бегом, братец!*, *Учение*, *Словесность*, *Забавы*, *Письма принесли*, *Молитва*. Художественный ряд образов-эпизодов отражает адекватную своей теме смысловую одноплановость. Например, в эпизоде *Бегом, братец!* показано только то, что имеет непосредственное отношение к сцене офицерского жестокого произвола над больным солдатом. Каждый образ-эпизод является точным выражением общей темы — понятия. „Образ содержания” (воспользуемся определением С. Эйзенштейна по отношению к кинокадру) идеи, ее почти метафорическое выражение получает драматическую, диалогическую форму. Содержание идеи разыгрывается действующими лицами. В умении Вишневского создавать емкий драматический эквивалент описываемого явления заключается одна из художественных особенностей его драматургического почерка. Все эпизоды раскрывают основную тему Пролога — тяжесть военной службы в российской императорской армии, жестокость ее представителей, забитость и полная подчиненность солдат, — они и объединяются ею. Это относится ко всем остальным эпизодическим элементам *Первой Конной*.

Кроме внешней временной связи существует внутренняя связь эпизодов-событий, она воплощена в соединяющей их авторской идее, кото-

рая развивается не центростремительно, а центробежно расплескивается на протяжении всей драмы на ряд подыдей и подтем, работающих в свою очередь на ведущую идею и тему произведения. Отказ от интриги привел к непосредственному подчинению системы событий проблемно-тематическим связям. Внутренние, эмоционально-смысловые, т. е. композиционные связи между эпизодами, функционально важнее, чем связи собственно сюжетные — временные. Они и позволяют говорить об активности „монтажной“ композиции пьесы, воплощают глубинные, непосредственно не наблюдаемые связи между жизненными явлениями. Центр внимания с событий переносится на их мыслительную основу. В основе построения эпизодов, составляющих действие *Первой Конной*, лежит конструктивно-мыслительное начало: Вишневский исходит из четкого логического тезиса-идеи и строит произведение по способу художественного доказательства исходного тезиса, постепенно выстраивая „образ содержания“ в следующих друг за другом эпизодах⁹. Драматическое действие пьесы наглядно раскрывает диалектику исторических процессов и этапов. Вишневскому важно указать истоки и причины возникновения ненависти угнетенного класса к своим эксплуататорам, эволюцию общественного сознания народа, неизбежно ведущую к классовому конфликту, убедить в его исторической необходимости и победном завершении, подсказывая в зримой драматической форме этапы его развития и способ завершения. Структура драматической модели *Первой Конной* напоминает историческую схему композиции инсценировок агиттеатра: раскрытие причин, которые заставляют народ подниматься на борьбу (Пролог. Цикл I и II), сам ход этой борьбы (Цикл III), ее апофеоз (Эпилог).

Первая Конная отличается подлинным напряженным драматическим содержанием, драматическим сюжетом и конфликтом, но они как конструктивные элементы драмы не выступают в едином целостном виде. Компоненты эти реализуются особым образом: в ее каждом отдельном эпизоде. Исследователями отмечалось, что пьеса состоит из „десятков маленьких драм и трагедий“, но это было скорее всего образной формулировкой мысли, чем убедительным выводом со всеми последствиями. А именно: *Первая Конная* — многотемна, многопроблемна, многоконфликтна и многосюжетна. Все эти „множества“ призваны раскрыть основную идею и ей подчинены. Здесь Вишневский следовал за Маяковским, который активизировал и изменил роль сюжетной основы в драме. До Маяковского идея, тема и задача произведения подчинялись доминирующему действенному моменту, сюжету, интриге, а в его драма-

⁹ На такие же принципы конструкции драматических произведений В. Маяковский обратили внимание: Ю. Смирнов-Несвицкий: *Зрелище необычайнейшее. Маяковский и театр*, Ленинград 1975, с. 151 и М. Микулашек: *Победный смех (Опыт жанрово-сравнительного анализа драматургии В. В. Маяковского)*, Брно 1975, с. 143.

тургии произошел обратный процесс — подчинение сюжета идеи¹⁰. Отсюда, на наш взгляд, отсутствие внимания к традиционной сюжетной композиции у Вишневого, продиктованное и создание „коллективного героя” обобщенным путем. Но сюжет в своем драматическом виде (действие) присутствует, принимая другую необычную форму. Он состоит из монтажа обладающих своим отдельным внутренним сюжетом эпизодов-событий, которые раскрывают состояние обстановки и действующих лиц. Действие вырастает, таким образом, из движения цепи событий-состояний, а не из движения судьбы персонажей, входящих в эти события и подчиненных им. Поэтому драматург смело и умело опускает сюжетные связи, не рассказывает о событиях в фабульной последовательности, а вынимает из них самое главное, показывая последнее крупным планом.

Источник драматического действия пьесы не один, он почти в каждом эпизоде, в рамках которого происходит реализация отдельного действия и его единства: „преобразование исходной ситуации”¹¹. Для иллюстрации проанализируем эпизод *Отец и сын*. Исходная ситуация такова: на стоянку буденновцев приводят двух пленных — донских казаков — мамонтовцев, в одном из которых конник Митрей распознает своего отца. В драматически обостренной обстановке враждебного отношения конармейцев к гундуковцам Митрей вынужден моментально определиться. Уверенность в правоте выбранного пути, чувство солидарности с друзьями по оружию диктуют ему единственное решение: он готов убить своего отца как классового врага. В исходной ситуации кровопролитие неизбежно. Развитие действия и его развязка должны наглядно продемонстрировать другой способ разрешения конфликта. Преобразование исходной ситуации заключается в возможности отмены кровопролития, в гуманном разрешении конфликта, так как в процессе развития действия выясняется, что антагонист стал врагом по ошибке, по своей непросвещенности, а также раскрывается облик истинного противника. В результате увиденного меняется отношение буденновцев к казакам, которые останавливают разгоряченного Митрея на пути к убийству отца: пленные остаются в живых. Итак, почти в миниатюрной форме реализуется драматическое действие, достигается его единство.

Все сюжетно-конфликтные линии отдельных эпизодов работают на ведущую конфликтную линию: столкновение двух миров. Конфликт этот имеет дополнительное структурное выражение — выступает в отличие от других на протяжении всей пьесы как цельная конструкция, обладающая в силу разбросанности остальных конфликтных положений

¹⁰ О новом построении сюжета в драматургии Маяковского писал М. Миклулашек: *ук. соч.*, с. 143.

¹¹ В понимании единства действия мы присоединяемся к М. С. Кургиян: *Драма*, [в:] *Теория литературы*, под ред. Г. Абрамовича, П. Гей и др., Москва 1963.

условным и драматически наглядным характером. Речь идет о линии взаимоотношений Сысоева и Офицера, которая призвана условно, физически зримо представить ведущее столкновение эпохи. Встречи Сысоева и Офицера на протяжении всей драмы имеют случайный характер. Введение случайностей, сюрпризов в развитие драматического действия наступило благодаря отказу от фабульного изложения сюжета, приблизило ход действия к естественному движению событий в их непредвиденности. Но многие случайные встречи двух противников не подчиняются требованиям элементарного правдоподобия. Это связано с творческой установкой Вишневского, верного не житейски-бытовому правдоподобию, а большой правде Истории. Именно во имя ее достижения Вишневский пользуется условными приемами в разворачивании событий, к ним и принадлежат неожиданные, перипетийного характера встречи, мотивы узнавания и неузнавания Сысоева и Офицера. Только пренебрегая условной природой воплощения основного конфликта, можно считать столкновение обоих персонажей наивным сюжетным ходом, что примечательно для позиции многих критиков тридцатых годов и более позднего периода¹².

Условная сюжетная линия включает в себя и традиционную для драмы „интригу“. Вишневский назвал ее „остатком сюжетных формаций прежней драматургии“, о чем мы уже писали. Но, подчеркнем еще раз, этому „своеобразному аппендиксу“ придан новый характер — условный и драматически зримый. Сюжетный ход взаимоотношений Сысоева и Офицера имеет свою исходную ситуацию, постепенно развиваемую и преобразованную в финале. Исходная ситуация действия представлена в Прологе (издевательства Офицера над Сысоевым). В конфликтные отношения действие вступает в цикле I (Сысоев дает взводному по роже), они длятся до Эпилога. Последняя встреча Сысоева и Офицера наглядно демонстрирует возможность целесообразного решения социального конфликта: озабоченный постоянным желанием отомстить своему угнетателю Сысоев отказывается от личной мести и отдает его в руки отечественных судебных органов. Финальный эпизод раскрывает преобразование начальной ситуации: противник уничтожен, а сам Сысоев демонстрирует внутреннюю эволюцию от забитого подчиненного солдата до политически сознательного и свободного военного (командира) и гражданина. Поскольку персонажи условны по своей природе и последнему поступку Сысоева придано условное, символическое значение, это — авторский приговор всем врагам. Так решается Вишневским конфликт народа и его угнетателей. Причем, частное разрешение конфликтной ситуации не означает развязки конфликта в его сути. Конфликт пьесы открыт, его окончательное разрешение отодвинуто на будущее время.

¹² Ю. Неволов: *Всеволод Вишневский, прочитанный вчера и сегодня. Раннее творчество*, Саратов 1968.

Все конструктивные элементы драмы, несмотря на их другое, чем обычно, построение, образуют цельную и единую структуру *Первой Конной*. В конструкции пьес „больше драмы“, к которым принадлежит и *Первая Конная*, закон единства действия осуществляется сложнее, но не теряет своего значения. Отсутствие традиционной организации действия при помощи интриги (линия Сысоев — Офицер в этом плане, как мы видим не дана, это рудимент), отсутствие одного сюжетно-композиционного рычага компенсируется в *Первой Конной* конструктивной ролью драматического времени и пространства, фигурой Ведущего как двигателя событий и действующих лиц, логикой развития центральной идеи, особым ритмом произведения. Любопытно здесь отметить наблюдение Смирнова-Несвицкого над ролью хора в античной драме: „[...] когда еще не было диалога, хор был движущим началом, источником энергии действия.“¹³ В связи с этим можно рискнуть, утверждая, что в реализации драматического действия *Первой Конной* Вишнеvский пользуется и древними дореалистическими источниками его энергии.

Все выше перечисленные структурные компоненты пьесы замещают отсутствующий в ее композиции механизм „самодвижения“ действия и обеспечивают цельность и единство драматического действия¹⁴. Они свидетельствуют не о распаде драматической формы и рода (как утверждалось многими исследователями), а об обновлении, а даже рождении новой структуры драматургической модели, для которой примечательны новые принципы ведения драматического действия и новые способы создания действующих лиц.

Новая драматургическая модель включила и чужеродные родовые начала: лирико-эпическое (Ведущий) и сугубо эпическое (рассказчики). Но в действительности эти родовые начала свойственны драме с самого начала ее возникновения, со времен античности, если вспомнить определение драматической поэзии Аристотелем как слияние эпоса и лирики, а также взаимосвязанность рассказа и действия в античной трагедии (хор, вестники). Вишнеvский восстанавливает исконные особенности эстетической природы драмы, однако, следует отметить, они трансформируются в структуру *Первой Конной* особым образом, приобретая известные обогащенные формы выражения и функции. Близость драмы к эпическому роду заключается не только в этих общих родовых признаках, но и в некоторых стилевых особенностях:

¹³ Ю. Смирнов-Несвицкий: *ук. соч.*, с. 57.

¹⁴ 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.

введение исторического времени, масштабность времени и пространства, свобода в оперировании ими, возможность временных возвращений, введение „коллективного героя“, распространенные повествовательные ремарки. От лирики идет тенденция к стиранию фабулы, к отказу в отдельных моментах от непосредственного воспроизведения жизни и замене его субъективными формами выражения. Субъективное начало проявляется и в том, что течение времени может быть субъективно прервано, замедлено, ускорено или вовсе остановлено (эту функцию выполняет Ведущий). Стиливая манера драмы во многом сходна с чертами стиля лирических произведений: заостренная эмоциональность и экспрессия, субъективизм, экспрессивная образность, метафоричность, ударность и ритм фразы. Лирическая и эпическая струи заявили о себе и в художественной ткани первой драматургической вещи писателя — *Красном флоте в песнях*, что нашло отражение в ее определении как поэмы. Явление „лиризации“ и „эпизации“ в *Первой Конной* говорит не о ликвидации драмы как рода, а об обновлении драматургической модели вследствие родовой трансформации — характерного процесса в развитии литературы XX века¹⁵.

Заметные изменения происходят и в области жанра произведения Вишневецкого. Его структура, на наш взгляд, представляет собой синтез структур разных жанров и жанровых разновидностей. И именно ее многоаспектность несомненно вызвала такую пестроту жанровых определений пьесы в критике: социальная хроника (Г. Белицкий¹⁶), драматическая хроника (А. Литовский¹⁷), хроника (Ю. Оснос¹⁸, А. Марьямов¹⁹), драматическая хроника и эпопея (М. Савченко²⁰), героико-революционная драма (А. О. Богуславский, В. А. Диев²¹, Н. Шарапков²², Ю. Неволов²³), драматическая повесть (Ю. Неволов²⁴), романтическая драма (М. В. Черкезова²⁵). Проблеме жанра *Первой Конной*

¹⁵ О трансформации рода и жанра как новой тенденции в развитии драмы конца XIX — начала XX, а особенно XX века упоминает М. С. Кургиян: *ук. точ.*, с. 351.

¹⁶ Г. Белицкий: *Вишневецкий „поворачивает“ трагедию. Социалистический реализм и оборонная драматургия*, „Знамя“ 1933, № 9, с. 153.

¹⁷ О. Литовский: *Корни оптимизма. К постановке „Оптимистической трагедии“ в Камерном театре*, „Театр и драматургия“ 1934, № 3, с. 44—49.

¹⁸ Ю. Оснос: *В мире драмы*, „Октябрь“ 1951, № 5.

¹⁹ А. Марьямов: *Революцией призванный. О Всеволоде Вишневецком, его времени и его творчестве*, Москва 1963.

²⁰ М. Савченко: *Творческий путь Всеволода Вишневецкого*, Москва 1970, с. 15.

²¹ А. О. Богуславский, В. А. Диев: *ук. соч.*

²² Н. Шарапков: *Всеволод Вишневецкий (Критико-биографический очерк)*, Кишинев 1965, с. 25.

²³ Ю. Неволов: *ук. соч.*, с. 43.

²⁴ Его же: *Героическая драма Всеволода Вишневецкого (герой, конфликт, традиция)*, Саратов 1972, с. 6.

²⁵ М. В. Черкезова: *Советская романтическая драма (1917—1933)*, Москва 1969.

уделено в критике больше внимания, чем ее родовой природе, но при этом часто смешивались определения жанра и жанровых разновидностей, не всегда конкретизировались они в отношении жанровых показателей. Все прежние определения исследователей мы считаем актуальными, но относим каждое из них не ко всей структуре драматургической модели *Первой Конной*, а к ее отдельным слоям.

Синтетическая форма драмы нового типа унаследовала от предшествующей ей исторической и героико-революционной драматургии хроникально-документальное начало и свойственную им структуру обозрений и хроник как их жанровой разновидности. Об этом мы уже писали.

В структурном плане *Первой Конной* можно выделить и черты романтической драмы. М. В. Черкезова²⁶ находит у Вишневого следующие ее особенности: пространственно-временная ширь и смелые перебросы действия, разрушение сюжета в традиционном смысле, эпизодичность, вторжение авторского лирико-публицистического голоса, двуплановость действия, эмоциональность переживаний действующих лиц, экспрессивность стиля и музыки, их общая тональность, использование средств смежных искусств. Этими признаками природа художественной формы романтической драмы, на наш взгляд, не ограничивается: открытость композиции, видение будущего, контраст в чередовании сцен-эпизодов, сочетание реалистических и условных мотивов, смешение пафоса и иронии, трагизма и сатиры, гротеска, гиперболизм художественных средств, общий тон произведения.

Синтетическая форма *Первой Конной* близка не только структуре романтической драмы, но и более поздней экспрессионистской, такой же синтетической по своему характеру: соединение наиболее выразительных и сильных художественных средств символической, натуралистической драмы, элементов публицистики, тенденция к монументализации драматических форм. В произведении Вишневого умело использованы, с одной стороны, приемы натуралистического стиля, черты „жанризма” (среда простых людей, подлинные факты в основе событий, диалектная речь, сальные солдатские словечки и прозвища). С другой стороны, символическое начало — тенденция к стилизации, инскачанию (условные приемы в ведении действия, символический смысл линии Сысоева и Офицера, обращения к зрительному залу).

Структура пьесы связана и с поэтикой эпической драмы, имеющей свои генетические корни в отдаленных формах драматических хроник Шекспира и средневековых моралите и более близких — народной драмы и экспрессионистской пьесы: ряд свободно связанных между собою сцен, представляющих историко-общественный процесс, введение по-

²⁶ Там же с. 19—20 и М. В. Черкезова: *В. Вишневский и советская романтическая драма конца 20-х — начала 30-х годов*, [в:] *Научные доклады Высшей Школы. Филологические науки*, 2, Москва 1973, с. 14—18.

вестователя с целью усиления агитационно-дидактического значения произведения.

Все эти художественные формы, несмотря на свое отличие, не являются чужими, а образуют единый синтез, и то благодаря тому, что каждая из них имеет свой фундамент в одних и тех же событиях, ситуациях и действующих лицах драмы. Соединение в одной емкой структуре разных драматических форм с доминантой романтической и эпической является свидетельством новаторства и художественного мастерства Вишневого-драматурга, еще более отчетливо проявившегося в его зрелом произведении — *Оптимистической трагедии* (1933).

Если попытаться ввести один емкий жанровый термин, включающий все предыдущие, то наиболее адекватным содержанию и форме *Первой Конной* будет определение — монументальная эпическая драма. И в создании этой новой драматической жанровой разновидности на почве советской литературы пионерская роль принадлежит именно автору *Первой Конной*.

Czesława Gurdek-Stępień

ZAGADNIENIE RODZAJU I GATUNKU „PIERWSZEJ KONNEJ” WSIEWOŁODA WISZNIEWSKIEGO

Streszczenie

Przedmiotem analizy jest zagadnienie rodzaju i gatunku sztuki *Первая Конная* (1929) Wsiewołoda Wiszniewskiego. W sztuce tej autor realizuje swoją nową oryginalną koncepcję modelu dramaturgicznego świata, dla którego charakterystyczne są nietradycyjne sposoby organizacji akcji i konstrukcji postaci.

Zjawisko liryzacji i epizacji, jakie zachodzi w strukturze danej sztuki, świadczy nie o likwidacji dramatu jako rodzaju, lecz o odnowieniu modelu dramaturgicznego w rezultacie transformacji rodzajowej — procesu znaczącego dla rozwoju literatury XX wieku. Istotne zmiany zachodzą również w obrębie gatunku. Wiszniewskiemu przynależy na gruncie literatury radzieckiej pionierska rola w konstytucji gatunku monumentalnego dramatu epickiego, egzemplifikacją którego jest *Pierwsza Konna*.

Czesława Gurdek-Stępień

THE QUESTION OF CLASS AND GENRE OF „ПЕРВАЯ КОННАЯ” BY VSEVOLOD VISHNEVSKY

Summary

The question of class and genre of *Первая Конная* (1929) by Vsevolod Vishnevsky is the topic of analysis of the present paper. In this play the author realizes his new, original concept of the dramatic model of the world, characteri-

stic of the non-traditional ways and methods of arranging the action and constructing the characters.

The phenomenon of lyrization and epicization, taking place within the structure of a given play proves not the destruction and cancelling of a drama as a genre, but the renewal of the dramatic model as a result of the class transformation -- a very characteristic process in the development of the XX century literature.

The essential changes also take place within the genre. As far as the Soviet literature is concerned, Vishnevsky has played a pioneer's role in constituting the genre of the monumentale pical drama, and *Первая Конная* consists a good exemplification of this statement.