

Васильева О.А.

ОСОБЕННОСТИ СЮЖЕТА РАННЕЙ ПРОЗЫ А. ГРИНА.

Постановка проблемы. При всем обилии критической литературы о Грине проблеме его новеллистического сюжета все еще не уделено должного внимания.

До революции 1917 года писателя воспринимали как эпигона западноевропейской приключенческой литературы, стилизатора, плохо владеющего русским языком. При имени Грин «невольно вспоминаются Майн Рид, Фильдинг, Купер, Брет Гарт, Джек Лондон» [4, с. 273–274]. Отсюда ярлыки: «русский Эдгар По», «русский Джек Лондон», «русский Джозеф Конрад».

В 20-е годы в отдельных позитивных отзывах о писателе проблема сюжета лишь слегка затрагивалась. К. Локс обращает внимание читателя «на умелое владение сюжетом» [3, с. 296]. Я. Фрид отмечает большие заслуги Грина в русской литературе, под пером которого «приключенческий роман и новелла входят в нашу «большую», не бульварную литературу, где раньше места для них не было» [6, с. 187].

В 30-е годы сюжету новеллистики Грина уделен немного внимания критик А. Роскин. Но и он, абсолютизируя авантюризм как основное свойство гриновского сюжета, видел в Грине писателя, способного лишь «эффектно разворачивать туго закрученную пружину фабулы»; писателя, у которого из «средства фабула... превращается в цель» [5, с. 6].

В последующие десятилетия эта проблема обходилась молчанием. О ней не писали даже авторы крупных монографий о творчестве Грина, за исключением одного, – гриноведа Кобзева Н. А. В своей монографии «Роман Александра Грина» он исследует проблему сюжета в разных аспектах. Но опять-таки речь идет здесь не о новеллистическом сюжете, а о сюжете большой прозы писателя [2, с. 87–98].

Таким образом, сюжет новеллы как важнейший аспект поэтики Грина остается до сих пор неизученным. Этим и объясняется наше внимание к данной проблеме, в этом и заключается актуальность нашей статьи.

Цель статьи состоит в том, чтобы осмыслить особенности новеллистического сюжета Грина на раннем этапе творчества писателя.

Поставленная цель предполагает решение следующих **задач**: осветить становление малого сюжета в ранней прозе Грина; обозначить основные приметы этого сюжета; выявить различие между реалистическим и романтическим сюжетом; определить место новеллы «Она» в становлении общего психологического облика малого сюжета у Грина.

Предметом исследования является новеллика Грина 1906 – 1912 годов.

Реалистический рассказ и, в особенности, повесть, помогали писателю осмотреться, испытать возможность отдельных творческих приемов, познать и исследовать эффективность целого ряда средств художественной выразительности и подготовить решающий переход к романтическому письму.

В дореволюционной критике не возникало сетований на реалистический сюжет писателя. Но с появлением первых романтических новелл о сюжете Грина было высказано целый ряд негативных мнений. Многие утверждения опять-таки сводились к прецеденту заимствования, подражанию, «иностранинству». Повесть «Приключения Гинча» явилась как бы обобщенным ответом Грина на всевозможные инсинуации и досужие вымыслы о его творческой загадочности. И, прежде всего, писатель откровенно обнажает, как бы разоблачает простоту своего сюжета. Нет в нем ничего замысловатого, причудливого. Художник не обращается к искусственным приемам сюжетосложения, которые бы поддерживали в напряжении читательский интерес, отягчали бы развязку. У Грина нет надобности в осложненном закручивании сюжета. В основе реалистического рассказа лежит «происшествие», а романтической новеллы – «необыкновенное происшествие».

Когда «клубочек» «происшествия» размотан, произведение заканчивается. Сам же «клубочек» предельно прост. В новелле писателя он обычно состоит из одного события, редко из двух. «Происшествие» Грина может быть и заурядным и незаурядным. Но как в том, так и в другом имеется неперемный оттенок «приключения». «К приключению», т. е. событию несколько необычному, случаю неординарному писатель обращается с единственной целью – придать своей новелле элемент занимательности. Интрига, развивающаяся на основе приключения, всегда интереснее и обладает способностью захватывать внимание читателя.

Простота сюжета достигается у Грина благодаря тому, что в центре действия, как правило, находится один персонаж – главный герой новеллы. С ним, собственно, и случается происшествие. Его-то Грин и проводит сквозь событие, которое обязательно и неминуемо развивается однолинейно. Одно событие. Одно центральное действующее лицо, однолинейное развитие действия сообщают сюжету писателя предельную простоту.

Обращает на себя внимание структура гриновского реалистического сюжета. Писатель обычно делит свой рассказ на части. Таких частей может быть от двух до пяти, если рассказ небольшой (в переделах десяти страниц), и до девяти, если рассказ свыше тридцати страниц. Редко встречаются одночастные рассказы. Каждая часть в сюжете представляет собой завершённую ситуацию. В конце каждой части дается завязка действия следующей части. Все это можно наглядно проиллюстрировать на коротком рассказе «Любимый», состоящем из трех ситуаций. В первой Жак, он же Яков, рассказывает другу Василию о своей внезапной влюбленности и решении незамедлительно жениться. Василий хочет познакомиться с его возлюбленной. Жак приглашает его вечером в театр, где будет она с матерью и дядей. Во второй части —

действие происходит в театре. Василий знакомится с невестой Жака. Она производит на него хорошее впечатление («маленькая фея»). На вопрос Василия, любит ли она драму..., отвечает – «Люблю»... Последняя строка части звучит так: «К театру ли относилось последнее слово? Не знаю» [1, т. 1, с. 102].

И, наконец, третья часть рассказа начинается с жизненной драмы: кто-то крикнул наверху: «Тори-им!» Началась паника и свалка. В этой чрезвычайной ситуации (Грин всегда испытывает своих героев в острых обстоятельствах) участники показывают на деле «кто есть кто?» Главная суть характеров освещена весьма выразительно.

Реалистическому сюжету Грина присуща еще одна особенность. Первая часть в представленном рассказе насыщена развернутым диалогом. Вторая тоже обогащена диалогом. В третьей — превалирует описание случившегося и дается только одна реплика. Наполненность диалогом нередко приближает гриновскую главу к драме как таковой. В первом рассказе «Шапки — невидимки» «В Италию» отдельные главы (2,4,5) предстают целиком диалогизированными. Часть в реалистическом рассказе Грина полностью совпадает с главой. Эта же художественная структура проявит себя и в романтической новелле писателя, что в итоге приведет к необходимости осмысления в прозе Грина такой композиционной единицы, как «сцена».

Здесь мы попытались очертить наиболее общую схему малого гриновского сюжета. Именно над таким, наиболее типичным для себя составом сюжета и иронизирует Грин, предлагая читателю не свое, а якобы Лебедевым написанное сочинение. Но это уже не новелла. Это повесть. Первая повесть писателя. Она потребовала раздвижения не только жизненных, но и сюжетных рамок. Типичный гриновский сюжет предстает здесь во всей своей наготе и простоте конструкции. Он как бы крупным планом проецируется на экран. Грину как мастеру занимательного рассказа несколько неудобно за такой опрощенный сюжет, и он с добродушной иронической улыбкой разоблачает нехитрую тайну своего художественного «секрета». А ларчик просто открывался... Писатель и впредь не откажется от основной структурной схемы своего сюжета.

Даже роман в значительной мере будет построен на крепком фундаменте новеллистического сюжета. Это отнюдь не означает, что Грин не обогатит «основную конструкцию» в дальнейшей работе. Со временем сюжет будет усложняться, обрастать дополнительными оплетками, ходами и движениями, особенно необходимыми в крупной прозаической форме, но от главной своей сущности он так и не отойдет. А в малой форме Грин так и не станет требовать от сюжета дополнительной отдачи, кроме его прямых функций: просто и естественно, без нарочитых ухищрений и хитросплетений развивать основное действие. Таким образом, отсутствие фабульного нагромождения, простота и четкость — вот главные признаки гриновского сюжета. Однолинейность действия обезпечивает его рассказу и повести необычайную мобильность.

Обнажая главные принципы своего сюжетостроения, писатель очень четко развенчивает миф о своей «сверхобычности» и нетрадиционности. В русской литературе такого рода сюжетосплетение не ново. Его нетрудно найти в творчестве многих писателей, начиная от Пушкина и кончая современниками Грина.

Итак, необыкновенное Грина на поверку оказывается самым обыкновенным. И он не скрывает этого. Пожалуй, самым «необычным» в Грине всегда оставался дар выдумки и мастерство рассказчика. Благодаря сдержанности, неприязни в большим описаниям, которые обычно грешат статичностью, благодаря повествованию по существу дела, действие развивается мобильно и легко. Грин старательно и быстро приходит к цели. Эту черту поэтического мастерства писателя можно определить врожденным художественным тактом, творческим чувством меры.

Реалистический сюжет передал писателю-романтику еще одно, очень важное качество — психологизм. Если проанализировать «необычные» новеллы Грина до 1912 года, то можно обнаружить одно обстоятельство, весьма характерное для всех ранних рассказов.

Романтический персонаж представляется не через переживание, а через поведение. Изображая нового героя в действии, посредством ряда поступков, Грин достигает ясно обозначенной индивидуальности, самобытности характера. Образно говоря, «диалектика поведения» явилась первичной органической формой существования «новорожденного героя». Начиная с Тарта («Остров Рено») и затем через Горна («Колония Ланфиер»), Тинга («Трагедия плоскогорья Суан»), совершается единый и сложный процесс постижения героя. Стихия протеста, породившая и охватившая романтического героя, искала свое проявление и находила его в деянии. Но что лежало «на сердце», что было в душе «первенца» — этого еще не знал ни он сам, ни его создатель.

Выход в пределы внутреннего мира романтической личности станет возможным для Грина лишь благодаря реалистическому опыту творчества. В рамках реалистического сюжета писатель успешно постигал «законы духа» живого человека. Но в первых произведениях своего нового пути этот опыт еще не находит должного преломления. «Диалектика души» героя придет только с Валуэром, главным действующим лицом «Зурбаганского стрелка» (1913). Реалистические повести «Приключения Гинча» и «Тайственный лес» сыграют на этом пути решающую роль.

Одной из первых психологических новелл писателя была новелла «Она» (1908). Это своеобразный монолог страдавшей души. Форма его несколько необычна. Исповедь «очарованного страданием» сердца перемежается иногда с ремарками от третьего лица. Но они воспринимаются в единой гармонии с откровениями героя и звучат как слова одного и того же человека. Мы не выключаемся из стихии все той же души, а как бы то с одной, то с другой скоростью движемся в едином русле ее широкого потока. Стихия единого потока — вот что характерно для общего психологического рисунка новеллы «Она». Тут же Грин демонстрирует еще один, очень интересный психологический прием, нашедший впоследствии свое развитие в некоторых его так называемых «эксцентрических» рассказах. Наиболее характерной для этого цикла является новелла «Происшествие в улице Пса», в которой прием доведен до совершенства. В чем

его суть?

Суть приема состоит в своеобразном отчуждении героя от самого себя. Персонаж как бы “выселяется” на какое-то время из себя и наполняет своим состоянием окружение, вернее, его отдельные реалии. Нравственное существо героя подверглось абсолютной анемии. Он смотрит, но ничего не видит. Слышит, но ничего не понимает. В относительном, с силу совершенной неосознанности, движении пребывает его физическая организация. Взгляд выхватывает преимущественно “говорящие” предметы, а слух фиксирует только “красноречивые” звуки, т. е. такие, которые способны отразить подчеркнутую кинетику его чувств. “Выражением” неодушевленных вещей проецируется внутреннее состояние героя. Такое смещение точек поэтизации нашло, в особенности, рельефное отражение в третьей главе новеллы “Она”. Герой здесь предстает воплощением страдания в предметах. Лишь иногда ощущение своего “я” возвращается к нему, но скорее в физическом проявлении, нежели в нравственном. “Главное” напоминает о себе силой предметной тяжести, но сознание как бы в состоянии внушенного транса не может “опомниться”, прийти в себя. Отдельные моменты сознания продолжают функционирование, но к общему взаимодействию не приходят.

Именно в таком экспрессивном трансе герой другого рассказа Леон Штрих перебегает морской залив [1, т. 1, с. 129].

К такого рода чистому психологическому приему Грин прибегает не часто. Но элементы его встречаются уже в сюжете первой романтической новеллы автора.

Тарт, герой новеллы “Остров Рено”, представлен читателю в “поведении”. Душа его молчит. Молчит в широком художественном понимании этого слова, т. е. отсутствует ее “диалектика”. И в то же время душа Тарта “кричит”. Кричит, пораженная великолепием красок невиданного пейзажа. В каждой черточке пейзажа спроецирован трепет повергнутого красотой сердца. Это он ее воспринимает, это она его настраивает. Происходит органическое взаимопроникновение объекта и субъекта, взаимоотражение и взаимоосвещение. Как в зеркале, мы видим в тропическом пейзаже острова живую, как бы громом пораженную душу Тарта.

И в то же время пейзаж и герой отчуждены друг от друга. Чаща существует сама по себе, а Тарт — сам по себе. Только в том незначительном моменте, когда объект и субъект пришли в органическое соприкосновение (герой вдруг увидел..., как будто прозрел), мы смогли ощутить “диалектику души” Тарта и то на какое-то мгновение. Во все остальное время его душа малопроницаема. О проникновении речь может идти только как постфактум, т. е. вослед за совершаемым им деянием. Из совершенных Тартом поступков мы узнали, что в его сердце произошел какой-то огромного значения переворот, который и предопределил его судьбу. Но как совершался этот переворот, как вызревал, в каких психологических процессах происходил, мы не видим и не знаем. От нас это скрыто. Основные акценты перенесены на действие, которое и призвано пояснить все остальное. И оно объясняет, объясняет неплохо, но уже не прямо, а косвенно, опосредованным путем, а, значит, не вполне подробно и полно.

Полнота приходит с Гинчем. Центральный образ повести “Приключения Гинча” озаменовал собой органическое соединение деяния и психологии, т. е. слияние “диалектики поведения” и “диалектики души”.

Лебедев-Гинч спроецирован из “объектива” своего сердца. С этой целью писатель и вручает самому герою функцию рассказчика, не только очевидца, но и главного участника всех происшествий, в которые попадает он в силу логики своего характера, в силу естественных побуждений своей природы. Точно так же воссоздается образ Рылеева в повести “Таинственный лес”. Пожалуй, этот герой еще более эффективно демонстрирует диалектическую обусловленность своих поступков. Если Гинч в силу повышенной экзальтированности попадает в своеобразное подчинение собственным страстям, и они всецело управляют им, то Рылеев, хотя и испытывает сильные порывы чувств, но все-таки остается хозяином своего “демона”. Его рефлектирующая натура проявляется рельефно в конкретном сплетении чувств, мыслей и ассоциаций, с чем органически и соотносятся поступки героя.

“Конкретное сплетение” или динамичный психологический поток постоянно перед нашими глазами. Он и предопределяет все действия персонажа. Видя поступки, прослеживая в самой душе процессы, их порождающие, мы тем самым получаем наиболее выпуклое представление об образе. Эта “психологическая” достоверность, как на ладони, обнажает “диалектику души” героя. Художественный изоморфизм достигает у Грина предельной четкости и выразительности. Это и составляет одну из самых сильных сторон творчества писателя.

К такого рода психологической стереоскопичности в романтических произведениях писатель приходит только благодаря своему реалистическому письму. Оно вооружило Грина методом проникновения во внутренний мир персонажа (вспомним Евстигнея из рассказа “Кирпич и музыка”). В реалистических сюжетах писатель познал и испытал целый ряд приемов психологического анализа, отработал комплекс средств психологической характеристики.

В зрелом романтическом творчестве методы обработки художественного материала будут значительно приумножены, а психологический поток обогатится новыми качествами.

Выводы.

Итак, ранний новеллистический сюжет Грина не таит в себе никакой «заимствованной» загадочности. Писатель не опирается на искусственные приемы сюжетосложения. Его сюжет прост и обычен для опыта русской литературы. В основе такого сюжета лежит «происшествие». Когда «клубочек» происшествия размотан, новелла завершается. Сам же клубочек состоит из одного, редко двух событий. Событие, как правило, носит непреходящий оттенок «приключения», которое необходимо писателю для сообщения сюжету элемента занимательности. В центре действия находится один ведущий персонаж — главный герой.

Постоянно Грин наделяет героя внутренней жизнью. Так было как с реалистической, так и с романтической новеллой. Динамический сюжет с обязательным элементом психологизма и станет у Грина основным поэтическим средством изображения центрального героя его ранней новеллистики.

Литература:

1. Грин А. С. Собрание сочинений. В 6 т. – М.: Правда, 1965. – Т. 1 – 6.
2. Кобзев Н. А. Роман Александра Грина (проблематика, герой, стиль). – Кишинёв: Штиинца, 1983.
3. Локс К. А. Грин // Печать и революция. – 1923. – № 5.
4. Н... А. Грин. Пролив бурь // Современный мир. – 1913. – № 6.
5. Роскин А. Судьба писателя-фабулиста // Художественная литература. – 1935. – № 4.
6. Фрид Я. А. Грин. Гладиаторы // Новый мир. – 1926. – № 1.

Голосова Т.М.

ЗОВНІШНЬОТЕМПОРАЛЬНА КВАЛІФІКАЦІЯ ЛІМІТАТИВНИХ КАТЕГОРІЙНИХ СИТУАЦІЙ ПРИ ФУНКЦІОНУВАННІ ФОРМ УМОВНОГО ТА НАКАЗОВОГО СПОСОБІВ

Поняття лімітативності в сучасному мовознавстві входить у парадигму граматичної та функціонально-семантичної категорії аспектуальності.

У граматичній аспектуальній системі семантика лімітативності є інваріантною [1–4] або однією з варіантних [1] ознак, яка виступає, передусім, як засіб розмежування видових протиставлень поряд з граматичними категорійними значеннями результативності, граничності, точечності, закінченості дії або часу, багаторазовості, цілісності тощо, у залежності від тієї або іншої аспектуальної теорії. Отже, вказана категорійна семантика визначає насамперед виділення дієслівних форм доконаного виду.

Лімітативність у функціональній граматиці кваліфікується як семантична категорія, що об'єднує різні типи відношення дії (в широкому значенні) до межі, і разом з тим як поле, що охоплює засоби тієї або іншої мови, які служать для вираження вказаних відношень [3]. Межа при цьому охоплює семантику повноти (вичерпаності) вияву дії, що фіксується тим чи іншим дієсловом у часі.

Таким чином, лімітативність входить у загальну парадигму функціонально-семантичних субкатегорій аспектуальності: тривалості, кратності, перфектності, статуральності, реляційності, представляючи семантику внутрішнього часу дії [2, 3].

Загальне функціонально-семантичне категорійне значення реалізується як формами доконаного, так і дієсловами недоконаного виду при наявності/відсутності взаємодії з додатковими елементами контексту, що підкреслюють вказану семантику. Тому поняття лімітативності включає широке значення, яке об'єднує різні типи відношення дії до внутрішньої межі, тобто як безпосередню, експліцитну або опосередковану, імпліцитну наявність межі, так і її відсутність. У загальний функціональний категорійний зміст входить поряд з лімітативністю поняття алімітативності.

Оскільки в слов'янських мовах ядро вказаної функціонально-семантичної категорії репрезентує аспектуальна система дієслівного виду, власне граматичне мовне і функціонально-семантичне значення лімітативності знаходяться в ієрархічних відношеннях, де провідною видається безпосередньо граматична мовна семантика обмеження, що базується на функціонуванні дієслівних форм доконаного виду. Вказане категорійне значення розширяється у функціонально-семантичній аспектуальній системі за рахунок потенційних можливостей передусім форм недоконаного виду, що мають семантику граничності як при наявності, так і при відсутності додаткових детермінантів обмеження, досягнення межі в контексті.

У системі макроструктурного текстового компонента вказана категорійна семантика репрезентує функціонально-семантичну макрокатегорію лімітативності.

Для інваріанта функціонально-семантичної макрокатегорії лімітативності макроструктурного текстового рівня характерним є передусім формування основного домінуючого категорійного значення, яке охоплює всі компоненти поліпредикативного комплексу, представленого в макроструктурі. Разом з тим, такого типу категорійні текстові інваріанти є, певною мірою, відносними, на противагу власне мовним абсолютним функціонально-семантичним інваріантним ознакам категорії виду в галузі граматичної мовної аспектології.

Потрібно відзначити і той факт, що оскільки основною категорійною домінантою у вираженні функціонально-семантичної категорії є категорія виду, власне видові форми і визначають провідне значення макрокатегорії лімітативності.

Отже, такого типу текстова система в концептуальному аспекті являє собою складну поліпредикативну ситуацію дійсності – подію. Під складною ситуацією дійсності розуміється, згідно з Дурст-Андерсеном [1], деякий мисленневий конструкт, який імплікує дві і більше базові пропозиції, тобто включає декілька простих ситуацій, що ідентифікуються на основі прямого фізичного сприйняття: статичного, стабільного зображення (стану) або процесуального, нестабільного (діяльного). Оскільки лімітативність у текстовій системі є внутрішньотемпоральною функціонально-семантичною макрокатегорією, вона реалізує комплексну подію поліпредикативної текстової системи, що становить собою послідовний перехід однієї дії, в якому суб'єкт або об'єкт знаходиться певний час, у новий стан, що є запереченням попереднього.

Функціонально-семантична макрокатегорія лімітативності репрезентує часову послідовність на рівні макроситуації-абзацу і маніфестує таким чином в системі тексту динаміку сюжетної системи. Виходячи з