

Elwira Watała

Сюжетно-композиционные особенности повести Валентина Распутина "Деньги для Марии"

Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze 6, 69-80

1982

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.

СЮЖЕТНО-КОМПОЗИЦИОННЫЕ ОСОБЕННОСТИ ПОВЕСТИ ВАЛЕНТИНА РАСПУТИНА „ДЕНЬГИ ДЛЯ МАРИИ“

Эльвира Ватала

Впервые опубликованная в 1967 году в журнале „Сибирские огни“, повесть Валентина Распутина *Деньги для Марии* стала заметным явлением в советской современной прозе. Появилась она в тот переломный момент ее развития, когда в литературе остро начала ощущаться потребность в исследовательско-аналитическом характере эпических произведений. Панорамно-трибунный пафос прозаических произведений, предшествующий этому периоду, сейчас начал звучать нарочито и фальшиво, уже не удовлетворяя требований ни читателей, ни критиков. Современная жизнь с ее сложными противоречиями и конфликтами, не всегда видимыми внешне, диктовала писателям не столько новые темы, сколько требовала иного к ним подхода.

Выразительно в литературе этого периода начинает зарисовываться акцент углубления в изображаемый предмет, проявляемый в скрупулезном исследовании авторами внутренних пружин мотиваций и действий отдельной личности или коллектива для вскрытия существующих жизненных противоречий и конфликтов. Сознательно намеренный перенос авторского внимания с героя „толпы“ на героя „индивидуум“ неизбежно и, к счастью для литературы, повлек за собой процесс насыщения ее содержания элементами психологизма и социологизма. Иначе говоря, литература этого периода стала носить явно исследовательский характер, проявляемый в различных аспектах: этическом, социальном, философском.

Повесть Распутина *Деньги для Марии* как нельзя лучше отвечала требованиям времени. Это была первая большая вещь молодого сибирского писателя, который из области „малых“ жанров — новелл и рассказов, а также публицистико-литературных очерков переходил к более широким эпическим полотнам — повестям. Тот своеобразный литературно-художественный опыт писателя, воплотившийся в серии ранее написанных рассказов и очерков, трансформировался теперь в зрелое,

композиционно безукоризненное произведение, удовлетворяющее самым высоким идейно-художественным требованиям.

Первая повесть Распутина имеет много общего с последующими и в художественном отношении более зрелыми его повестями *Последний срок*, *Живи и помни*, *Прощание с Матерой*. Эта общность проявляется и в тематической приверженности писателя к сибирской деревне, и в топографической локализации места, ограниченного рекой Ангарой или ее окрестностями, и во временном и пространственном ограничении событий, а также в применении целого арсенала художественных средств изображения, отличных от понятий „чистого“ реализма и несомненно связанных с элементами народности и фольклорной стилизации. Однако, наличие этой общности не только не исключает „инность“ повести *Деньги для Марии* от всех последующих, но еще больше ее оттеняет, если принять во внимание ее фабульную структуру и композиционную основу.

Деревенская тема взята здесь автором в несколько ином ракурсе, чем у плеяды деревенских писателей В. Тендрякова, Г. Троепольского, Ф. Абрамова, занятых проблемами социального плана, художественным исследованием характеристик жизни современной деревни, которые непосредственно связаны с ее общественно-экономическим положением. Распутин интересуется не столько социально-экономической стороной деревни, сколько ее нравственная атмосфера, мир тех отношений и связей между людьми, которые наполняют повседневную жизнь людей.

Сюжет повести представляет собой частный случай и необыкновенно прост: малограмотная сельская продавщица Мария допустила растрату в тысячу рублей и ее муж Кузьма, спасая жену от тюрьмы, собирает по деревне деньги для покрытия этой недостачи. Однако, композиционная значимость повести не определяется сюжетом, поскольку последний очень бледен и не отражает идейно-художественных совершенств и особенностей повести. Выявить эти особенности нам поможет анализ ее временно-пространственных взаимосвязей — хронотопов.¹

Все сюжетное действие разворачивается на очень небольшом географическом пространстве, разграниченном двумя хронотопами: миром деревни и миром, связанным с поездкой главного героя в город, т.е. автобусом и вагонами поезда, иначе говоря — миром дороги. Реальное пространство повести определяется территорией Сибири и локализовано конкретно: это местность, расположенная неподалеку от Иркутска, т.е. сопряжена с биографической местностью самого автора. В этом нас убеждает сравнительное исследование диалектов.

С такой же точностью определяется историческое время. Действие происходит после денежной реформы (Мария должна внести тысячу

¹ Термин почерпнут у М. Бахтина; см. М. Бахтин: *Формы времени и хронотопа в романе*. В: *Вопросы литературы и эстетики*. Москва 1975.

„новых“ рублей и фраза „новые деньги“ постоянно акцентируется в повести), т. е. вскоре после 1952 года. Реально-бытовое время тщательно вымерено, исчислено и ограничено всего пятью днями. Календарное время — осень, точнее — конец октября.

Все временные соотношения неоднозначны по отношению друг к другу. Одни из них функционируют только как штрихи, контуры, ограничивая свой описательный характер всего несколькими предложениями, необходимыми для внесения историческо-временной ясности в сюжет, другие, наоборот, живут напряженной жизнью, довлея над сюжетным материалом и в какой-то мере подчиняя его. Большая функция здесь возлагается на доминантный хронотоп, которым является реально-бытовое время, и который принимает на себя всю эмоциональную нагрузку повести. Действительно, все пять дней наполнены тревогой, ожиданием, страхом за будущее и, наконец, конкретными действиями героя. Этот хронотоп живет самостоятельной, интенсивной жизнью, для реализации которой автор использовал опорный момент, кризисную ситуацию, перевернувшую привычные действия героев и направившую их по иному руслу. Такой опорной точкой, кризисным моментом, популярно называемым завязкой, является момент приезда ревизора, обнаружение им недостачи в тысячу рублей и его готовность подождать пять дней, чтобы муж Марии, Кузьма, мог собрать и внести эти деньги, уберегая жену от суда и тюрьмы. (Характерно использование Распутиным элемента завязки как исключительно кризисной, даже трагической ситуации, наблюдаемое в последующих его повестях, когда этот элемент становится одним из наиболее значительных компонентов реально-бытового времени.) Опорный момент является осевым стержнем, скелетом, вокруг которого наслаиваются элементы реально-бытового времени.

Доминантный хронотоп строго локализован и ограничен, с одной стороны, миром деревни, в которой преобладает пространство „изба“ (изба Кузьмы и избы его соседей, с которыми он встречается в связи с поисками денег), с другой стороны, миром дороги, т. е. автобусом и вагонами поезда. Мир „изба“ и мир „дорога“, как основные элементы доминантного хронотопа, направляют сюжетное действие и несут основную смысловую нагрузку. Эти два хронотопа внутри своего реально-бытового времени совершенно равноправны и единозначны в смысле раскрытия характеров действующих лиц повести и ее идеи, но они совершенно различны с точки зрения отношения к главному герою. Так, если хронотоп „изба“ наполняется реальным жизненным смыслом и имеет непосредственное отношение к герою и его судьбе, то хронотоп „дорога“ пассивен и носит случайный характер. В самом деле, хождения героя „по людям“ деревни целенаправлены. Он конкретно ищет деньги для Марии. Встреча же его с людьми, едущими в поезде, случайна

и никакого отношения к его судьбе не имеет. Цикличная равноправность этих двух хронотопов проявляется исключительно в смысле раскрытия характеров персонажей и воплощения авторской идеи. Несмотря на различные несущие функции по отношению к герою, архитектуроническая структура хронотопов „изба“ и „дорога“ совершенно идентична и построена на ряде коротких, быстро сменяющихся динамичных сценок, позволяющих автору глубже взглядеться и изображаемый предмет при ограниченном объеме авторского описания.

Используя эти сценки, автор ставит перед собой две задачи: с одной стороны — показать быт, нравы и проблемы послевоенной деревни, с другой стороны — выявить всю сложность человеческих отношений на данном историческом отрезке времени. Отсюда вывод: благополучие, материальный достаток вытесняют из человека человеческое и делают его равнодушным к чужой беде. Расчленение хронотопа „изба“ на слагаемые, т. е. на бытовые сценки, разыгрываемые у различных людей деревни, измеряемых их материальным достатком, имело целью раскрыть и показать сложный мир человеческих отношений. „Яблоком раздора“ в этих отношениях являются деньги, которые старается получить Кузьма. Нетрудно заметить своеобразную закономерность, что деньги с охотой и готовностью дают те люди, которые сами испытывают материальный недостаток: это, прежде всего, тетка Наталья, отдавшая последние сто рублей, приготовленные на собственные похороны, и дед Гордей, с его пятнадцатью с трудом „наскребанными“ рублями. Люди же зажиточные дают деньги неохотно или не дают их совсем. Эта закономерность, явно акцентируемая автором, наводит на мысль об утрачиваемости людьми положительных качеств пропорционально их материальному благосостоянию. Конечно, автор не заявляет об этом непосредственно, для этого он использует иносказательную форму хронотопа „изба“. Состояние иносказания имеет большое формообразующее значение, поскольку ставит задачу разоблачения ложной условности в человеческих отношениях. Вспомним, как приветливо принял Кузьму Евгений Николаевич, с какой готовностью согласился снять с книжки для Кузьмы сто рублей и с каким тяжелым чувством вышел от него герой, интуитивно почувствовавший фальшь и неправду.

Каждый из расчлененных элементов хронотопа „изба“ при всей своей разнообразной красочности и „инности“ в конечном итоге служит единой подспудной авторской мысли, авторской идее, которая недвусмысленно угадывается читателями: лицемерие и ложь пропитали человеческие отношения, обесценивая истинные ценности человеческой души. Но претворяя авторскую идею, временной ряд хронотопа „изба“ выходит далеко за рамки своей локальной значимости, становясь значимостью исторического времени. В самом деле, ложь и фальшь в человеческих отношениях пропитали не конкретно деревню, в которой живут

герои повести, но подразумевается, что они проникли вообще в современные отношения. Таким образом, Распутин, сконцентрировав во временном ряду доминантного хронотопа типично частные проблемы, в итоге возводит их до ранга проблем глобальных исторического времени, не прибегая при этом ни к каким авторским обобщениям к дидактике.

Хронотоп „дорога“ несет иную смысловую нагрузку. Он приобретает конкретное значение как встреча с новыми, но случайными людьми. Через этот хронотоп герой проходит как посторонний человек, как наблюдатель, но не участник жизни и судьбы встречаемых людей. Собственно говоря, хронотоп „дорога“ имеет к герою и основному сюжетному действию самое косвенное отношение. Можно бы задать вопрос: зачем этот хронотоп вообще понадобился автору? Ведь не для того же, чтобы чем-то заполнить страницы повести? Попробуем разобраться в этом вопросе.

Пассивность хронотопа „дорога“ проявляется только по отношению к главному герою и основным событиям. Внутри же своего временного ряда он живет самостоятельной и очень интенсивной жизнью. Как и хронотоп „изба“, построен он тоже на ряде быстро сменяющихся сценок, происходящих то в автобусе, то в мягком и жестком вагонах поезда. Несмотря на фабульное различие этих сценок, в них имеется наличие одного связывающего элемента — это главный герой повести. Цикличность временного ряда, начатая и развитая в хронотопе „изба“, продолжается здесь странствием главного героя. Сюжетное действие этого хронотопа развивается так, что герой, оставаясь в тени, почти не принимая участия ни в действиях, ни в разговорах, все время является активно думающим наблюдателем. Физическая активность героя, проявляемая в хронотопе „изба“, перенесена здесь в сферы его мыслительного аппарата. Герой регистрирует события, воспринимает, чувствует, но не высказывается и не выражает словесно своего мнения. Это дало возможность в большей степени высказаться участникам хронотопа „дорога“. Их экспрессивные монологи и диалоги выявляют одну существенную особенность: оппозиционную настроенность к деревенским и деревне вообще. Принципиально следуя той же архитектонике построения временного ряда хронотопа „дорога“, что и хронотопа „изба“, т. е. вводя быстро сменяющиеся динамичные сценки, автор ни на йоту не отступает от своей задачи выявления человеческих отношений уже не на платформе людей круга героя, но на платформе различных социальных групп, прежде всего городской среды. Этой цели служат два пространства: тамбур мягкого вагона с персонажем — проводница, купе мягкого и жесткого вагонов с их обитателями. Каждому из компонентов этого хронотопа автор определил конкретные задачи: тамбур и мягкий вагон поезда подчинены задаче выявления оппозиционной настроенности

городских к деревенским, жесткий же вагон поезда служит цели противопоставления нравственных ценностей людей старого поколения молодому поколению. Приведем примеры. Вот перед нами проводница мягкого вагона с ее безошибочным чутьем распределения людей в зависимости от их внешнего вида по разным социальным категориям и подчинения этим категориям своего к ним отношения:

„Проводница смотрит на сапоги, и Кузьма тоже опускает глаза — на ярком, до стеклянности чистом ковре его поношенные, изрядно запылившиеся в дороге кирзовые сапоги сорок второго размера выглядят гусеницами трактора, на котором заехали в цветник.“²

Продолжение хронотопа „дорога“ выявляет еще более резко непримиримую оппозицию к деревне, выразившуюся в словах Геннадия Ивановича:

„Но не станете же вы отрицать, что деревня у нас находится на несколько привилегированном положении. Машины мы ей продаем по заниженным ценам, хлеб покупаем по повышенным, и она со своей деревенской хитростью и расчетливостью уже давно поняла, что решать все свои проблемы своими силами ей невыгодно.“³

Четко выделив идейную функцию пространственной плоскости мягкого вагона как оппозиционную настроенность к деревне, автор не менее четко определяет ее в другой пространственной плоскости: в жестком вагоне поезда. Задача этого временного ряда — представить галерею людей, „потерявших“ и, наоборот, „нашедших“ себя, чтобы на их фоне углубиться в предмет изучения социальных отношений между людьми. Здесь соприкасаются, с одной стороны, разухабистая легкость молодости, не дающая, однако, счастья и заставляющая задуматься над собственной судьбой (образ рубахи-парня), с другой стороны, спокойная умиротворенность старости, идущая от христианской добродетели и помогающая переносить тяжести жизни (образ пары любящих старичков). Эти два антипода являют собой две приметы времени.

Нетрудно заметить, что в хронотопе „дорога“ возникают контрасты, а ряды человеческих судеб осложнены и конкретизируются социальными дистанциями, интенсифицированными течением исторического времени, следами и знаками хода времени, своеобразными приметамы эпохи научно-технической революции.

Исследовав в этой части нашей статьи значение активного хронотопа „изба“ и пассивного по отношению к главному герою хронотопа „дорога“ как воплощений авторской мысли о сложности человеческих отношений в эпоху развития научно-технической революции, перейдем теперь к ана-

² В. Распутин: *Повести*. Москва 1980, с. 577.

³ Там же, с. 582.

лизу других компонентов сюжета повести, входящих в реально-бытовое время и играющих не менее важную роль. Таким формообразующим компонентом сюжета является детально разработанный пейзаж, несущий эмоционально-психологическую нагрузку. С его помощью раскрывается внутреннее состояние человека, он подчиняет себе его настроение:

„Люди в автобусе молчат — погода сделала их угрюмыми и неразговорчивыми.“⁴

„Кузьма понимал, что так оно и должно быть, что погода не может оставаться спокойной, когда они с Марией попали в такую кутерьму.“⁵

Неприкаянности, тревожному ожиданию неизвестного под стать неприкаянный пейзаж, с неустановившимся, зыбким временем года, с заброшенностью деревни и „сиротливо темневшим лесом.“ Взаимосвязь состояния человека и природы очень крепка и исключает контрастность. Монолитно вливаясь в реально-бытовое время, природа в некоторых моментах начинает довлеть над сюжетным материалом, придавая ему особую тональность. Достигается это путем введения какого-либо одного элемента природы, входящего в доминантный хронотоп максимально персонифицированным. Так, например, образ ветра в повести ассоциируется то с разрушительной, грозной силой, то с живым, действующим, разумным существом, то с предупреждающим знаком. Когда ветер выступает бушующей силой, грозной стихией, он наделяется соответствующими эпитетами. Ветер воет, носится, бьет о стенку, хлопает, дует, бухает, безумствует. От ветра стонет земля. От этой силы невозможно спрятаться — она настигает всюду. Неоднократно для придания особой тональности сюжетному материалу, автор обращается к повторам: „Ветер, ветер, ветер в лесу, ветер в поле, ветер в деревне“. Прием, как известно, весьма характерный для фольклора.

Наличие образа ветра во всех пространственно-временных плоскостях поднимает значение этого элемента до высот символа, пророчества. Ключевая роль образа ветра усиливается по мере нарастания в повести чувства тревожности, превратности судьбы. Тогда эта природная стихия являет собой особо грозные начала, выраженные в морфологической конструкции употреблением безличной формы глагола:

„Здесь, на станции, гремит на крышах листовое железо, по улице метет бумагу и окурки, и люди семят так, что не понять — или их несет ветер, или они все же справляются с ним и бегут, куда им надо, сами. Голос диктора, объявляющего о прибытии и отправлении поездов, рвется на части, комкается и его невозможно разобрать. Гудки маневровых паровозов, пронзительные свистки электровозов кажутся тревожными как сигналы об опасности, которую надо ждать с минуты на минуту.“⁶

⁴ Там же, с. 561.

⁵ Там же, с. 652.

⁶ Там же, с. 569.

Персонифицированный образ ветра предупреждает героя повести о надвигающейся опасности, связанной с промедлением его действий: Кузьма, до этого времени еще размышляющий, медлющий и на что-то надеющийся, с этим грозным порывом ветра — предупреждением — окончательно принимает решение ехать в город. Следовательно, элемент ветра является конструктивным звеном, связывающим расчлененные хронотопы „изба” и „дорога” в один реально-бытовой ряд.

На фоне развития реально-бытового времени очень часто в повести инициатива действия передается безличной, иррациональной силе, провидению. Такой силой являются всевозможные знаки, символы:

„Через минуту умолкла и машина, стало опять темно и тихо, и теперь, в полной темноте и тишине, казалось, что это был какой-то тайный знак.”⁷ [выделение мое — Э. В.]

„Опять тишина, но теперь она кажется обманчивой, словно вот-вот должно что-то произойти”⁸ [выделение мое — Э. В.]

Другим персонифицированным элементом пейзажа, входящим в доминантный хронотоп, но лишь частично, лишь в финальной части повести является образ снега. Функция снега, максимально определенная автором умещением его в финальную часть пространственно-временного ряда, сведена исключительно до роли символического пророчества, подсказывающего читателю возможность уверования в благополучный исход мытарств главного героя. Мягкий падающий снег — это к добру. Но, словно не надеясь на должную догадливость читателя, автор, изменяя своим правилам, прямо растолковывает, как надо понимать эту символику:

„Снег пойдет, пойдет как благодать.”

„Кузьма думал о снеге, о том, что снег — это к добру. Должно быть, он добрался теперь до деревни и Мария засветившимися глазами смотрит на него как на чудо.”⁹

Введение в реально-бытовое время элементов условности, символики и персонификации явлений природы не только не нарушило гармоничной его цикличности, но значительно обогатило сюжетную структуру повести. Повидимому, эти элементы, к которым автор с удвоенным запалом возвращается в последующих повестях, стали одним из творческих методов писателя. Как знаем, право введения в реалистическую ткань произведения элементов условности до недавнего времени было предметом полемических высказываний советских теоретиков литературы. Большинство из них пришло к выводу, что эти элементы не только не являются чужеродными в социалистическом реалистическом искусстве, но наоборот, обогащают его, наполняя новым содержанием и смыслом.

⁷ Там же, с. 559.

⁸ Там же, с. 560.

⁹ Там же, с. 653.

Отмеченная нами цикличность реально-бытового времени иногда в повести нарушается. Наступает это тогда, когда в сюжетную ткань включается ретроспекция, образуя так называемый двойной сюжет. Особенность двойного сюжета повести характеризуется тем, что ретроспекция несет здесь ту же смысловую нагрузку, что и основной временной ряд, становясь самостоятельным, равноправным по отношению к доминантному, хронотопом. Герой повести оценивает события с перспективы трех дней. В основной временной ряд стройным потоком вливается ретроспекция со своим собственным реально-бытовым временем, измеряемым конкретно тремя днями, со своей оценочной категорией событий и мотивировкой поведения героя.

Применение двойного сюжета как равноправного члена по отношению к доминантному хронотопу дало возможность автору максимально сконцентрировать свое внимание на внутренних раздумьях и переживаниях главного героя. Можно рискнуть утверждением, что двойной сюжет — достояние внутреннего „я” героя. Служит только его целям, отражает только его точку зрения, что, конечно, не исключает адекватности этой точки зрения с авторской. Скорее наоборот, точка зрения героя является призмой, сквозь которую дается развитие фактов и определяется основная мысль произведения. Удвоение сюжета по-своему расковывает форму повести, отлично служа авторской идее о гуманности и опасности для человека духовной изоляции. Нравственный вакуум, бездуховность в представлении автора являются самой большой опасностью для современного человека.

Важным звеном двойного сюжета является хронотоп, который условно назовем „сны”, имея, конечно, в виду сны главного героя повести. Символическое значение этого хронотопа очевидно. Это трехкратное его повторение — в начале повествования, в середине, в момент наивысшего душевного напряжения героя, и в конце — сон повторение. Сознательная повторяемость одного и того же сна главным героем повести призвана укрупнить ее идейную основу. Этот сон становится символом, иронией, насмешкой, и гражданский его пафос вполне очевиден — это и подсказка односельчанам и одновременно констатирование невозможности его претворения в реальных событиях, которые оказываются гораздо сложнее проблемы добычи денег:

„Ему приснилось, что он едет на той самой машине, которая его разбудила. Фары не светят и машина идет в полном мраке. Но затем они вдруг вспыхивают и освещают дом, возле которого машина останавливается. Кузьма выходит из машины и стучит в окно:

— Что вам надо? — спрашивают его изнутри.

— Деньги для Марии, — отвечает он.

Ему выносят деньги, и машина идет дальше, опять в полной темноте, но как только на ее пути попадается дом, в котором есть деньги, срабатывает какое-то

неизвестное ему устройство, и фары загораются. Он снова стучится в окно, и его снова спрашивают:

— Что вам надо?

— Деньги для Марии.¹⁰

Сон продолжается и в середине повести, когда на общем колхозном собрании принимается решение о внесении всеми колхозниками по 4 руб. 40 коп. для спасения Марии. Но эти деньги окажутся фикцией. Смысловое значение снов главного героя выражается в амбивалентности двух сил: доброго начала (это совесть односельчан, заставившая их дать деньги для Марии) и злого начала (это реальность, берущая верх над первым началом, когда деньги оказываются фикцией).

Характерной чертой композиционного построения повести является то, что оно очень приближено к киносценарию. В этом нас убеждает разделение сюжетного материала на отдельные, относительно короткие хронотопы, с применением повествовательной краткости, в которой простые нераспространенные предложения занимают значительное место. Как мы знаем, прием киносценария и очерковой структуры художественных произведений, тяготеющих к расширению возможностей „малого“ жанра, не является новым для современной советской литературы. Она все чаще начинает использовать достижения кинематографа. У Распутина в этой повести явно чувствуется, так называемое, кинематографическое мышление — кадрирование жизни. Отсюда так характерный для сюжетного построения принцип монтажа, крупный план, приемы деталей, портрета. Автор сознательно „обыгрывает“ отдельные сценки. Так, у него плакат на стене сберкассы обрисован таким крупным планом, каким он может быть показан только в кинематографе. Или ветер, рвущий на кусочки листы бумаги, все сметающий на своем пути, зрительно ощутим, как может быть ощутим только в фильме.

Эта кадровость сюжетного построения повести не является новой для творчества Распутина и, повидимому, продолжает традицию его очерков, с которых автор начинал свое творчество. Характерно, что в последующих повестях Распутин совершенно отойдет от этого метода, что отчасти можно объяснить наряду со спецификой сюжета последующих повестей, растущим мастерством писателя, которому уже не было надобности вводить киноочерковую структуру, поскольку он досконально овладел более сложными художественными приемами.

Особенностью сюжетоописания является прием, имеющий глубокие корни в русской литературе: человек в беде ищет защиты в родных местах, а не найдя ее там, удаляется от родных мест.

Ситуация позволила автору ввести героя во многие дома, скрепить повествование сквозным действием, вывести галерею различных харак-

¹⁰ Там же, с. 528.

теров, показать людей различных социальных кругов. Многообразие людских характеров, их непростая психика, сложность жизни и несколько специфические отношения, сложившиеся у людей, представлены автором реалистически и наполнены психологизмом. Разделение людей на „добрых” и „злых” в зависимости от их отношения к беде главного героя, как это было представлено некоторыми критиками¹¹, нам представляется поверхностным и нарочитым. Сложные компоненты временного ряда — ретроспекция, сны, внутренние монологи, поток сознания — служат явно иным целям, чем примитивное разделение мира на „плохих” и „хороших”. Нравственно-философский подтекст повести гораздо глубже, и прав, нам кажется, рецензент В. Шапошников, писавший: „Повесть эта — по сути дела трагедия и надлежит возразить тем рецензентам, которые увидели главный пафос повести в утверждении доброты.”¹² Эта повесть воплощает одну из главных тенденций повестей шестидесятых-семидесятых годов, а именно — тяготение, с одной стороны, к детальнейшему анализу частного случая, с другой стороны, к синтезу узловых проблем общественного бытия. Поэтому повесть *Деньги для Марии* сочетает в себе черты социально-бытовой и нравственно-психологической повести.

¹¹ Особенно категорично такие мысли выразил Н. Тендитник в книге *Ответственность таланта*. Иркутск 1978.

¹² В. Шапошников: „*Деньги для Марии*” В. Распутина. „Сибирские огни” 1971, № 10, с. 211.

Elwira Watała

FABULARNO-KOMPOZYCYJNE WŁAŚCIWOŚCI OPowieści WALENTINA RASPUTINA „PIENIĄDZE DLA MARII”

Streszczenie

Niniejszy artykuł poświęcony jest analizie opowieści *Pieniądze dla Marii*, pióra wybitnego współczesnego prozaika radzieckiego, Walentina Rasputina. *Pieniądze dla Marii* — opowieść napisana w 1967 roku — to pierwszy większy utwór pisarza syberyjskiego, autora znanych powszechnie powieści *Żyj i pamiętaj* i *Pożegnanie z Matiorą* i pierwszy zarazem, który zwrócił uwagę krytyków i czytelników na jego nieprzeciętny talent.

W artykule skoncentrowano się na problemie struktury fabularno-kompozycyjnej tego utworu, pełnego dramatyzmu i — mimo kameralnej akcji — prezentującego ważne problemy etyczne i egzystencjalne prostych ludzi. Dramatyzm akcji ujawnia zarówno wartość jednych bohaterów, jak i egoizm innych, dzięki czemu mikropowieść Rasputina i jej pozornie małe i przypadkowe problemy przybierają znaczenia ogólnoludzkie.

Autor — co jest znamienne dla współczesnej prozy — daje dużą swobodę bohaterom, unika nadrzędnych interwencji i komentarzy, prezentując ich poprzez akcję i autocharakterystykę psychologiczną, dzięki czemu opowieść zyskuje walor autentyzmu i zmusza do aktywnej percepcji czytelniczej.

Elwira Watała

**PLOT AND COMPOSITION PROPERTIES OF VALENTIN RASPUTIN'S NOVEL
„ДЕНЬГИ ДЛЯ МАРИИ”**

S u m m a r y

The article analyzes the novel *Деньги для Марии* by a distinguished Soviet prose writer, Valentin Rasputin. The novel *Деньги для Марии*, written in 1967, is the first bigger work by the Siberian writer who is the author of such popular novels as *Живи и Помни* and *Прощание с Матерой*. At the same time the novel is the first one which drew the attention of both the critics and the readers to his outstanding talent.

In the article we concentrated on the plot and composition properties of the work, which, despite its close-circle atmosphere presents important ethical and existential problems of simple people. The dramatic character of the action reveals both the virtues of some heroes and the egoism of others, due to which Rasputin's micro-novel and its seemingly small and accidental problems are ascribed the meaning of general nature.

In accordance with the properties characteristic for contemporary prose, the author gives much freedom to his heroes, he avoids superior intervention and commentary and presents his heroes via action and psychological autocharacteristics, due to which the novel becomes authentic and makes us actively perceive it.