

Сюжет как «внутреннее движение» в поздней прозе Ю. Трифонова

В современной сюжетологии отмечается возросший интерес к проблемам сюжета в так называемой бесфабульной прозе. Истоки такого интереса нужно искать, очевидно, в том факте, что «ослабление фабульного начала компенсируется усилением функций других сюжетно-композиционных форм, усложнением сюжетно-композиционной системы» [17, с. 98]. В контексте исследования поздней прозы Ю. Трифонова анализ этих процессов позволяет рассмотреть ряд вопросов, связанных с принципами изображения человека в художественном мире писателя.

Размышляя об «авторской» прозе Ю. Трифонова, Н. Иванова отмечает, что «неопределенность фабулы дает не только простор для ассоциативного письма; за этой внешней ассоциативностью прослеживается мысль о неожиданности, о свободе развития самой жизни. Осмысливая свою собственную судьбу и судьбы близких людей, Трифонов приходит к внешней бесфабульности, под которой скрывается внутренняя стройность. От непосредственно актуальных социальных проблем Трифонов — через анализ собственной жизни, через отпущенное на свободу от сюжетной скованности самосознание — переходит к вопросам онтологическим» [5, с. 285]. Если рассматривать эти слова в свете всей поздней прозы Ю. Трифонова 60—80-х годов, то необходимо выделить здесь такие понятия, как «внешняя бесфабульность», «свобода от сюжетной скованности». В сущности этими же категориями оперирует и Т. Рыбальченко, отмечая, что «сюжет стержневой ситуации, последовательно развивающийся во времени, лишен фабульной основы» [10, с. 100].

За этими наблюдениями над сюжетом легко просматривается связь с писательским представлением мира. Нет сомнения в том, что сюжет — концепция действительности. Но художественная действительность в литературе есть история характеров и противоречий. Конкретизируя эти положения и исследуя жанрово-стилевые вопросы малых форм прозы, В. Фащенко отмечал: «...Сюжет как история характеров и противоречий охватывает все произведение. Поэтому и не может быть так называемых внесюжетных элементов. Они могут быть лишь внефабульными... Если произведение не имеет сюжета, оно лишено и смысла. Ведь сюжет — не только событие. Сюжетность — это предметность, это раскрытая автором история характера, сущность системы жизненных связей, вещей» [16, с. 17; 190]. Что касается фабулы, то нельзя не согласиться с В. Линковым в том, что «вопрос о фабуле — это вопрос не только об организации материала произведения, но и о принципах организации мира, изображаемого художником, вопрос о взаимоотношениях героя с действительностью, в которой он живет» [7, с. 107].

Принимая эти положения, нужно констатировать бесспорное ослабление фабульности в поздней прозе Ю. Трифонова. В статье «Возвращение к прозу» Ю. Трифонов писал: «...по возможности охвата жизни рассказ и роман равносильны. И там, и здесь должно быть внутреннее движение, отнюдь не бесконечное. Завершенность движения (не внешнего, фабульного, а именно внутреннего) есть, мне кажется, то, что делает ровнями пухлую эпопею и рассказ в пять страниц» [11; т. 2, с. 554]. Здесь под «внутренним движением» писатель, очевидно, понимает сюжет.

А. Бочаров, пожалуй, первый, кто заметил эту особенность трифоновского сюжета: «душевное переживание (героя. — Е. Д.) и составляет истинное, внутреннее движение сюжета — и его завязку, и его развязку» [3, с. 304]. Позже об этом писала Я. Салайчикова: фабульная структура микроповести Ю. Трифонова характеризуется сужением сферы происходящего и разрастанием пласта эмоционально-психологической жизни героя» [18, с. 74].

Все эти особенности свойственны произведениям с «будничным сюжетом». «В таких повестях, — пишет Т. Пересунько, — наблюдается внутреннее действие, связанное с развитием характера» [9, с. 129].

Истоки ослабления фабульности следует видеть в обособленности героев Ю. Трифонова, ведь «фабула чаще всего строится на естественных связях людей, на осмыслении человеческих взаимоотношений в различных сферах жизни» [7, с. 107], поэтому фабульные произведения, которые строятся и развешиваются как постижение героями друг друга. Как и у А. Чехова, в произведениях Ю. Трифонова даже долгая совместная жизнь героев не раскрывает их до конца; как и у А. Чехова, в трифоновской прозе специфическая, характерная тема — жизнь идет, а герои перестают понимать или даже замечать друг друга. Вместо развития отношений — их исчезновение. Эта ситуация антифабульна. Идея связи, которую выражает фабульность, почти всюду противоречит тому состоянию мира, которое изображено Ю. Трифоновым*. Это качество трифоновской прозы прямо происходит от особого типа отношений между автором и героем, особых принципов выражения авторской позиции. В поздней прозе Ю. Трифонова, где сознание героя замкнуто на себе и осознании им **своих** проблем, **своих** переживаний, **своих** взаимоотношений с другими людьми, где замкнутость героя сопровождается ограничением его пространственно-временного кругозора, герой не готов к диалогическому общению с миром и с другими героями. Выражение авторской позиции носит здесь осложненный, опосредованный характер.

Причины обособления героев в поздней прозе Ю. Трифонова различны: от взаимного непонимания и нетерпимости страдают герои повести «Обмен»; в обстановке безразличия и отчужденности находится Геннадий Сергеевич — герой повести «Предва-

* Здесь мы опираемся на наблюдения В. Линкова при анализе фабулы в чеховской прозе [7, с. 106—126].

рительные итоги»; взаимоотношкаются герои «Долгого прощания» — Гриша Ребров и Ляля — характеры разные и во многом полусные; не понят Павел Евграфович своими детьми, которых заботит домик в дачном кооперативе, как в свое время в обстановке недоверия задыхался комкор Мигулин (роман «Старик»). Но, пожалуй, вершиной такой обособленности является повесть «Другая жизнь». Сам смысл ее исключает возможность событий, объединяющих Ольгу Васильевну со свекровью или бывшими сослуживцами мужа: «Когда поднималась лифтом на восьмой этаж, подумала: вот истина. Одна в закрытой коробке. Можно читать надписи, нацарапанные гвоздями. Но кому сказать, какая боль в сердце. Никто не услышит. В одиночестве ползет человек в шахте все выше и выше или все ниже и ниже, это безразлично, смотря, что считать верхом, что низом» [11, т. 2, с. 267]. «Дома Ю. Трифонова, — пишут С. Еремина и В. Пискунов, — как правило, населены людьми, обреченными на сосуществование при отсутствии между ними домашних, интимных связей, истинной душевной и родственной близости» [4, с. 59].

В центре поздней прозы Ю. Трифонова (и в этом писатель сближается с основными этическими и эстетическими параметрами развития современной советской прозы) — проблема поиска и восстановления естественных связей человека и мира, личности и истории, индивидуума и социума. Предпосылкой для постановки и решения этой проблемы, центром и предметом художественного анализа становятся поэтому прерванные связи, нарушенные отношения и взаимоотношения, внутренняя «разорванность» личности, о чем неоднократно говорили и критики, и сам писатель.

В повести «Предварительные итоги» рассказывается о том, как герой вдруг открывает, что семья стала ему чужой, что отношения с окружающими формальны: «Ведь все мы расползались в разные стороны, каждый в свою комнату, к своим делам и тайнам, к своему молчанию» [11, т. 2, с. 94], — думает Геннадий Сергеевич. Комментируя эти слова, Г. Белая пишет: «Так могли бы сказать о себе все герои книг Трифонова — Дмитриевы в «Обмене», где «расползалась» их семья — внутри себя и в отношениях с миром, и Ребров и Ляля в «Долгом прощании», и вместе воевавшие и любившие когда-то друг друга герои романа «Старик», и Ольга Васильевна с Сергеем в «Другой жизни», и герои романа «Время и место» с их друзьями, их учителями, их женщинами... Рефлексия по поводу убывающих отношений, расползающейся жизни, источающихся связей стала лейтмотивом произведений писателя» [2, с. 172]. Почти все герои писателя ощущают свою отрезанность от внешнего мира: «Но было уже поздно, непоправимо, отрезалось» [11, т. 2, с. 48]; «Далеко же это ушло. Давно нет ни матери, ни той Риты, которая обижалась, ни моей любви, ни нашей старой квартиры на Житной, коммунальной толчеи, тесного дивана, криков Кирки по утрам и знобящего чувства, что — все впереди, все еще случится, произойдет» [11, т. 2, с. 76—77]. Отчужденность свойственна герою и в его отношении к прошлому. Здесь возникает временная перспектива: «Четыре человека жили

за этими окнами на втором этаже. Один Ребров остался из четырех — стоит и смотрит в довоенное... Куда же они делись все? Нет их ни здесь, ни там — нигде. Так получилось. Он их представитель на земле, где сейчас снегопад, где троллейбусы медленно идут с включенными фарами» [11, т. 2, с. 196].

Внешний мир противостоит замкнутому на себе сознанию героя, он отражается в этом сознании и в определенной мере становится для героя объектным. В поздней прозе Ю. Трифонова герои зачастую не действуют, а созерцают. Яркий образец такого героя — Глебов из повести «Дом на набережной». Бездействие, постоянный сознательный уход от решительных поступков — одна из доминирующих черт характера этого героя и в целом такого социального типа, как Глебов: «Глебов относился к особой породе богатырей: готов был топтаться на распутье до последней возможности, до той конечной секундочки, когда падают насмерть от изнеможения. Богатырь-выжидатель, богатырь-тянульщик резины [12, с. 140]. Такой герой нужен для бесфабульного построения, ведь фабула, напротив, «требует активного, действующего героя. Поступок, действие героя принадлежат не только ему, но и объективному миру вне его. Через поступки герой полностью связан с общим делом, объединяющим всех героев произведения в их взаимоотношениях» [7, с. 109]. В поздней прозе Ю. Трифонова произведения построены на «внутреннем движении», а не на «внешнем», фабульном. Это, естественно, отражается на изображении события как микроэлемента фабульного действия.

Можно было бы сказать, что в произведениях Ю. Трифонова много событий: герои женятся, умирают, сходятся, ссорятся и расстаются навсегда, но все же эти события не воспринимаются в художественном мире писателя как события. Ведь главное здесь — восприятие этих событий героем. События есть, но фабульного, «внешнего» действия нет. Есть «внутреннее движение». Я. Салайчикова указывает: «Фабулы концентрируются вокруг происходящего становления отношений к случившемуся с дистанции времени. Вместе с тем само событие имеет значение второстепенное по отношению к тому, как это происходящее отбирали и отбирают герои, которые создают эмоциональную атмосферу. Отсюда — акцентирование тех событий, в которых участвуют герои. А истинное значение этих событий осознается лишь через отношение к ним героев, через цену, которую они платят за каждое из этих событий» [18, с. 74]. И действительно, событий в поздней прозе Ю. Трифонова много, но событие в художественном произведении следует воспринимать не в житейском смысле; несомненно, что «одна и та же бытовая реальность может в разных текстах приобретать или не приобретать характер события» [8, с. 281].

В результате возникает парадокс: событие, безусловно важное с точки зрения нравственно-философской проблематики, изображается в произведении неадекватно своему значению.

Пример такого двойного видения событий — значение и изображение смерти в произведениях Ю. Трифонова. Известно, что

сам писатель говорил о смерти как о «рывке из образа жизни», своего рода «катарсисе», «очищении» [14, с. 101], да и исследователи справедливо указывают на то, что для Ю. Трифонова свойственно проверять своих героев способностью к «метафизическому мышлению, размышлениям о жизни и смерти» [1, с. 13], что «человек проходит в прозе Ю. Трифонова проверку высшим, конечным. — пониманием цели жизни, смысла бытия. Не случайно в его творчестве так часто люди проверяются смертью близкого человека» [6, с. 196], что смерть у писателя часто становится «толчком для выхода героев в сферу «экзистенциального» времени» [4, с. 48]. Все это, несомненно, так. Однако в свете нашей проблематики интересен вопрос о том, как изображается смерть в произведениях.

Необходимо отметить, что смерть находится «за скобками» произведения. Так происходит, например, в романе «Нетерпение», где последние картины, которые предстают перед читателем, являются последними и для героя — Андрея Желябова, стоящего на эшафоте.

Обратимся к роману «Время и место». Смерть «летописца Нескучного сада» передана здесь через восприятие ребенка: «Станислава Семеновича вскоре забрали в больницу» [13, № 9, с. 84] — все, что сообщается читателю об этой смерти. О гибели сына Киянова вообще упоминается в связи с фотографией, которую увидел Антипов в комнате своего учителя. А вот как говорится о смерти самого Киянова в романе: «О смерти Киянова Антипов узнал в Ялте, купив газету в киоске на набережной. Было душнейшее лето. На пляже занимали место с шести утра» [13, № 10, с. 61].

Если смерть (вернее, не смерть, а похороны) изображается, то это тем более не воспринимается как «рывок из образа жизни». Яркий пример — похороны деда в повести «Обмен» с сакраментальной фразой Дмитриева: «Не забыть портфель с сайрой!» или сцена похорон Георгия Максимовича в повести «Другая жизнь», где воспоминания Ольги Васильевны о похоронах прерываются ее размышлениями об увлечении мужа парапсихологией и Дарьей Мамедовой.

Подобные примеры многочисленны в произведениях Ю. Трифонова. Изображение смерти в его поздней прозе — яркий пример того, как событие, важное в плане морально-этической проблематики произведения, в изобразительно-выразительном плане теряет свою объемность и многомерность как замкнутое на себе сознание героя, «внутреннее движение» «приглушает» событие, «разлагает» действие внешнее. На глазах читателя возникает два плана: сфера сознания героя, находящаяся на поверхности текста, и сфера авторского голоса, находящаяся на глубине, скрытая в подтексте.

Организованный таким образом сюжет в основном полностью реализует авторскую установку на скрытое, опосредованное выражение позиции писателя в произведении, что характерно для аналитической прозы в целом.

В контексте исследования сюжетостроения поздней прозы Ю. Трифонова нужно отметить, что понимание соотношения между сюжетом и фабулой, с одной стороны, и жанровой природой его прозы — с другой многое дает для понимания и прояснения жанровых особенностей его произведений. Для Ю. Трифонова характерно слияние романной развернутости содержания и новеллистической спрессованности формы. Это слияние в разной «концентрации» и создает своеобразную систему жанровых типов от бесфабульного рассказа, структурно подобного лирическому произведению («Игры в сумерках», «Путешествие», цикл рассказов «Опрокинутый дом» и др.), до произведений, само название которых выражает сюжетную развернутость («Нетерпение», «Старик», «Время и место»). Центральное место в этой системе занимает повесть с так называемым «интенсивным» сюжетом, а точнее — новеллистическая повесть-биография: «Обмен», «Предварительные итоги», «Долгое прощание», «Другая жизнь», «Дом на набережной» — своего рода «конспект романа», в котором романное содержание реализовано в новеллистической форме, в форме новеллистического сюжета.

Исследование взаимоотношений между сюжетом и жанром дает богатый материал для типологических обобщений и рассмотрения творчества Ю. Трифонова на более широком историко-литературном фоне. Писатель воплотил в своих произведениях тенденции современной советской прозы, которые связаны с углублением аналитизма, с расширением представлений о месте человека в мире. Эти черты характеризуют и творчество других писателей-аналитиков, осваивающих разные пласты действительности. И здесь сюжет как «внутреннее движение», развивающийся адекватно развитию отношений между героем и миром, положенных в основу произведения, служит началом, объединяющим в один типологический ряд произведения Ю. Бондарева и С. Залыгина, Ю. Трифонова и А. Крона, И. Грековой, В. Тендрякова и В. Шукшина... Из многонациональной литературы можно назвать романы, повести и рассказы Ч. Айтматова и В. Быкова, Э. Бээкман и Э. Кипиани, Т. Чиладзе, М. Слуцкиса, Ю. Щербака, А. Беляускаса, М. Траата, Ю. Мушкетика, Л. Промет и др.

Здесь везде сюжет отражает внутреннюю жизнь личности героя, развитие его отношений с миром, «внутреннее движение»; сюжет воплощает авторское отношение к событиям, происходящим в сфере сознания героя, является фактором, отражающим писательскую концепцию действительности и принципы ее выражения.

Жанр так называемой «новеллистической» повести, возникающий за счет «расширения содержательной стороны новеллистической «конструкции», характеризуется «высоким уровнем объективации изображаемого, что подчеркивается отсутствием дидактического тона» [15, с. 97]. Этот жанр осваивается в современной прозе многими авторами, ведь здесь в центре всегда стоит нравственно-психологическая коллизия и герой, сфера сознания которого расширяется писателем [См.: 15, с. 98]; «внутреннее движение» здесь приобретает особое значение, поскольку главное, что объ-

единяет в один типологический ряд писателей столь разных художественных манер, — пристальное внимание к реалиям жизни, к ее сложным проблемам и противоречиям, углубленный интерес к внутреннему миру личности, психологии характеров.

Сюжет как «внутреннее движение» является одним из главных моментов, реализующих такую установку. Вот почему еще на пороге своей поздней прозы Ю. Трифонов писал: «Для меня представление о сюжете, то есть о событии или о цепи событий (здесь под сюжетом подразумевается, конечно, фабула — *Е. Д.*), не играет большой роли в процессе работы. Есть гораздо более необходимые факторы... Главной трудностью и главной ценностью в процессе работы — то, за чем следишь пристальнейшим образом, что более всего мучит, — является ощущение правдивости описываемой жизни. Из него, из этого ощущения, и выделяется сюжет. Оно должно не покидать ни на минуту, всегда быть тут, над тобой, как громадный светящийся зонт или кусок солнца с теплом и светом, — потому что, когда оно вдруг перестает греть, тогда все высыхает мгновенно, движение прекращается» [11, т. 2, с. 555].

Непрекращающееся внутреннее движение, глубокий интерес к сокровенному в человеке, напряженный поиск человека в человеке, знание всей сложности многослойной жизни, анализ социальных противоречий — эти черты трифоновской прозы обеспечили ей долгую и счастливую судьбу.

1. *Белая Г. А.* Польза интуиции // Лит. обозрение, 1981. № 9. 2. *Белая Г. А.* Художественный мир современной прозы. М., 1983. 3. *Бочаров А. Г.* Требовательная любовь. Концепция личности в современной советской прозе. М., 1977. 4. *Еремина С. И., Пискунов В. М.* Время и место прозы Юрия Трифонова // Вопр. лит. 1982. № 5. 5. *Иванова Н. Б.* Проза Юрия Трифонова. М., 1984. 6. *Кузнецов Ф. Ф.* Быть человеком. О некоторых нравственных проблемах современной прозы // Октябрь. 1975. № 2. 7. *Линков В. Я.* Художественный мир прозы А. П. Чехова. М., 1982. 8. *Лотман Ю. М.* Структура художественного текста. М., 1970. 9. *Пересунько Т. К.* Про деякі особливості сюжету радянської повісті 60-х — початку 70-х років // Теорія родів і жанрів художньої літератури: Тез. доп. респ. наук. конф. Одеса, 1975. 10. *Рыбальченко Т. Л.* Жанровая структура и художественная идея (Повесть Ю. Трифонова «Предварительные итоги») // Пробл. метода и жанра. Томск, 1977. Вып. 4. 11. *Трифонов Ю. В.* Избранные произведения: В 2 т. М., 1978. 12. *Трифонов Ю. В.* Дом на набережной // Дружба народов. 1976. № 1. 13. *Трифонов Ю. В.* Время и место // Дружба народов. 1981. № 9. № 10. 14. *Трифонов Ю. В.* Вообразить бесконечность // Лит. обозрение. 1977. № 4. 15. *Утехин Н. П.* Основные типы эпической прозы и проблема жанра повести // Рус. лит. 1973. № 4. 16. *Фащенко В. В.* Из студий про новеллу. Жанрово-стильові питання. К., 1971. 17. *Цилевич Л. М.* Сюжет чеховского рассказа. Рига, 1976. 18. *Salajczykowa J.* Rosyjska literatura radziecka. Wybrane zagadnienia. Cz. 1—2. Gdansk, 1981. Cz. 2.

Статья поступила в редколлегию 02. 09. 85