



Вопросы русской литературы

Выпуск

1990

1(55)

**МИНИСТЕРСТВО ВЫСШЕГО И СРЕДНЕГО
СПЕЦИАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ УССР
ЧЕРНОВИЦКИЙ ОРДЕНА ТРУДОВОГО КРАСНОГО ЗНАМЕНИ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ**

ВОПРОСЫ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

**РЕСПУБЛИКАНСКИЙ
МЕЖВЕДОМСТВЕННЫЙ
НАУЧНЫЙ СБОРНИК**

Издается с 1966 г.

ВЫПУСК 1 (55)

**Л Ь В О В
ИЗДАТЕЛЬСТВО «СВИТ»
1990**

Сборник содержит статьи, посвященные 175-летию со дня рождения Н. В. Гоголя. В их основу положены научные доклады, прочитанные на юбилейной республиканской Гоголевской научной конференции. Освещаются также вопросы жанрологии в общетеоретическом плане и на материале творчества отдельных писателей, исследуются проблемы сравнительного литературоведения. Среди авторов статей не только ученые Украины, но и известные литературоведы РСФСР, Латвийской ССР, зарубежных славянских стран.

Для литературоведов, преподавателей вузов и средних школ, студентов.

Библиогр. в конце статей.

Редакционная коллегия: проф., д-р филол. наук *А. Р. Волков* (отв. ред.), доц., канд. филол. наук *Д. М. Степанюк* (отв. секр.), д-р филол. наук *В. С. Брюховецкий*, проф., д-р филол. наук *А. Т. Васильковский*, доц., канд. филол. наук *М. Л. Гомон*, проф., д-р филол. наук *В. А. Гусев*, проф., д-р филол. наук *И. Я. Заславский*, д-р филол. наук *В. П. Казарин*, проф., д-р филол. наук *И. Т. Крук*, проф., д-р филол. наук *А. В. Кулинич*, проф., д-р филол. наук *М. А. Левченко*, доц., канд. филол. наук *В. П. Малинковский*, проф., д-р филол. наук *Э. Ф. Морозова*, доц., канд. филол. наук *В. Д. Павличенко*, проф., д-р филол. наук *И. А. Спивак*.

Ответственный за выпуск проф., д-р филол. наук *А. Р. Волков*
Секретарь *Л. П. Сердюк*

Адрес редколлегии:

274012 Черновцы, ул. Коцюбинского, 2 Университет,
кафедра теории литературы и зарубежной литературы,
Тел. 9-84-87

Редакция историко-филологической литературы
Редактор *Т. А. Головина*

Л. П. Волкова, доц.,
Черновицкий университет

**«Русский чисто анекдот» —
структурообразующий принцип
гоголевской драматургии**

В драматургических взглядах и творческой практике Н. В. Гоголя важное место занимает положение об извлечении необыкновенного из обыкновенного для обнаружения истинности. Это — один из драматургических принципов писателя. Гоголь предлагал положить в основу произведения «...какой-нибудь смешной или несмешной, но русский чисто анекдот» [5, т. 10, с. 375]. Учение о необычайном, о соотношении обыденного и исключительного в драматическом произведении было выдвинуто еще Д. Дидро [8, с. 200]. Впрочем, если Гоголь даже знал положение Дидро, он самостоятельно развивался в сторону сценического реализма.

Как вспоминал С. Т. Аксаков, драматург еще в молодости высказывал мнение о возможностях одаренного ума увидеть многое в окружающей жизни в противоположность серости. Эти мысли развернулись в целое рассуждение в гоголевской статье 1832 г. «Несколько слов о Пушкине»: «То, что мы реже видим, всегда сильнее поражает наше воображение... Мне пришло на память одно происшествие из моего детства. Я всегда чувствовал маленькую страсть к живописи. Меня много занимал писанный мною пейзаж, на первом плане которого раскидывалось сухое дерево. Я жил тогда в деревне; знатоки и судьи мои были окружные соседи. Один из них, взглянувши на картину, покачал головою и сказал: «Хороший живописец выбирает дерево рослое, хорошее, на котором бы и листья были свежие, хорошо растущее, а не сухое». В детстве мне казалось досадно слышать такой суд, но и после я из него извлек мудрость: знать, что нравится и что не нравится толпе... Потому, что чем предмет обыкновеннее, тем выше нужно было быть поэту, чтобы извлечь из него необыкновенное и чтобы это необыкновенное было между прочим совершенная истина» [5, т. 8, с. 53—54]. В «Петербургских записках» встречаем сходное рассуждение: «Непостижимое явление: то, что повседневно окружает нас, что неразлучно с нами, что обыкновенно, то может замечать один только глубокий, великий необыкновенный талант. Но то, что случается редко, что составляет исключения, что останавлива-

ет нас своим безобразием, нестройностью среди стройности, за то схватывается обеими руками посредственность» [5, т. 8, с. 182]. Гоголь пришел к мнению: истинно высокой и прекрасной может быть жизненная правда, повседневные явления и житейские мелочи могут возвыситься до высот творчества. Но такое под силу только великому таланту, который в состоянии подняться до осознания важности изображения реальной жизни и социальных язв.

Таким был сам Гоголь. Еще в гимназические годы писатель стал развивать наблюдательность. Он писал, что с Г. И. Высоцким его «сроднили глупости людские», над которыми они вместе потешались [5, т. 10, с. 91]. В Нежине Гоголь услышал известный рассказ о том, как Екатерина II в 1787 г. наградила графа А. А. Безбородько, происходившего из украинского казачества, домом. Этот подарок, оценивавшийся в 700 тыс. р., был сделан за то, что Безбородько сопровождал ее в Крым. О царской милости, проявленной к старшему брату основателя гимназии, очевидно, вспоминали не раз. Этот рассказ Гоголь преобразовал и включил в «Майскую ночь»: «Давно, еще, очень давно, когда блаженной памяти великая царица Екатерина ездила в Крым, был выбран он (голова. — Л. В.) в провожатые; целые два дня находился он в этой должности и даже удостоился сидеть на козлах с царицыным кучером... И с той поры голова, об чем бы ни заговорили с ним, всегда умеет поворотить речь на то, как он вез царицу и сидел на козлах царской кареты» [6, т. 1, с. 62].

Жизнь человека бедна событиями, поэтому герои Гоголя помнят «перипетии» своего существования. Жевакин в «Женитьбе», подобно голове, о чем бы ни говорили, непременно ввернет в разговор рассказ о Сицилии.

Слово анекдот меняло значение. Для гоголевского времени верно определение, данное Далем: «Анекдот — короткий по содержанию и сжатый в изложении рассказ о замечательном или забавном случае» [7, т. 1, с. 17].

Обращение к «русскому чисто анекдоту» и последующее перевоплощение жизненных фактов системно входят в драматургию Гоголя. Конкретные жизненные случаи постоянно ложатся в основу сюжетов в целом и отдельных сюжетных ситуаций.

Диалектическое единство обычного и необычного, желание и умение выявить через обычное сущность исключительного проявляется у Гоголя и в характерологии, и в речевых характеристиках, и в антропонимах. Но наиболее очевидно — в сюжетосложении. Писатель отталкивается от реальных фактов жизни.

Так было начиная с «Владимира 3-ей степени». Ограничимся одним примером. В «Старой записной книжке» П. А. Вяземского читаем следующий рассказ: «А. П. Офросимов — сын Н. Д. Офросимовой, известной русской барыни, «судьи» салонов и гостиных — рассказывал о следующем столкновении своем с родственником Кокошкиным: «У них была общая родст-

венница, старая дева. Была она при смерти больна. Та и другая сторона имели в виду наследовать ей. Проживала она у Кокошкина. Офросимов отправляется к нему. Едва вошел он в комнату, явился и Кокошкин. Больная лежала на кровати, выпуча глаза, и не давала никаких признаков жизни.

Офросимов: «Матушка моя прислала меня к вам узнать о здоровье».

Больная протяжно хрипит.

Кокошкин: «Сестрица очень благодарит матушку вашу и вас за внимание к ней».

Офросимов еще ближе подходит к кровати больной и говорит: «Матушка приказала мне спросить вас, не желаете ли вы и не нужно ли вам, чтобы она вас навестила».

Больная еще протяжнее хрипит.

Кокошкин: «Сестрица очень благодарит матушку вашу за доброе предложение, но просит ее заехать к ней попозже, когда ей будет легче».

Офросимов: «Да помилуйте, Федор Федорович, что это переводите вы по-своему мычание и хрипение сестрицы? Она ничего не слышит и не понимает, ни одного слова выговорить не может, а вы сочиняете за нее ответы».

Сестрица вскоре за тем скончалась, а между наследниками началась тяжба» [4, с. 153].

Этот анекдот, пересказывавшийся в гостиных обеих столиц, представляет быль и былъ весьма типичную. Вяземский отметил: «Рассказ Офросимова, целиком в лицах переданный на сцене, мог бы придать живое и мастерское явление комедии нравов» [4, с. 153].

Это и было сделано Гоголем. Сцена в «Тяжбе» Христофора Петровича Бурдюкова и Пролетова местами почти дословно совпадает с приведенным рассказом. Писателю осталось домыслить финал разговора братьев Бурдюковых, где речь заходит о завещании. Истории с завещаниями и их подделками постоянно проводили к раздорам среди родственников, т. е. были широко распространены. Гоголь заострил подобную обычную ситуацию до пределов почти невероятного. В поддельном завещании одному брату записано почти все, сестре — меньшая часть, а Христофору — «три шаметовые юбки и всю рухлядь, находящуюся в амбаре» [5, т. 5, с. 113]. Анекдотичность усиливается тем, что в поддельном завещании стоит подпись: вместо имени покойницы *Евдокия* — глагол *обмокни*.

Досоветская критика усматривала в подобных находках легкомысленную фарсовость. Например, А. Н. Баженов утверждал, что в основе сюжета «Женихов» — «Женитьбы» дежит «невероятный анекдот, который плохо исполняется и плохо понимается зрителем» [1, с. 263, 578]. Действительно, в «Женитьбе» многое может казаться нелепым. Уже исходная ситуация, когда бездельник друг вмешивается в чужие дела, вплоть до самых интимных, представляется странной. Но она отражала пошлую жизнь. Кочкарев — человек, который суетится без ка-

кой-либо пользы для себя и для других. Характеры, подобные Кочкареву, тоже давала сама жизнь. Сошлюсь на выписку из дневника В. А. Соллогуба, опубликованного в виде очерка под заглавием «Русская барыня». Автор рассказывал историю супружеской измены и счастливого примирения, которое устраивала мужу и жене скучающая светская дама-благотворительница. Соллогуб не понимал причин, побудивших ее вмешаться в отношения супругов: «Для чего она сделала это?.. И вдруг я вспомнил слова Кочкарева: «Ну, хотя ради меня женись», — и мне теперь все стало ясно...» [11, с. 11].

Гоголь не только сюжетнику, но и характерологию основывал на «русском чисто анекдоте». Здесь системная межуровневая взаимосвязь: Кочкарев попадает в анекдотические обстоятельства, так как его характер анекдотичен. Анекдотичность же характера Кочкарева определяет его поступки и, следовательно, ситуации, в которых он оказывается. Не менее анекдотичны характеры Подколесина и Жевакина, Хлестакова и Бобчинского с Добчинским, других персонажей.

Каким образом происходит переход обычного в необычное?

Гоголевский талант замечал в обыденном, в том, на что все каждодневно смотрели, не видимое другим. Он показывал, как пошлые мелочи, повторяясь, накапливаются и могут привести к совершенно невероятному результату.

Примером такого превращения является образ-характер Подколесина и соответственно совершаемые им сюжетные поступки. «Видимая миру» человеческая несамостоятельность, неумение соединить желание с его воплощением, по мысли Гоголя, чревато непоправимыми последствиями. То, что Подколесин собирается знакомиться с невестой, но никак не может выехать из дому, уже становится причиной того, что Кочкарев насильно заставляет его ехать к Агафье Тихоновне. На этой стадии персонаж еще может быть оправдан: невесты не видел, мало ли кто собирается жениться... Но после смотрин возникает новое препятствие: невеста то ли понравилась, то ли «нос велик»... И опять выступает самооправдательный фактор. Следующий поворот — много соперников: пусть невеста сама выберет. Здесь причиной отступления служит мнимая деликатность. Но вот другим претендентам отказано — и возникает новое препятствие: так быстро совершить венчание неприлично. Консерватизм Подколесина цепляется вновь за возможность отдалить решительный шаг. Но Кочкарев торопит события: венчание готовится в тот же день, а по закону между обручением и свадьбой должен пройти хотя бы месяц. Напомним, что Гоголя упрекали в незнании обычаев, имея в виду как раз эту ситуацию. Разумеется, писатель не хуже любого современника знал, как должно быть. Критика не поняла, что драматург сознательно применил реалистическую гиперболу, полностью соответствующую авторскому жанровому определению произведения. Гипербола подчеркивает: препятствий нет, можно венчать-

ся. Уже здесь происходит переход вероятного в невероятное. Дальнейшие колебания героя приводят к совершенно невероятному — жених прыгает в окно. Здесь еще раз повторена гипербола. Ряд оттяжек решения героя переводит нерешительность, леность в отчаянный поступок, который становится комической катастрофой персонажа (о чем речь пойдет ниже).

Гоголь как бы демонстрирует прием нанизывания сходных внутренних действий, которые, накапливаясь, приводят к резко-му внешнему действию. Происходит переход количества в качество. Параллельно нанизываются гиперболические комедийные ситуации.

Вновь очевидна межуровневая взаимосвязь: компоненты сюжетного уровня — микроситуации, в которых оказывается Подколесин, — определяются характерологическим уровнем и в то же время проявляют его характер.

Ситуация из «Ревизора» целиком основана на жизненном анекдоте. А. М. Докусов приводил факты, когда за ревизора принимали случайных людей [9, с. 17—19]. В этом ряду большой интерес представляют анекдоты о мнимом ревизоре, сообщенные Вяземским. Он писал: «В одной из наших губерний, и неотдаленной, был действительно случай, подобный описанному в «Ревизоре». По сходству фамилий приняли одного молодого проезжего за известного государственного чиновника. Все городское начальство засуетилось и приехало к молодому человеку я в л я т ь с я. Не знаем, случилась ли ему тогда нужда в деньгах, как проигравшемуся Хлестакову, но, вероятно, нашлись бы заимодавцы. Все это в порядке вещей, не только в порядке комедии» [3, с. 263].

И. М. Троицкий, изучавший архивы III отделения, писал, что ни в одну эпоху не создавалось столько возможностей для провокаций, подложного ревизорства, приобретения казенных денег. «Напуганное с самого начала своего царствования восстанием декабристов, правительство окружило себя людьми ограниченными, подозрительными и преданными царю. В их доверие, а через их посредство в доверие к Николаю-самодержцу входили оборотистые проходимцы». Известны провокации Медокса, Шервуда, сумевших из одурачивания III отделения извлечь немалые личные выгоды [12, с. 79—87]. В то же время их деятельность в провинции доказывала слепую доверчивость властей предержавших на окраинах России, страх перед лицом из Петербурга и готовность служить любому злоупотребителю. Поэтому страх Городничего и всех окружавших его чиновников — не индивидуальный страх. Это явление общее и социальное.

Изображая сцены дачи взяток, Гоголь также шел от анекдотических ситуаций, возникавших на основе узаконенных порядков. Чиновникам, отправлявшимся с ревизией и по прочим казенным надобностям, не выплачивались прогонные. Предполагалось, что деньги у них найдутся. «Сочувствуя» ревизорам, ревизуемые для возмещения понесенных в дороге издержек собирали соответствующие суммы.

У Вяземского находим такую историю: «Один барин не имел денег, а очень хотелось ему иметь деньги. Говорят, — голь на выдумки хитра. Наш барин запасся двумя или тремя подорожными для разезда по дальним губерниям и на этих подорожных основывал он свои денежные надежды. Приедет он в селение, по виду довольно богатое, отдаленное от большого тракта, и, вероятно, не имевшее никакого понятия о почтовой гоньбе и о подорожных; пойдет к старосте, объявит, что он чиновник, присланный от правительства, велит священнику отпереть церковь и созвать мирскую сходку. Когда все соберутся, он начнет важно и громко читать подорожную: «По указу его императорского величества», при этих словах он совершит крестное знамение, а за ним крестится и весь народ. Когда же дойдет до слов: «выдавать ему столько-то почтовых лошадей за указанные прогоны, а где оных нет, то брать из обывательских». Тут скажет он, что у него именно оных-то и нет, т. е. прогонов, т. е. денег, а потому и требовал от обывателей такую сумму, которую назначал он по усмотрению своему. Получив такую подать, отправляется он далее, в другое селение, где повторяет ту же проделку» [4, с. 87—88].

Чиновные лица и реакционные критики упрекали Гоголя в преувеличении и даже в наговоре на чиновничество. Однако и исторические документы, и анекдоты, сообщаемые современниками, показывают, что жизнь давала куда более поразительные свидетельства злоупотреблений, чем могло представить творческое воображение художника. Вяземский ссылался на слова Н. М. Карамзина: «...Если бы отвечать одним словом на вопрос: что делается в России, то пришлось бы сказать: крадут... Один директор департамента делил подчиненных своих на три разряда: одни могут не брать, другие могут брать, третьи не могут не брать. Замечательно, что на общепринятом языке у нас глагол «брать» уже подразумевает в себе «взятки» [4, с. 89].

П. Т. Щипунов собрал факты, из которых следовало, что Гоголь знал о казнокрадстве чиновников и анекдотах на эту тему [13, с. 208]. В «Ревизоре» Городничий упоминает о пожертвованиях на церковь, которая не была построена. Подчиненным он велит объяснить ревизору, будто постройка сгорела. О подобном факте Гоголь писал матери в 1831 г.: «Вам, я думаю, известно, что комиссия построения храма в Москве уничтожена по причине страшных сумм, истраченных ее чиновниками. Все они находятся едва ли не до сих пор под следствием» [13, с. 110—111]. Гоголь мог слышать и поразительные анекдоты из более ранней истории России. Они позволяют представить, каким образом и в каких сферах совершались злоупотребления. «У кого-то из царской фамилии, кажется у Великого князя Павла Петровича, был сильный насморк. Ему присоветовали помазать себе нос на ночь салом, и была приготовлена сальная свеча. С того дня было в продолжение года, если не долее, отпускаемо ежедневно из дворцовой конторы по пуду сальных свечей, — на собственное употребление

его высочества» [4, с. 125]. И еще одна выписка: «Кажется, А. А. Нарышкин рассказывал, что кто-то преследовал его просьбами о зачислении в дворцовую прислугу. «Нет вакансии», — отвечали ему. — «Да, пока откроется вакансия, — говорит проситель, — определите меня к смотрению хотя за какую-нибудь канарейкою». — «Что ж из этого будет?» — спросил Нарышкин. — «Как что? Все-таки будет при этом чем прокормить себя, жену и детей» [4, с. 125].

При таком положении «лихоимство и казнокрадство пронизывало весь правительственный аппарат до низших его рядов включительно. Население облагалось такими поборами, что даже воры — как свидетельствует историк — бросали свой промысел, не желая отдавать львиную долю добычи местной администрации» [12, с. 40].

У Гоголя встречается также анекдотические ситуации ошибочной порки. В «Отрывке» Собачкин рассказывает, как барыня по ошибке собственноручно высекла своего мужа. По его словам, этот случай — «преинтересный анекдот». Кстати, он добавляет к нему собственную выдумку: «Счет всякий день мужа, как кошку!..» [5, т. 5, с. 130]. Этот анекдот трансформируется в «Ревизоре». Воспитанное крепостничеством представление, что пижестоящих можно и должно сечь, находит отражение в анекдотической ситуации с унтер-офицерской вдовой, которая, по словам Городничего, «сама себя высекла». За ошибку, допущенную полицией, она добивается уплаты ей компенсации: «Мне от своего счастья неча отказываться, а денюга бы мне теперь очень пригодилась» [5, т. 4, с. 72]. Подобные случаи имели место в реальности. Бывало, что пострадавшее лицо требовало денежного возмещения «убытков». «Проезжий поколотил станционного смотрителя. Подобного рода путевые впечатления не новость. Смотритель был с амбицией. Он приехал к начальству просить дозволения подать на обидчика жалобу, взыскать с него за бесчестье. Начальство старалось убедить его бросить это дело и не давать ему огласки. «Помилуйте, ваше превосходительство, — возразил смотритель, — одна пощечина, конечно, в счет не идет, но несколько пощечин в сложности чего-нибудь да стоят» [4, с. 92—93].

Гоголь на основе анекдотов, взятых из русской жизни, создал не только исходную сюжетную ситуацию, но и частные ситуации и перипетии. Иногда совпадают с жизненными фактами и анекдотами даже ситуационные и словесные подробности: сцена с Прохоровым в «Ревизоре», рассказ Офросимова и сцена Бурдюкова и Пролетова в «Тяжбе», о чем шла речь выше.

В «Игроках» Гоголь вышел за рамки этой частной темы. Но в текст введены четыре анекдота, повествующие о тонкостях шулерства.

В. В. Виноградов подробно рассматривал светские анекдоты и литературные произведения, связанные с темой карточной игры в России [2]. А. Л. Слонимский дополнил Виноградова фактами из догоголевской драматургии [10]. Эти работы не связа-

ны с творчеством Гоголя. У Виноградова находим только указание, что один из анекдотов (о потерянном чемодане с мечеными картами) Гоголь, несколько переработав, взял из популярного двухтомного сочинения «Жизнь игрока, описанная им самим, или Открытие хитрости карточной игры» (1826—1827 гг.). Четыре анекдота, вписанные Гоголем в ткань пьесы, подготавливали основную комедийную ситуацию — пятый анекдот о том, как шайка шулеров обманула своего собрата. Такое обилие рассказываемых анекдотов позволило почти не изображать на сцене карточную игру, а зрительское внимание направить на другие, более социально окрашенные и постоянно волновавшие Гоголя темы.

Обратим внимание еще на одно обстоятельство: в каждой комедии кто-либо рассказывает анекдот: в «Отрывке» — Собачкин (о том, как жена высекла мужа); в «Женитьбе» — болтун Жевакин (какие «странные» фамилии были у моряков его эскадры и какое последствие имело ранение мичмана в ногу); тетка с невестой, перебивая друг друга, сообщают, что случилось с Бирюшкиной; в «Ревизоре» Хлестаков врет, что его «приняли за главнокомандующего». Анекдоты присутствуют как элемент мнимо светской болтовни об историях типа «или вышла замуж, или переломила ногу». Подобные пошлые и глупые рассказы нравились тем, кого Гоголь высмеивал. Таков вкус Первого из «Театрального разезда»: «Ну, да мало ли есть всяких смешных светских случаев. Ну, положим, например, я отправился на Аптекарский остров, а кучер меня вдруг завез там на Выборгскую или к Смольному монастырю. Мало ли есть всяких смешных сцеплений?» [5, т. 5, с. 154].

Подобным анекдотам и противостоят гоголевские социальные «русские анекдоты».

Гоголь использовал и комедийно-анекдотические ситуации, идущие из народного театра. В частности, прием изложения ненужных подробностей (в «Ревизоре» — 3-е явление 1-го действия) или прием старательного объяснения того, чего не надо делать: «Ф е к л а. А вот как поворачишь в проулок, так будет тебе прямо будка; как будку минеешь, свороти налево, и вот тебе прямо в глаза и будет деревянный дом, где живет швея, что жила прежде с сенатским оберсеклетарем. Так ты к швее-то не заходи, а сейчас за нею будет второй дом, каменный — вот этот дом и есть ее, в котором, то есть, она живет. Агафья Тихоновна-то, невеста» [5, т. 5, с. 16].

Непонимание гоголевского драматургического принципа — класть в основу сюжета и отдельных его компонентов «смешной или несмешной, но русский чисто анекдот» не раз бывало причиной нападок. Драматурга упрекали то в клевете на общество, то в повторении давно известных ситуаций и истин. Поскольку о подобных происшествиях знали все современники, они подчас не видели ничего нового в том, что предлагал Гоголь. Было и психологическое нежелание признаться в том, что каждый узнавал себя: анекдотические структуры, слива-

ясь в комедии, давали широкую панораму жизни и рождали чувство беспокойства. Такое противоречивое восприятие зрителем его комедий повергало в изумление самого Гоголя. Поистине — «на зеркало неча пенять, коли рожа крива!».

Подобную психологическую ситуацию Гоголь тоже перенес в свои произведения и развил в сценическом микромире. Персонажи «Ревизора», прежде всего Сквозник-Дмухановский, знают, что за чинимые ими злоупотребления может последовать возмездие. Но они знают и другое: злоупотребления в России повсеместны. Узнав о приезде ревизора, они не хотят признать надвигающуюся опасность и стремятся различными способами отвести ее от себя. Чиновники, как будто в шорах, бегут по дороге обманов, взяток, изворотливости. Им кажется, что в этом спасение. Они сами загнали себя в конечную ситуацию, приняв «сосульку», «тряпку» за важное лицо. В сюжете «Ревизора» дана схема: злоупотребления нагнетаются, нанизываются одно на другое в действиях каждого персонажа. Все вместе — это пучок пороков, входящих в одно русло — откровенные мошенничества. Их накопление приводит к комической катастрофе персонажей.

В «Женитьбе» использована та же схема: Подколесин сам создавал цепь пагубных действий, пока не загнал себя на подоконник раскрытого окна.

В «Игроках» нанизывание способов мошенничества идет на двух уровнях: в сфере карточной игры и в социально-чиновничьем мире. Чем больше Утешительный и его шайка рассказывают о злоупотреблениях, тем основательнее они убеждают Ихарева в оказываемом ему доверии. И вдруг — сообщение, что заключавшийся союз Утешительного с Ихаревым на самом деле — обман. Здесь качественный скачок, делающий известное невероятным. Схема та же, но несколько усложненная пересечением указанных структурных уровней с темой мошенничества.

Итак, на одном из основных уровней системы — сюжетном — Гоголь достиг качественно нового результата. Он сумел каждодневное сделать новым, привлек к нему внимание, чтобы известное, порочное, но привычное изменить средствами искусства. Системность восприятия общественных явлений дала сходные приемы отражения окружающего мира, такие структуры, где видевшаяся простота и обыденность в последней точке развития сюжета неизбежно перерастает в исключительную результативную ситуацию. Возникает новая структура, обладающая постоянным свойством: совершенно невероятные ситуации и в то же время целиком правдоподобные. Так Гоголь создавал новые анекдоты — социальные комедии.

1. Баженов А. Н. Сочинения и переводы. М., 1969. 2. Виноградов В. В. Стиль «Пиковой дамы» // Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. М.; Л., 1936. Т. 2. 3. Вяземский П. А. Полное собрание сочинений: В 12 т. СПб., 1879. Т. 2. 4. Вяземский П. А. Старая записная книжка. Л., 1929. 5. Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений: В 14 т. Л., 1937—1952. 6. Го-

голь Н. В. Собрание сочинений: В 6 т. М., 1952—1953. 7. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. М., 1955. 8. Дидро Д. О драматической литературе // Избр. произв. М.; Л., 1941. 9. Докусов А. М. Драматургия Н. В. Гоголя. Л., 1962. 10. Слонимский А. Л. Пушкин и комедия 1815—1820 гг. / Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. М.; Л., 1936. Т. 2. 11. Соллогуб В. А. Воспоминания. М.; Л., 1931. 12. Троицкий И. М. Третье отделение при Николае I. М., 1930. 13. Щипунов П. Т. Н. В. Гоголь. 1809—1852. М.; Л., 1949.

Статья поступила в редколлегию 05.07.88

Л. М. Цилевич, проф.,
Даугавпилсский пединститут

Сюжетно-композиционная система комедии Н. В. Гоголя «Ревизор»

Художественный мир «Ревизора», как показал еще В. Г. Белинский, — это мир целостный, «замкнутый в самом себе», потому что Гоголь «взял из жизни своих героев такой момент, в котором сосредоточивалась вся целостность их жизни, ее... сущность, идея, начало и конец: ... ожидание и прием ревизора». Белинский обратил особое внимание на финал комедии: «... Приход жандарма с известием о приезде истинного ревизора прекрасно оканчивает пьесу и сообщает ей всю полноту и всю самостоятельность особого, замкнутого в себе мира» [2, с. 485, 487]. В. И. Немирович-Данченко подчеркнул взаимодействие начала и финала, завязки и развязки: «В «Ревизоре» ... — одна фраза, одна первая фраза:

«Я пригласил вас, господа, для того, чтобы сообщить вам неприятное известие: к нам едет ревизор».

И пьеса уже начата. Дана фабула и дан главнейший ее импульс — страх. Все, что могло бы соблазнить писателя для подготовки этого положения, или беспощадно отбрасывается, или найдет себе место в дальнейшем развитии фабулы... Как одной фразой Городничего он завязал пьесу, так одной фразой жандарма он ее развязывает...» [7, с. 597, 599].

«Глубокие и четкие выводы Немировича-Данченко и сегодня не утратили своей свежести. И сегодня они представляют собой своеобразный конспект для дальнейшего изучения «Ревизора» [5, с. 9]. Это утверждение Ю. В. Манна можно отнести и к настоящему времени.

Как же «развернуть тезисы» этого конспекта? Как заполнить конкретным анализом тот контур сюжета комедии, который очерчен Немировичем-Данченко? Для этого необходимо, вчитываясь в текст произведения, использовать понятия и термины современной сюжетологии и теории автора.

М. М. Бахтиным было предложено понимание сюжета как единства рассказываемого события и события рассказывания, которые сливаются в единое событие произведения. Это опре-

деление помогает понять сюжет «Ревизора», а сюжет гоголевской комедии, в свою очередь, помогает понять смысл бахтинского определения. Этот смысл — в раскрытии диалектики взаимодействия *изображенного* и *изображающего*: «... Всякое произведение имеет начало и конец, изображенное в нем событие также имеет начало и конец, но эти начала и концы лежат в разных мирах... которые никогда не могут слиться или отождествиться и которые в то же время соотнесены и неразрывно связаны друг с другом. Мы можем сказать и так: перед нами два события — событие, о котором рассказано в произведении, и событие самого рассказывания (в этом последнем мы и сами участвуем как слушатели-читатели); события эти происходят в разные времена... и на разных местах, и в то же время они неразрывно объединены в едином, но сложном событии, которое мы можем обозначить как произведение в его событийной полноте...» [1, с. 403—404].

Понятие «рассказывание», которое в прямом смысле слова относится к повествованию эпического, повествовательного рода, здесь употребляется в расширительном смысле, применяется и к драме, и к лирике. Допустимость такого применения станет ясной, если подойти к ней с точки зрения теории автора: понятие «рассказывание» совпадет с понятием «язык искусства». Автор говорит с читателем на языке искусства, он повествует ему о жизни; а эпика, лирика, драма — лишь различные формы такого рассказа.

Определения Бахтина не отвергают традиционных терминов, а вполне с ними согласуются. Так, определению «единое событие произведения» соответствует термин «тема произведения». Как известно, во многих произведениях (в том числе и в комедии Гоголя) предельно кратким обозначением темы становится название. «Ревизор» — это тема комедии; комедия Гоголя — комедия о ревизоре. Но прочитав на титульном листе книги или на театральной афише слово «ревизор», мы увидим в нем только общеизвестное, словарное значение. А какой оно приобретет художественный смысл, иными словами, какая идея будет выражаться через тему, — об этом мы узнаем, только прочитав произведение или посмотрев спектакль.

Каков же художественный смысл заглавного слова «ревизор» и как этот смысл меняется по мере развития действия? Для ответа на этот вопрос мы должны обратиться к сюжету: ведь сюжет — динамика темы, ее развертывание в системе событий и ситуаций.

Сюжет включает в себя фабулу. Данным термином пользовался В. И. Немирович-Данченко, говоря о развитии действия в «Ревизоре». И он был точен, потому что предметом его наблюдений и выводов была именно фабула. Сюжет развертывается совместно с фабулой, составляя, по Бахтину, «единный конструктивный элемент произведения... Как фабула, этот элемент определяется в направлении к полюсу тематического единства завершаемой действительности, как сюжет — в на-

правлении к полюсу завершающей действительности произведения» [1, с. 187—188].

Отметим, что разграничение фабулы и сюжета в драме выступает отчетливее, чем в эпических произведениях (лирика, как правило, бесфабульна). Фабула романа, повести, рассказа — это то, что было бы, если бы происходило на самом деле, в реальном пространстве и времени; поэтому фабулу можно пересказать. Но пересказ — понятие достаточно зыбкое и субъективное. А вот фабула драмы — это то, что происходит на сцене, то, что зритель видит и слышит, — в отличие от сюжета, который включает и то, что происходит за сценой.

В фабуле гоголевской комедии события выстраиваются в одну линию по принципу *едет—приехал—уехал*: сначала «к нам едет ревизор» — неизвестный и безымянный, затем оказывается, что он уже приехал, — и он оборачивается Хлестаковым, наконец, после ряда перипетий Хлестаков уезжает. Для персонажей цепь событий предстает как нечто действительное, по терминологии Бахтина, «завершаемая действительность». Но зритель знает, что это лишь иллюзорное представление; в действительности процесс *приехал—уехал* происходит одновременно с процессом *едет*: в то время как Хлестаков приехал и уехал, ревизор все еще едет.

Это двойное движение и передается сюжетом комедии: он двоится, в нем обнаруживаются два плана — то, что относится к истинному ревизору, и то, что относится к мнимому ревизору. Для краткости будем эти планы называть сюжетом истинного ревизора и сюжетом мнимого ревизора. Персонажи об этом раздвоении не знают, а зритель знает, стало быть, оно относится к событию рассказывания, в котором, как подчеркивал Бахтин, участвуют и читатели-зрители.

Но на сцене сюжет может быть представлен только через фабулу. Поэтому она тоже раздваивается — но иначе, чем сюжет. Еще раз отметим: сцена — это не весь художественный мир комедии, а лишь его фабульное время — пространство. Сюжетное время — пространство включает в себя и то, что происходит (происходило) за сценой, и внесценических персонажей. Поэтому то, что в сюжетном пространстве происходит одновременно, на сцене представлено последовательно: сюжет истинного ревизора, начавшись, вытесняется сюжетом мнимого ревизора, а затем вновь возникает в финале.

Так в слове «ревизор», а стало быть, в теме комедии обнаруживаются два значения: истинный ревизор—мнимый ревизор. При этом сюжет мнимого ревизора находит фабульное, сценическое воплощение, а сюжет истинного ревизора в фабуле не осуществляется: ревизор так и не появляется на сцене.

Как же соотносятся элементы двух сюжетов, каковы отношения между этапами движущейся коллизии, иными словами—какова структура комедии «Ревизор»?

У обоих сюжетов — одна и та же завязка конфликта (город—ревизор): та самая первая фраза, которой так восхищал-

ся Немирович-Данченко. У обоих сюжетов — общая экспозиция: 1-е и 2-е явления 1-го действия. В чем особенности этой экспозиции? Во-первых, она знакомит читателя-зрителя только с одним из антагонистов: мы узнаем почти все о городе, но еще ничего не узнаем о ревизоре. Этим оба сюжета пока объединяются. Но уже в экспозиции они отчасти разъединяются, поскольку различна их композиция: в сюжете истинного ревизора первые два явления — задержанная экспозиция (она следует после завязки, «находя себе место», по выражению Немировича-Данченко, «в дальнейшем развитии фабулы»); а в сюжете мнимого ревизора экспозиция предшествует завязке.

Начиная с 3-го явления 1-го действия, сюжет раздваивается. Сначала завязка сюжета истинного ревизора вытесняется, подменяется завязкой сюжета мнимого ревизора: ею становится сообщение Бобчинского и Добчинского: «А вот он-то и есть этот чиновник. ... Чиновник-то, о котором изволили получить notiцию, ревизор» [3, с. 21].

Это — сюжетная завязка, а не фабульная: Хлестакова на сцене нет, он еще остается внесценическим персонажем.

Возникает чрезвычайно любопытная ситуация — сюжет в сюжете. В сюжет, создаваемый Гоголем, включается сюжет, создаваемый Бобчинским и Добчинским. Фабульная основа данного сюжета — рассказываемое (в прямом смысле слова) событие — поступки Хлестакова: «... Другую уж неделю живет, из трактира не едет, забирает все на счет и ни копейки не хочет платить. ... И в тарелки к нам заглянул» [3, с. 21]. Но что значат эти поступки? Вот тут-то с отчетливой наглядностью и обнаруживается закономерность: одна и та же фабула может породить разные сюжеты — в зависимости от того, каким будет «событие рассказывания», в свою очередь зависящее от точки зрения автора, творца сюжета. Фабула принадлежит жизни, сюжет — автору и читателю-слушателю.

В 3-м явлении превращают Хлестакова в ревизора Бобчинский и Добчинский, а слушает их и соглашается с ними Городничий. Образ Хлестакова создается именно событием рассказывания, выражающим логику страха и чиновничества. Правда, аргумент Добчинского («Такой наблюдательный: все обсмотрел ... и в тарелки к нам заглянул» [3, с. 21]) может быть принят как достоверный: наблюдательность — профессиональное качество ревизора. Но, по-видимому, еще более убедительным для Городничего стал аргумент Добчинского: «Он! и денег не платит, и не едет, кому же б быть, как не ему?» [3, с. 21].

В финале комедии Городничий воскликнет: «Ну что было в этом вертопрахе похожего на ревизора? Ничего не было» [3, с. 120]. Городничий и прав, и неправ: по нормальной логике — ничего не было похожего, а по логике Добчинского — было: раз не платит денег, т. е. нарушает законы, значит, имеет на то право, значит — не тот, за кого себя выдает, а важная персона! (Так обнаруживается еще один, частный, конкретно-исторический смысл понятия «ревизор»: в николаевской, самодер-

жавно-крепостнической государственной системе ревизор — не блюститель законов, а их нарушитель, поборник беззакония).

Этой «логике» Городничий не в силах воспротивиться. Он забывает о главном источнике своего страха. Ведь он боялся не самого ревизора, а его невидимости. «Инкогнито проклятое!» [3, с. 15] — это возглас Городничего в финальной реплике 1-го явления 1-го действия уже завязал основную; сюжетообразующую коллизию. А сейчас Городничий как будто забыл об «инкогнито проклятом», ему и в голову не пришло простое соображение: ведь если ревизор приехал инкогнито, то он не должен выдавать, обнаруживать себя, он должен конспирироваться, т. е. платить деньги, как будто он не ревизор.

Сюжет мнимого ревизора возник, и теперь он может перейти в фабулу. Это произойдет в 8-м явлении 2-го действия: встреча Хлестакова с Городничим станет фабульной завязкой. А первые семь явлений 2-го действия — экспозиция сюжета мнимого ревизора, они продолжают и завершают экспозицию сюжета комедии в целом: мы уже знаем, что представляет собой город, теперь мы узнаем, что представляет собой Хлестаков.

Сюжет мнимого ревизора пройдет через две кульминации. В сцене вранья (6-е явление 3-го действия) Хлестаков «сыграл роль сановника, сам не думая того, и в глазах своих уездных слушателей реально стал вельможей, надулся важностью» [4, с. 432]. Казалось бы, дальше, выше Хлестакову идти некуда: он чуть в фельдмаршалы себя не произвел. Но все-таки не произвел: слова «фельдмарш...» не досказал, «чуть не шлепнул на пол...» Эта сцена по преимуществу юмористическая.

А вот в первых восьми явлениях 4-го действия смех становится сатирическим, потому что здесь раскрывается, по словам Г. А. Гуковского, «механизм превращения тли в коршуна»: Хлестаков «на наших глазах стал ревизором, сановником, взяточником. Его *сделали* всем этим. И он выполняет то, что ему положено» [4, с. 433, 438].

Хлестаков появился, как мы видели, сначала в сюжете, а затем перешел в фабулу. И уходит он сначала из фабулы (16-е явление 4-го действия), а затем из сюжета (8-е явление 5-го действия): «Чиновник, которого мы приняли за ревизора, был не ревизор» [3, с. 113].

Мнимый ревизор исчез, а о настоящем никто и не вспоминает. Поэтому известие о его приезде воспринимается как гром с ясного неба. Реплика Жандарма («Приехавший по именному повелению из Петербурга чиновник требует вас сей же час к себе» [3, с. 121]) возвращает нас к завязке сюжета истинного ревизора и одновременно становится развязкой сюжета всей комедии, который отнюдь не сводится к суммированию двух рассмотренных сюжетных планов. Ведь в последнем, 5-м действии сюжет не сразу возвращается «на круги своя»: между исчезновением фантома мнимого ревизора и появлением истинного ревизора (не на сцене, а за сценой) проходит неко-

торое время, возникает своего рода пауза, а точнее, зияние, пустота: Хлестакова уже нет, ревизора еще нет. В этой ситуации (8-е явление 5-го действия) звучит реплика Городничего: «Чему смеетесь? над собою смеетесь!..» [3, с. 120]. Актер, исполняющий роль Городничего, как правило, обращает эти слова к зрителям.

Определяя узловые моменты драматического сюжета, нужно иметь в виду не только отношения между персонажами на сцене, но и отношения между сценой и зрительным залом. Они определяются правилами театральной условности. Одно из них — правило «четвертой стены»: персонажи общаются друг с другом так, как будто не знают, что четвертая стена (со стороны зала) — прозрачна. Но бывают такие случаи, когда происходит прорыв «четвертой стены» (персонаж обращается к зрительному залу). Участие зрителя в «событии рассказывания» достигает в этот момент максимальной активности. Это и происходит в 8-м явлении 5-го действия.

Конфликт между Городничим и ревизором разрешился комическим поражением Городничего, он унижен и осмеян. Как бы компенсирова свое поражение, он вступает в новый конфликт, бросает упрек и тем, кто на сцене, и тем, кто в зале. Его реплика оказывается кульминационным пунктом движущейся коллизии, потому что в ней достигает предельной остроты социально-обличительный и морализаторский пафос комедии.

Городничий вправе адресовать свою реплику зрителям, потому что ошибка его и его подчиненных — это не только их ошибка, но и «ошибка ... всех тех, кто сидит в театре и смотрит и слушает комедию ... Это ошибка десятков тысяч людей, терпящих искусственную, ложную власть бюрократии, тираниющей страну и народ» [4, с. 450]. Социальный смысл комедии принадлежит прошлому, но ее моральный пафос приобретает особенно актуальное значение в наши дни. Слово Гоголя, смех Гоголя обращены и к сегодняшнему зрителю, и его он призывает взглянуть на себя с позиций сурового нравственного ревизора — совести. Так обнаруживается третье значение слова «ревизор» — нравственно-философское, выражающее идейный смысл комедии, и тем самым этико-эстетический пафос творчества Гоголя. В отличие от других, конкретных значений, метафорическое значение слова не выражено фабульно, а представлено в вершинной точке кульминации сюжета.

Таким образом, рассказываемое событие «Ревизора» — история того, как люди, ожидавшие ревизора, приняли за него Хлестакова и сделали его ревизором. Событие рассказывания «Ревизора» — это сочетание двух сюжетных планов: истинного и мнимого ревизоров. В их единстве формируется целостный сюжет комедии. Завязка этого сюжета — реплика Городничего в 1-м явлении 1-го действия «Инкогнито проклятое!»; кульминация — реплика Городничего «Чему смеетесь? над собою смеетесь!..»; развязка — последнее явление, завершаемое немой сценой.

1. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. 2. Белинский В. Г. Горе от ума, сочинение А. С. Грибоедова // Собр. соч.: В 3 т. М., 1948. Т. 1. 3. Гоголь Н. В. Собрание художественных произведений: В 5 т. М., 1952. Т. 4. 4. Гуковский Г. А. Реализм Гоголя. М.; Л., 1959. 5. Манн Ю. Комедия Гоголя «Ревизор». М., 1966. 6. Медведев П. Н. Формальный метод в литературоведении. М., 1928. 7. Немирович-Данченко Вл. Тайна сценического обаяния Гоголя // Н. В. Гоголь в русской критике. М., 1953.

Статья поступила в редколлегию 18.10.88

А. А. Слюсарь, доц.,
Одесский университет

Жанровые особенности «Старосветских помещиков» Н. В. Гоголя

Недаром цикл Н. Гоголя «Миргород» открывается «Старосветскими помещиками». В этом рассказе, считающемся по традиции повестью (в 30-е годы XIX в. произведения малых эпических жанров назывались обычно повестями), раскрывается одна из ведущих тем мировой литературы: распад феодальных, патриархальных, идиллических отношений [1, с. 426]. Отражение данного социально-исторического процесса обуславливает не только содержание рассказа, но и принципы построения образной системы. В ней проявляются черты, присущие идиллии, вместе с тем рассказ проникнут мировосприятием, получившим выражение в произведениях романтического типа [15, с. 211].

Идиллия, как известно, поэтизирует патриархальный уклад, противопоставляя чистоту его нравов «содомности» города. В идиллии, следовательно, признается, что в мире произошел раскол, но она проникнута стремлением снять противоречие, обособив уголок, в котором еще сохраняется прежняя, простая целостность жизни. Отметив это обстоятельство, Ф. Шеллинг связывал возникновение идиллии с отступлением от тождества объективного и субъективного, воплощением которого является эпопея, и указывал, что в ней обособленная группа людей «создает свой особенный мир» [19, с. 365]. Сосредоточенность внимания на данном мирке не исключает, а предполагает соотношение его с тем большим миром, где происходит историческое развитие человечества. Изолированность оказывается возможной благодаря предельной ограниченности потребностей и означает увековечивание примитивных форм жизни. Иронизируя в этой связи над идиллией, Г. Гегель заявлял, что «невинность значит здесь только одно: ничего ни о чем не знать, кроме еды и питья» [7, т. 3, с. 473]. Для Шеллинга и Гегеля художественным аналогом усложнившейся жизни, отражением ее целостности был роман. Сохраняя соотнесенность «дома» и «мира», он отвергал то противопоставление их, на котором строится идиллия. Понятно, что между этими жанрами суще-

ствует преемственность. Ее значение, однако, «до сих пор надлежащим образом не понято и не оценено» [3, с. 377].

Н. Гоголь, охарактеризовав в «Учебной книге словесности» эпопею, переходил не к роману непосредственно, а к эклоге и идиллии. В них по-своему отразился тот раскол в мире, о котором шла речь в разделе о «малом виде эпопей». В идиллии обособляется одна из сторон действительности, это — быт, и с ним «неразлучны простота и скромный удел жизни» [8, т. 8, с. 480]. Человек здесь показан в нераздельном единстве с миром, но данная связь лишена субстанциального значения: берется жизнь бытовая, изолированная от исторического бытия. Поэтому картины быта не составляют самой сути идиллии и относятся лишь к ее внешней стороне: «почти всегда управляла ею какая-нибудь внутренняя мысль, слишком близкая душе поэта, а быт и самую идиллию он употреблял как только удобнейшие формы» [8, т. 8, с. 481]. Эта двойственность проявляется, конечно, и в «Старосветских помещиках». Существенное значение для понимания их жанрового своеобразия имеет также замечание Н. Гоголя, что идиллия, в отличие от повести, — это «живое представление тихого, мирного быта, сцена, не имеющая драматического движения» [8, т. 8, с. 481]. Роман же, напротив, насыщен действием: он «берет замечательное происшествие» и «летит, как драма...» [8, т. 8, с. 482]. Событие является той формой, в которой воспроизводится жизнь и в повести [8, т. 8, с. 482]. Воплощая идиллию в рассказе, писатель отображал крушение обособленного мирка, поэтому «представление быта» сменяется изображением происшествия. Получился именно рассказ, а не повесть: все действие состоит в одном событии — смерти Пульхерии Ивановны и Афанасия Ивановича и проявлении их взаимной привязанности.

Крушение тех отношений, которые поэтизируются в идиллии, показал А. Пушкин в «Повестях Белкина». Но действительность, изображенная в цикле, слишком разнородна в социальном и культурном отношениях, чтобы этот процесс захватил с одинаковой силой все ее стороны. Закоснел в неподвижности мирок мелких собственников, обособленный от человечества, в «Гробовщике». Пробуждение личного самосознания — то новое, что характеризует героев «Барышни-крестьянки» и «Метели». Воссозданная в них ситуация двойственна: «дети», бунтуя против «отцов», обнаруживают, что могут устроить свою судьбу, ничего не изменяя в устоявшемся образе жизни. Гибель патриархально-идиллического мирка показана лишь в «Станционном смотрителе»: ведь в нем изображены «бедные люди», неизбежно становящиеся жертвами обстоятельств. В большой мир национально-исторического бытия вступает только герой «Выстрела». В «Вечерах на хуторе близ Диканьки» Н. Гоголя скорее передана атмосфера начавшегося разлада, чем ломка патриархального уклада, кажущегося несокрушимым. Смысл авторской позиции — в оптимистической вере в способность народа сохранить нравственную цельность, вопре-

ки начавшейся разобщенности людей и происходящему раздроблению личности.

Крушение патриархально-идиллического мирка становится непосредственно предметом отражения в «Миргороде», представляя в нем как заключительный момент в смене поэтического состояния украинского народа прозаическим. Подлинно поэтичен мир народной жизни, яркой, полной движения, героической, в «Тарасе Бульбе». Он утрачивает цельность в «Вие». Здесь жизнь, кажущаяся, на первый взгляд, идиллической, безоблачной, разобщает людей, раздваивает их души и губит тех, на кого обрушились ее темные силы. В «Старосветских помещиках» патриархально-идиллический уклад изживает себя окончательно: он овеян поэзией природы, но бессодержателен и обречен на гибель. В «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» наступает прозаическое состояние, кажущееся бесконечным.

М. Бахтин отметил, что в литературе XVIII—первой половины XIX в. «обреченному на гибель мирку противопоставляется большой, но абстрактный мир, где люди разобщены, эгоистически замкнуты...» [3, с. 382]. На этой антитезе строится рассказ «Старосветские помещики». Его герои срослись с идиллическим мирком, и тот умирает вместе с ними. Повествователь стал, по выражению А. Белого, «отщепенцем» [5, с. 52]: его взгляды на жизнь преломились сквозь призму представлений, сложившихся в данном мирке, но сам он уже обитает в большом мире. Эта позиция обуславливает двойственность его отношения к героям произведения: они близки и дороги ему, но он смотрит на них со стороны и не может не заметить их ограниченность и комичность. Идиллический мирок представлен, таким образом, с точки зрения повествователя, принадлежащего миру романа с его беспредельностью, сложностью и противоречивостью.

Но дело не только в том, что бывший сосед старосветских помещиков становится столичным жителем. Оставленный им идиллический мирок исчезает и существует лишь в его памяти. Через весь рассказ проходит тема гибели этого «скромного уголка», и с самого начала читатель знает, что героев произведения уже нет в живых. Поэтому рассказ похож на биографию, в которой повествуется не столько о движении жизни, сколько о приближении смерти. Это напоминает некролог.

Исчезновение идиллического мирка оценивается неоднозначно. В произведении опоэтизирована простая, близкая к природе жизнь, в которой люди еще не заражены меркантильностью и не разобщены. Но в этом обособленном мирке гармония бытия уже искажена, он утрачивает содержание, и идиллия приобретает комическое содержание. Двойственность отображения в «Старосветских помещиках» отмечал А. Пушкин, высоко оценивший «шутливую, трогательную идиллию, которая заставляет вас смеяться сквозь слезы грусти и умиления» [17, т. 12, с. 27]. Эта особенность рассказа Н. Гоголя привле-

кает внимание современных исследователей. Так, Д. Николаев писал: «Да, в «Старосветских помещиках» Гоголь смеется над пустой ничтожной жизнью *без злости*. Его смех в данном случае носит двойственный характер. В значительной мере он является смехом сатирическим, осуждающим жизнь пошлую, уродливую, «животную». Но одновременно он в чем-то и примиряет нас с героями, ибо осмеяние перемешано с сочувствием» [14, с. 146—147]. В сущности речь идет о том, что трагизм гибели патриархально-идиллического мирка и комизм его пустого существования проникают друг в друга. Словом, история жизни и смерти Пульхерии Ивановны и Афанасия Ивановича трагикомична.

Двойственность отображения с особой отчетливостью проявляется в пространственно-временных отношениях, воссозданных в рассказе. Им в идиллии с ее соотносительностью маленького мирка и большого мира, т. е. замкнутой и разомкнутой структур, принадлежит исключительно важная роль. В отличие от рассказа, являющегося одной из эпических форм познания действительности, идиллия — такая жанровая разновидность, которая выступает в качестве художественного аналога жизни и, следовательно, воссоздает определенный хронотоп. Одной из его вариаций можно считать те пространственно-временные отношения, которые отражены в «Старосветских помещиках».

Мир старосветских помещиков, как отметил Ю. Лотман, «отгорожен от внешнего многочисленными концентрическими защитными кругами (круг в «Вие»), долженствующими укрепить непроницаемость внутреннего пространства» [13, с. 278]. Это лес, крестьянские избы, частокол, окружающий двор, галерея вокруг дома... Когда же супруги садятся обедать, на столе появляется «множество горшечков с замазанными крышками» [8, т. 2, с. 22]. Замкнутость — принцип, которым проникнута каждая частица этого мирка, это форма его целостности.

Дело доходит до того, что возникает физическое ощущение тесноты, в мирке старосветских помещиков не хватает воздуха. Но когда замкнутость достигает критической точки, происходит разрыв.

Так, домик Товстогузов низенький, галерея из маленьких почерневших столбиков, фруктовые деревья низенькие, трава во дворе низенькая, комнаты маленькие, низенькие, картины вокруг окон и над дверями небольшие. К тому же комнатки «были ужасно теплы, потому что Афанасий Иванович и Пульхерия Ивановна очень любили теплоту» [8, т. 2, с. 16—17]. И в каждой маленькой комнатке была «огромная печь, занимавшая почти третью часть ее» [8, т. 2, с. 16]. От этого становится еще теснее. А между тем с печью связаны представления об уюте, устойчивости семейного быта. В. Аникин отметил, что образу печи принадлежит важная роль в сказке: это — «объект поклонения и почитания в роду» [2, с. 169]. Порой сказочный герой отправляется странствовать, сидя на печи и сохраняя таким образом связь с родом. Печь в качестве символа

имеет и другое значение, более древнее по происхождению, связанное, как писал Б. Рыбаков, «с выпечкой ритуального хлеба» и заклинанием природы «по поводу урожая предстоящего года» [18, с. 175].

Этот смысловой оттенок в рассказе присутствует: повествователь сообщает читателю, что в Малороссии обычно, вместо дров, употребляют солому. Возникает представление о хлебном поле. Затем появляется мотив, характерный для мифологического параллелизма между плодородием природы и эротикой: «Треск этой горящей соломы и освещение делают сени чрезвычайно приятными в зимний вечер, когда, прозябнувши от преследования за какой-нибудь брюнеткой, вбегаешь в них, похлопывая ладонями» [8, т. 2, с. 17].

Впечатление тесноты достигает предела, когда речь заходит о комнате Пульхерии Ивановны, которая «была вся уставлена сундуками, ящиками, ящичками и сундучечками» [8, т. 2, с. 17].

Описание строится на принципе нарастания: за большим объектом следуют все меньшие и меньшие. Но тут же возникает круг: вначале назван «сундук», а в конце «сундучечек». В этот круг вставлен другой, поменьше: «ящики» и «ящички». Замкнутость структуры передается и в звуках: у-я-я-у. Дальше сказано: «Множество узелков и мешков с семенами, цветочными, огородными, арбузными, висели по стенам» [8, т. 2, с. 17]. Семена, прорастая, прорывают оболочку; ростки выползают на простор. Конец становится началом, смерть — рождением, происходит воскресение, обновление жизни. В конце того же 1835 г., когда «Миргород» увидел свет, Н. Гоголь писал матери, поздравляя ее с наступавшим Новым годом: «Я при этой okazji приложил семена огородные; оно же и кстати на Новый год; это эмблема и девиз, и вместе желание, чтобы вы сеяли много хорошего в начале этого года и в этом же самом...» [8, т. 10, с. 379].

Если печь — средоточие уюта, то противоположным полюсом являются двери: выход во внешний мир. В домике Товстогузов они были поющими. 15 апреля 1847 года Н. Гоголь писал А. Данилевскому: «Что сказать тебе вообще об Италии? Мне кажется, что будто бы я заехал к старинным малороссийским помещикам. Такие же дряхлые двери у домов...» [8, т. 11, с. 95]. В рассказе же они навевают на повествователя поэтические воспоминания: «если мне случится иногда здесь услышать скрип дверей, тогда мне вдруг так и запахнет деревнею, низенькой комнаткой, озаренной свечкой в старинном подсвечнике, ужином, уже стоящим на столе, майскою темною ночью, глядящею из сада... соловьем, обдающим сад, дом и дальнюю реку своими раскатами, страхом и шорохом ветвей...» [8, т. 2, с. 18]. Низенькая комнатка и сад — так распахивается дверь в мир, полный жизни.

Узок и тесен мирок старосветских помещиков. Возникает впечатление, что в нем существуют центростремительные си-

лы, сжимающие его до предела и деформирующие личность его обитателей. Направление этих сил передает дорожка, протопанная от амбара до кухни и «от кухни до барских покоев» [8, т. 2, с. 14]. Но этот мирок неотделим от природы, а поэтому не лишен поэзии. Сами старосветские помещики похожи на свои дряхлые домики, а те противопоставлены «низенькому гладенькому строению», стен которых еще не промыл дождь. Возникает контраст между естественностью и искусственностью. Домик Товстогубов весь в зелени: за ним начинается душистая черемуха, тянутся ряды деревьев, «потопленных багрянцем вишен и яхонтовым морем слив» [8, т. 2, с. 13]. Близость к природе противоречит самоизоляции и порождает силы центробежные.

За садом начинался лес. Это — последняя граница, отделяющая от чужого мира. О лесе сказано так: «Он был глух, запущен, старые древесные стволы были закрыты разросшимся орешником и походили на мохнатые лапы голубей» [8, т. 2, с. 28—29]. Это похоже на те курьи ножки, на которых стоит избушка, обращенная к лесу. А за ним начинается царство мертвых [16, с. 57—71]. Изображение леса является также границей между описанием существования патриархально-идиллического мира и повествованием о его гибели, превращающим идиллию в рассказ. Начинается же все с того, что к Пульхерии Ивановне приходит смерть. Так прерывается граница, отделяющая идиллический мирок от царства мертвых.

Понятно, что в замкнутом и разомкнутом мирах — свое течение времени. Д. Лихачев указывал, что для произведений Н. Гоголя и «значительной части русского реалистического повествования XIX в. «характерно медленно текущее настоящее время, позволяющее остановить изменяемость быта, чтобы «иметь возможность типизировать, обобщить» [12, т. 1, с. 595]. Автору «Старосветских помещиков», пожалуй, не было необходимости приостанавливать время своих героев. Свойственная нравоописательному произведению повторяемость действий в идиллии достигает высшей степени. Ведь в ней, как отметил М. Бахтин, воссоздается жизнь, неотделимая от «конкретного пространственного уголка», поэтому «определяемое единством места смягчение всех граней времени существенно содействует и созданию характерной для идиллии циклической ритмичности времени» [3, с. 374]. Такая неизменная жизнь, в которой все повторяется, как день и ночь, лето и зима, изображена в «Старосветских помещиках».

Более половины рассказа Н. Гоголя — экспозиция, состоящая в описании характеров и образа жизни персонажей. Показан не процесс, а состояние, которое кажется бесконечным. Отсюда обращение к тем формам глагола, которые передают многократность или незавершенность действия. И даже когда писатель рассказывает, как Пульхерия Ивановна отправилась ревизовать свой лес, и, следовательно, использует глаголы совершенного вида («пожелала», «сказала»), и тогда он за-

канчивает тем, что переходит к несовершенному виду: приказчик, отвечая на вопрос барыни, «говаривал обыкновенно». Эта несогласованность по-разному истолковывается исследователями. Так, М. Виролайнен обращает внимание на «двунаправленность» (неподвижный мир изображается с подвижной точки зрения) и условности гоголевского стиля [6, с. 129]. Д. Николаев считает, что в данном случае проявилось стремление Гоголя подчеркнуть, что «жизнь Афанасия Ивановича и Пульхерии Ивановны — это жизнь обыденная, обыкновенная» [14, с. 136]. И в самом деле: инерция в восприятии жизни, как бы остановившейся, достигает такой степени, что эпизод, случившийся лишь однажды, оказался в одном ряду с повторяющимися, привычными ситуациями. Ведь это изображено в собственно идиллической части рассказа, действие еще впереди.

Замкнутость идиллического мирка приводит к тому, что жизнь его обитателей ограничивается рамками быта. А между тем в его двери уже стучится История. Среди картин, которыми убраны стены, выделяются два больших портрета: «какого-то архиерея» и Петра III. Портрет духовного лица напоминает о патриархально-средневековом укладе, при котором господствовала религиозная идеология. С портретом же Петра III связано представление о конце «старого света» на Украине: при Екатерине II будут уничтожены окончательно средневековые вольности. И тут же из «узеньких рам глядела герцогиня Лавальер, обпачканная мухами» [8, т. 2, с. 17]. Кстати, герой «Мертвых душ», чтобы занять чем-нибудь время, читает разрозненный том герцогини Лавальер: книгу случайную и ненужную ему. Здесь обнаруживается примечательная черта: историческое бытие фрагментарно и бессмысленно и для старосветских помещиков, и для приобретателя. Но быт уже неотделим от истории. И вот гость Товстогузов «со значительным видом и таинственным выражением лица выводил свои догадки и рассказывал, что француз тайно согласился с англичанином выпустить опять на Россию Бонапарта...» [8, т. 2, с. 25]. Примерно тогда же Чичикова едва ли не принимают за Наполеона. В «Мертвых душах» об этой эпохе говорится: «Вместо вопросов: «Почем, батюшка, продали меру овса? Как воспользовались вчерашней порошей?» — говорил: «А что пишут в газетах, не выпустили ли опять Наполеона из острова?» [8, т. 6, с. 206].

Словом, отношения между патриархально-идиллическим мирком и большим миром в рассказе Н. Гоголя начинают принимать неоднозначный характер. Но эти перемены не относятся к его героям. Они продолжают жить представлениями религиозно-средневекового мировосприятия, проникнутого идеей призрачности земного бытия. Высшей ценностью для них является вечность, якобы ожидающая их по ту сторону бытия. И умирают они, услышав, как им казалось, зов смерти. Ее знак не лишен комизма. Отсюда и притча о несоответствии между поводом и следствием, и пародийно-романическая история сбе-

жавшей кошки, появление которой Пульхерия Ивановна отождествляет с приходом смерти. Но комизм тут же сменяется лиризмом: обнаруживается, что герои произведения являются не только двумя «пародиями на человечество» [4, т. 1, с. 291], но их объединяет самая тесная взаимная привязанность. Повествование становится трагическим, когда изображаются похороны Пульхерии Ивановны, скорбь Афанасия Ивановича и его собственная смерть. Рассказав, как он, прогуливаясь в саду, услышал, что «позади его произнес кто-то довольно явственным голосом: «Афанасий Иванович!», повествователь вспомнил, как «таинственный зов» не раз пугал его в детстве. Афанасий Иванович, услышав его, счастлив; он убежден, что это голос Пульхерии Ивановны и что она зовет его к себе. Подобным образом относится к смерти и герой элегии В. Жуковского «Теон и Эхин», убежденный, что за гробом его «ожидает спутник», на миг явившейся ему в жизни [11, т. 1, с. 214]. Для героев рассказа важно не столько личное бессмертие, сколько возможность встречи Там. Замкнутость их мирка вызвана не только узостью их интересов, но и сосредоточенностью на взаимном чувстве. Г. Гуковский даже утверждал, что сюжет «Старосветских помещиков» заключается в изображении любви, оказавшейся сильной, как смерть [9, с. 81]. И не в отображении ли этого чувства состоит внутренняя мысль рассказа-идиллии? В своем произведении Н. Гоголь исследовал поразительное психологическое явление: превращение любви в привычку, сделавшей это чувство неподвластным времени. Этот мотив наметил в известной степени И. Дмитриев, писавший в «Вольном переводе из Лафонтена»:

Все старится, остыл любовный жар и в них —
Однако в нежности любовь не ослабела
И в чувствах дружества продлить себя умела
[10, с. 150].

В мифе о Филемоне и Бавкиде, с которыми Н. Гоголь сравнивал своих героев, супруги не умирают, а превращаются в сросшиеся деревья. Существование Афанасия Ивановича и Пульхерии Ивановны и при жизни было полурастительным. Но смысл их сопоставления с мифологическими персонажами, конечно, в другом: они кажутся двумя половинами одного целого. Недаром у них одинаковое отечество. Эта духовная слитность обнаруживается, когда приближается смерть. Пульхерия Ивановна готовится к ней, как к временной разлуке с Афанасием Ивановичем, и ведет себя так, будто собирается в дорогу. Все ее заботы не о себе, а об оставшемся в одиночестве супруге. А тот живет лишь памятью о ней и ожиданием встречи Там... Настоящее, казавшееся единственной формой существования, утрачивает всякое значение. Это лишь земное подобие вечности, которая одна нужна героям рассказа перед смертью.

И снова писатель обращается к теме романической любви. В рассказ вставлена новелла о страсти, оказавшейся бессильной перед временем, в отличие от привычки. Романическая

страсть похожа здесь на ослепительную вспышку, необычайную по силе, но краткую. Любовь охватила душу молодого человека целиком, но не успела пересоздать ее настолько, чтобы между ним и рано умершей возлюбленной возникло нераздельное духовное единство.

Афанасий Иванович столь же прозаичен после смерти Пульхерии Ивановны, как и при ее жизни. Но и пять лет спустя после ее смерти он не может произнести слово «покойница»: «слезы, как ручей, как немолчно точущий фонтан, лились, лились ливнем на застилавшую его салфетку» [8, т. 2, с. 36]. Сравнение с фонтаном — символом безутешной скорби — неожиданно сближает рассказ Н. Гоголя с пушкинской поэмой. Трагикомизм его героев оборачивается трагической стороной. Их чувство, писал В. Белинский, находится «еще на слишком низкой ступени своего проявления, но по своей сущности принадлежит к разумной действительности», и их драма является чем-то средним между комедией и трагедией [4, т. 3, с. 450].

Отображение нравов требует особой точки зрения. Повествователь в «Старосветских помещиках» смотрит на обитателей маленького мирка со стороны, поскольку сам находится в большем мире, но не наблюдает за их жизнью, а вспоминает о ней, так как некогда принадлежал к этому миру. Притом его рассказ — нечто вроде эпитафии. Речь идет о действительности, уже не существующей. Желание излить скорбь побуждает обратиться к воспоминаниям. Повествователю настолько знакома уединенная жизнь старосветских помещиков, что он отвлекается от непосредственных впечатлений и начинает занимать позицию всезнающего автора. Основной в рассказе становится объективная форма изложения, позволяющая занимать любую точку зрения в пространстве и времени.

Повествователь принадлежит к большому миру и в «Станционном смотрителе» А. Пушкина, в котором также изображается гибель идиллического мирка, но характер его знания иной. Его окружает действительность, раздробленная вследствие социальной и культурной дифференциации на множество отдельных сфер. Он узнает о судьбе своего героя лишь познакомившись с ним и выслушав истории, рассказанные им самим, а после его смерти очевидцами. Происходит, таким образом, постепенное узнавание, едва ли не исследование. Но и повествователю в «Старосветских помещиках» также, оказывается, не все известно в том мирке, к которому он некогда принадлежал. И он снова появляется в доме Товстогузов. Это произошло через пять лет после смерти Пульхерии Ивановны. И здесь-то он делает открытие, глубоко поразившее его: чувство Афанасия Ивановича к умершей жене осталось неизменным.

Так как в рассказе показана гибель идиллического мирка, то в нем начало и конец противостоят друг другу. Они выглядят как два полюса, являющиеся средоточиями поэзии и прозы. Если произведение начинается с элегии о любви к уединенному и уже не существующему мирку, то заканчивается анекдоти-

ческим изображением наследника, довершающим нелепыми нововведениями разорение и разрушение. «Я очень люблю...» — так начинает повествователь рассказ о старосветских помещиках (правда, он готов все же сойти только «на минуту в сферу этой необыкновенно уединенной жизни»). Последние же его слова — о наследнике-реформаторе, который все ездит по ярмаркам, но покупает лишь то, «что не превышает всем оптом свой цены одного рубля» [8, т. 2, с. 38].

В русской литературе XIX в. происходило переосмысление жанра идиллии. В творчестве Н. Гоголя данный процесс начинается с поэмы «Ганц Кюхельгартен»: в этом произведении изображено событие (а ведь идиллия передает жизнь бессобытийную) — юному поэту показались тесными рамки патриархально-идиллического мирка. В «Старосветских помещиках» событием оказывается не отклонение от принципа, а его крушение. Но перед лицом смерти проявляется подлинная сущность героев рассказа, их человечность, существовавшая пусть и в неразвитом виде. Поэтому прощание с прошлым здесь не столько комично, сколько трагикомично и даже трагично. Чтобы передать неоднозначность оценки и драматизм происходящей смены форм жизни, ее целостности, Н. Гоголь сообщил своей необычной идиллии форму рассказа.

1. Маркс К., Энгельс Ф. Манифест Коммунистической партии // Соч. 2-е изд. Т. 4. С. 419—459. 2. Аникин В. П. Русская народная сказка: Пособие для учителей. М., 1977. 3. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. 4. Белинский В. Г. Полное собрание сочинений: В 13 т. М., 1953—1959. 5. Белый А. Мастерство Гоголя. М.; Л., 1934. 6. Виролойнен М. Мир и стиль («Старосветские помещики» Гоголя) // Вопр. литературы. 1979. № 4. 7. Гегель Г. Эстетика: В 4 т. М., 1968—1973. 8. Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений: В 14 т. М., 1937—1952. 9. Гуковский Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957. 10. Дмитриев И. И. Полное собрание стихотворений. Л., 1967. 11. Жуковский В. А. Собрание сочинений: В 4 т. М.; Л., 1959—1960. 12. Лихачев Д. С. Избранные работы: В 3 т. Л., 1987. 13. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М., 1970. 14. Николаев Д. П. Сатира Гоголя. М., 1984. 15. Поспелов Г. Н. Вопросы методологии и поэтики. М., 1983. 16. Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. Л., 1986. 17. Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 16 т. М., Л., 1937—1949. 18. Рыбаков Б. А. Язычество древних славян. М., 1980. 19. Шеллинг Ф. В. Философия искусства. М., 1966.

Статья поступила в редколлегию 03.10.88

А. О. Панич, доц.,
Донецкий университет

Нравственное и эстетическое в художественном мире гоголевской «Шинели»

С конца 60-х годов в эстетике, а с середины 70-х — в литературоведении заметно активизировались работы по изучению эстетического (в частности, читательского) восприятия. Тем са-

мым было «восстановлено в правах» перспективное направление исследований, намеченное еще в 20-е годы рядом интересных публикаций [2; 5; 6; 9; 17]. Однако и сегодня можно утверждать, что проблематика, связанная с понятием читательского восприятия, пока лишь в незначительной степени раскрыла свои эвристические возможности. Главное достижение литературоведения 70-х годов в данной области составила, на наш взгляд, сама постановка вопроса об изучении «идеального читателя» (или, в более удачной терминологии М. Наумана, «потенциала восприятия») текста и процесса его актуализации в сознании реального читателя в ходе восприятия произведения [7; 14; 15; 18; 27; 28; 30 и др.]. Однако до сих пор эта проблема, за очень редкими исключениями, изучалась лишь обособленно, наряду с более традиционными исследованиями в области сюжета, ритма, характеров и т. п. Сегодня необходимо сделать следующий шаг, признав за «рецептивной» проблематикой не только предметное, но в еще большей степени — методологическое значение. Прежде всего это предполагает ориентацию целостного анализа произведения (на любом уровне его структуры) на выявление способов и направленности организации восприятия и переживания читателя. Таким образом, изучение «потенциала восприятия» текста неизбежно связывается с новым, и притом утвержденным в практическом анализе, подходом к сущности самого феномена литературного произведения. Поскольку деятельность субъекта творчества и восприятия является единственной актуальной формой его существования (в то время как потенциальной формой существования произведения — возможность восприятия, заложенная в тексте), постольку изучение произведения «самого по себе», безотносительно к автору или читателю, оказывается всего лишь иллюзией, точнее, простой фетишизацией идеального объекта, характерной для обыденного сознания и ранних стадий развития науки. Соответственно, невозможно и изучать произведение, не интерпретируя его [26, с. 330]. Напротив, в анализе должен быть соблюден принцип единства и взаимодополнения структурной теории произведения, материалов историко-функционального изучения и собственной критической интерпретации исследователя.

В художественной деятельности восприятия читатель всякий раз реализует сложный комплекс, «ансамбль» основных типов отношения человека к миру. Ведущим в этом случае является, конечно, эстетическое отношение (19, с. 89—92), однако оно конституируется лишь во взаимосвязи с нравственным, религиозным, познавательным и другими типами отношений в их исторически конкретной форме. Этим определяется возможность постановки проблем, подобным той, что вынесена в заглавие настоящей статьи (о соотношении нравственного и эстетического см. [21; 23]). Основной целью анализа оказывается при этом воссоздание целостной картины художественного мира данного произведения и определение возможного способа нравственной ориентации в нем читателя, с последующим перенесением соот-

ветствующих ценностных ориентиров и на реальный процесс его жизни.

Отправной точкой нашего анализа «Шинели» послужит факт читательского восприятия этой повести Макаром Девушкиным, героем первой повести Достоевского. Эта ситуация уже неоднократно анализировалась [1, с. 80—100; 4, с. 161—209; 16, с. 69—96], однако, как правило, с направленностью на поэтику молодого Достоевского. При этом «Шинель» оказывалась несколько в стороне. Мы поставим вопрос иначе, обратив внимание на то, что в данном случае *нравственному* суду героя «Бедных людей» подвергается именно *эстетическая* позиция автора «Шинели». Девушкин прямо отмечает связь нравственной порочности автора и художественной неубедительности произведения: «Да ведь это *злонамеренная* книжка, Варенька, это просто *неправдopodobно*, потому что и случиться не может, чтобы был такой чиновник» [11, с. 63]. Не существует ли в поэтике «Шинели» какого-либо реального противоречия, способного вызвать столь отчаянный протест изображенного Достоевским читателя?

Благодаря новейшим исследованиям [13; 16; 22] гоголевская повесть решительно вырвалась из школьных рамок «темы маленького человека» в подобающий ей контекст магистрального развития русской и мировой литературы. По мнению В. В. Кожина, в «Шинели», как и в «Медном всаднике», присутствуют три основные силы: «это «маленький человек», Государство, и, так сказать, Стихия, которую Государство не в силах покорить, победить» [13, с. 11]. Силы, конечно, присутствуют, но таково ли, как у Пушкина, их соотношение? На связь, даже союз Стихии и Государства указывают у Гоголя уже те бумажки, которые чиновники сыпали на голову Акакия Акакиевича, «называя это снегом». Кроме того, в «Шинели» сквозь Стихию проступают, по крайней мере, два «субстанциальных» начала: божественное и демоническое. Это, на наш взгляд, и есть главная смысловая ось повести.

Ю. В. Манн, рассуждая об «эволюции гоголевской фантастики», пришел к выводу об отождествлении в поэтике Гоголя периода «петербургских повестей» божественного с естественным и закономерным, а демонического — напротив, со случайным, алогичным и сверхъестественным [12, с. 230]. Этот тезис нуждается, на наш взгляд, в корректировке. Так, в знаменитом «гуманном эпизоде «Шинели» именно «неестественная сила» воздействует на молодого человека, однако приписать это воздействие дьяволу (следуя логике Ю. В. Манна) было бы, конечно, более чем рискованно. Что же касается случайности и хаоса, то, скорее, можно утверждать обратное: в «петербургских повестях» черт ведет себя чрезвычайно последовательно и логично (хотя его логика, конечно, есть логика разрушения). Цель черта — «столкнуть» (например, деньгами) мир с истинного пути и затем бросить, предоставить его себе самому (ср. завязку истории Чарткова). Только *после* этого наступает, действительно, время распада и алогизма. В случае непосредственного контакта

черта с кем-либо из героев (финал истории Чарткова, Петромихали, привидение Башмачкина) алогизм, напротив, исчезает и в сюжете, и на стилевом уровне. Мир Города, не божий, но и не дьявольский (хотя и тесно связанный с последним) уже предвещает у Гоголя знаменитую «фигуру фикции» (А. Белый) «Мертвых душ»: это «провал» между «единицей» и «нулем».

Логика дьявола проступает сквозом алогизм обыденной городской жизни с первых же эпизодов «Шинели». Уже в сцене крещения рассказчик замечает, что «все это случилось совершенно по необходимости» [8, с. 129]. И это, конечно, не мистификация: необходимость сказывается, к примеру, в фактическом отсутствии выбора имени, что буквально вытесняет героя на уготованную ему жизненную стезю. Пользуясь выражением А. Белого, скажем, что Акакий Акакиевич здесь «подан при помощи «не» [3, с. 57 и др.]. Не забудем inferнальность обстановки крещения, начиная с назойливо повторяющегося «покойница матушка» и заканчивая троекратным (чтобы «угодить ей»!) раскрытием святцев, что является грубым нарушением канонического христианского обряда. С канонической точки зрения крещение Акакия Акакиевича — это «антикрещение», крещение «наизнанку», от дьявола. Но тем важнее обратить внимание, что в конце концов герой получает имя и не «от Бога», и не «от дьявола», а... просто от родного отца. Это снова указывает на пограничность, промежуточность (между «единицей» и «нулем») существования и Акакия Акакиевича, и мира Города в целом. И все же дьявол постоянно подстерегает затем Акакия Акакиевича: ко многим уже отмеченным в критике деталям [29, с. 28] прибавим, в частности, дым, *трижды* сопровождающий сцены опасного для героя контакта с внешним миром [8, с. 135, 145, 152], как бы в преддверии преисподней.

Однако до поры до времени Башмачкин оказывается практически непроницаемым для дьявола (и, наоборот, субъективно близок к Богу [8, с. 132, 133]) благодаря своей почти абсолютной замкнутости. Противоестественная в нормальной ситуации граница предохраняет его и от человеческого контакта и одновременно от превратностей судьбы и поползновений врага рода человеческого. Внешним ее выражением является, конечно, капот, который притягивает внимание окружающих к себе и этим прекрасно маскирует своего обладателя [8, с. 130]. Увы, всякая материальная граница у Гоголя постепенно разрушается и это обстоятельство оказывается роковым для Акакия Акакиевича. Проблема новой шинели сразу ставит его в центр внимания, так что будочник (и одновременно черт), предостерегает: «чего лезешь *в самое рыло?*» [8, с. 139]. Не помогает и стремление героя, со своей стороны, по-прежнему оставаться невидным: оно проявляется, например, в уверениях, что «это старая шинель», или в решении «не глядеть» (ср. «Вий!»), идя по площади. Предательская новая шинель размыкает границу между Башмачкиным и миром Города, предопределяя этим и грабеж и последующую смерть несчастного чиновника.

Тут наступает второй (после приобретения новой шинели) решительный поворот в сюжете повести. Оказывается, черт-разрушая то, что действительно достойно разрушения, может тем самым способствовать восстановлению справедливости. Грабеж значительного лица — «отрицание отрицания». Дьявол оказывается столько же орудием божественного провидения, сколько привидение Башмачкина — орудием дьявола. И если после первой встречи с Акакием Акакиевичем значительное лицо оказывается под действием фатума, до деталей совпадающего с историей самого Башмачкина [29, с. 26—27], то после второй встречи (лицом к лицу) его преобразование явно напоминает «гуманное место». Человеческий взгляд в мире Города непременно подвергается искажению и искривлению: уже отмечалось такое, например, сходство между значительным лицом и Петровичем, как манера смотреть «искоса» на собеседника; добавим, что Петрович даже чтобы рассмотреть «свою» шинель «прямо в лицо» (!) вынужден забегать «кривым переулком» [8, с. 143]. Встреча же лицом к лицу (происходит ли она по «инициативе» Бога или дьявола) обычно позволяет прозреть в человеке непосредственную причастность к основам бытия [4, с. 142—160], дает возможность вырваться из мира видимостей в мир подлинных, сущностных проблем и страстей.

Этот закон, конечно, актуален и для принципов *эстетического* видения в поэтике Гоголя. Однако было бы наивным ожидать здесь тенденции к наиболее однозначному, «спрямленному» изображению, дабы тем вернее добиться от читателя действительно горячо желаемого автором нравственного перерождения. И на повествовательном уровне мы находим ту же упорную борьбу логики и хаоса. «Сказ, передавая законы жизни чиновничьей касты, одновременно тормозит восприятие, заставляя при чтении все время спотыкаться на непревычных алогически построенных фразах» [25, с. 405]. Но и эта закономерность не выдерживается в «Шинели». В некоторых эпизодах читатель замечает совсем иную интонацию, прямо ориентированную на сопереживание герою и признающую суверенность его сознания, — это заставляет нас смягчить вывод М. М. Бахтина о полной «исчисленности» Башмачкина [1, с. 98; 8, с. 145, 148—149]. Но сохранить нравственный контакт с героем на протяжении всего повествования (сопереживание есть «механизм нравственного отношения» [23, с. 67]) читателю не менее сложно, чем герою, — установить прочные человеческие отношения между собой в изображенном мире. Сложность неподлинной ситуации городской жизни воспроизводится на уровне повествования. Отсюда ирония, насмешки повествователя над героем, нередко заслуженные, но и провоцирующие читателя вовсе не увидеть в герое человека: такая возможность должна быть осознана им и отвергнута. «Моделирование» реальных жизненных сложностей способом их изображения, намеренная затрудненность реализации читателем нравственного отношения к герою составляет, на наш взгляд, принципиальное нова-

торство поэтики Гоголя (в том числе, конечно, и в «Шинели»). Читатель как бы «тренируется» в правильном понимании жизненных коллизий. Иного быть просто не может, ибо эстетическая позиция автора у Гоголя не может не отражать ненормальность законов изображенного мира, так что художественное целое (соответственно художественная позиция автора и читателя) получает здесь внутренне противоречивый (с учетом нравственных требований) характер.

Является ли это противоречие художественно значимым? В эстетике Гоголя — безусловно, однако история критики сохранила любопытные особенности трактовки данного вопроса. Если для В. Белинского, а затем А. Григорьева в повестях Гоголя звучал «горький смех, карающий, как Немезида, потому что в нем слышится стон по идеалу» [10, с. 196], то С. Шевырев, анализируя «Мертвые души», расчленил этот «смех сквозь слезы» следующим образом: «Смех принадлежит в Гоголе художнику, который ни чем иным, как смехом, может забирать в свои владения весь грубый скарб низменной природы смешного, но грусть его принадлежит в нем человеку» [20, с. 56]. Это противопоставление «художника» и «человека» в Гоголе, тонко уловленное С. Шевыревым, смыкается, на наш взгляд, с установленным нами противоречием нравственного и эстетического начала в художественном мире писателя.

Конечно, само это противоречие для Гоголя — не самоцель, а скорее лишь то звено, ухватившись за которое можно пытаться «вытянуть всю цепь». Если читатель хотя бы интуитивно ощущает, что «конфликт произведения построен на различии между человеком в его сущности и человеком, превращенным в Акакия Акакиевича» [25, с. 407], то затем он может прийти и к такому выводу: сохранению человека в человеке, сохранению самой нравственности препятствует не злая воля какого-то «лица», пусть даже самого значительного, а ложное, скрывающее подлинную суть вещей, устройство существующего миропорядка. Выход из сложившейся ситуации возможен лишь через прорыв в иное измерение, через приобщение к христианской картине мира и системе ценностей, позволяющее прозреть корень зла — черта (за «дымовой завесой» петербургского тумана) и вступить с ним в решительную борьбу. Разумеется, при этом отвергалась и уничтожалась привычная видимость, якобы естественной, современной жизни. В этом заключалось, на наш взгляд, революционное, в точном смысле этого слова, значение гоголевской «Шинели».

Революции, однако, не произошло, и потому острое переживание гоголевским читателем разрыва между должным и сущим, призванное воплотиться в немедленном практическом преобразовании мира, не могло разрешиться этим радикальным способом. Именно это обстоятельство послужило, в конечном счете, причиной негативной реакции на «Шинель» Макара Деушкина. Его справедливо оскорбленное нравственное чувство свидетельствует, что цель Гоголя достигается здесь в высшей

степени (ср. аналогичное наблюдение у С. Г. Бочарова [4, с. 188]), однако реальная безысходность ситуации обращает его против самого автора. Характерно, что Девушкин стремится опровергнуть именно авторскую цель создания «Шинели», оставляя при этом себе чувство нравственной неудовлетворенности и приписывая воображаемому оппоненту момент чистого эстетизма: «И для чего же такое писать? И для чего оно нужно? Что мне за это шинель кто-нибудь из читателей сделает, что ли? Сапоги, что ли, новые купит? Нет, Варенька, прочтет да еще продолжения потребует» [11, с. 63]. Как видим, «человек» очень скоро восстал против «художника», требуя неукоснительного соблюдения нравственной справедливости в самом процессе эстетического изображения. Одновременно за гоголевской повестью полемически отрицалось ее важнейшее назначение: быть фактом и действующей силой не только литературной, но и всей общественной жизни, оказывать непосредственное влияние на практическое переустройство мира. И хотя, как убедительно показал Ю. В. Манн, некоторые черты поэтики Гоголя сохраняются в преображенном виде и в мире раннего Достоевского [16, с. 89—96], рассмотренный нами принцип соотношения (столкновения) нравственного и эстетического надолго отступает теперь на второй план литературного процесса. Возрождение его будет, на наш взгляд, связано лишь с именами Чехова и (в меньшей степени) Щедрина.

Рамки настоящей статьи не позволяют нам обратиться к ретроспективному или перспективному контексту рассмотренных здесь особенностей гоголевской поэтики. В теоретическом отношении приведенный анализ, думается, подтверждает возможность практического применения тех методологических принципов анализа, о которых было сказано выше. Основным предметом собственно теоретико-литературного изучения проблемы читателя оказывается деятельность художественного восприятия и всякий раз по-своему организующая ее «программа» развития читательского переживания, потенциально заложенная в тексте произведения. При этом литературоведу в равной степени важно отделить свой предмет от деятельностного анализа в интересах психологии или социологии и сохранить живую и тесную связь с философской эстетикой, включая сюда методологически ключевые для анализа восприятия проблемы идеального и субъект-объектной детерминации [24]. Необходимо осознать, что проблема рецепции в литературе — это проблема, требующая нового подхода к трактовке всех традиционно выделяемых уровней произведения и категорий его анализа. Только выявление синтезирующей и методологической актуальности проблематики восприятия позволит раскрыть ее эвристические возможности.

1. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972. 2. Белецкий А. И. Об одной из очередных задач историко-литературной науки // Избранные труды по теории литературы. М., 1964. 3. Белый А. Мастерство Гоголя. М.; Л., 1934. 4. Бочаров С. Г. О художественных мирах. М., 1985.

5. Волошинов В. (Бахтин М. М.) Слово в жизни и слово в поэзии // Звезда. 1926. № 6. 6. Выготский Л. С. Психология искусства. М., 1986. 7. Гиршман М. М. Путь к объективности // Вопр. литературы. 1978. № 1. 8. Гоголь Н. В. Шинель // Собр. соч.: В 6 т. М., 1959. Т. 3. 9. Горнфельд А. Г. О толковании художественного произведения // Пути творчества. Пг., 1922. 10. Григорьев А. Г. Искусство и нравственность. М., 1986. 11. Достоевский Ф. М. Бедные люди // Полн. собр. соч.: В 30 т. М., 1972. Т. 1. 12. К истории русского романтизма. М., 1973. 13. Кожин В. В. Вместо предисловия // Гоголь: история и современность. М., 1985. 14. Корман Б. О. О целостности литературного произведения // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1977. Т. 36. № 6. 15. Кривонос В. Ш. Проблема читателя в творчестве Гоголя. Воронеж, 1981. 16. Манн Ю. В. Диалектика художественного образа. М., 1987. 17. Медведев П. Н. (Бахтин М. М.) Формальный метод в литературоведении. Л., 1928. 18. Науман М. Литературное произведение и история литературы. М., 1984. 19. Природа и функции эстетического. М., 1968. 20. Русская эстетика и критика 40—50-х годов XIX века. М., 1982. 21. Сикорский Б. Ф. Взаимоотношение нравственного и эстетического как социологическая проблема. Воронеж, 1985. 22. Турбин В. Эхо «Медного всадника» // Октябрь. 1980. № 10. 23. Фортова А. И. О диалектическом единстве нравственного и эстетического. К., 1985. 24. Художественная деятельность: Проблема субъекта и объективной детерминации. К., 1980. 24. Шкловский В. Б. Художественная проза: Размышления и разборы. М., 1959. 26. Эпштейн М. Н. Интерпретация // Краткая литературная энциклопедия. Т. 9. 27. Iser W. Interaction between Text and Reader // Suleiman and Crosman, eds. The Reader in the Text. Princeton, 1980. 28. Iser W. The reading process; a phenomenological approach // Reader-response criticism. From formalism to post-structuralism. Baltimore; London, 1980. 29. O'Toole L. M. Structure, style and interpretation in the Russian short story. New Hawen; London, 1982. 30. Ruthrof H. The Reader's Construction of Narratiwe. London, 1981.

Статья послужила в редколлегиям 12.11.88

О. М. Цивкач, ассист.,
Ивано-Франковский пединститут

Черты типологической общности критики Гоголя и его художественных произведений

Критические статьи — особый вид творческой деятельности Н. В. Гоголя. Критика и художественное творчество писателя — два неотрывных компонента одной системы, взаимодействующее динамическое единство образного и понятийного освоения мира.

В настоящее время наметилась тенденция дифференциации критики на писательскую и профессиональную. Часть исследователей считает, что так называемая писательская критика — «открытое окно в его (художника. — О. Ц.) творческую лабораторию» [9, с. 14], ей присуща «большая степень свободы и субъективности» [5, с. 5]. «Меньшая обусловленность жанровыми, композиционными и другими правилами» [4, с. 3] позволяет выделить писательскую критику в отдельную группу и изучать ее с особых позиций. Другая часть исследователей справедливо считает, что писательская критика — не особый род критики, а свидетельство того, что у автора «было не одно литератур-

ное амплуа» [7, с. 141], а потому деятельность писателя, представляющего в роли критика, необходимо рассматривать в одном ряду с профессиональной критикой и в связи с теми направлениями и задачами, которые выдвигает перед критикой время. Большой интерес представляет писательская критика при соотношении ее со сферой непосредственного художественного творчества. «Критическая деятельность писателя, — подчеркнула М. А. Маслякова, — есть продолжение или иная форма его деятельности как художника» [7, с. 145]. Несомненно, более широкое значение писательская критика приобретает в плане соотношения ее с художественным творчеством, «когда критические суждения и мнения писателя... его отношение к литературе воплощаются в образной ткани его произведения, входят в его текст, оказываются погруженными, растворенными в тексте» [7, с. 146].

Такой подход к изучению писательской критики представляется нам интересным и плодотворным при изучении критического наследия Н. В. Гоголя *. Критика является одним из компонентов творческой системы писателя, и ее необходимо рассматривать в процессе взаимодействия и взаимопроникновения всех частей художественной системы писателя.

В данной публикации предпринята попытка раскрытия некоторых черт типологической общности литературно-критических статей Н. В. Гоголя и его художественных произведений. Критика Гоголя, его суждение о писателях, явлениях литературы, состоянии современной ему живописи, архитектуры, журналистики представляют огромный интерес как для понимания литературного процесса 30—40-х годов XIX в., так и для проникновения в тайны творчества самого писателя.

Критическое творчество Гоголя нельзя не соотносить с художественными поисками писателя. Суждения критика, приемы анализа, стиль статей, как и стиль художественных произведений — это отражение его творческой индивидуальности и вместе с тем совокупность идеологических, социальных, эстетических, историко-литературных и прочих фактов, находящихся между собой в сложной взаимообусловленности.

При сопоставлении критических опытов Гоголя 30-х годов с текстами его художественных произведений четко прослеживаются закономерности их взаимодействия. Степени этого взаимодействия различны. Мы выделяем несколько типов критических работ: 1) своеобразный черновик будущего произведения; 2) аккумулятор тем, образов, идей, которые позже органически войдут в повесть; 3) творческая лаборатория, где проходят апробацию стилистические и композиционные приемы художника.

Наиболее значительный и характерный пример типологической общности критической работы и художественного произве-

* Попытку проанализировать степень взаимопроникновения и взаимодействия ткани критических и художественных произведений Н. В. Гоголя предпринял С. А. Гончаров [2].

дения в творчестве Гоголя являет созвучие статьи «О малороссийских песнях» и повести «Тарас Бульба». При сличении фольклорного материала, творчески претворенного в «Тарасе Бульбе», и фольклорных мотивов, рассмотренных Гоголем в статье «О малороссийских песнях», становится совершенно очевидной особая избирательность в подборе источников. В статье анализировались только те песни, которые в той или иной степени связаны с повестью. Гоголь четко и сознательно ограничил круг своих фольклорных интересов. Принимая во внимание, что писатель был знаком со сборниками Н. Цертелева (1819), М. Максимовича (1827), можно было бы предположить, что в статье будет сказано о всех жанрах народной песни: о песнях исторических, казацких, любовных, юмористических и т. д. Сборник Максимовича состоял из четырех разделов (книг). Первой книге предпослан эпитаф, по которому сразу можно определить характер песен, вошедших в ее состав: «Так вечной памяти бывало у нас в Гетьманщине колись» (Котляревский). Ясно, что здесь представлены исторические песни. Вторую книгу предварял эпитаф из народной украинской песни: «Тільки мені й легше стане, як трошечки поплачу...». Она содержала в основном песни о женской доле, о разлуке с любимым и др. В третью книгу (без эпитафа) вошли песни чумацкие, шутливые и др. Четвертая книга была названа самим автором сборника — «песни обрядные».

В статье «О малороссийских песнях» — упоминаются только те тематические группы песен, мотивы которых позже преломились в исторической повести Гоголя. Прежде всего писателя привлекали украинские исторические казацкие песни, а также песни патриотического характера с яркими образами. Казак интересен для писателя в битве, на пиру, в отношении к товарищам и к женщине, к смерти, поджидавшей его на бранных путях. Гоголь писал: «Песни малороссийские могут назваться историческими потому, что они не отрывались ни на миг от жизни» [1, т. 8, с. 92]. Обосновывая этот тезис, писатель кратко изложил мотивы казацких песен, которые возникнут и в «Тарасе Бульбе».

Как известно, повесть «Тарас Бульба» была впервые опубликована в сборнике «Миргород» (1835), в 1842 г. она значительно переделана Гоголем, идейно и художественно обогащена*. Для нас интересно то, что мотивы, связывающие статью «О малороссийских песнях» и повесть «Тарас Бульба», хорошо прослеживаются уже в первой редакции и значительно усилены во второй. Статья была важна для Гоголя как своеобразный концентрат мыслей, тем, мотивов, развитых потом в художественном произведении.

* «Немного есть в мировой литературе произведений, одна редакция которой от другой отличались бы столь резко и принципиально, сколь разнится вариант «Тараса Бульбы» 1835 года от варианта 1842 года» [6, с. 87]. К этому мнению присоединяются и другие исследователи [3; 8].

Гоголь отметил, что в украинских народных песнях «дышит... широкая воля козацкой жизни» [1, т. 8, с. 92]. Этой «широкой волей» проникнута и повесть «Тарас Бульба». В песнях «везде видна та сила, радость, могущество, с какою козак бросает тишину и беспечность жизни домовитой, чтобы вдаться во всю поэзию битв, опасностей и разгульного пиршества с товарищами» [1, т. 8, с. 91]. Эта мысль находит подтверждение в повести.

Гоголь особо остановился в статье на тех песнях, где оплакивается женская доля, поскольку казаку «жену, мать, сестру, братьев — все заменяет ватага гульливых рыцарей набегов» [1, т. 8, с. 94]. Казака, стремящегося на Сечь, ничто не в силах удержать — «ни чернобровая подруга, пылающая свежестью, с карими очами, с ослепительным блеском зубов, вся преданная любви, учуживающая за стремя коня его, ни престарелая мать, разливающаяся, как ручей, слезами» [1, т. 8, с. 94]. Не случайно почти текстуальное совпадение описания женской доли в статье и судьбы матери братьев Остапа и Андрия в «Тарасе Бульбе».

Только герой повести увидел своих сыновей, вернувшихся из бурсы, только сказал: «Я вас на той же неделе отправлю на Запорожье» [1, т. 2, с. 43] (таким образом отводя сыновьям всего одну неделю понежиться в родительском доме), как за праздничным обедом, вспомнив былую жизнь, решает иначе: «Завтра же едем! Зачем откладывать! Какого врага мы можем здесь высидеть. На что нам эта хата. К чему нам все это. На что эти горшки...» [1, т. 2, с. 44]. Участь сыновей и самого Тараса решена, никакие уговоры матери не помогают.

Мать Остапа и Андрия «возрастила, взлелеяла их и только один миг видит их перед собою». Да и своего мужа «она видела... в год два-три дня, и потом несколько лет о нем не бывало слуха» [1, т. 2, с. 49]. В статье Гоголь также отметил, что «эти два пола виделись между собою короткое время и потом разлучались на целые годы», а годы, проводимые в разлуке, «тоске, в ожиданий» [1, т. 8, с. 92], иссушали и рано старили женщину. Так и молодость жены Тараса «без наслаждения мелькнула перед нею, и ее прекрасные свежие щеки и перси без лобзаний отцвели и покрылись преждевременными морщинами» [1, т. 2, с. 49].

Мать не может удержать дома своих сыновей и мужа в «Тарасе Бульбе», а в статье писатель как бы наметил этот мотив: казак, «упрямый, непреклонный, спешит в степи, в вольницу товарищей» [1, т. 8, с. 91].

Представляет интерес описание Гоголем украинской степи. В песнях, опубликованных Цертелевым, Максимовичем, Срезневским, нет такого широкого и пространного описания степи, как это сделано в статье, а потом и в повести. Можно предположить, что Гоголь был знаком со стихотворением Н. Маркевича «Степь» («Украинские мелодии», 1831), великолепно передающим красоту украинских степей. В статье Гоголь своеобразно

намечил путь, по которому пойдет развернутое описание степи в повести. Выделены наиболее характерные приметы степного пейзажа: «Сверкает Черное море; вся чудесная, неизмеримая степь от Тамана до Дуная — дикий океан цветов колыхается одним налетом ветра; в беспредельной глубине неба тонут ледяи и журавли» [1, т. 8, с. 91]. В повести описание степи усложняется, расширяется, трансформируется, но в основе его та же мысль о беспредельности степи, о необозримом океане трав и цветов, о красоте действительной природы, тишину которой изредка нарушают крики птиц: «Степь, чем дальше, тем становилась прекраснее. Тогда весь юг, все то пространство, которое составляет нынешнюю Новороссию, до самого Черного моря, было зеленою, девственною пустынею. Никогда плуг не проходил по неизмеримым волнам диких растений. Одни только коки, скрывавшиеся в них, как в лесу, вытаптывали их... Вся поверхность земли представлялась зелено-золотым океаном, по которому брызнули миллионы разных цветов... Воздух был наполнен тысячею разных птичьих свистов... Чорт вас возьми, степь, как вы хороши!» [1, т. 2, с. 58—59].

Далее в статье Гоголь выделил группу песен о трагической доле казака в беспредельной степи: «Умиравший козак лежит среди этой свежести девственной природы и собирает все силы, чтобы не умереть, не взглянув еще раз на своих товарищей.

То ще добре козацька голова знала,
Що без війська козацького не вмирала.

Увидев их, он насыщается и умирает» [1, т. 8, с. 91—92].

Не случайно Гоголь в статье обращает внимание читателей именно на эту трагическую коллизию, не раз воспетую в народных украинских песнях. Весьма многозначительна цитата. В нескольких строчках, подкрепленных отрывком из песни, как в фокусе сконцентрирована судьба героев «Тараса Бульбы».

Писателя поражает в песнях и то, что казак *не может умереть*, не простившись с товарищами. Проследим судьбу героев повести. Вспомним героическую смерть старшего сына Тараса Бульбы. Остал попал в плен и ему предстоит ужасная казнь, но он «выносил терзания и пытки, как исполнит... ничто похожее на стон, не вырвалось из уст его, не дрогнулось лицо его» [1, т. 2, с. 164]. Предчувствуя смертный час, «хотел он теперь увидеть твердого мужа, который бы разумным словом освежил его и утешил при кончине. И упал он силою и воскликнул в душевной немощи: «Батько! где ты? Слышишь ли ты?» [1, т. 2, с. 165]. И лишь после знаменитого «Слышу!» смог умереть казак достойною смертью, зная, что и после его кончины о нем будут помнить товарищи.

Да и сам Тарас Бульба (это особенно ярко проявляется в первой редакции повести) в смертный час не заботится о себе, он указывает казакам верный путь к спасению, а потом прощается с ними: «Прощайте паны-браты, товарищи!.. вспоминайте иной час обо мне! Об участе же моей не заботьтесь!.. Будьте здоровы, паны-браты, товарищи!» [1, т. 2, с. 355]. После этих

«страстных обращений к товарищам наступает и его смертный час: «Удар обухом по голове пресек его речи...» [1, т. 2, с. 355].

Так цитата об умирающем казаке в полной мере отозвалась в повести.

Следует подчеркнуть, что во второй редакции повести Гоголь усилил звучание мотива прощания казака с товарищами перед смертью. Все казаки, героически сражавшиеся в битве под Дубно, умирали на глазах товарищей как настоящие герои. Вот умирающий Мосий Шило: «Прощайте, паны-братья, товарищи!.. И зажмурил ослабшие свои очи, и вынеслась козацкая душа из сурового тела» [1, т. 2, с. 138]. А Степан Гуска, поднятый врагами на четыре копыя, успел сказать соратникам: «Пусть же пропадут все враги и ликует вечные века Русская земля!» [1, т. 2, с. 139]. Смертельно раненого Кукубенко подхватили казаки, и он благодарил судьбу, что «довелось... умереть при глазах ваших, товарищи!.. И вылетела молодая душа» [1, т. 2, с. 141].

Эти сопоставления свидетельствуют о том, что, во-первых, писатель творчески использовал фольклорные ситуации, во-вторых, в статье, написанной раньше повести, он уже сконцентрировал и отобрал для себя в украинской песне самые выразительные, яркие мотивы, способствовавшие более глубокому осмыслению исторической правды.

В статье как бы набросаны тезисы, которые нашли затем развернутое воплощение в повести. Так, в статье отмечена особая сосредоточенность казаков перед походом: «Выступает ли козацкое войско в поход с тишиною и повиновением» [1, т. 8, с. 92]. В полную силу этот тезис раскрыт в IV и VIII главах повести. В первом случае подчеркнута повинование обычно шумных казаков своему кошевому в момент подготовки к походу: «Все своевольные и гульливые рыцари стройно стояли в рядах, почтительно опустив головы не смея поднять глаз... Вся Сечь отрезвилась...» [1, т. 2, с. 80—81]. В главе VIII, в эпизоде прощания казаков, остававшихся под Дубно, и другой части казацкого войска, которая стремилась на Сечь, чтобы отомстить татарам за внезапный набег, развернута выразительная картина выступления войска в поход: «А козаки все до одного прощались, зная, что много будет работы и тем и другим... Снарядясь, пустили вперед возы, а сами, пошাপковавшись еще раз с товарищами, тихо пошли вслед за возами. Конница чинно, без покрика и посвиста на лошадей, слегка затопотела вслед за пешими, и скоро стало их не видно в темноте» [1, т. 2, с. 128].

В статье «О малороссийских песнях» Гоголь вспомнил песню о казни гетмана, а в повести более конкретно сообщалось о трагической судьбе гетмана Наливайко: «Уж теперь гетьман, зажаренный в медном быке, лежит в Варшаве» [1, т. 2, с. 73]. Гоголь отметил также в народных песнях, как дышит «широкая воля козацкой жизни»: казак бросает все, чтобы удариться в разгульное «пиршество с товарищами» [1, т. 8, с. 91]. Особенно ярко развернут этот тезис в главе III повести, где опи-

сан быт и нравы Сечи (как в первой, так и во второй редакции): «Вся Сечь представляла необыкновенное явление. Это было какое-то непрерывное пиршество... Это общее пиршество имело в себе что-то околдовывающее... Всякий приходящий сюда позабывал и бросал все, что дотоле его занимало. Он, можно сказать, плевал на все прошедшее и с жаром фанатика предавался воле и товариществу таких же, как сам, не имевших ни родных, ни угла, ни семейства, кроме вольного неба и вечного мира души своей... Остап и Андрий кинулись со всею пылкостью юношей в это разгульное море и забыли вмиг и отцовский дом, и бурсу, и все, что волновало прежде душу, и предались новой жизни» [1, т. 2, с. 64—65, 301, 303].

Некоторые тезисы статьи могут объяснить природу историзма повести «Тарас Бульба», в которой, по существу, трудно найти подлинные исторические реалии, так как художник создал обобщенную картину прошлого, сознательно совместил события XV—XVII вв.

Анализируя в статье своеобразие украинских народных исторических песен, Гоголь как бы предварил свою историческую повесть, подсказал нам, под каким углом читать это произведение, как его понимать: «Историк не должен искать... показания дня и числа битвы или точного объяснения места, верной реляции... Но когда он захочет узнать верный быт, стихий характер, все изгибы и оттенки чувств, волнений, страданий, веселий изображаемого народа, когда захочет выпытать дух минувшего века, общий характер всего целого и порознь каждого частного, тогда он будет удовлетворен вполне: история народа разоблачиться перед ним в ясном величии» [1, т. 8, с. 91].

Таким образом, сопоставительный анализ статьи «О малороссийских песнях» и повести «Тарас Бульба» помогает выявить черты типологической общности литературно-критических работ и художественных произведений Гоголя, выяснить природу его критического мастерства.

1. Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений: В 14 т. М.; Л., 1939—1952.
2. Гончаров С. А. Соотношение литературно-критических и публицистических статей Н. В. Гоголя с текстом «Мертвых душ» (к постановке проблемы) // Проблемы литературно-критического анализа. Тюмень, 1985. С. 100—107. 3. Докусов А. М. «Тарас Бульба» Н. В. Гоголя. Л., 1963. 4. Егоров Б. Ф. О мастерстве литературной критики. Жанры. Композиция. Стиль. Л., 1980. 5. Истратова С. П. Проблемы писательской литературно-критической интерпретации: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1981. 6. Машинский С. И. Историческая повесть Гоголя. М., 1940. 7. Писатели-критики. Материалы научно-теоретической конференции «Проблемы писательской критики». Душанбе, 1987. 8. Прохоров Е. И. Исторические и фольклорные источники «Тараса Бульбы» // Гоголь Н. В. Тарас Бульба М., 1963. 9. Стадников Г. В. Литературная критика в творческой системе Генриха Гейне. Л., 1986.

Статья поступила в редколлегия 12.11.88

Гоголь и Герцен в 40-е годы («Выбранные места из переписки с друзьями» и «С того берега»)

Н. В. Гоголь и А. И. Герцен, современники, — во многом антиподы. Их имена редко стоят рядом как близкие и тем более родственные. Неодолимо все их разделяют характер связи с эпохой, а также соотношение идеологического и эстетического в творчестве. В одном из писем к В. А. Жуковскому (декабрь 1849 г.) Гоголь отметил: «Шевырев пишет рецензию (на перевод Жуковским «Одиссеи». — Е. А.) ... но никакие рецензии не в силах засадить нынешнее поколение, обмороченное политическими брожениями, за чтение светлое и успокаивающее душу» [2, т. 14, с. 156]. В гоголевской как будто констатирующей фразе — безусловно негативная оценка. Политическое брожение может лишь обморочить. Идейное, политическое содержание жизни — не просто центральное, основное для Герцена, оно и есть жизнь Герцена, почва и стимул его мысли. Гоголь — художник «durch und durch», по определению К. Аксакова, художник насквозь; Герцен, как сразу уловил чуткий Белинский, — прежде всего мыслитель.

Однако 40-е годы, особенно их вторая половина, не только разводили несходные мнения, углубляя разность (происходит окончательное размежевание деятелей славянофильского и западнического направления, выявляется невозможность соглашения между сторонниками и противниками натуральной школы), но и обнаруживали в борьбе, в полемике подчас неожиданные точки схождения или просто пересечения. Так, вопрос о настоящем и будущем России, ставший к этому времени одним из центральных в общественном сознании и вовлекший в орбиту споров людей самых разных общественных устремлений, обнаружил, например, определенное сходство позиций или, во всяком случае, поисков славянофилов и декабристов (показательны сибирские статьи М. А. Фонвизина, Н. А. Бестужева и др., в которых затрагивался вопрос об общине), а известно, сколь полярны были взгляды одних и других.

В этот период не только зарождались новые социальные и эстетические явления, но и совершались мировоззренческие переломы, влекущие за собой как кризисы, так и творческие открытия. Эти годы стали переломными для Гоголя и Герцена, хотя, конечно, различны причины и природа перелома. Гоголь к началу 40-х годов вышел на путь поисков нравственного совершенствования, и начинавшееся десятилетие — период сложных исканий, при которых неизменным осталось гоголевское желание найти точки сближения в «строении» своего характера с духовным строением любой другой личности. Духовная драма Герцена, как известно, порождена глубочайшим ра-

зочарованием в итогах французской революции 1848 г., и мир в это время менее всего представлялся ему неким единством, в котором люди могут быть объединены готовностью к нравственному преобразению. Творчество Гоголя и Герцена в 40-е годы если не диалогично, то взаимодополняюще. Внутренняя, неосознанная полемика, а также вдруг обнаруживающееся сближение пробуждены и заострены спецификой исторического момента.

Тема может быть рассмотрена в разных аспектах. В свое время Ап. Григорьев справедливо отметил принципиальную разность авторской позиции в книге Гоголя «Выбранные места из переписки с друзьями» и в романе Герцена «Кто виноват?» [3]. Современные исследователи прокомментировали присутствие в письмах и статьях Герцена гоголевских мотивов и образов [4; 5]. Предметом сопоставительного анализа могут быть идейная позиция, взаимовосприятие, близость или контрастность художнического мироощущения и художественного мира. В данном случае избирается идейная позиция Гоголя и Герцена (в основном во второй половине 40-х годов) и преломление ее в произведениях названного периода.

1847—1848 гг. для Гоголя — время очередных итогов, годы после выхода в свет «Выбранных мест из переписки с друзьями». Писатель вынес свои идеи духовного преобразования в мир, мог видеть, как они были восприняты. Объективно это совпало со временем французской революции. Менее всего Гоголя занимала идея революционного преобразования, но, возможно, есть некая историческая закономерность в том, что эти события (как будто совсем не равновеликие по общественному резонансу) совершались практически одновременно. Более того, гоголевская книга по-своему предвляла историческое масштабное событие. Вопреки убеждению, что писатель не вправе выносить на суд публики свои размышления, если он еще только «строится и создается в характере», Гоголь буквально спешил с изданием книги. В этом — своеобразная внутренняя, творческая потребность включиться в живой, разнообразный, противоречивый ход жизни; в этом — попытка обратить человеческое сознание не только на событие, течение истории (данная эпоха насыщена событиями), движение массы, но и на отдельную человеческую личность, придать исторический вес ее слову, сознанию и состоянию (поэтому «Выбранные места...» начинаются с Завещания, сугубо личного слова). И это не герценовский «человек, случайно попавшийся на дороге истории», неизбежно преломивший ее в себе, это человек, который интересен даже безотносительно к тому, коснулась ли его история. Гоголь в «Выбранных местах...» сблизился с натуральной школой чуть ли не больше, чем в «Шинели», с которой связывали начало или одно из начал нового направления: названия писем-глав свидетельствуют об этом — «Женщина в свете», «Что такое губернаторша», «Русский помещик», «Занимающему важное место». Но одновременно Гоголь и разошелся с натураль-

ной школой более всего. Каждый персонаж его книги принципиально, акцентированно типичен, и каждый призван отыскать в этой типичности, устойчивости жизни собственное, не подвластное воздействию среды место — и возвести это в типичность нового, высшего плана. Гоголь, искавший монашества, обретавший в вере некий абсолют духовности, гораздо более открыт (хотя и как бы неожиданно для себя) настроениям, веяниям времени. В эти годы высказано признание: «Взгляд мой на современность только что проснулся» [2, т. 13, с. 384].

В 1848 г. Гоголь каким-то интуитивно-художническим прозрением высветил эту сложную эпоху. Он писал Н. Ф. Павлову, откликаясь на его письма по поводу «Выбранных мест...»: «Когда я пробежал сам свою книгу по возвращении, я был испуган ею, не мыслями и не идеєю, но той чудовищностью и тем излишеством, с которым многое было выражено ... Есть какой-то дар преувеличения, есть какое-то беспокойствие в нашем времени. Головы всех не на месте. Может быть, от этого самого и истина ищется более, чем прежде. Это переходное состояние, в котором находится настоящая эпоха, совершается и в каждом человеке, особливо в том, который идет вперед» [2, т. 14, с. 82—83]. В переходное время «истина ищется более, чем прежде». Гоголь искал ее в самососредоточении, обостренном личном переживании момента. Но совершенно неизбежными оказались пересечения с другими, идейно принципиально иными, поисками истины.

Фраза одного из гоголевских писем — почти герценовская: «Какое убийственно-нездоровое время и какой удушливо-томительный воздух» [2, т. 14, с. 78]. Однако это фраза сугубо личная, без метафорической-идеологических переносов, как у Герцена. Речь шла об июльской-идеологической духоте, холере вокруг, тягостном личном состоянии. Но характерно, что гоголевская натура так болезненно реагировала на эту летнюю беспощадность, чуть ли не прозревая в ней некое проявление исторических драм и катаклизмов. С. П. Шевыреву: «Время стоит невыносимо знойное. Дождей ни капли. Жары удушают и несут болезни. Солнце и палящие ветры сожгли землю и весь хлеб. Никто не запомнит такого времени» [2, т. 14, с. 80—81]. Текст (как будто невольно для автора) приобретает метафорическую насыщенность. Осенние письма Гоголя это подтверждают. В сентябре, непосредственно откликаясь на слухи о французской революции, Гоголь писал А. С. Данилевскому: «В Петербурге я успел увидеть Прокоповича ... и Анненкова, приехавшего на днях из-за границы. Все, что рассказывает он, как очевидец, о парижских происшествиях, — просто страх: совершенное разложение общества. Тем более это безотраднo, что никто не видит никакого исхода и выхода и отчаянно рвется в драку, затем, чтобы быть только убиту. Никто не в силах вынести страшной тоски этого рокового переходного времени...» [2, т. 14, с. 87]. У Гоголя в данном случае нет однозначной политической характеристики. Нет слов о политической обмороченности. Есть харак-

теристика общего состояния, чувства жизни в данный исторический момент. «Никто не в силах вынести страшной тоски... рокового переходного времени».

Лето-осень 1848 г. — роковое переходное время и в сознании Герцена, непосредственно наблюдавшего французские события. Его характеристики, естественно, с гоголевскими не совпадали, но все-таки поразительно близки. «Духота, тягость, усталь, отвращение от жизни — распространяются с судорожными попытками куда-то выйти»; «Все мельчает и вянет на истощенной почве...» [1, т. 6, с. 57]. Вспомним гоголевское из «Выбранных мест...»: «Все мельчает и мелеет...» [2, т. 8, с. 416].

40-е годы и для Герцена (до отъезда за границу) — время напряженнейших внутренних размышлений, самопознания, отыскания новой связи с современной жизнью. Его дневник 1842—1845 гг. тем и отличается от писем 30-х годов, что он в равной мере обращен к собственному «я» и к духовному бытию России и Европы той поры. Дневник Герцена и письма Гоголя 40-х годов во многом контрастны. Гоголь-писатель искал то абсолютно новое творческое состояние, которое позволило бы переменить искусство в целом; он буквально менял свою человеческую природу. Это очень явственно именно в письмах 40-х годов. Гоголь в себе пытался создать тот образец чистейшей духовности, который, освобожденный от плоти жизни, был бы одинаково приемлем всем (так же, как отшельничество, святость не признают разницы социальной, физической, интеллектуальной и пр.). Но именно эта интенсивность духовного напряжения и позволяет услышать, почувствовать время. В дневнике Герцена также запечатлелся процесс строения, но это строение мыслителя и, следовательно, совсем иное. Герцену не представлялось необходимым переделывать свою человеческую природу. В 30-х годах, в письмах к Н. А. Захарьиной, Герцен как бы избыл, прожил в полной мере процесс духовного самоуглубления. Сложность, напряженность внутренней перестройки Гоголя — быть может, проявление постоянной потребности художника «durch und durch» в мысли и свидетельство драматической сложности соединения этих начал. Гоголь первым открыл драматичность такого соединения, которая в дальнейшем в полной мере была подтверждена творчеством Л. Н. Толстого, Ф. М. Достоевского и др.

Герцен, прежде всего мыслитель, обладал способностью аналитического отстранения от неправильного хода жизни. В данном случае, конечно, не имеется в виду сторонняя наблюдательность. Герцен свое время лично пережил. Чуть ли не любой отрывок его не только публицистических, но и философских работ может это подтвердить. «Иногда без всякого внешнего побуждения, без всякой причины со дна души поднимается какая-то давящая грусть, которая растет, растет, и вдруг сделается немая, жестокая боль и так станет ясно все дурное, все трагическое нашей жизни; готов бы умереть, кажется» [1, т. 2, с. 226]. Достаточно вспомнить и другие, очень известные

слова Герцена: «Поймут ли, оценят ли грядущие люди весь ужас, всю трагическую сторону нашего существования...» [1, т. 2, с. 226]. И все же «трагическая сторона» существования Герцена была по-своему неизмеримо легче гоголевской, ибо ужас и трагизм существования людей герценовского круга — это ужас исторической неосуществленности (что к самому Герцену, кстати, не относится), совершающийся не по их вине. Гоголевский драматизм — в осознании непреодолимого личного несовершенства, которое влечет за собой несовершенство всей жизни.

Герцен не раз отмечал в дневнике, что человек не вправе ограничивать себя личным («Лучшие, святейшие отношения, индивидуализируясь и углубляясь в одном личном, грозят страшными ударами» [1, т. 2, с. 276]). Герцен умел отводить от себя эти «страшные удары» (отношения с Натальей Александровной — достаточно показательное тому подтверждение). Он всегда любую проблему разрешал, выбрав свою точку отсчета для творчества и жизни. Гоголь же, чувствуя недостаточность уже обретенных измерений, на каждой ступени жизненного и писательского пути искал новые. Приоритет общего он уже духовно пережил. И общий строй русской жизни в данный момент («вся Россия — один человек» [2, т. 8, с. 417]) мыслился как ожидаемая, длительно подготавливаемая ступень, выстраиваемая не только общественным деятелем, мыслителем, но и каждым человеком. В произведениях 40-х годов Гоголь утверждал такое «строение» жизни.

Если «Выбранные места...» хронологически предваряют французскую революцию 1848 года, то книга Герцена «С того берега», написанная в 1849 г., шла буквально по ее следам. Книги о разных странах и разных событиях, но, в сущности, об одном историческом моменте, о современности, роковом переходном времени. Художник и мыслитель как будто менялись местами. Гоголь собирал конкретные сведения, факты о данном моменте русской жизни и в повествовании создавал иллюзию аналитического взглядывания в жизнь. А Герцен восклицал: «Где тут описывать, собирать сведения, обсуживать!... Какие тут описания, мозг слишком воспален, кровь слишком остра» [1, т. 6, с. 40—41]. На самом деле и у Гоголя «мозг воспален», иначе не появились бы слова: «Стонет весь умирающий состав мой» [2, т. 8, с. 221]. Обе книги — одна о Западе, другая о России — написаны на некоем пределе. «Стонет умирающий состав мой» в предчувствии катаклизмов, которыми разрушается устойчивость, слаженность жизни, и «состав» человека противится разрушению. Писатель познает это разрушение как будто впервые.

Во втором томе «Мертвых душ» Тентетников задумал сочинение, которое должно было «обнять всю Россию со всех точек зрения — с гражданской, политической, религиозной, философической» [2, т. 7, с. 11]. Сочинение лишь начато. Не очень акцентированная, но явственная авторская ирония сразу броса-

ется в глаза. А ведь вся литература и философия первой половины XIX в. пытались «обнять» Россию именно с этих точек зрения: гражданской, политической, религиозной, философской. Гоголь ощущал исчерпанность всех прошлых систем, поэтому в «Выбранных местах...» пытался найти нечто совсем иное.

Бессилие прежних слов суждено было видеть и Герцену. Он наблюдал, как в июньские дни в Париже слово и действие терпели поражение. «Париж стал принимать обычный вид, толпы празднующихся снова явились на бульварах, нарядные дамы ездили в колясках и кабриолетах *смотреть* развалины домов и следы отчаянного боя...» [1, т. 6, с. 43—44]. Вспомним, кстати, дам, которые приехали смотреть на казнь казаков в «Тарасе Бульбе». Вот почему «я состарился» — у Герцена [1, т. 6, с. 42]; «Боже! пусто и страшно в твоём мире!» — у Гоголя [2, т. 8, с. 416].

Идейные разногласия в 40-х годах потому столь остры и непримиримы, что чужое мнение и вопросы, в сущности, никогда не были вполне чужими. Они слишком затрагивали свои, непосредственно с ними соприкасались.

Конечно, «Выбранные места...» и «С того берега» — книги разных идейных «берегов». Неодолимым всего разводила Герцена и Гоголя способность первого признать необходимость полного отрицания («Мир, в котором мы живем, умирает ... чтоб легко вздохнуть наследникам, надобно его похоронить» [1, т. 6, с. 22]). «Духота, тягость, усталость, отвращение от жизни» — состояние и мира, и человека, аналитически осмысляющего мир. В герценовской книге автор, осознавший, что «после таких потрясений живой человек не остается по-старому», из двух итогов («блаженство безумия» и «несчастье знания») избирает последнее. «Я избираю знание, и пусть оно лишит меня последних утешений, я пойду нравственным нищим по белому свету, — но с корнем вон детские надежды, отроческие упования!» [1, т. 6, с. 44].

Герцен, в сущности, сохранил внутреннюю цельность, его отрицание — отрицание вне себя. При всей видимости «примирения», принципиальном утверждении примиряющей функции искусства, считающий важным сохранить «детские надежды и отроческие упования», если воспользоваться герценовским выражением, Гоголь едва ли не более, чем Герцен, пытался осуществить своей книгой преобразование человеческой природы. В его книге — своеобразное отрицание «ветхого человека» в целом, а не только в конкретный исторический момент. Потому, вероятно, что отрицание было универсальнее, виделась абсолютная необходимость в равновеликом, примиряющем начале, каковым объявлялось искусство.

Не потому ли, что Гоголь и Герцен так неожиданно близко сходились и так кардинально распадались, они не только заинтересованно, но и пристрастно относились друг к другу. Показательно, что примиряющую миссию пытался выполнить Гоголь (см. его письма к П. В. Анненкову от 7 сентября 1847 г.

и А. А. Иванову от 14 декабря 1847 г.). Немалая похвала в его устах — «О нём люди *всех партий* отзываются как о благороднейшем человеке» [2, т. 13, с. 385]. Гоголя чрезвычайно интересовал этот «благородный и умный человек» [2, т. 13, с. 408]. Его огорчил дошедший до него в 1851 г. резкий отзыв Герцена о «Выбранных местах...»

Определенные идеологические пересечения и интерес Гоголя к Герцену обусловили, вероятно (хотя это могло идти и параллельно), и некоторые переключки второго тома «Мертвых душ» и романа «Кто виноват?» — принципиально различных произведений. Сходны и даже близки размышления о «науке жизни», неиспользованных человеческих силах. Выстраивание системы персонажей во втором томе обнаруживает некоторую общность с диалогическим конфликтом в романе (Костанжогло высвечен неоднозначно соседством с Кошкаревым и Хлобуевым).

Гоголю хотелось, чтобы все люди шли к одному, как бы ни были различны дороги: «Один стремится к тому путем религии и и самопознания внутреннего, другой — путем изысканий исторических и опыта (над другими)» [2, т. 13, с. 382], — это почти о себе и Герцене. Но он же замечал: «...Мы все идем к тому же, но у всех нас разные дороги, а потому, покуда еще не пришли, мы не можем быть совершенно понятными друг другу» [2, т. 13, с. 382]. В контексте одного исторического периода Герцен и Гоголь не могли быть вполне понятными друг другу, более того, их позициями определялась и будущая разность идейных, гражданских исканий в русской истории. Пожалуй, явственнее всего неслиянность Гоголя и Герцена проявляется в следующих словах-убеждениях. Объясняя свое решение остаться на Западе, Герцен писал: «Я ни во что не верю здесь... Зачем же я остаюсь? Остаюсь затем, что борьба *здесь*, что несмотря на кровь и слезы, здесь разрешаются общественные вопросы, что здесь страдания болезненны, жгучи, но *гласны*, борьба открытая, никто не прячется ... За эту открытую борьбу, за эту речь, за эту гласность — я остаюсь здесь» [1, т. 6, с. 12—13]. И Гоголь: «Не бежать на корабле из земли своей, спасая свое презренное имущество, но, спасая свою душу, не выходя вон из государства, должен всяк из нас спасать себя самого в самом сердце государства» [2, т. 8, с. 344].

В самой принципиальной невозможности слияния этих позиций был немалый драматизм. Был и тот общественный накал, пафос мысли, столь свойственный русским писателям. ,

1. Герцен А. И. Полное собрание сочинений: В 30 т. М., 1954—1961. Курсив Герцена 2. Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений: В 14 т. Л., 1940—1952. 3. Григорьев А. А. Собрание сочинений. М., 1916. Вып. 8, 4. Розин А. Г. Герцен и русская литература 30—40-х годов XIX века. Краснодар, 1976. Смирнова Е. А. Герцен и Гоголь (К истории цикла «Капризы и раздумья») // Проблемы изучения Герцена. М., 1963.

Статья поступила в редколлегию 10.10.88

Гоголевские мотивы у Франца Кафки

В последние годы в советском литературоведении утвердилось понятие «пражская немецкоязычная литература» [9, с. 215]. К ней относятся такие крупные писатели, как Р. М. Рильке, Э. Э. Киш, Ф. К. Вайскопф, Л. Фюренберг, Г. Мейринк и другие, жившие в Праге в конце XIX — первой половине XX вв. К числу этих литераторов принадлежит и крупнейший писатель современности Ф. Кафка. Все они писали на немецком языке, но славянская культура была не менее притягательной для них. Показателен пример Рильке, который своей духовной родиной считал Россию. Современному писателю может показаться слишком экзальтированным его восприятие русской культуры: русский — творец — Бог [15, с. 28]. Однако вспомним статью Ж. Ривьера о М. Мусоргском во французском журнале «Нувель ревью франсез», опубликованную незадолго до первой мировой войны, где о России было написано так: «От нашего имени ты говоришь с Богом... ты радуешься вместо нас, ты надеешься вместо нас. Лишь ты знаешь, чего мы стоим и не требуешь от нас более того, что мы можем. Ты высшая наша любовь и наше смирение. Тебе вручаем мы наши грехи, чтобы ты вымолила прощение нам. Ты наша заступница перед грозным Богом, дабы увидев тебя, а ты так жалостлива, он не смог бы отказать нам в своем милосердии» [25, с. 317]. Становится понятным то содержание, которое вкладывал в свою триаду Рильке и которое, безусловно, было близким чуткому читателю Гоголя, Тургенева, Достоевского в Европе.

Ф. Кафка писал в дневнике: «Безгранична притягательная сила России. Лучше, чем тройка Гоголя, ее выражает картина великой необозримой реки с желтоватой водой, всюду устремляющей свои волны, волны не очень высокие. Пустынная расстрепанная степь вдоль берегов, поникшие травы» [12, с. 160]. Имя Гоголя возникает под пером Кафки не случайно. Вопрос о сходстве творческих личностей, которое объясняется не только социальными причинами (в таком подходе есть закономерность и в случае с Кафкой и Гоголем — беспросветная бездуховность как русской, так и австро-венгерской империи), но и личностными качествами, почти не исследован*. Однако современный Плутарх, пишущий их сравнительное жизнеописание, непременно бы отметил отнюдь не «странные сближенья» в их судьбах: стремление к бегству из родной страны (Кафка, впрочем, так и не мог осуществить своего намерения), одиночество и бесси-

* В статье В. В. Бибикина, Р. А. Гальцевой, И. Б. Роднянской «Литературная мысль Запада перед «загадкой Гоголя» есть попытка провести такую параллель между Гоголем и Боккаччо [4, с. 428].

лие разорвать его, невозможность окончить свое главное произведение, стремление уничтожить итоговый труд всей жизни. К счастью, неоконченные романы Кафки сохранились.

Сюжетные совпадения, давно отмеченные литературоведами, дают полное право говорить о прямом влиянии Гоголя на Кафку [3; 4; 10; 16; 18; 22; 23]. Видимо, правы советские исследователи, утверждающие вслед за Р. Касснером [23]: «Помимо Кафки и экспрессионистов... мы вряд ли найдем в немецкоязычной литературе XX в. другие примеры очевидного воздействия Гоголя» [3, с. 154]. Вместе с тем даже непосредственное заимствование одного крупного писателя у другого не может превратиться в плоское копирование оригинала. Этот процесс всегда осложняется и углубляется сложной системой принятия (оттачивания) художественных достижений предшественника, к тому же накладывающейся на не менее сложное взаимодействие традиции и новаторства, что и образует оригинальный мир писателя*. При этом не последнюю роль играют и типологические схождения, которые, как справедливо отметил Д. Дюришин, «диктуются закономерностями всеобщего порядка» [8, с. 173].

Безусловно, Грегор Замза, превратившийся в насекомое, и нос майора Ковалева, начавший самостоятельную жизнь в ранге статского советника, — явления одного ряда. Тон и детали повествования у обоих писателей только подчеркивают сходство: то и другое происходит во сне. Вопреки народной мудрости — утро вечера мудренее — кошмарные изменения обнаруживаются именно утром. Фантастическая метаморфоза выглядит вполне буднично и у Гоголя, и у Кафки, так что ни один из остальных персонажей новеллы не воспринимает это событие как слишком ненормальное. Различны лишь финалы произведений: нос возвращается на законное место, Грегор Замза погибает. Но этому есть объяснение: если Гоголь заронил сомнение в разумности самой действительности, если случившееся с майором — нелепая случайность («Чепуха совершенная делается на свете» [5, т. 3, с. 89]), то у Кафки аналогичная ситуация доводится до крайних границ абсурда. Он не дает своему персонажу ни малейшего шанса обратить порождение кошмарного сна в забавную нелепицу, буйную фантазию. Наконец, случайное принимает у него значение закономерного, поскольку человек в капиталистическом обществе не более чем насекомое.

Сам прием, который Кафка использует вслед за Гоголем, не так уж нов, как утверждают Ю. И. Архипов и Ю. Н. Боров, говоря о соединении в одном произведении фантастического и

* Хорошей иллюстрацией данного положения может служить фантастический рассказ А. Зегерс «Встреча в пути» (1972), где Гофман, Кафка и Гоголь обсуждают литературные проблемы, горячо затрагивающие всех троих. При этом Кафка показывает блестящее знание творчества Гоголя. Анализ рассказа с точки зрения переплетения фантастического и реального у этих писателей содержится в статье Ю. И. Архипова и Ю. Н. Борова «Гротеск Гоголя и фантастическое начало в немецкоязычных литературах» [3, с. 154—155].

реального. Прием не был «открыт Гоголем» [3, с. 150]. Им уже широко пользовались писатели-романтики. Как пример можно привести «Аврелию» Ж. де Нерваля, не говоря о Гофмане, который предшествовал в этом смысле и Нервалю, и Гоголю. Относительно того, что этот художественный прием «был почти «дословно» усвоен Кафкой» [3, с. 150], возражать не приходится. Однако при этом необходимо отметить сложное отношение Гоголя, а потом и Кафки, к художественным достижениям предшественников. В повести «Нос» речь идет, по сути дела, о трансформации концепции раздвоения романтической личности. Нос (статский советник) — двойник самого майора Ковалева, каким он мог бы стать при известных условиях. Но для него подобная карьера столь невероятна, что могла бы присниться только во сне. И не случайно эпизоды с исчезновением и возвращением носа обрамлены двумя пробуждениями майора от сна. Читатель вправе предположить, что все происшедшее лишь сновидение майора, которому наяву никогда не быть статским советником. Впрочем, данное обстоятельство не является для него источником трагедии, он более чем доволен званием коллежского асессора.

Романтическое раздвоение личности — следствие трагического разлада человека с миром. Оно может привести к фатальному концу. Но финал может быть еще более печальным и необратимым: герой превращается в мещанина, благополучного обывателя (Ансельм у Гофмана). Гоголь выворачивает и этот прием наизнанку: что получится, если нечто подобное случится с обывателем, пусть даже он и носит чин, ласкающий его самолюбие. Какую истину откроет он человечеству, какими страстями потрясет его? Оказывается, ничего этого нет и быть не может. Автор, окончательно снимая возможность романтической трактовки повести, делает вывод, закономерный с точки зрения благонамеренного читателя, склонного к морализаторству по любой причине: «Во-первых, пользы отечеству решительно никакой; во-вторых ...но и во-вторых тоже нет пользы» [5, т. 3, с. 92]. Сниженное ироническое отношение к герою и читателю окончательно срывает с сюжета романтический покров. Возникает вполне правомерный вопрос, не с народией ли имеет дело читатель? Этого пародийного начала, как и самой иронии над положением персонажа, у Кафки уже нет. При бросающемся в глаза сходстве приема у Гоголя и Кафки, функция его у пражского писателя иная, никак не связанная с идеей романтического двойничества. Здесь нет раздвоения личности (ни внутреннего, ни внешнего), а есть то, что дано в заголовке новеллы, — метаморфоза, превращение, т. е. материализация метафоры, отражающей положение Грегора Замзы в обществе.

«Сон разоблачает действительность», — утверждал автор «Превращения» [6, с. 297]. Вместе с тем такая действительность вызывает недоверие. Проснувшись утром и обнаружив нос на положенном ему месте, Ковалев все же устраивает проверку, нанося визиты знакомым. Его интересует, восстановлен ли мир в

том порядке, который существовал до происшествия. Проверка дает блестящий результат: нет оснований для трагедии. Пробуждение Замзы не отменяет происшедшего. Действительность оказывается трагически необратимой, и для героя возможен один исход — гибель, что и случается в форме столь же нелепой и незстетичной, как и сама жизнь. Впрочем, сновидческие мотивы и у Гоголя, и у Кафки в равной мере подчеркивают фантастический характер мира, в котором живут персонажи. Но он фантастичен и тогда, когда ничего невероятного в нем не происходит, как в «Повести о том, как поссорился...» или в комедии «Женитьба». Действительность фантастичнее гоголевской трудно было бы выдумать, если бы не было мира Кафки — еще более фантастичного своей обыденностью: «Все фантазия — семья, служба, друзья, улица: ...ближайшая же правда только та, что ты бьешься головой о стены камеры без окон и дверей» [12, с. 133].

Говоря о прозе Кафки, трудно удержаться от того, чтобы не употребить слово «абсурд». Мир Кафки — абсурдный мир. Не труднее с этой точки зрения перевести писателя в ряды экзистенциалистов*. Действительно, положение кафковского и экзистенциального героя в чем-то схоже, поскольку оба живут в абсурдном мире. Но и разница между ними существенная. Краеугольным камнем экзистенциализма является утверждение о свободе волеизъявления человека: «Если, действительно, существование предшествует сущности, его невозможно объяснить ссылкой на неизменную сущность человека; иначе говоря, детерминированности нет, человек свободен, человек является свободой» [26, с. 37]. Трудно представить себе человека более далекого от потребности проникнуть в мотивы собственного поведения, чем герой Кафки. Создается впечатление, что понятие свободы в этом смысле для него не существует. Любой поступок персонажей диктуется обстоятельствами, лежащими вне его. То же самое можно сказать и о маленьком человеке у Гоголя.

Но у Кафки с гоголевской традицией органически сливается другая — западная, философско-религиозная (которой как раз не совсем чужд и экзистенциализм), связанная с именем великого моралиста XVII в. Б. Паскаля. Это обстоятельство тонко подметил переводчик Кафки на французский язык А. Виалатт: «Можно сказать, что Паскаль предвидел Кафку, когда он описывал ужасное положение человека, осужденного на то, чтобы быть заключенным в своей комнате, чтобы созерцать свое положение. Кафка как бы снимает фильм с образов, скользящих по стенам наших камер-одиночек» [20, с. 32]. И в самом деле, писатель, изображающий человека в кошмарном мире как символ человеческого бытия вообще, не мог не задумываться об «ужасном уделе человеческом», суть которого — «непостоянство,

* Включают Кафку и в орбиту экзистенциализма — как немецкого (М. Бензе, Г. Идес), так и французского (Ж.-П. Сартр, А. Камю [11, с. 23]. Об этом же пишет американский ученый Д. Коллинз [19, с. 227].

тоска, тревога» [14, с. 139]. Однако спекулятивные рассуждения на тему «человек и бог», сопоставимые с «Мыслями» Паскаля или философской концепцией Сартра, не свойственны Кафке, хотя сам предмет и привлекал его. Вот характерный отрывок из дневника писателя: «Мое посещение Штайнера... Он начинает несколькими непринужденными фразами: «Вы ведь доктор Кафка? Давно ли вы занимаетесь теософией?» Но я произношу свою заготовленную речь: «Я ощущаю, что большая часть моего существа тяготеет к теософии, но вместе с тем я испытываю перед нею сильнейший страх. Я боюсь, что она породит новое смятение, ибо мое нынешнее несчастье как раз и происходит из смятения» [13, с. 23]. При этом смятение у Кафки вовсе не метафизического плана, а связано с литературной работой: «Смятение это вызвано вот чем: мое счастье, мои способности и всякая возможность быть каким-то образом полезным с давних пор заключается в писательстве. И здесь у меня бывали состояния (не часто), очень близкие, по моему мнению, к описанным Вами, господин доктор, состояниям ясновидения, я всецело жил при этом каждой фантазией и каждую фантазию воплощал и чувствовал себя не только на пределе своих сил, но и на пределе вообще человеческих сил» [13, с. 23—24].

Совершенно очевидно, что речь идет не о паскалевском ясновидении, когда религиозному мыслителю открывался «удел человеческий», а лишь о тайнах психологии творчества. И все же метафизическая — паскалевская — тревога порою овладевала им, как, впрочем, и Гоголем: «Все время пребываю в сплошной тревоге, обуздать которую у меня нет времени. В конечном счете эта тревога не что иное, как подавленная, сдерживаемая гармония» [12, с. 139]. Или: «Любое замечание, любой случайный взгляд все во мне переворачивает, даже забытое, совершенно незначительное. Я неуверен в себя больше, чем когда бы то ни было, лишь насилие жизни ощущаю я. И я абсолютно пуст. Я подобен потерянной ночью в горах овце, или овце, бегущей вслед за этой овцой. Быть таким потерянным и не иметь сил оплакать это» [12, с. 152].

По-видимому, логично согласиться с С. Финкелстайном, который категорически утверждал: «Кафка не экзистенциалист. Однако тот факт, что современные экзистенциалисты ставят его в один ряд с другими своими пророками, весьма симптоматичен. Он свидетельствует о том, что охватившее общество психологическое состояние отчуждения органически связано с распространением экзистенциализма как философии» [17, с. 177].

В изображении отчужденного человека Гоголь — непосредственный предшественник Кафки. Его знаменитые романы «Процесс» и «Замок», повествующие об абсолютной власти бюрократии над человеком, свидетельствуют об этом. Судьба Акакия Акакиевича решена значительным лицом, стоящим на самом вершине иерархической служебной лестницы, лицезреть которого бедному чиновнику никак не положено. Их встреча — невероятная случайность, разрушающая все канцелярские нормы: «Что

вы, милостивый государь ...не знаете порядка? Куда вы зашли? Не знаете, как водятся дела? Об этом вы бы должны были прежде подать просьбу в канцелярию; она пошла бы к столоначальнику, к начальнику отделения, потом передана была бы секретарю, а секретарь доставил бы ее уже мне...» [5, т. 3, с. 208]. Землемеру К. такой удачи не выпало, ему только и остается ждать в тщетной надежде обратить на себя внимани самого высокого лица. Как и гоголевскому чиновнику, общение ему дозволено только со служащим, занимающим самое низкое положение.

Капитан Копейкин находится совсем уж в кафковской ситуации — он должен ждать (и неизвестно сколько) решения своего вопроса в недрах некоего департамента на Дворцовой набережной.

Описывая абсурдный мир бюрократии, Кафка словно объединяет в лице землемера К. оба гоголевских персонажа. А номера замковой гостиницы, занятые служащими, гротескно отражают фантазмагорические институты полковника Кошкарева, у которого страсть к администрированию доведена до идиотизма. «Выстроены были какие-то дома, вроде каких-то присутственных мест. На одном было написано золотыми буквами: *Депоземледельческих орудий*; на другом: *Главная счетная экспедиция*; далее: *Комитет сельских дел*; *Школа просвещения поселян*» [5, т. 5, с. 438].

К. Маркс писал: «Бюрократия есть мнимое государство наряду с реальным государством, она есть спиритуализм государства. Всякая вещь поэтому приобретает двойственное значение: реальное и бюрократическое... Но реальная сущность рассматривается... сквозь призму потусторонней, спиритуалистической сущности» [1, с. 272]. Именно эту сущность Гоголь и Кафка описывают в исторической перспективе. У Гоголя чиновник еще может нести в себе какие-то человеческие черты: «Если ему случилось быть с равными себе, он был еще человек очень порядочный, во многих отношениях даже не глупый человек; но как только случилось ему быть в обществе, где были люди хоть одним чином пониже его, там он был просто из рук вон: молчал, и положение его возбуждало жалость тем более, что он сам даже чувствовал, что мог бы провести время несравненно лучше» [5, т. 3, с. 206]. У Кафки бюрократ — уже чистая абстракция. Поистине он занял место Бога, а канцелярия, где решаются судьбы людей, замещает Олимп. И если землемер К. всего лишь не попадает в Замок — символ бюрократической системы, то куда страшнее судьба Йозефа К., в полном смысле слова зарезанного служителями судебной канцелярии. Так в XX в. гоголевский *трагикомизм* превращается в черный *трагизм* у Кафки. Этот вполне объяснимый сдвиг связан с эволюцией бюрократии, о чем писал В. И. Ленин: «...Бюрократизм везде бешено вырос (и в парламентаризме, внутри его, и в местном самоуправлении...)» [2, с. 228]. Абсолютизация мощи бюрократии объясняет беспросветный характер произведений Кафки, в то время как у Гоголя

еще остается место для некоторых иллюзий. Его герой, пусть и после смерти, наводит ужас на Значительное лицо (олицетворение власти) и на петербургских будочников (стражей власти), а капитан Копейкин и вовсе возглавляет шайку разбойников в рызанских лесах. Идея возмездия у Гоголя отмечена и удвоением сюжета в «Шинели»; сначала шинели лишается Башмачкин, а потом — Значительный чин.

Нота социального пессимизма, содержащаяся в творчестве Кафки, писателя-модерниста, который почти не различает свет «в конце туннеля», отнюдь не свидетельствует о том, что ему чужда боль за человека, присущая русской литературе XIX в. Идеи Гоголя подсказали автору «Превращения» опасность, подстерегающую человечество в обществе, где ценность человеческой личности равна нулю, а за сокровенный смысл бытия выдается его функционирование в качестве «винтика». Не веря ни в справедливость, ни в прогресс современного ему общества, Кафка все же рвался к абсолютным человеческим ценностям. Да, мир таков, каков он есть, и не может быть другим, — свидетельствует он своими произведениями. «Но счастлив я был бы только в том случае, если бы смог привести мир к чистоте, правде, незыблемости», — записал Кафка в дневнике [21, с. 333].

1. Маркс К. К критике гегелевской философии права // Маркс К., Энгельс Ф. Собр. соч. 2-е изд. Т. 1. С. 219—368. 2. Ленин В. И. Марксизм о государстве // Полн. собр. соч., Т. 33. С. 123—307. 3. Гоголь и мировая литература. М., 1988. 4. Гоголь: история и современность. М., 1985. 5. Гоголь Н. В. Собрание художественных произведений: В 5 т. М., 1960. 6. Гулыга А. Философская проза Кафки // Вопросы эстетики. М., 1968. Вып. 8. 7. Днепров В. Идеи времени и формы времени. М., 1985. 8. Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литератур. М., 1979. 9. Затонский Д. В. Пражская немецкая литература // История немецкой литературы. М., 1976. Т. 5. 10. Затонский Д. В. Австрийская литература в XX столетий. М., 1985. 11. Затонский Д. В. Франц Кафка и проблемы модернизма. М., 1972. 12. Из дневников Франка Кафки // Вопросы литературы. 1968. № 2. 13. Кафка Ф. Из дневников: Письмо к отцу. М., 1988. 14. Ларошфуко Франсуа де. Максимумы. Паскаль Блез. Мысли. Лабрюер Жан де. Характеры // Библиотека всемирной литературы. М., 1947. Т. 42. 15. Рильке Р. М. Ворпсведе. Огюст Роден. Письма. Стихи. М., 1971. 16. Сучков Б. Собрание сочинений: В 3 т. М., 1985. Т. 2. 17. Финкелстайн С. Экзистенциализм и проблема отчуждения в американской литературе. М., 1967. 18. Erlich V. Gogol and Kafka // Fof Roman Jacobson. The Hague, 1956. 19. Collins J. The Existentialists. Chicago, 1964. 20. Kafka F. Le Proces. Paris, 1966. 21. Kafka F. Tagebücher. Frankfurt am Main, 1976. 22. Kassner R. Gogol // Geistige Welten. West Berlin, 1958. 23. Kassner R. Swir, Gogol, Kafka // Der Goldene Drachen. Zürich, 1957. 24. Parry I. Kafka, Gogol and Natmanael West // Kafka. Prentice-Hall Inc. Englewood Cliffs. New Jersey, 1962. 25. Riviere J. Moussovski // Nouvelle revue française. 1911. № 26. 26. Sartre J. P. L'Existentialisme est un humanisme. Paris, 1946.

Статья поступила в редколлегию 10.10.88

Об особенностях фантастики в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» Н. В. Гоголя

В русской литературе первой половины XIX в. исключительное развитие получила мифологическая фантастика. Это связано с пробуждением национального самосознания и усилением интереса писателей-предромантиков и романтиков к народному творчеству, особенностям национального характера, специфике народного мышления. Изображая людей из народа, авторы фантастических произведений воссоздавали народно-мифологическое мировосприятие, в котором действительность преломлялась через призму традиционных образов, выработанных коллективным творчеством. В них человек и природа наделялись магическими свойствами и несли отпечаток представлений о синкретическом единстве мира. Через фольклор, который «воспроизводил все наследие мифологии» [17, с. 16], литература оказывается связанной с мифологией, «ядром первобытной культуры» [9, с. 14]. Обращаясь к традиционным мифологиям, писатели-романтики «чрезвычайно свободно манипулировали их сюжетами и образами, используя их как материал для самостоятельного художественного мифологизирования» [7, с. 60]. Это явление присуще не только западноевропейской, но и русской литературе, в которой фантастика становится способом художественного освоения действительности, и в ней находит выражение представление человека о законах, скрытых за чувственно воспринимаемым обликом мира, его стремление к гармонии. На первое место выдвигается проблема целостности и раздробленности мира, возникающая в литературе с того момента, как человек перестает мыслить себя в синкретическом единстве с миром. В произведениях же романтиков наиболее остро осознается контраст духовного и прозаического, раздробленность мира и внутренняя противоречивость человека.

Н. В. Гоголь чрезвычайно остро воспринимал раскол внутри нации и, раскрывая его проявления, показывал нарастание разобщенности между людьми. В «Вечерах на хуторе близ Диканьки» писатель обращается ко времени «распада патриархальных отношений, обострения социального антагонизма» [14, с. 93]. Колдун в повести «Страшная месть» предаёт свой народ, вступая в заговор с его врагами, совершает преступления против человечества. Он оказывается самым страшным злодеем из тех, кто продолжил род Петра, погубившего из зависти своего названного брата. Колдун завершает начатый его предком процесс разрыва связей с людьми и вступает в союз со сверхъестественными силами. Данило Бурульбаш сообщает жене о подозрениях в том, что ее отец не хочет жить «в ладу» с козачеством, что в нем некозацкое сердце. Он сравнивает тестя с врагами-иновер-

цами и укоряет его в том, что тот таскался бог знает где в то время, как православные бились с врагами. Здесь выражается традиционная для библейской мифологии концентрация деления пространства на мир христиан и мир неверных, нехристей, согласно которой из числа «полноценных человеческих существ» исключаются все исповедующие другую веру, или же другую форму христианской веры [5, с. 87]. Колдун оказывается чуждым всему человечеству, миру природы и божественной силы, которую, к примеру, представляет схимник, убитый им [8, с. 45—47]. В книге «Мастерство Гоголя» А. Белый утверждает, что колдун не мог быть понят и был закономерно отделен от козацкой массы из-за того, что ему присуще новое, высшее по сравнению с козачеством мышление — ренессансное: «...Колдун, двадцать лет живший в культурном обществе, предельно необъясним для коллектива; его «не то» — «необъяснимость» дикарям поступков личности, может, тронутой Возрождением; понятно, что колдун тянется к ляхам и братается с иностранцами» [2, с. 67]. Ю. В. Манн справедливо отмечал, что в данном случае у А. Белого происходит снижение «...фантастики «Страшной мести» до возрожденческой темы, таинственных знаков — до французского текста, неизвестного черного напитка — до кофе и т. д. ...» [8, с. 44]. Представляется, что центральная тема «Страшной мести» — тема предательства, искажения личности (такова же идея мифа, о котором читатель узнает в конце повести, — возмездие за братоубийство), и в дальнейшем А. Белый, проводя параллель между колдуном и Хомой Брутом, Петром из «Вечера накануне Ивана Купала», пишет о проявлении трещины в роде, о переборе самому себе в этих персонажах: «ходящее по жилам чужое «не то» — источник «поперечивающего себе чувства...» [2, с. 68].

Не только колдун отдален от людей. Данило трагически воспринимает наступление прозаического состояния мира и с тоской говорит Катерине: «Времена лихие приходят (...). Порядку нет в Украине: полковники и есаулы грызутся, как собаки между собою. Нет старшей головы над всеми. Шляхетство наше все переменило на польский обычай, переняло лукавство... продало душу, принявши унию» [4, с. 220—221]. Поэтому и колдун не так ему страшен связью со сверхъестественным, как возможной помощью врагам его народа. В опасности находится не только он (Данило предчувствует близкую смерть), но весь народ. Данило решает казнить колдуна не за «богопротивные дела», но за тайное предательство, «сговоры с врагами православной русской земли». Так конфликт, представленный в фантастическом аспекте, органически слит в повести с изображением нарастающих социальных противоречий.

Усиливающаяся разобщенность людей проявляется в цикле Н. В. Гоголя и в изображении отчужденности родителей от детей, возникновении противоестественных, противоречащих собственной природе отношений между ними [14, с. 94]. В «Страшной мести» это выражается в стремлении колдуна сделать сво-

ей женой дочь. При этом Н. В. Гоголь использует сложившееся еще в первобытном мышлении представление о душе как о «двойнике» человека, способном покидать его тело и путешествовать [16, с. 414]. Колдун вызывает к себе душу Катерины и пытается воздействовать на нее. «Двойнику» Катерины гораздо больше известно о ней самой, но и сама Катерина узнает о противоестественном желании отца, так как встречи ее души с колдуном оформляются для героини в форме снов. Таким образом, мысли, возникшие в подсознании (то, что известно душе Катерины), переходят в область сознания, и Катерина осмысляет то, к чему приходит интуитивно.

Двойственна природа и самого колдуна. Как и любое лицо, связанное со сверхъестественным, он способен к оборотничеству и предстает в разных обликах. Так, на свадьбе он появляется сначала в облике козака, а затем при виде иконы приобретает свой настоящий, устрашающий всех вид уродо-горбуна. Таков он и у себя в замке. Многолик он и с точки зрения своего ролевого поведения: он отец Катерины и вступает в бытовые отношения с другими персонажами как отец, тещь...; он колдун и, таким образом, существо, противопоставленное всему народу, враг и изменник, находящийся во враждебных отношениях с народом; он потомок героя мифа о братоубийстве и должен нести наказание как член преступного рода. Последняя роль является для него главной. Когда он, совершая все новые убийства близких ему людей, обрывает жизнь своего рода, то происходит окончательное отчуждение его личности: он утрачивает власть над своим поведением и против собственной воли направляется к тому месту, где его ждет возмездие.

Трагическое видение Н. В. Гоголем нарастающей раздробленности, а вместе с тем и прозаичности мира нашло выражение в появлении на страницах его цикла изображения сверхъестественных сил, в воссоздании конфликта человека с этими силами. Часто такой конфликт завершается поражением, гибелью человека, лишившегося внутренней цельности, подчинившегося так или иначе прозаическому миру. Процесс отчуждения личности, явившегося следствием столкновения человека с дьяволом, становится предметом другой фантастической повести этого цикла — «Вечера накануне Ивана Купала». Н. В. Гоголь показывает, как оказавшаяся во власти дьявола личность утрачивает власть над собственной памятью. Узнав о том, что отец хочет отдать его возлюбленную замуж за обшитою золотом ляха, Петрусь решает воспользоваться предложенной ему помощью Басаврюка, «дьявола в человеческом образе». Эту помощь он оплачивает жизнью невинного ребенка. Он получает золото, женится на Пидорке, но навсегда лишается покоя, пытаясь вспомнить, что же произошло тогда в лесу, какой ценой он получил клад. И только через год, в день накануне купальской ночи, увидев колдунью, которую приводит в дом Пидорка в надежде спасти мужа, герой снова обретает память, но сверхъестественное оказывается сильнее, и он погибает.

Гибелью заканчивается встреча со сверхъестественным и для другого героя Н. В. Гоголя, Хома Брута, из повести «Вий» цикла «Миргород». Действие в повести охватывает тот момент, когда утвердилось прозаическое состояние мира: раскол внутри нации произошел, и индивидуальность, утратив связь с народом, сосредоточивается полностью на бытовом. Такая позиция позволяет отмежеваться от сложности и противоречивости действительности, но зато исключает возможность той цельности, которая свойственна героической личности. Хома Брут в столкновении с обстоятельствами терпит поражение из-за своей раздвоенности. Как сообщает повествователь, он испытывает странное любопытство, «поперечивающее чувство» и против воли смотрит на убитую им ведьму. А в последнюю ночь он не подчиняется внутреннему голосу, запрещающему смотреть на Вия, и погибает. Гибель обоих героев является следствием их душевной расщепленности, получающей фантастическое выражение в виде их борьбы с дьяволом.

Действительность, с которой сталкивался человек, была страшна, в ней было много таинственного, и он оказался в зависимости от неподвластных ему сил. Драматизм положения усугублялся неспособностью преодолеть внутренний разлад, а стремление выйти за пределы своего «я», проникнуть в тайну, часто вело к гибели. В фантастических произведениях первой половины XIX в. получает распространение представление о двойственности мира, которое нашло выражение в изображении видимого, чувственно воспринимаемого мира и проявления в нем действия другого, непостижимого разумом и губительно действующего на человека таинственного постороннего мира [6, с. 135]. Содержание фантастических повестей начала XIX в. составляет отображение вмешательства сверхъестественного в жизнь человека и попытки противостоять потустороннему. Двойная сущность мира вызывала «страх, что человек оставлен без помощи, представлен страшным силам, судьбе, случаю, мраку непостижимой тайны» [3, с. 34]. В определенной степени это присуще циклу Н. В. Гоголя, ориентированному во многом на так называемую несказочную прозу народа, которая, по мнению Э. В. Померанцевой, теснейшим образом связана с «низшей мифологией — с народными верованиями», возникла на их основе [12, с. 5], в ней встреча человека с потусторонним обычно заканчивается его гибелью [10, с. 287; 12, с. 23]. Кроме того, изображение раздвоенности мира «способствовало осуждению отклонений от идеала или же той нормы, которой руководствуется идеальная среда» [15, с. 89]. В то же время в изображении пространства цикл Н. В. Гоголя ориентирован не на представление о двойственности мира, которое будет присутствовать ему позже, что проявится, в частности, в фантастической повести «Портрет» и которое И. Анненский так охарактеризовал в речи «Художественный идеализм Гоголя»: «В силу стремления, вложенного в нас создателем, мы вечно хотим сблизить в себе мир вещей с миром духовным, очищая, просветляя и воз-

вышая свою брэнную телесную жизнь божественным прикосновением к ней мира идеального, и в этом заключается вся красота и весь смысл нашего существования...» [1, с. 613]. В цикле «Вечера на хуторе близ Диканьки», представляющем, по словам поэта, смесь реального с фантастическим в «наивной, почти детской прелести» [1, с. 616], нет этого деления на мир вещей и мир идей. Поэтому здесь в одной плоскости уживаются и пан, который собирается строить на месте овейного тайной легенды пруда винницу, Солоха, являющаяся ведьмой, и ее поклонники-односельчане. Таким образом, картина мира в «Вечерах» близка той, которую мы встречаем в мифологии и фольклоре. В сказочном мире «изображается родовой человек, стоящий лицом к лицу с природой, и весь мир, стало быть, большая семья» [11, с. 61]. Первобытное мышление представляет единое пространство, состоящее из целого ряда частей, горизонтально протяженным. Поэтому и злые силы, согласно народным представлениям, находятся не в каком-то ином, мистическом мире, но на периферии единого пространства, причем, замечает А. Я. Гуревич, «поскольку пространство мифологично, оно неизбежно лишено топографической определенности» [5, с. 62]. Части пространства могут быть благополучными для человека и, напротив, опасными, где его ожидает встреча с таинственным, сверхъестественным. Обычно содержание созданных народной фантазией произведений составляет путешествие героя в эту полную для него опасности часть пространства. Так, у Н. Гоголя некоторым персонажам «Вечеров» приходится совершить путь в населенную сверхъестественными силами часть пространства и вступить с ними в борьбу. Это происходит, например, с героем «Пропавшей грамоты». Обнаружив исчезновение лошади и шапки с грамотой, он склонен объяснить их пропажу вмешательством нечистой силы. В поисках грамоты герой «были» отправляется в ад и попадает в ту часть пространства, которая не освоена людьми и потому представляет для них опасность. Здесь обитают только цыгане, которым приписываются магические свойства (вспомним цыгана из «Сорочинской ярмарки», совершающего, помогая влюбленным, такие поступки, которые с реальной точки зрения объяснить невозможно). Идти к этому месту нужно через густой лес, реку. Лес, как утверждает В. Я. Пропп, «окружает иное царство... дорога в иной мир ведет сквозь лес» [13, с. 58]. Воздействие встреченной здесь нечистой силы проявляется в ослеплении героя. Подвергнувшись «бесовскому обморачиванию», он теряет способность видеть реальные предметы, играя в карты видит, вместо козырей, простые масти и проигрывает. Побеждает он только перекрестив карты, то есть отведя от них власть сверхъестественного. Герой остается верен себе, сохраняет цельность натуры, поэтому одерживает победу над нечистой силой и столкновение их приобретает не трагический, а комический, карнавалый характер.

Пародийно выглядит соперничество деда Фомы Григорьевича с дьяволом и в повести «Заколдованное место». Здесь, как и в

повести «Вечер накануне Ивана Купала», встреча человека со сверхъестественным происходит в связи с поисками клада. Правда, сам дьявол в «Заколдованном месте» не появляется. Ведь действие этих произведений происходит в разное время. События, о которых идет речь в «Вечере накануне Ивана Купала», относятся к старине: дед Фомы Григорьевича рассказывал, что «дивная» история случилась лет более чем за сто. В ту пору «дьявол в человеческом образе» свободно появлялся среди людей и соблазнял их бесовскими подарками. Действие же «Заколдованного места» относится к сравнительно недавнему времени, и рассказ о нем основан на воспоминаниях самого дядька Фомы Григорьевича. Встреча с потусторонним может быть здесь истолкована и как проявление особого психологического состояния, вызванного раздвоением личности героя «были»: он невольно переступает границу, отделяющую людей от дьявола, и испытывает наваждение. С мифологической точки зрения, под власть нечистой силы человек попадает осквернившись, а значит, отступив от себя, изменив себе. Этот мотив развивается в целом ряде произведений разных писателей и литературы. Так, герой повести М. Загоскина из цикла «Вечер на Хопре» Иван Николаевич Зорин, чтобы не разлучаться с возлюбленной, переступает границу между живыми и мертвыми и оказывается на концерте, устроенном мертвецами. Герой Г. Квитки-Основьяненко Нечипор вступает в общение с мертвецами, нарушив табу на еду: он съел скромное в пост. Осквернившись, то есть подчинившись дьяволу, он попадает под власть чар и незаметно для себя переступает границу между живыми и мертвыми. Но в повести М. Загоскина история Зорина приобретает трагический характер, в рассказе Г. Квитки-Основьяненко «Мертвецкий великдень» фантастика соединена с сатирой и представлена в комическом освещении.

Разная роль и пространственно-временных отношений в «Вечере накануне Ивана Купала» и «Заколдованном месте». В повести «Вечер накануне Ивана Купала» ведущая роль принадлежит временному аспекту: действие происходит в купальский вечер, когда появляется волшебный цветок папоротника, указывающий на клад. В «Заколдованном месте» на первом плане — пространственный аспект. Действительность здесь представлена текущей, изменяющейся в такой степени, что формы ее существования приобретают фантастический вид. Заколдованное место оказывается пространством, в котором герою произведения все знакомо и в то же время окружено таинственностью: в нем смещены расстояния. Когда же герой «были» непосредственно приступает к кладоискательству, то обнаруживает, что природа одухотворяется и слышит, как повторяются произносимые им слова. Происходит расщепление представления о пространстве в восприятии героя, и это состояние кажется ему связанным со встречей с дьяволом.

Поскольку люди и сверхъестественные существа находятся в одном пространстве, только в разных его частях, то граница

между этими областями легко преодолевается. Ее переступают герои всех трех «былей» Фомы Григорьевича, «Ночи перед рождеством», «Страшной мести». Герой повести «Майская ночь, или Утопленница» преодолевает эту границу во сне: он встречается с русалкой и при этом сам становится персонажем этого мифа, помогающим русалке найти ведьму-мачеху.

Таким образом, неестественное состояние мира, его расколотость получают фантастическое отображение в литературе, и Н. В. Гоголь представляет мир, в котором одновременно в одном пространстве существуют люди и мифологические персонажи. Если же между ними и существуют границы, то они легко преодолеваются как человеком, так и сверхъестественными существами. Исход их встречи зависит от личных качеств героя. Раздвоенность, противоречивость человека, ведущие в цикле Н. В. Гоголя к уступке дьяволу, приводят к отчуждению личности, ослеплению, потере памяти, наконец, к самой гибели героя. И, напротив, внутренняя цельность является условием победы личности над сверхъестественным.

1. Анненский И. Художественный идеализм Гоголя (Речь, произнесенная 21 февраля 1902 г.) // Анненский И. Избранные произведения. Л., 1988.
2. Белый А. Мастерство Гоголя, М.—Л., 1934.
3. Ботникова А. Б. Гофман и русская литература. Воронеж, 1977.
4. Гоголь Н. В. Вечера на хуторе близ Диканьки // Собр. соч.: В 8 т. М., 1984. Т. 1.
5. Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. М., 1984.
6. Измайлов Н. В. Фантастическая повесть // Русская повесть XIX века. История и проблематика жанра. Л., 1973. С. 134—169.
7. Лосман Ю. М., Минц З. Г., Мелетинский Е. М. Литература и мифы // Мифы народов мира. Энциклопедия. М., 1988. Т. 2. С. 58—65.
8. Манн Ю. В. Поэтика Гоголя. М., 1978.
9. Мелетинский Е. М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа. М., 1986.
10. Мишанич С. В. Устные народные рассказы. Вопросы поэтики. К., 1986.
11. Неелов Е. М. Волшебносказочные корни научной фантастики. Л., 1986.
12. Померанцева Э. В. Мифологические персонажи в русском фольклоре. М., 1975.
13. Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. Л., 1986.
14. Слюсарь А. А. О сюжетных мотивах в «Повестях Белкина» А. С. Пушкина и «Вечерах на хуторе близ Диканьки» Н. В. Гоголя // Вопросы русской литературы. Респ. межвед. науч. сб. Львов, 1982. Вып. 2. С. 93—101.
15. Слюсарь А. А. Фантастическая повесть в украинской литературе 30-х годов XIX с. // Развитие жанров в украинской литературе XIX—начала XX ст. Сб. науч. К., 1986. С. 67—89.
16. Токарев С. А. Душа // Мифы народов мира. Энциклопедия. М., 1987. Т. 1. С. 414—415.
17. Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. М., 1978.

Л. А. Смаглюк, ст. преп.,
Ивано-Франковский пединститут

К проблеме датировки поэмы М. Ю. Лермонтова «Сашка»...

Реалистические поэмы М. Ю. Лермонтова («Тамбовская казначейша», «Сашка» и «Сказка для детей») неоднократно были предметом изучения. Однако существует проблема, связанная с вопросом о последовательности, в которой они создавались.

Вопрос о датировке художественного произведения, в частности лермонтовских реалистических поэм, отнюдь не является второстепенным, несущественным. Датировка произведения — одна из важнейших проблем текстологии. «Указать период, в течение которого произведение создавалось, — значит сделать его историческим фактом той или иной эпохи» [11, с. 73]. Действительно, более или менее точная датировка позволяет глубже проникнуть в идейно-художественные особенности любого произведения, осмыслить его место в историко-литературном процессе. Особую важность это приобретает при изучении творческого пути М. Ю. Лермонтова, эволюция которого происходила стремительно, порой внешне противоречиво, однако отличалась внутренней логикой и закономерностью. Установление истинной датировки и последовательности создания тех или иных произведений совершенно необходимо для более ясного и четкого представления не только об основных этапах творческого пути Лермонтова, но и о месте каждого произведения в сложном процессе развития его таланта.

Почему же возникают трудности с точной датировкой реалистических поэм Лермонтова? Во-первых, неизвестны авторские даты создания этих произведений: отсутствует автограф «Тамбовской казначейши», утрачена окончательная авторская редакция «Сашки», в авторизованной копии «Сказки для детей» даты нет. Во-вторых, в эпистолярном наследии Лермонтова, в переписке и воспоминаниях современников отсутствуют сколько-нибудь точные указания на время создания этих произведений. Тем не менее необходимо попытаться восстановить последовательность работы Лермонтова над реалистическими поэмами.

Вопрос о датировке «Тамбовской казначейши» и «Сказки для детей» заслуживает отдельного исследования. Целью насто-

ящего сообщения является попытка уточнения датировки поэмы Лермонтова «Сашка», поскольку эта текстологическая проблема вызывает особенно много разногласий.

Лермонтов начал работать над «Сашкой» еще в 1835—1836 гг. Сохранились черновые наброски поэмы в юнкерской тетради «Лекции по географии» и опубликован утраченный черновой автограф «Сашки» в «Библиографических записках» (1861, № 18) по тетради Лермонтова, содержащей некоторые стихи, написанные поэтом до первой ссылки на Кавказ в 1837 г. [10, с. 201—208]. Характерно мнение И. Андроникова, который считает, что все это «еще ничего не говорит о времени написания поэмы: чистые листы тетради 1834 г. Лермонтов мог использовать долгое время спустя» [7, т. 2, с. 529].

В собрании сочинений Лермонтова под редакцией П. Висковатова поэма «Сашка» датирована 1836 г. Висковатов ссылался на свидетельство А. Шан-Гирея: «Тогда же (январь — февраль 1836 г. — Л. С.) Лермонтов в Тарханах стал писать поэму «Сашка», пользуясь набросками, сделанными им в разное время...» [3, т. 2, с. 344]. Следует учитывать, что в современном лермонтоведении отмечены неточности, свойственные воспоминаниям А. Шан-Гирея о великом поэте [9, с. 400—416]. Тем не менее во всех последующих изданиях Лермонтова безоговорочно и без дополнительной аргументации принята эта дата.

Только в 1935 г. Б. Эйхенбаум [4, т. 3, с. 602] пересмотрел сложившуюся традицию, датировав «Сашку» 1839 г. Изучая историю создания поэмы, ученый обратил внимание на то, что ее строки «Но ныне нас противное пугает: Неаполь мерзнет, а Нева не тает» [6, т. 2, с. 285] — не только намекают на революционные события 20-х годов (восстание карбонариев в Неаполе и декабристов в Петербурге), но и содержат конкретную информацию о погоде. Исследователям удалось выяснить, что позднее таяние Невы относится к 1839 г. Кроме того, некоторые строфы поэмы (2—4 и 137—138) вошли в измененном виде в стихотворение «Памяти Одоевского» (1839). По этим и некоторым другим признакам Эйхенбаум пришел к выводу, что поэма написана в 1839 г. «Так и датировалась эта поэма с 1931 по 1953 год не только во всех изданиях сочинений Лермонтова, но и в трудах, посвященных изучению его творческого пути» [7, т. 2, с. 530].

В 1953 г. в комментариях И. Андроникова к поэме «Сашка» было впервые изложено содержание неопубликованной статьи М. Николовой, которая предложила вернуться к датировке П. Висковатова [5, т. 2, с. 530].

Во-первых, Николова установила, что строчки «...Неаполь мерзнет, а Нева не тает» могут объясняться поздним вскрытием Невы и поздним таянием снегов на юге Европы в 1835 г. Во-вторых, по мнению исследовательницы, в 1839 г., когда Лермонтов регулярно публиковал новые стихотворения в «Отечественных записках», слова поэта о том, что его стихи «давно уж не звучали, И вдруг с пера бог знает как упали» [6, т. 2,

с. 323), выглядят неестественно. В 1835—1836 г., когда Лермонтов почти не писал стихов, такое признание звучит логично. Николева обратила внимание на то, что в поэме нет упоминаний о жизни Лермонтова в Петербурге, ссылке на Кавказ, смерти Пушкина, нет деклараций своей литературной позиции. Поэма далека от произведений 1838—1839 гг., в частности от «Героя нашего времени», и т. п. [7, т. 2, с. 530].

Точку зрения Николевой разделил и Андроников. Поддерживая ее полемику с Эйхенбаумом, исследователь по-новому интерпретировал близость строф из поэмы «Сашка» и стихотворения «Памяти Одоевского». По его мнению, «эта близость скорее может служить аргументом против 1839 года: вряд ли Лермонтов мог одновременно вносить и в поэму, и в стихотворение, предназначенное для печати, одни и те же стихотворные строки. Но совершенно естественно, если он заимствовал их из ранней поэмы, которую печатать не собирался» [7, т. 2, с. 530].

Аргументация Николевой и Андроникова оказалась для многих исследователей вполне убедительной, в последних наиболее авторитетных изданиях сочинений Лермонтова поэма датируется 1835—1836 гг. Такую же точку зрения неоднократно высказывал и Э. Найдич [10, с. 201—208; 8, с. 498—499 и др.].

Все же возникают серьезные сомнения в убедительности такой датировки. Во-первых, позднее вскрытие Невы в 1835 г. не отменяет холодной весны 1839 г. * Во-вторых, свидетельство по-эту, что его стихи «давно уж не звучали, И вдруг с пера бог знает как упали», чрезвычайно интересно с точки зрения психологии творческого процесса, но не может быть серьезным аргументом для датировки произведения. Пю непонятым причинам М. Николева не увидела в поэме литературных деклараций автора. Это тем более удивительно, что именно литературным вопросам в поэме уделяется достаточно много места. Показательной является уже первая строфа:

Наш век смешон и жалок, — все пиши
Ему про казни, цепи да изгнанья,
Про темные волнения души,
И только слышишь муки да страданья.
Такие вещи очень хороши
Тому, кто мало спит, кто думать любит,
Кто дни свои в воспоминаньях губит.
Впадал я прежде в эту слабость сам,
И видел от нее лишь вред глазам;
Но нынче я не тот уж, как бывало, —
Пою, смеюсь. — Герой мой добрый малый

[6, т. 2, с. 275].

* По остроумному замечанию В. Закруткина, не обязательно воспринимать эту информацию у Лермонтова только в «метеорологическом смысле». Исследователь считал, что здесь речь идет о политических событиях в Европе: «Европейское революционное движение гаснет, а в России оно не растается» [2, с. 231]. Если принять эту точку зрения, снимается вопрос о конкретном годе описанного природного явления.

Эта строфа представляет собой развернутую литературную декларацию, связанную с размышлениями Лермонтова об эстетических задачах, новом для него творческом подходе к изображению действительности и т. д. В тексте поэмы можно обнаружить не менее значительные замечания Лермонтова, который настойчиво подчеркивал свою новую литературную позицию, связанную с попыткой рассказать «историю» молодого человека, своего современника. Как и в эстетически близкой к «Сашке» «Тамбовской казначейше», Лермонтов, с одной стороны, хотел рассказать о «старом» по-новому; с другой — новые установки поэт связывал с традициями «старого», пушкинского реализма. В «Тамбовской казначейше»: «Пишу Онегина размером; Пою, друзья, на старый лад»; в «Сашке»: «Картина будет; это — только рама! От правил, утвержденных стариной, Не отступлю...» [6, т. 2, с. 276].

Новый метод диктовал и другие средства, стиль, манеру повествования, поэтику;

Я не философ — боже сохрани! —
И не мечтатель. За полетом пташки
Я не гонюсь, хотя в былые дни
Не вовсе чужд был глупой сей замашки.
Ну, муза, — ну, скорее, — разверни
Запачканный листок свой подорожный!..

Луна катится в зимних облаках,
Как щит варяжский или сыр голландский.
Сравнение дерзко, но люблю я страх
Все дерзости, по вольности дворянской

[6, т. 2, с. 277—278].

Легко заметить, что приведенные отрывки в какой-то мере созвучны стихотворению Лермонтова «Из альбома С. Н. Карамзиной» (1839—1841) — своеобразной литературной программой «позднего» Лермонтова. Поэт именно здесь наиболее отчетливо пересматривает свои ранние эстетические позиции. В этой связи понятным становится принципиальный отказ Лермонтова в поэме «Сашка» от априорной заданности романтического искусства, его схем:

К тому же я совсем не моралист, —
Ни блага в зле, ни зла в добре не вижу.
Я палачу не дам похвальный лист,
Но клеветой героя не унижу

[6, т. 2, с. 301].

Главной задачей поэмы «Сашка», задуманной как роман в стихах, являлось создание образа героя своего времени. Облик Сашки по ряду признаков близок к Печорину из «Героя нашего времени». Их роднит презрение к «свету», желание и умение пренебречь его законами, известный демократизм, природная одаренность, рождение «под губительной звездой» и, наконец, ранняя смерть. Любопытно, что такой соотносительности практически не наблюдается в образах Сашки и другого Печорина — героя повести «Княгиня Лиговская», над которой Лермонтов работал в 1836 г.

Наконец, суждения М. Николоевой об отсутствии упоминания в поэме о смерти Пушкина, о Петербурге и т. п. не могут быть аргументами для датировки «Сашки». И даже строки об ожидающейся комете (речь идет о знаменитой комете Галлея, появившейся 13 ноября 1835 г.) также не имеют отношения к дате создания поэмы. Не исключено, что действие в поэме происходит в 1835 г., но она сама создана в 1839 г.

Недостаточно убедительным, по нашему мнению, является рассуждение И. Андроникова о том, что Лермонтов не мог одновременно и в поэме «Сашка», и в стихотворении «Памяти Одоевского», предназначенном для печати, использовать одни и те же строки. Ведь ниоткуда не следует, что «Сашка» был предназначен для печати в том же, 1839 г.

В лирических отступлениях поэмы Лермонтов создал образ поэта, судьба которого оказывается трагической. Не понятый толпой, поэт гибнет в бездушном мире современной действительности. Для такого обобщения у Лермонтова был и конкретный жизненный материал: судьбы А. Пушкина, А. Полежаева, А. Одоевского, других поэтов-декабристов.

В строфе 33 сказано:

...«Сашка» — старое название!
Но «Сашка» тот печали не видал,
И незрелый он угас в изгнание

[6, т. 72, с. 285].

Речь здесь идет о смерти А. Полежаева, автора неопубликованной поэмы «Сашка». Он умер в 1838 г., что само по себе требует пересмотра ранней даты создания поэмы. Кроме того, в строфе 138-й говорится о безвременной гибели «певца»:

И мир твоим костям! Они сгниют,
Покрытые одеждою военной...
.....
Ответствуй мне, певец,
Куда умчался ты?.. Какой венец
На голове твоей? И все ль, как прежде,
Ты любишь нас и веруешь надежде?

[6, т. 2, с. 319].

Даже учитывая художественную обобщенность романтического образа поэта, нельзя не обратить внимания на реалистическую деталь — упоминание о «военной одежде» «певца», заставляющую вспомнить и о смерти А. Одоевского в 1839 г.

Правда, в комментариях И. Андроникова к одному из последних собраний сочинений Лермонтова отрицается мнение о том, что в строфах 137—138 Лермонтов упоминал А. Одоевского. Выдвигается предположение: речь идет якобы о неведомом друге Лермонтова — молодом поэте, покончившем жизнь самоубийством [7, т. 2, с. 532]. Совершенно непонятно, откуда возникла версия о самоубийстве «юного поэта», о чем в тексте ничего не говорится. Мы встречаемся здесь с обобщенным образом поэта-романтика, созданным по законам романтической эстетики (отсюда мотивы безнадежной любви, непонятости, одиночества и т. п.). Однако несомненная переключка строф

137—138 со стихотворением «Памяти Одоевского» прямо свидетельствует: Лермонтов, создавая в поэме возвышенный образ «певца», явно имел в виду и ссыльного поэта-декабриста, с которым познакомился в 1837 г. Заслуживает внимания мнение Н. Эйдельмана: «В поэме «Сашка», написанной примерно в то же время (т. е. около 1839 г. — Л. С.), Лермонтов снова напоминает об Одоевском» [12, с. 105].

Учитывая разнообразие исторических фактов, отраженных в поэме, можно согласиться с точкой зрения Р. Заборовой, которая высказалась в пользу ее «протяженной датировки». При этом условии в поэму «укладывается все то, что можно приурочить к определенному времени: весенние холода и явления периодических комет, равно имевшие место и в 1835, и в 1839 годах, отсылки на смерть Полежаева, А. Одоевского» [1, с. 218] и т. д.

В строфе 24-й поэмы Лермонтов, знакомя читателей с обитательницами дома на Пресне, объяснил, почему одну из них — Варюшу — он «перекрестил» в Парашу. Имя Варюша вызывало у него воспоминания о Варваре Лопухиной, любовь к которой поэт сохранил с юношеских лет до конца жизни. В 1835 г. Лопухина вышла замуж. Это событие Лермонтов переживал мучительно, восприняв ее замужество как измену:

Она звалась Варюшею. Но я
Желал бы ей другое дать название:
Скажу ль, при этом имени, друзья.
В груди моей шипит воспоминанье,
Как под ногой прижатая змея;
И ползает, как та среди развалин,
По жилам сердца. Я тогда печален,
Сердит...

Трудно предположить, что следующие строки:

...Ужели
В моей груди изгладить не успели
Столь много лет и столько мук иных —
Волшебный стан и пару глаз больших? —

и далее:

Да, много лет и много горьких мук
С тех пор отяготело надо мною...

[6, т. 2, с. 282—283] —

были написаны до замужества Лопухиной или сразу после него. Очевидно, они появились спустя несколько лет.

Все эти соображения позволяют прийти к выводу: основной этап работы Лермонтова над поэмой «Сашка» относится к 1839 г. Поэтому вызывает сомнение суждение И. Андроникова о том, что наличие в «Сашке» намеков, «которые и тогда не могли быть понятны непосвященному читателю, подтверждают, что поэма писалась в ту пору, когда Лермонтов еще довольствовался поэтической известностью в дружеском кругу и писал вещи, не предназначенные для печати» [7, т. 2, с. 532—533]. Содержание и структура поэмы противоречат этой точке зрения. Множество признаков свидетельствует о том, что Лермон-

тов писал «Сашку» в расчете на публикацию. Попытка создать образ современника, желание дать его развернутую характеристику, выявить социальную детерминированность натуры «доброго малого», причины его оппозиции «свету» — все это не могло мыслиться вне широкой читательской аудитории. Отсюда прямые обращения к читателю:

Будь терпелив, читатель милый мой!
Кто б ни была ты: внук Евы иль Адама,
Разумник ли, шалун ли молодой...

[6, т. 2, с. 276];

Итак, герой наш спит, приятный сон,
Покойна ночь, а вы, читатель милый,
Пожалуйте, — иначе принужден
Я буду удержать вас силой...

[6, т. 2, с. 290], —

а также «оглядка» на критиков:

Да, мерзкий критик, что ты не толкуй...

[6, т. 2, с. 287];

Скорей судей молчаньем я принужу
К решению... Пусть суд их будет строг!
Пусть журналист всеведущий хлопочет,
Зачем тот плачет, а другой хохочет!

[6, т. 2, с. 298].

Необходимо также вспомнить характерное заявление о стремлении «издать» свои «записки», содержащееся в первоначальной редакции первой строфы [6, т. 2, с. 553].

Выше уже отмечалось наличие в поэме важных литературных деклараций, адресатом которых был явно не узкий «дружеский круг» автора, а более широкая аудитория, имевшая отношение к литературе. Судя по скрытым и явным литературным цитатам, Лермонтов обращался к многочисленным читателям, рассчитывал на их образованность, искушенность в современной литературе и литературной полемике. Поэт учитывал и вероятность появления оппонентов после публикации поэмы:

Кто недоволен выходкой моей,
Тот пусть идет в журнальную контору.
С листком в руках, с оравой друзей,
И, веруя их опытному взору,
Печатает анафему, злодей!..

[6, т. 2, с. 322—323].

Итак, мы пытались уточнить время работы Лермонтова над одной из его реалистических поэм. По нашему мнению, реалистические поэмы следует публиковать в таком порядке: «Тамбовская казначейша» (1837—1838), «Сашка» (1835—1839), «Сказка для детей» (1839—1840). Эта последовательность помогает полнее уяснить характер творческой эволюции поэта. От «Тамбовской казначейши», в основе сюжета которой лежит конкретный случай анекдотического характера, связанный со структурой «юнкерских поэм» (1834) и особенно с поэмой «Мон-

го» (1836), Лермонтов перешел к непосредственной работе над «Сашкой». Ее первый этап связан с манерой повествования, характерной для «юнкерских поэм» и некоторых лирических стихотворений начала 30-х годов («Девятый час; уж темно; близ заставы...», «Склонись ко мне, красавец молодой», «Дай руку мне, склонись к груди поэта»). В процессе работы над поэмой ее замысел углублялся, в обрисовке характера главного персонажа постепенно проступали черты «героя своего времени». Пю степени осознанности задач, которые Лермонтов ставил перед собой, по обострившемуся интересу к социальной проблематике, напряженности литературно-эстетических поисков, которые приобрели форму прямых литературных деклараций, поэму «Сашка» можно считать одним из этапных произведений Лермонтова, написанных уже с учетом опыта «Тамбовской казначейши».

1. Заборова Р. Новонайденные рукописи Лермонтовского музея // Рус. литература. 1962. № 3. 2. Закруткин В. А. Пушкин и Лермонтов. Ростов-на-Дону 1941. 3. Лермонтов М. Ю. Собрание сочинений / Под ред. Висковатова П. А. М., 1889. 4. Лермонтов М. Ю. Полное собрание сочинений: В 5 т. / Под ред. Эйхенбаума Б. М. М.; Л., 1935—1937. 5. Лермонтов М. Ю. Полное собрание сочинений: В 4 т. / Под ред. Андроникова И. Л. М., 1953. Т. 2. 6. Лермонтов М. Ю. Собрание сочинений: В 4 т. / Под ред. Мануйлова В. А. и др. Изд. 2-е, испр. и доп. Л., 1979—1981. 7. Лермонтов М. Ю. Собрание сочинений: В 4 т. / Под ред. Андроникова И. Л. и др. М., 1983—1984. 8. Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. 9. М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. 2-е изд. М., 1972. 10. Найдич Э. Э. О тексте и датировке поэмы М. Ю. Лермонтова «Сашка» // Тр. Гос. публич. б-ки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина. Л., 1958. Т. 5(8). 11. Рейсер С. А. Основы текстологии. Л., 1978. 12. Эйдельман Н. Я. «Мой милый Саша»... // Наука и жизнь. 1982. № 12.

Статья поступила в редколлегию 15.10.88

К. А. Г и т я н и н, ассист.,
Каменец-Подольский пединститут

Романтическая традиция в творчестве М. Е. Салтыкова-Щедрина 40-х—начала 60-х годов XIX в.

Салтыков-Щедрин, писавший в юности романтические стихи, быстро освободился от романтического мировоззрения, высмеивал его как нежизнеспособное. Но писатель-реалист на протяжении почти всего творчества использовал романтические художественные средства без цели пародирования. Исследователи творчества сатирика истолковывали эти романтические элементы в основном с мировоззренческой стороны: выявляли их философское и общественное содержание [9, с. 161—162; 10, с. 269], видели в них только критическое отношение к романтизму как миропониманию [7, с. 237—260]. Эстетическое толкование касалось лишь некоторых моментов. Например, в общей

форме указывалось на романтическую традицию в произведениях натуральной школы [8, с. 119—132], она исследовалась как одна из основ формирования гротескного реалистического образа [12, с. 9—13]. Непосредственно причины существования романтической стилевой системы в творчестве Щедрина не рассматривались. Понять их можно только с учетом типологического восприятия романтизма [1, с. 5—240; 2, с. 23—36; 3, с. 11—31]. Как тип творчества он проявляется в любом, в том числе реалистическом методе, связи прежде всего с пересоздающим началом, преобладанием субъективности.

Возможность типологического подхода к романтизму упоминается в статье Д. Ф. Лучинской [9, с. 150], но автора интересует история вопроса. В данной публикации предпринята попытка понять характер устойчивой в типологическом смысле романтической стилевой системы, не исчезающей с отказом от романтизма как метода и мировоззрения, уяснить причины ее использования. Мы рассматриваем произведения Салтыкова-Щедрина 40-х—начала 60-х годов XIX в., сознавая, что поставленная проблема является частью большей темы: романтическая традиция в творчестве Щедрина.

Сначала обратимся к ранним произведениям сатирика. Связь повестей «Противоречие» (1847) и «Запутанное дело» (1848) с натуральной школой в русской литературе несомненна [9, с. 163; 10, с. 265]. Свои поэтические принципы натуральная школа обрела не сразу, в ее формировании довольно значительной была роль романтической традиции [6, с. 91]. Например, моральное осуждение среды вместо ее социального анализа, понимание социального порядка не только как жестокого, но и фатального — это элементы, заимствованные натуральной школой из романтической поэтики.

Повестям Салтыкова-Щедрина 40-х годов присущ социальный анализ среды, хотя и не с такой обнажающей силой, как в дальнейшем. Однако конфликт героя и среды имеет легкую романтическую окраску. Герой повести «Противоречие» Нагибин не исключительная личность, но то противоречие, в которое вступают его личные качества и подавляющий, безличный характер абсолютной идеи (так воспринималась им философия Гегеля), своей необычностью придает романтический оттенок его образу. В повести «Запутанное дело» появляется романтический образ пирамиды во сне Мичулина, символически представляющий социальное устройство. Подобное представление о государственном строе характерно для социалистов-утопистов [14, с. 242]. «...Из тумана вдруг начинает отделяться бесчисленное множество колонн, и колонны эти... составляют совершенно правильную пирамиду. Но каково же было изумление бедного смертного, когда он увидел, что образующие его колонны сделаны вовсе не из гранита или какого-нибудь подобного минерала, а все составлены из таких же людей, как он» [13, т. 2, с. 265]. Д. Ф. Лучинская писала: «Салтыков в самой структуре образа этого героя (Мичулина. — К. Т.), используя романтический

прием сна, видения, идет, на наш взгляд, путем самого решительного отрицания романтизма» [9, с. 162]. Однако здесь можно говорить скорее о романтизме в мировоззренческом аспекте, который, безусловно, Салтыков-Щедрин отрицал. Образ пирамиды, получивший романтическое оформление, органично возникает в атмосфере мрачного, безжалостного Петербурга, существует без иронического переосмысления.

Итак, некоторые романтические художественные элементы (появление в характеристике социального порядка моментов, представляющих его как фатальный, определенная романтичность конфликта героя со средой) присущи повестям Салтыкова-Щедрина, созданным под влиянием натуральной школы, что свидетельствовало о недостаточности ее эстетических средств.

В «Губернских очерках» (1856—1857) писатель исследовал конкретную социально-историческую действительность, оформилась его реалистическая поэтика. Анализ обращен прежде всего к отрицательному в окружающем мире, но «реалист, — как писал Н. А. Гуляев, — и в отрицании и в утверждении остается на почве реальной действительности» [4, с. 5]. Видел ли Салтыков-Щедрин в общественной жизни России второй половины 50-х годов XIX в. (время «упований») что-либо достойное утверждения, поддавалось ли оно изображению реалистическими средствами? Судя по «Губернским очеркам», на эти вопросы нельзя ответить положительно. Поэтому нередко в лирических отступлениях (утверждающее начало в них проявляется как просветительский идеал сатирика), в рассказах с фольклорной тематикой (несомненна их демократическая направленность) использовались средства именно романтической поэтики. Лирическим отступлениям присущи многие черты романтической стилевой системы: значительная роль авторской речи, формирующей образ повествователя, усиление в ней субъективно-оценочных элементов, предпочтение эмоциональных и оценочных эпитетов, специфически романтическая интонация. Так, в рассказе «Елка» сочувственный тон в описании крестьянского мальчика переходит в рассуждение автора, представленного как «тайный голос», преследующий человека во сне: «Слабоумный и праздный человек! Ты праздность и вялость своего сердца принял за любовь к человеку, и с этими данными хочешь найти добро окрест себя!.. Постигни, что в самом искаженном человеческом образе просвечивает подобие божие — и тогда, только тогда получишь ты право проникнуть в сокровенные глубины его души» [13, т. 2, с. 310]. Салтыков-Щедрин открыто сблизил характер и стиль монолога со стилем просветительской и предромантической книги Радищева «Путешествие из Петербурга в Москву». Для нас это указание и на идейные симпатии, и на эстетическую восприимчивость автора, и на характер выражения идеала, смены стиля при этом.

В романтически приподнятом ключе выдержана риторическая фраза в рассказе «Христос воскрес»: «Скажите мне, отчето в эту ночь воздух всегда так тепел и тих, отчего в небе го-

рят миллионы звезд, отчего сердце у меня словно саднит от полноты нахлынувшего вдруг веселия» [13, т. 2, с. 241]. Романтический пафос этой фразы, в которой ясно чувствуется влияние Гоголя, представляется абстрактно гуманистическим выражением духовного противовеса той жизни, в которой Христос воскрес: «...И для тебя, мрачный и угрюмый взяточник... и для вас, бедные заключенники, и для тебя, бедный труженик, жертва свирепой бюрократии» [13, т. 2, с. 241].

В лирическом этюде «Скука» Салтыков-Щедрин от реалистических подробностей о князе Чебылкине перешел к повышенной эмоциональности в таких лирических отступлениях: «Господи, неужели нужно, чтоб обстоятельства вечно гнали и покалывали человека, чтоб не дать заснуть в нем энергии, чтоб не дать заснуть той страстности стремлений, которая горит на дне души, поддерживаемая каким-то неугасимым огнем?» Вспоминая свою молодость, писатель воскликнул: «...Как легко жилось в то время, какая глубокая вера в будущее, какое единодушие надежд и мысли оживляло нас» [13, т. 2, с. 228]. Таким же романтическим языком пользуются и отрицательные персонажи Брусин и Алексис Звонский. Но характерно, что приведенная выше фраза относится ко времени пребывания сатирика в кружке Петрашевского, и общий искренний тон этюда исключает ее ироническое восприятие читателем.

«Святочный рассказ» написан в 1858 г., но тематически относится ко времени ссылки автора. Рассказчик едет на следствие по делу раскольников. Он вновь описывает свое настроение перед рождеством, как и в рассказах «Елка», «Христос воскрес»: «Нет того человека в целом православном мире, который бы на этот день не успокоился и не предался всем отрадам семейного очага... Я один горьким насильством судьбы вынужден ехать в эту зимнюю морозную ночь» [13, т. 2, с. 135]. Рассуждения автора прерываются, когда он вдруг обращает внимание на заиндевевшую бороду ямщика, его «дырявый и совершенно вытертый полушубок». Романтический строй мыслей сменяется другим: «А я вот еду в теплой шубе, а не в понитке... ты сидишь на облучке и беспрестанно вскакиваешь, чтоб поугать кнутом переднюю лошадь, а я сижу себе развалившись и занимаюсь мечтаниями» [13, т. 3, с. 137]. В этой ситуации, напоминающей соответствующее место из знаменитого произведения Радищева, проявляется самоосуждение за романтическое отношение к жизни. Однако в том же рассказе романтический стиль используется в рассуждениях о только что виденной им в крестьянской избе сцене прощания отдаваемого в солдаты Петруни с невестой. «Я невольно задумался, глядя на эту семью... Что-то делается, — думал я, — в том далеком-далеком городе, который, как червь неусыпающий, никогда не знает ни усталости, ни покоя. Вот он, этот громадный город, в котором воздух кажется спертым от множества людских дыханий... Как волшебен он теперь при свете своих миллионов огней!» [13, т. 3, с. 146]. Этот страстный монолог мог бы принадлежать романти-

ку с руссоистскими идеями. Для Салтыкова-Щедрина такое противопоставление города и деревни означало отрицание не цивилизации, а характера отношений в Российском государстве. Романтический дух данного отрывка ощущается как контрастный в ходе реалистического повествования. Вместе с тем описание безрадостной действительности как бы готовит лирический всплеск.

Если в «Губернских очерках» Салтыков-Щедрин изобразил дореформенную Россию, то в «Сатирах в прозе» и «Невинных рассказах» он показал Россию в разгаре реформ 60-х годов. Навивные надежды первых месяцев после ссылки рассеялись. Сатирик понял, что характер реформ определяется характером власти. Он резко осудил покорность и долготерпение «глуповцев». В целом этим циклам несколько больше присущ пессимистический тон по сравнению с «Губернскими очерками».

Вот еще одно лирическое отступление. В рассказе «Скрежет зубовный» автор, утомленный «размазисто-стыдливо-пустопорожней» болтовней оболдуй-таракановых, полугаровых, порфириев петровичей, получивших разрешение на гласность и устность и пользующихся ими для отстаивания своих привилегий в крестьянской реформе, призывает к себе успокаивающую ночь. «Но увь, горькая работа сердца уже не в силах улечься... Ночь приносит лишь мучительные грезь. Я ощущаю боль во всем организме, какая-то особенная чуткость объемлет все мыслящие способности души моей; глаз мой видит незримое, ухо мое слышит неслышимое». Это не психологически точное описание душевного состояния, а романтически экзальтированное, легко переходящее к символическим представлениям: «...Мучимый внутренней тревогой, я обращаюсь к востоку: не видно ли там луча, не сверкнула ли там среди черных туч та яркая полоса, которая должна воссиять миру светом радости? Восток, восток, скоро ли осветишься ты?» [13, т. 3, с. 376]. Затем представляется новая картина: «Но что же это за видение отделяется в глубине из мрака, объемлющего окрестность? Потрясая косою, стуча всем составом своим, неподвижно неся безоую голову, оно проходит мимо меня, цепеня мою мысль, обдавая холодом и ужасом все существо мое. Смерть, ты ли это?... Сладко умереть, — думал я. Сладко забыться и быть забытым среди криков растления...» [13, т. 3, с. 377]. Это лирическое отступление — свидетельство того, что автор не ограничивается одним только описанием жизненных фактов. Оказывается, писатель естественно чувствует себя в стихии романтического. Но образ, нарисованный им, не остается романтически бесплотным. Салтыков-Щедрин делает естественный для него переход к описанию и умирающего торгаша, и деревенского лорда, застигнутого с розгой в руках, и испитого пожелтевшего ябедника, и бедной, сгорбленной нуждой, бабушки Ненилы. Если попытаться определить качество этого лирического отступления по внутриромантическим критериям, то обнаружится, что ему присуще трагическое ощущение разлада мечты и действительности (у романтиков

трагична фигура деятеля-индивидуалиста) [5, с. 121]. Романтически выраженный трагизм, существуя в реалистическом контексте, придает ему в определенной степени мрачный характер. Но это не меняет смысла положения о том, что романтическая стилевая система служит для выражения утверждающего начала в связи с неприменимостью к нему средств реалистического анализа. Ведь само утверждающее начало проявляется и в трагическом мироощущении. Перед нами момент, когда реальное, приобретая трагический оттенок, как бы включает в себя романтический трагизм.

Лирические отступления вовсе не всегда написаны языком, свойственным романтическим произведениям. Например, связь с конкретной социальной ситуацией (отмена крепостной зависимости), рассуждений в эпилоге «Губернских очерков» не дает развиваться мечтам о будущем в свободное лирическое излияние, романтическое по стилю. А лирическое отступление в рассказе «Миша и Ваня» (цикл «Невинные рассказы», 1863) написано жестким, осуждающим тоном. Ощущается сдерживаемый гнев сатирика по отношению к трагедии крепостных мальчиков. Выражению этого гнева романтическими средствами мешает то, что он направлен против крепостной зависимости, недавно ушедшей в прошлое, т. е. против явления, на которое можно влиять.

Теперь обратимся к несколько иной грани творчества Салтыкова-Щедрина, тоже имеющей отношение к романтизму.

Восхищение сатирика народными рассказами о чудесах, связанными с христианскими мотивами, восходило, конечно, к части романтической эстетики, опиравшейся на народно-поэтическую традицию. «Передо мной ярко и осязательно выступает всемогущее действо веры и, под обаятельным влиянием этой юной и свежей народной силы, внятную делается для меня скрижаль божия», — писал Салтыков-Щедрин, передавая истории отставного солдата Пименова в «Губернских очерках» [13, т. 2, с. 131]. Рассказы «Отставной солдат Пименов» и «Пахомовна» отличаются глубоким проникновением в дух народных историй о чудесном, сказок и безусловным подчинением этому духу. В дальнейшем творчестве сатирик использовал фольклорную традицию, в значительной степени изменяя ее, — «Сказки для детей изрядного возраста».

В произведениях Салтыкова-Щедрина рассматриваемого периода встречается и более глубокий характер переосмысления элементов романтической эстетики. Например, в «Святочном рассказе»: «...Там в дали, на самом конце ее, представился мне становой пристав в виде страшного, лохматого чудовища с семью головами, с длинными железными когтями и долгим огненным языком» [13, т. 3, с. 142]. При создании этого образа Салтыков-Щедрин пользовался тем, что усвоено романтической эстетикой из народных представлений об ужасном. Романтическое (в более широком контексте — барочное) стилистическое заимствование служит в данном случае для создания сатириче-

ского образа. Позже сатирик активно применял этот прием в «Истории одного города», «Пошехонских рассказах». В данной статье приведен только один пример, так как генезис сатирического подробно исследован Д. П. Николаевым [12].

Следуя в некоторых моментах Гофману, его своеобразной романтической эстетической системе, Салтыков-Щедрин создал и рассказ «Для детского возраста» (цикл «Невинные рассказы», 1863). Подражание здесь не связано с пародированием. Рассказ представляет собой описание сна юного поэта Кобыльникова — столоначальника губернского правления. Как и новеллам Гофмана, рассказу присущи фантазмагорический сюжет и то же удивительное сплетение пошлого в житейских ситуациях с фантастическим. Можно увидеть прямые ситуационные соответствия с произведениями Гофмана «Щелкунчик», «Повелитель блох», «Песочный человек». Однако того главного, что придает обаяние новеллам немецкого писателя — универсальной романтической иронии, сообщающей произведению одновременно смягчающий и безнадежный тон, нет у русского сатирика. Салтыкова-Щедрин отличает исторический взгляд на общественное развитие, его ирония может быть обращена к политическому устройству, но не ко всему мирозданию.

Таким образом, рассмотрев романтические элементы в вышеуказанных произведениях Салтыкова-Щедрин с типологической точки зрения, можно прийти к выводу, что романтическая эстетическая система, существовавшая в 40-е годы в рамках натуральной школы, становится необходимой и в реалистических произведениях 50-х—начала 60-х годов. Писатель стремился к переосмыслению романтических художественных элементов, к включению их в реалистическую поэтику. Поэтому в «Сатирах в прозе», «Невинных рассказах» лирические отступления в их традиционно романтической форме встречаются реже, чем в «Губернских очерках». Они все больше взаимодействуют с системой реалистических эстетических средств. И в опосредованном виде элементы романтической стилиевой системы участвуют в создании гротескного образа.

1. Гаджиев А. Романтизм и реализм. Баку, 1972. 2. Гаджиев А. Романтизм как явление типологическое // Вопросы романтизма: Уч. зап. Казан. ун-та. 1972. Т. 129. Кн. 7. Вып. 5. 3. Гуляев Н. А. О соотношении понятий «художественное мышление», «художественный метод», «стиль» // Вопросы романтизма: Уч. зап. Казан. ун-та. 1969. Т. 128. Кн. 4. Вып. 4. 4. Гуляев Н. А. О реализме в романтизме // Вопросы романтизма. Калинин, 1974. 5. Гуляев Н. А., Карташова И. В. Роль романтизма в формировании критического реализма // Рус. литература. 1980. № 3. 6. Карташова И. В. О роли романтической традиции в формировании натуральной школы (конец 30-х—начало 40-х годов) // Вопросы романтизма: Уч. зап. Казан. ун-та. 1972. Т. 129. Кн. 7. Вып. 5. 7. Кирпотин В. Я. Философские и эстетические взгляды Салтыкова-Щедрин. М., 1957. 8. Кулешов В. И. Натуральная школа в русской литературе XIX века. М. 1982. 9. Лучинская Д. Ф. Салтыков-Щедрин и романтизм: Сороковые годы (к истории проблемы) // Проблемы романтизма в художественной литературе и критике. Казань, 1976. 10. Макашин С. Салтыков-Щедрин: Биография. М., 1951. Т. 1. 11. Макашин С. Салтыков-Щедрин

на рубеже 1850—1860 годов: Биография. М., 1972. 12. Николаев Д. П. Сатира Салтыкова-Щедрина и реалистический гротеск. М., 1977. 13. Салтыков-Щедрин М. Е. Собрание сочинений: В 20 т. М., 1965—1977. 14. Сен-Симон А. Избранные сочинения: В 2 т. М.; Л., 1948. Т. 1.

Статья поступила в редколлегию 15.10.88

Л. М. Борисова, доц.,
Симферопольский университет

«Мещане» М. Горького в контексте идейной борьбы начала XX в.

Отличительной особенностью творчества М. Горького является обостренное внимание к идейно-интеллектуальной стороне жизни общества. Это в полной мере относится и к его драматическим произведениям. Пожалуй, никогда прежде в русской драматургии идея — общая, на первый взгляд, даже отвлеченная — не играла такой важной роли в развитии конфликта. Мысль становится одной из первейших жизненных потребностей для героев Горького. Уже современники писателя обращали внимание на это качество его драматургии. «Горький сам не знает, может быть, как он любит красоту: а между тем ему доступна высшая форма этого чувства, та, когда человек понимает и любит красоту мысли (выделено автором. — Л. Б.) [1, с. 87]. Однако далеко не все соглашались в этом вопросе с И. Анненским. А. Кугель, например, считал, что Горький «осквернил драму софистикой» [7, с. 240]. «...Дело не в идеях, не в идеях-просто, а в идеях-чувствах, в сладком гипнозе бодрой, сверкающей жизни, в энтузиазме, в горении, в смене настроений, в поэзии, в религии красоты — в искусстве» [6, с. 814]. Что дал нам, дачникам, Горький в этом смысле, с точки зрения искусства? — спрашивал А. Кугель и всем тоном своей статьи отвечал: ничего.

Дореволюционная критика не оценила по достоинству новаторство горьковских пьес, в том числе их сильно выраженный интеллектуализм.

Это было сделано исследователями в советское время. Вместе с тем в советском литературоведении творчество Горького на протяжении многих десятилетий изучалось преимущественно в одном, социально-классовом аспекте. Богатейшее философское, нравственно-психологическое содержание произведений писателя долгие годы оставалось в тени. Односторонний анализ в конечном счете давал обедненное, упрощенное представление о социально-историческом значении запечатленных Горьким конфликтов, не говоря уже о его художественном мире.

В последнее время внимание горьковедов все больше привлекает идейно-нравственная, социально-философская сторона

творчества писателя. При этом исследователи не могли не отметить нерасторжимость, слитность в произведениях Горького понятийного и образного начал. Эта особенность художественного метода писателя наложила отпечаток и на его жанровую систему.

Пьесы Горького — в точном смысле «драмы идей». Он в них не порывал ни с бытом, ни с конкретным историческим временем, герои его — не стилизованные фигуры, как часто бывало в драматургии начала века, а полновесные характеры, типы. Но драматическое действие, при всей его материальности, плотности, всегда имело у Горького еще одно измерение, связанное с борьбой идей. Не случайно так много места занимает в его произведениях полемика — литературная, философская.

Драматургия Горького — подлинный синтез образного и понятийного, художественного и публицистического, нравственно-философского и социально-исторического. И как социально-историческое содержание конфликта у Горького предстает облегченным, без учета нравственно-философской проблематики, так нравственно-философская проблематика не может быть сколько-нибудь глубоко понята вне социально-исторического контекста.

В «Мещанах» Горький не просто вывел представителей двух поколений российского мещанства, но (и в этом поистине непреходящий смысл пьесы) показал его идейную экипировку, излюбленную «систему фраз». Улавливая малейшие колебания социально-философской мысли, всякое изменение в идейной атмосфере русского общества, Горький «подогревал» обсуждение назревших проблем, активизировал идейную жизнь России. В «Мещанах» он предвосхитил многие положения концепций, которые позднее, в дискуссии, вызванной «Заметками о мещанстве», выдвинули противники социал-демократии. В пьесе Горький правильно уловил тенденции идейной борьбы, а своими заметками настолько заострил проблему, что вызвал у публицистов и философов противоположного лагеря желание немедленно уточнить понятие, «дать себе ясный отчет в значении слова «мещанство»» (М. Гольденвейзер), «восстановить истинное значение слов» (Н. Бердяев), ибо «само понятие «мещанства» недостаточно выяснено» (Д. Овсяннико-Куликовский). Расходясь в оттенках, все названные деятели вкладывали в понятие мещанства одинаково «внеклассовый» смысл. Как «узость, плоскость, безличность» определял мещанство Р. Иванов-Разумник. Д. Мережковский всему виной считал благополучие «дурного вкуса».

Н. Бердяев заменял определение длинным списком причисленных к мещанству. «Мещане те, которые по духовной своей бедности временное ставят выше вечного, абсолютные ценности предадут за благоустроенное и удобное царство мира сего», злобствуют «против религии, философии и эстетики, против абсолютных прав личности и беспокойства ее, мешающего им (мещанам. — Л. Б.) окончательно устроиться» [2, с. 152]. Впрочем,

Бердяев был озабочен не столько значением слов, сколько тем, чтобы представить мещанином автора «Мещан» и «Заметок о мещанстве». А некоторые критики (Ю. Айхенвальд, С. Яблоновский, Н. Рок) обвиняли в мещанстве горьковского Нила.

Антипод мещанину либеральные публицисты видели в интеллигенте. Если благополучие порождает мещанство, то трагедия — «источник всякого благородства» [9, с. 36]. Д. Мережковскому наиболее трагичным представлялось положение русского интеллигента, оказавшегося между молотом и наковальней, под двойным гнетом: самодержавия — сверху, народной массы — снизу. Думается, все же второй гнет интеллигенция, к которой принадлежал Мережковский, ощущала сильнее, чем первый.

Как и Д. Мережковский, в споре о мещанстве Р. Иванов-Разумник противопоставлял мещанству, с одной стороны, индивидуализм, а с другой — интеллигенцию, «внесловную, внеклассовую, преемственную группу, характеризующую творчеством новых форм и идеалов и активным проведением их в жизнь в направлении к физическому и умственному, общественному и личному освобождению личности» [5, с. 10].

По-своему, но также с внеклассовых позиций подходил к проблеме Д. Овсяннико-Куликовский. Он определял мещанство как «достаточно устойчивое душевное равновесие, приобретаемое человеком, когда он приспособляется к окружающей среде» [12, с. 230]. Ученый считал редкостью мещанство в чистом виде и противопоставлял ему отщепенство, любое, даже самое слабое, проявление личности.

Представление об интеллигенции и мещанстве как «внесловных», «внеклассовых» группах решительно опроверг Г. Плеханов. «В обществе, разделенном на классы, всякая общественная группа по необходимости имеет классовый характер, хотя в зависимости от обстоятельств этот ее характер и не всегда получает яркое выражение» [14, с. 537]. Плеханов показал мелкобуржуазную природу мещанства, в особенности той части интеллигенции, которая когда «хотела отвернуться от пролетариата и постигала свое истинное призвание быть буржуазной (здесь и дальше выделено Плехановым. — Л. Б.) интеллигенцией... приравняла пролетарские стремления к мещанству» [14, с. 550—551]. В справедливости этого заключения можно убедиться на примере Бердяева: защищая «сверхчеловеческие ценности» интеллигенции, он восставал против любого слова о том, чтобы «рационализировать жизнь», а революцию воспринимал как мечту мещанина поудобнее устроиться в жизни.

В вопросе об индивидуализме как этике и идеологии мещанства близкую Горькому позицию занимал А. В. Луначарский [8].

Но, разумеется, ни Горький, ни Луначарский не отрицали значения личности. Для обоих высшим проявлением личностного начала был героизм. И как раз героическое внушало

наибольшие опасения их идейным противникам. Особенно после 1905 года. Авторы «Вех» (например, С. Булгаков) противопоставляли героизму подвижничество — самообуздание, смирение, осознание собственной малости. Публицисты «Полярной звезды», едва провозгласив свою программу: «Личность для нас священна... человек должен всегда рассматриваться как цель и никогда как простое средство...» [16, с. 21], — спешили заключить личность в довольно-таки узкие рамки: «Религия человеческого, только человеческого, отвергающая ценности абсолютные и вечные, всегда приводит к тому, что на человека смотрят лишь как на средство. Абсолютная ценность человеческой личности может быть признана лишь религией ценностей сверхчеловеческих» [2, с. 150]. «Религия человеческого, только человеческого...» — сказано непосредственно в связи с творчеством Горького. Другим сторонникам «сверхчеловеческих» ценностей «человекопоклонничество» Горького, напротив, казалось слишком абстрактным. Иванов-Разумник сравнивал его в этом отношении с И. Пниним — «не о живом человеке, не о личности говорит Пнин, а об абстрактном человеке, о Человеке с большой буквы» [5, с. 39].

В споре о мещанстве Горький и представители либерального лагеря занимали непримиримо противоположные позиции в самом понимании личности. Перипетии этой борьбы подробно проследил А. И. Овчаренко [13]. Писатель отлично понял то главное, что заставляло его оппонентов искать все новые и новые аргументы в защиту «ультраиндивидуализма» — боязнь общества, обязанностей, им налагаемых.

Страх перед обществом — именно это чувство в словах Петра Бессеменова: «Общество? Вот, что я ненавижу! Оно все повышает требования к личности, но не дает ей возможности развиваться правильно, без препятствий... Человек должен быть гражданином прежде всего! — кричало мне общество в лице моих товарищей. Я был гражданином... черт их возьми... Я не хочу... не обязан подчиняться требованиям общества! Я — личность! Личность свободна...» [4, т. 7, с. 25].

Однако не все идеологи русской буржуазии были так открыты, как герой Горького. Некоторые из них говорили о необходимости идти на компромиссы с обществом, думали о том, как примирить социализм (понятый как «чистая эмпирика») с идеализмом, индивидуализмом, анархией. Индивидуалисту предлагалось взять на себя контроль за тем, чтобы «здание коммунистического общества было построено с запасными выходами, ведущими личность к свободе и созерцанию» [11, с. 128]. Позаботиться об этом следовало заранее, пока здание еще только проектируется. До сих пор, как считали социал-анархисты, «каждая дверь была западней и каждая обитель клеткой», им же хотелось устроить общество таким образом, чтобы «личность в каждое время имела возможность скинуть с себя все бремена забот и обязанностей и вернуться к святине своего «я»» [11, с. 129]. Под этими строками трактата Н. Минского, успо-

коившись, подписался бы и Петр Бессеменов. Подобно «анархо-индивидуалисту» Минского, мечтавшему не о социальной свободе, а о «свободе от социальной свободы», Петр у Горького признается: «...Вот как надо жить — одному, независимо...»; «Я хочу уйти, жить один...» [4, т. 7, с. 76].

Спор о мещанстве стал частью большого спора о человеке. Обрушившись со всей силой своего темперамента на мещан, Горький решительно отказался признать страдание той единственной силой, которая способна разбудить в человеке личность, а именно на этом настаивали его противники. Неблагополучия, в том числе искусственно раздуваемых нравственных страданий, немало в доме Бессеменовых, однако это не делает Татьяну и Петра талантливее, ярче, оригинальнее. «Жить скучно...», «Все одно и то же...» [4, т. 7, с. 9, 11], — повторяет Татьяна.

Горький был убежден в бесплодности страдания. Как бы ни было его много, само по себе оно ничего не прибавляет в жизни, не способно изменить порядок дел. Повышенное внимание к страданию поэтому выглядит в изображении Горького абсурдно и свидетельствует только о крайней нищете духа:

Баба. Я, батюшка, к Семягиной шла... кума она мне...

Тетерев. Ну? Что же тебе нужно?

Баба. А мимо иду... шум, слышу... думала, пожар...

Тетерев. Ну?

Баба. И зашла... На несчастье посмотреть зашла...

[4, т. 7, с. 65].

В спасительности страдания, в правомерности противопоставления нравственного социальному Горького не могли убедить и крупнейшие художники слова, не то что Мережковский. В этом вопросе автор «Мещан» не склонялся даже перед такими авторитетами, как Л. Толстой и Ф. Достоевский, полемизировал с ними и в публицистических выступлениях, и в художественном творчестве. Идея нравственного самосовершенствования по христианскому типу, через страдание, была органически чужда Горькому. Он отрицал ее всем пафосом своего творчества.

Знаменателен диалог Горького с Достоевским. Особую остроту ему придавало то обстоятельство, что Достоевского провозгласили своим пророком новейшие русские богоискатели — В. Розанов, А. Волынский, Д. Мережковский, Н. Бердяев, Л. Шестов и др. Ни о ком не писали они так много и так охотно, как о Достоевском. О научной объективности их работ говорить трудно, поскольку к наследию Достоевского «богофилы» относились как к текстам священного писания — не столько изучали, сколько толковали, додумывая за писателя его мысли и приписывая ему собственные выводы. Показательно в этом отношении признание Д. Мережковского: «Достоевский — пророк русской революции. Но как часто бывает с пророками, от него был скрыт истинный смысл его же собственных пророчеств... С ним я против него, с ним я за него. То, что я делаю,

он сделал бы сам» [10, т. 11, с. 177]. От лица Достоевского философы и публицисты внушали читателю мысль о врожденной виновности, греховности человека, избыть которую можно только страданием, о бессилии разума. (Даже интеллектуализм романов Достоевского — качество, безусловно, сближавшее с ним Горького, — расценивался ими как недостаток).

В. Розанов уговаривал человека признать бесперспективность познания. «Поняв это, мы сознаем, как обманчиво то величие, к которому влекся человек в своей истории, — увещевал он читателя. — Смирив свой дух, мы увидим, что его задачи на земле ограниченнее». Нравственная программа, с которой выступали богоискатели, и впрямь была скромной: «успокоить одно встревоженное сердце, утолить чью-нибудь тоску» — это, по их мнению, «больше и выше, нежели сделать самое блестящее открытие или удивить мир ненужным подвигом» [15, с. 121].

Горьковская концепция личности в значительной мере сложилась в полемике с этими взглядами. Думается, в них целил Горький диалогом Елены и Тетерева из третьего действия «Мещан» — настолько перекликается он с приведенными выше строками:

Тетерев (*указывая на дверь стариков*). И там страдает. И всюду, куда бы ни указали пальцем — везде страдает человек! Такая уж у него привычка...

Елена. А все-таки ему больно...

Тетерев. Разумеется...

Елена. И нужно его пожалеть.

Тетерев. Не всегда... И едва ли даже когда-нибудь человека нужно пожалеть... Лучше — помочь ему

[4, т. 7, с. 67].

Не страдание, а деяние занимает центральное место в той духовно-нравственной программе, которую предлагал своему читателю Горький, ибо, отрицая тот смысл, который вкладывался до сих пор в русской литературе в понятие нравственного самосовершенствования, не любя само это выражение, Горький ни на секунду не усомнился в необходимости работы человека над собой. И его программа принципиально отличалась от всех, которые выдвигались раньше. Системе, учившей человека смирять себя, погружаясь в самосозерцание, не замечать унижений, писатель противопоставил ту, при которой один человек подходит к другому как равный к равному, как это делает Нил: «Вы — человек, я — тоже» [4, т. 7, с. 96]. Такая программа направлена против мещанского мироощущения, поскольку «одно из свойств мещанской души — раболепие, рабье преклонение перед авторитетами» [3, т. 23, с. 354].

Горький утверждал личность нового, коллективистского типа. По Горькому, сознание внутренней силы приходит к человеку от связи с обществом, связь с коллективом расширяет его познавательные возможности. Именно причастность личности к общим идеям позволяет ей выйти за рамки очерченного ин-

дивидуализмом круга, подняться на более высокую ступень развития. Тогда как эгоизм убивает всякую самобытность. Даже старик Бессеменов замечает это в своих детях: «Ведь в каждом человеке должно быть что-нибудь свое... а они какие-то... ровно бы без лиц! Вот Нил... он дерзок... он — разбойник. Но — человек с лицом!» [4, т. 7, с. 43].

В творчестве Горького мысль о полном освобождении человека от пут духовного рабства накрепко связана с другой — об опережающем развитии сознания, неисчерпаемых возможностях, огромных творческих силах, таящихся в духе человека. Как вызвать к жизни эти силы, как развить их? В драматургии Горького ответ на этот вопрос впервые прозвучал в словах Цветаевой: «...Чтобы человеку жилось не скучно и не тяжело, он должен быть немножко фантазером — он должен, — хоть не часто, заглядывать вперед, в будущее». «Да-а... нужно выдумать!» — соглашалась Татьяна. «Поверить нужно...» — поправляла ее Цветаева и добавляла: «В свою мечту» [4, т. 7, с. 78].

В этой сцене ярко раскрывалось и другое — бескрылость мещанина, его неспособность увлечься идеей, непригодность к творчеству. «Не верю...»; «Так не бывает...» — твердила Татьяна. «Вы — ты, Нил, Шишкин — и все похожие на вас... быть может, вы, действительно, способны жить мечтами... Я — не могу» [4, т. 7, с. 79], — признавалась она Цветаевой. Татьяне вторил Петр: «Вы можете верить, что совместные чтения умных книг, спектакли для рабочих... разумные развлечения... и вся эта суетность — действительно, важное дело, ради которого и следует жить?» [4, т. 7, с. 75], и еще раз по тому же поводу: «Просто вы любите жить иллюзиями...» [4, т. 7, с. 28]; «Жизнь всегда была такая, как теперь... мутная, тесная... и всегда будет такая!» [4, т. 7, с. 80].

Проблема мещанства и все, что с ней связано в области сознания, постоянно волновало Горького. И то, что он высказал по этому поводу в первой пьесе, получило развитие в дальнейшем. От «Мещан» протянулись нити к пьесам «На дне», «Дачники», «Дети солнца», «Чудаки» и др. Мы обратили внимание на некоторые стороны конфликта пьесы, но и это позволяет увидеть, сколь тесно он связан с идеологической борьбой, развернувшейся в России в начале XX века.

1. Анненский И. Книга отражений. СПб., 1906. 2. Бердяев Н. Революция и культура // Полярная звезда. 1905, № 1. 3. Горький М. Собрание сочинений: В 30 т. М., 1949—1956. 4. Горький М. Полное собрание сочинений: В 25 т. М., 1968—1976. 5. Иванов-Разумник. История русской общественной мысли: Индивидуализм и мещанство в русской литературе и жизни XIX в.: В 2 т. СПб., 1908, т. 1. 6. Кугель А. «Дачники» // Театр и искусство. 1904. № 46. 7. Кугель А. Театральные заметки // Театр и искусство. 1907. № 14. 8. Луначарский А. В. Мещанство и индивидуализм. М.; Пг., 1923. 9. Мережковский Д. Мещанство и русская интеллигенция // Полярная звезда. 1905. № 1. 10. Мережковский Д. С. Пророк русской революции. К юбилею Достоевского // Полн. собр. соч. СПб.; М., 1912. Т. 11. 11. Минский Н. На об-

щественные темы. Спб., 1909. 12. *Овсянко-Куликовский Д.* Еще о «мещанстве» и русской интеллигенции // Полярная звезда. 1905. № 3. 13. *Овчаренко А. И.* Публицистика М. Горького. М., 1965. 14. *Плеханов Г. В.* Идеология мещанина нашего времени // Избр. филсс. произведения: В 5 т. М., 1958. Т. 5. 15. *Розанов В. В.* Легенда о Великом инквизиторе Ф. М. Достоевского: Опыт критического комментария с приложением двух этюдов о Гоголе. СПб., 1902. 16. *Франк С.* Политика и идеи (О программе «Полярной звезды») // Полярная звезда. 1905. № 1.

Статья поступила в редколлегию 10.10.88

А. Э. Еремеев, доц.,
Омский пединститут

К вопросу о понятии «философская проза»

Философская проза и поэзия в последние годы привлекают к себе все больший как читательский и общекультурный, так и литературоведческий интерес. Вместе с тем генезис философской художественной прозы — одна из наименее разработанных областей теории литературы.

Проблемы теоретического и историко-литературного осмысления философского пласта в русской и советской литературе все более привлекают внимание советских исследователей. Теоретическое осмысление философской прозы приобретает особую актуальность в свете споров о философизации советской литературы конца 70—80-х годов, когда, по мнению А. Бочарова, возрастает «потребность в становлении и развитии новых способов повышения философичности, интеллектуального коэффициента нашей литературы» [2, с. 67]. Таким образом, вопрос об истоках философской прозы чрезвычайно значим. Изучение его в неразрывности теоретического и историко-литературного аспектов позволяет обогатить представление о процессе формирования русского реализма, в том числе его философского потенциала, а также наметить перспективы исследования преемственных связей в творчестве советских писателей.

Многие произведения литературы прошлого и современности характеризуются сегодня как философские. Нестрогое, а подчас и просто бессодержательное употребление этого термина серьезно затрудняет изучение той пограничной между философским научным познанием и преобразовательной деятельностью области творчества, которую можно назвать *философским искусством*. Кажется бы, оно возникает на границе философского познания и собственно художественного творчества, однако философия и искусство являются специфическими способами отражения бытия. С одной стороны, философия и искусство как явления духовной культуры оперируют фактами, образами эмпирической реальности, причем и в той и в другой области *факт* возводится в *смысл*, приобщаясь к единству целого, включаясь в систему особых связей. С другой стороны, философия и искусство имеют прямой выход в общественную практику.

Разгадку философского искусства как гибридного образования и изучение его связей с собственно искусством надо искать не в продукте его, а в характере и содержании *деятельности*, создающей произведения философского искусства.

Кроме очевидного наличия определенной меры философичности (стремления выразить с помощью понятийного обобщения смысл явления, свойственный любому искусству), литература обладает еще и специфической интеллектуальностью, понятийностью слова как материала этого вида искусства. Несмотря на то что в собственно литературе, по словам М. Бахтина, «художественное творчество, определяемое по отношению к материалу, есть его преодоление» [1, с. 46], внутренне присущая слову обобщенность и понятийность, которую можно условно назвать первичной философичностью, присутствует в составе искусства слова и преодолевается. В зависимости от характера художественного мышления, задачи, цели, направленности творческой индивидуальности, писатели извлекают своеобразный эффект из этого свойства слова. «Отвлечение лежит в самой природе логического языка. В каждой своей точке он старается уйти от наличного материала, покинуть индивидуальность и устремиться к общему как таковому» [8, с. 89]. Под философичностью мы будем понимать это стремление к общему через индивидуальное, что в свою очередь порождает качественно нового героя.

Диалектика общего и индивидуального в философской прозе потребовала не «количественного» сокращения индивидуального начала до минимума, она выдвинула на первое место качественно новое ее своеобразие, так как философская проза связана с особым качеством духовной индивидуализации. Стремление к общему при всей своей «прямоте» обретало определенную плотность, т. е. оставалось художественным, а не публицистическим произведением, образом мысли.

Таким образом, мы выявили два различных источника философичности литературы. Причина одного из них — синтетический характер художественной деятельности вообще, соединяющей духовное и практическое, сознание и бытие. Причина второго — интеллектуально-логическое начало в слове как материале литературы. Двух этих моментов уже было бы достаточно, чтобы существовали разные индивидуальные модификации философской литературы, не говоря уже о проникновении философской проблематики в литературу разных эпох.

Однако и в самом способе художественного освоения действительности в литературе есть сфера, отражающая взаимодействие познавательного (философского) и этического моментов. Она связана с понятием художественного содержания литературного произведения. М. М. Бахтин так определил понятие художественного содержания: «Действительность познания и этического поступка, входящую в своей опознанности и оцененности в эстетический объект и подвер-

гающуюся здесь конкретному интуитивному объединению, индивидуации, конкретизации, изоляции и завершению, то есть в сестороннему художественному оформлению с помощью определенного материала, мы ... называем содержанием художественного произведения» [1, с. 32].

Этическому моменту принадлежит примат в содержании. Все *познанное* должно быть соотнесено с миром свершения человеческого поступка. «Этическим моментом содержания художественное творчество ... овладевает непосредственно путем сопереживания или вчувствования и сооценки...

Момент познавательного узнания сопровождается повсюду деятельностью художественного творчества и созерцания, но в большинстве случаев он совершенно неотделим от этического момента и не может быть выражен адекватным суждением» [1, с. 37, 38]. Даже не будучи выделен, философско-познавательный момент в произведении может способствовать серьезным открытиям в постижении сущности явлений: «Эта внутренняя освещенность эстетического объекта в области словесного творчества от степени узнания может подняться до степени определенного познания и глубоких постижений, которые могут быть выделены эстетическим анализом» [1, с. 39]. Важно не просто выделение в составе художественного содержания познавательного (философского) и этического моментов, но указание на то, что способ их связи в художественном содержании может быть различен.

Для решения вопроса о специфике философской прозы мы прежде всего должны определить характер связи этического и познавательного моментов в составе художественного содержания.

Выделив в пределах возможного и нужного теоретический момент содержания в его чисто познавательной весомости, анализ произведения должен помочь выявить особый тип связи его с этическим моментом, роль и значение философского момента в единстве содержания.

Итак, философская проза — это прежде всего художественная проза, если понимать под художественностью «внутреннее качество эстетических феноменов, отличных от других явлений жизни и культурного творчества» [9, стб. 339], причем качество это носит характер органического единства, подобного биологическому творчеству жизни.

Эпитет *философская* указывает не только на присутствие в составе художественного содержания особо выделенного теоретического философского начала, но, главным образом, на особый характер связи познавательного момента с этическим, на особый способ художественного оформления, *синтеза подобных начал*. Различный удельный вес философского начала, различные типы связей синтезируемых стихий в составе подобной прозы, различная направленность авторского сознания и особые способы его воплощения — все это должно помочь выделить типы философской прозы.

Формы гибридных явлений разнообразны и отражают специфику национального художественного сознания. Именно для русской культуры XIX века философский пафос был чертой, определяющей ее своеобразие. Поэтому вопрос о философском начале как в русской культуре в целом, так и в художественной прозе является одним из актуальнейших.

Можно сказать, что для русской литературы первой трети XIX в. характерна как трансформация традиций немецкой и французской философской прозы, так и философичность, имманентная характеру русского художественного сознания. Причем сплав их настолько органичен, что трудно разделить эти две тенденции в развитии литературы.

В. Кожин, характеризуя два близких и в то же время различных типа европейской культуры XIX в., в каждой из которых особо актуально философское начало, отметил: «Немецкое искусство можно было бы назвать «художественной философией» — в то время как русское искусство уместнее определить словосочетанием «*философское искусство*» [7, с. 193]. Это определение указывает на важнейшую черту русской литературы, а именно: все входящие в состав произведения стихи синтезируются на собственно художественной основе. Эстетический, приемлющий все, характер подобного объединения составляет своеобразие русской философской литературы. Все внутренние смысловые, формообразующие связи носят в ней художественный а не логический характер. Иными словами, подлинная философичность русской литературы воплощается не только в идеях, проблемах, высказываниях героев, а в специфике художественной формы, своеобразии жанра, сюжета, повествования.

Чрезвычайно важным представляется тот факт, что русская философская поэзия, опираясь на уходящие в глубь веков традиции, достигла расцвета в эпоху создания ее классического стиля.

Активизация философских тенденций в прозе приходится на эпоху ее становления, формирования. Во второй четверти XIX в. в русской литературе складываются основные типы прозы. Неудивительно, что наряду с формами дидактико-аллегорического повествования существуют разновидности философской публицистики, эстетики, критики, а также собственно художественная проза с акцентированным в ней философским началом на основе анекдота, мифа, сентенции и прочих устных жанров. Различный жанровый генезис многое определяет в русской философской прозе. Так, существуют образцы откровенно экспериментальной прозы, в которой философское начало искусственно привнесено и производит впечатление неразтворенной логической конструкции в художественной ткани произведения, или образной иллюстрации, примера к какому-нибудь авторскому тезису.

В других типах прозы сгущенный аллегоризм, иносказательность и метафоричность обнаруживают связь со стилем скорее поэзии, а не прозы, тогда появляются написанные ритмической

прозой лирико-философские миниатюры, приближающиеся к жанрам апологов, стихотворений в прозе, фантазий.

В основе жанрового генезиса философской прозы лежат различные стереотипы устных жанров, а именно: исторический анекдот, пародия, притча, аллегория, бытовой анекдот, лирическая фантазия-миниатюра, быль, проповедь и т. д.

Объединяющей чертой всех типов философской прозы служит рефлексивный характер авторского сознания (или сознания повествующего субъекта), такое сознание характеризуется пристальным вниманием не только к объекту воссоздания, но и к самому процессу мышления о нем.

Проблема отношения авторской мысли к объекту становится и предметом, и средством литературного изображения, внутренним формообразующим принципом. Автора в философской прозе интересуют сами закономерности познания, мышления. В прозе этого рода очень сильна дидактико-проповедническая тенденция. Задача автора — внедрить в сознание читателя принципы правильного мышления, истинного познания; осуществляется это самыми разнообразными средствами. Направленность авторского сознания определяет специфику философской прозы. Здесь можно говорить об особом предмете исследования в философской прозе.

Философская проза предполагает не столько опосредованное картинами, изображением явлений воплощение саморазвития жизни, как в чисто художественной прозе, а, скорее, прямое, концентрированное выражение смысла происходящего, совершающегося в процессе его добывания. Причем способы мышления о мире, пути, по которым движется мысль, становятся особым предметом философской прозы. Часто произведения философской прозы построены на главенстве нравственного и философского тезиса, ясного автору, а повествование подчинено логике его раскрытия. В подобных произведениях мысль подчиняет себе развертывание художественной образности, вернее, является своеобразной доминантой, организующей внутреннюю структуру художественного образа. Необходимо помнить, что главенство понятийной мысли в составе художественного образа есть лишь тенденция, своеобразный смысловой полюс, который на практике никогда не достигим. Словом, философская образность проявляет себя на основе концентрации, укрупнения общего смысла явлений, а также за счет увеличения удельного веса главного героя (героев), сознания повествующего субъекта. В его биографию входят решительно все значительные события, совершающиеся в рамках того социального целого, членом которого он является. Направленность авторского сознания в произведениях философской прозы всегда отчетливо дедуктивна, общий смысл зачастую задан и только уточняется, доказывается, конкретизируется в процессе развертывания художественного образа.

Эта тенденция предполагает рассмотрение основных типов русской философской прозы первой половины XIX века, веду-

щих к формированию философичности как особого качества художественного образа*.

Если ранее речь шла о довольно широкой области «философского искусства слова» в целом, то теперь настало время конкретизировать термин *философская проза* указанием на его прозаическое качество. Вопрос о формировании русской философской прозы связан не столько с определением ее границ, сколько с выявлением ведущей тенденции развития. Понять, что такое философская проза, можно только обосновав это явление в его взаимоопределении и взаимодействии с другими областями философской литературы, в его собственном единстве и в единстве исторического процесса становления русской литературы 30-х годов XIX в. и последующем ее развитии вплоть до настоящего времени.

Философичность прозы создается не за счет выявления внутренних философских возможностей слова, а благодаря созданию вторичной философичности, особой направленности авторской активности. Философский ракурс видения в прозе осуществляется благодаря тому, что речь как непосредственная действительность создания выступает не только как средство изображения, но и как *предмет изображения*. Изображающее и изображенное слово вступают в очень сложные отношения. В прозе огромное значение приобретают формы речи, принципы ведения рассказа. Характерной чертой является невиданный рост творческой активности автора, нескованной стилистическим и жанровым каноном. Критерием отбора слов и принципа их соединения в прозе оказывается смысловая направленность авторской активности.

Прозаическое слово строится на более сложной основе, чем поэтическое. Это простота и лаконичность, требующие большого искусства и несущие в себе глубокий эстетический смысл. В ритме прозы объективируется ход бытия и сознания.

Прозаик стремится преодолеть обобщенность слова, заставить его выражать предельно узкое, особенное значение. Слово в прозе более индивидуально, чем в простом разговоре, за счет этого достигается его точность.

Ярче и последовательнее всего возросшая роль авторской активности проявилась в художественном вымысле. Если в собственно художественной прозе вымысел создает новые факты, явления, то в философской прозе — способствует новому способу видения и мышления. Сфера философской прозы — мир человеческого сознания, вымысел создает здесь необычный ра-

* Нам представляется плодотворным системный подход к поставленной проблеме, который дает право рассмотреть теоретический объект в единстве с историко-литературным анализом. В этой связи возникает необходимость определить место философской прозы в процессе вызревания особой прозаической художественности в русской литературе первой половины XIX в., состав философской прозы, а также хотя бы первоначально обозначить ее формообразующий принцип, позволяющий отличать переходные типы философской прозы от ее подлинно художественной разновидности [3—5; 10].

курс изображения, новизну авторской позиции, ее особую динамичность.

Главное в философской прозе не в том, что «глубокие художественные идеи обнаженно выходят на поверхность» [6, с. 408], а в том, что точкой отсчета в ней становится процесс мышления, сознания. Важна не идея сама по себе, а прослеживание разнообразных ходов сознания, их объяснение и осмысление, а иначе говоря, процесс, мысль о мысли, конкретные же картины, явления, жизненные ситуации в подобном произведении обретают удвоенную ценность и призваны объяснить, подтвердить ход мышления автора или героя, направленный на постижение философии жизни.

То, что в художественной эпической прозе являлось основным, здесь, включенное в новые связи, становится опосредованным фактором в цепи поисков героем доказательств, размышлений о сущности явления. Конечной целью философской прозы является не производство и пропаганда идей, изречение суждений, сентенций, афоризмов, как это утверждает В. Кожинов. Афоризмы и сентенции являются мощными катализаторами для сознания, выступают средством художественно-философского обобщения, укрупнения масштаба изображения — осмысления. Однако цель философской прозы — художественное осознание закономерностей и случайностей процесса сознания, мышления, а не изображение идей.

Философская проза, как и всякое искусство, берет человечески значимый путь мышления, «идею, ставшую страстью». Для нее в самом ходе сознания проявляется целостное состояние мира, ее интересуют те моменты мышления, в которых проявляется родовое человеческое начало, его всеобщий смысл.

Философская проза — это тоже целостное освоение мира; но призмой, через которую смотрит на мир художник, выступает не факт, не явление, а *динамика общественного сознания*, воссозданная в ее индивидуальных противоречивых формах. Повествование в философской прозе потому не является «прямым воплощением художественных мыслей» автора [6, с. 408], что такое самовыражение было бы аналогично отвлеченному созерцанию абстрактного мышления. Философская проза представляет собой явление искусства, а следовательно, соединяет в себе познание и действие. Автор философской прозы не столько формирует свои мысли о мире, сколько выявляет общее состояние действительности, исследуя динамику общественного сознания.

Итак, эстетическое кредо философской прозы заключается не в художественности раскрытия общеполитических положений и тем более не в иллюстрировании философских тезисов. Философская проза рождается как единственно возможная форма открытия и воплощения глубин общечеловеческого, универсального содержания. Трагический разрыв между общесоциальными и индивидуально-личностными ценностями в прозе подобного типа преодолевается утверждением ценностей универсально-

всеобщих в соотносительности человеческого сознания с мировым порядком и мировой гармонией. Именно этот универсально-общечеловеческий план становится ценностным центром философской прозы и определяет ее жанрово-стилевую структуру. Наиболее существенным достижением эстетики философской прозы явилась установка этого типа прозы на воссоздание *процесса* мышления и целостности мыслящего человека, которая, конечно, не сводима ни к каким чисто логическим выводам и итогам этого размышления.

Таким образом, не претендуя на исчерпывающее осмысление теоретического аспекта философской прозы и окончательные выводы, мы попытались, опираясь на достижения советского литературоведения, дать определенное осмысление этой актуальной на сегодняшний день проблемы, осознавая, что она не только представляет историко-литературный интерес, но и требует дальнейшего теоретического осмысления.

1. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.
2. Бочаров А. Свойство, а не жупел // *Вопр. литературы*. 1977. № 5.
3. Еремеев А. Э. Метсто аллегории в формировании философской прозы А. И. Герцена // *Проблемы метода и жанра*. Томск, 1982. Вып. 7.
4. Еремеев А. Э. Жанровое своеобразие прозы А. И. Герцена 1830-х годов // *Проблемы метода и жанра*. Томск, 1983. Вып. 9.
5. Еремеев А. Э. К вопросу о философской прозе в русской литературе 1820—1830-х годов // *Проблемы метода и жанра*. Томск, 1983. Вып. 10.
6. Кожин В. В. Происхождение романа. М., 1963.
7. Кожин В. В. Немецкая классическая эстетика и русская литература // *Традиция в истории культуры*. М., 1978.
8. Палиевский П. В. Внутренняя структура образа // *Теория литературы: Основные проблемы в историческом освещении*. М., 1962. Кн. 1.
9. Роднянская И. В. *Художественность* // *Краткая литературная энциклопедия*. М., 1975. Т. 8.
10. Штерн М. С. Философско-художественное своеобразие прозы В. Ф. Одоевского: Автореф. ... канд. филол. наук. Л., 1978.

Статья поступила в редколлегию 30.03.86

В. А. Гусев, проф.,
Днепропетровский университет

Жанровая система русской эпической прозы 80—90-х годов XIX в.

Закономерности развития художественного мышления отчетливо проявляются в перестройке организации жанровой системы. На каждом этапе литературного развития возникали иные, чем прежде, соотношения жанров, формировались их новые типы. Ю. Н. Тынянов убедительно показал, что исследование жанров вне связи с той жанровой системой, в которую они входят, по сути, невозможно [19, с. 275—276]. Настоятельная необходимость изучения исторически сложившейся системы жанров неоднократно отмечалась и современными исследователями [17,

с. 205; 18, с. 182—183; 12, с. 55; 22, с. 88—93]. Особенно важен системный подход при описании сложной картины соотношения жанров переходных периодов развития литературы.

В 80-е годы система жанров эпической прозы находилась в более активном состоянии, чем на предшествующем этапе развития литературы: возникло недоверие к традиционным художественным формам, расшатывались жанровые и стилевые каноны, происходила смена «ведущих» жанров. Два предшествующих десятилетия господствовал роман, подчиняя своему влиянию все прозаические жанры. Если судить только по числу публикаций, то, казалось бы, и в 80—90-е годы роман сохранял ведущее положение в жанровой системе реализма. Между тем историки литературы неоднократно указывали на то, что важнейшие тенденции литературного процесса определяли рассказ, повесть, очерк, вернее, чем многочисленные романы, выражавшие характер переходной эпохи [2, с. 500; 4, с. 7; 6, с. 226; 7, с. 171; 9, с. 320—321; 15, с. 12].

Первые попытки объяснить «возвышение» малых эпических жанров были предприняты еще литературной критикой той поры. Так, Н. К. Михайловский в отказе писателей от больших эпических форм видел свидетельство духовного упадка, вызванного развитием капитализма, одним из нагляднейших проявлений которого была железная дорога. Ее торопливым пассажирам не до чтения романов, им недосуг осмысливать и включать разнородные впечатления в «стройную картину», они читают газеты и «газетную беллетристику», сборники рассказов, которые первоначально публиковались в тех же газетах. «Из этих двух явлений, у нас сравнительно новых, — газеты и железные дороги, — пожалуй, уже достаточно для объяснения наплыва «очерков и рассказов» в ущерб роману» [13, с. 96], — иронизировал критик. Всерьез же указать на причины смены жанра романа малым эпосом критик не брался, вернее, выдвигал ряд возможных причин: «Жизнь ли становится слишком сложна для того, чтобы художник отважился охватить ее общие и широкие течения в одном цельном произведении; сам ли художник становится слишком нервен и нетерпелив, чтобы сдерживать свое творчество в ожидании возможности крупных итогов; читатель ли, поглощенный обостренной борьбой за существование, может уделять беллетристике свое внимание лишь урывками и на короткие сроки, и беллетристы отвечают на невыраженный спрос читателя; или все это вместе; или еще что-нибудь тут влияет, — это дело будущего историка литературы. Нам, современникам, пока еще не все здесь достаточно ясно видно» [14, с. 162]. Историки литературы были категоричней в своих суждениях, хотя и они отмечали различные социальные факторы и внутренние закономерности развития литературы, определявшие характер и направление перестройки системы жанров [4, с. 4—6; 3, с. 142—144].

Какие же процессы протекали в жанровой системе эпической прозы? Наша цель — дать ответ на этот вопрос, создать

целостное представление о характере соотношения и развития эпических жанров. В рамках статьи мы не пытаемся сформулировать развернутую внутрижанровую типологию (это, безусловно, актуальная, но самостоятельная задача изучения повествовательных жанров). Однако мы выделяем те типы жанров романа, повести и рассказа, которые отличались повышенной продуктивностью в рассматриваемый период.

Если основной задачей эпической прозы реализма является художественное освоение сложных взаимосвязей человека и общества, социального и индивидуального, то и эпические жанры следует различать по способу осуществления этого познания и отвечающим ему формам организации произведения как эстетической целостности. Изменения, происшедшие в художественном сознании эпохи, новые концепции взаимодействия личности и социальной сферы определяли характер развития и соотношения жанров повествовательной прозы конца века, в частности, решали «спор» между романом и малыми эпическими жанрами.

Сколь же успешно роман конца XIX в. отражал перемены, происходившие в русском обществе? Ускорившееся историческое развитие, неустойчивость взаимосвязей индивида с социальной средой крайне затрудняли их многогранное и широкое художественное отражение, свойственное большим эпическим жанрам. Настоящее поражало неоднозначностью и противоречивостью, будущее выступало в самых общих и неопределенных очертаниях. Как отметил В. И. Ленин, «после 61-го года развитие капитализма в России пошло с такой быстротой, что в несколько десятилетий совершались превращения, занявшие в некоторых старых странах Европы целые века» [1, с. 174]. В этих условиях нелегко было найти в русской действительности устойчивые социальные и нравственные ориентиры, усложнилась работа над романом. «Для автора романа-жанра, обязательным условием которого является раскрытие двусторонних взаимоотношений личности и среды, — писал Н. П. Утехин, — необходимо построение концепции этих взаимоотношений (иначе показать их невозможно), необходима разработка представления о мире, как о чем-то сложившемся» [20, с. 146]. Но как раз в «переходное время» было крайне трудно увидеть русскую действительность в целом «как что-то сложившееся» и отразить ее в произведениях больших эпических форм. Все же роман в русской литературе существовал и продолжал развиваться.

Исходя из различий в понимании писателями соотношения личности и социума, в принципах художественного освоения человеческих характеров, в русской литературе 80—90-х годов можно выделить два типа романа. В один из них, где прежде всего воссоздается личность в ее субъективных устремлениях и лишь затем в ее взаимосвязи с социальной средой, можно отнести романы «Андрей Кожухов» (1889) М. С. Степняка-Кравчинского, «По градам и весям» (1885) П. В. Засодимского и некоторые другие. В центре этих романов — образ революционера-народ-

ника, социальная среда представлена как объект деятельности активной, «критически мыслящей личности» (Н. К. Михайловский), ускоряющей ход истории. Такое преувеличение роли личностного начала в общественном развитии обусловлено политической теорией и практикой левого крыла народнического движения.

Публицистичность и документализм, присущие народническому роману, расширили изобразительные возможности жанра. В романах М. С. Степняка-Кравчинского и П. В. Засодимского открытая эмоциональная авторская оценка изображаемого постоянно присутствует в повествовании, определяя характер развития основного художественного конфликта. Однако писатели народнической ориентации далеко не всегда приходили к гармоническому единству живописания и публицистического истолкования действительности. Им не удалось в жанре романа достичь художественной целостности, органически объединить элементы различных поэтик. К тому же романы данного типа в литературе конца века немногочисленны. Преобладал другой тип этого жанра, в котором на первом плане оказалась социальная среда, а взаимосвязи героя с нею, его личностное самосознание как бы отодвигалось на второй план. К такому типу романов принадлежат «Устой» (1883) Н. Н. Златовратского, большинство романов Д. Н. Мамина-Сибиряка, К. М. Станюковича, А. И. Эртеля. Особенно отчетливо акцент на художественном отображении социальной среды проявился в романах писателей натуралистической ориентации: «Китай-городе» (1882), «Василии Теркине» (1882), «Перевале» (1894) П. Д. Боборыкина, «На герое» (1893), «Счастье поневоле» (1897), «Дочери курьера» (1900) И. Н. Потапенко.

В романах этих писателей несколько упрощенно отражались взаимоотношения между героями и социальной средой, что проявилось и в особенностях отбора материала, и в его композиционной организации. Развернутые описания быта и нравов заслоняли человека, исключая углубленную социально-психологическую разработку его характера.

Излишне разросшиеся бытописательские сцены и социологические характеристики ослабляли сюжетное начало в романах конца XIX века. Отсутствуют центральные образы, вокруг которых концентрировалось бы действие, в романах П. Д. Боборыкина, что приводило к рыхлости композиции, ослаблению «центростремительного» сюжетного начала. Ослаблена группировка материала вокруг единого центра в романах К. М. Станюковича «Омут» (1881), Н. Н. Златовратского «Устой» (1883), Д. Н. Мамина-Сибиряка «Хлеб» (1895). Очерковость композиции «Гардениных» (1889) и «Смены» (1891) А. И. Эртеля свойственны более хронике, чем собственно роману. «Панорамный» характер повествования с многочисленными описаниями бытового уклада, отступлениями, вставными очерками и новеллами особенно характерен для «Гардениных». Конечно, сам по себе хроникальный тип сюжета вовсе не обязательно является ре-

зультатом поверхностного изображения действительности. Глубоко и верно отражена русская действительность в такой «хронике», как «Пошехонская старина» (1889) М. Е. Салтыкова-Щедрина. Однако большинство нравописательных романов своей легковесностью и были лишены целостной художественной концепции мира и человека. Это обуславливалось, в частности, и тем «страдальческим отсутствием внутренней гармонии» [24, с. 350], о котором в конце 90-х годов писал А. П. Чехову А. И. Эртель.

В литературе конца века преимущественно развивались традиции нравописательного романа. Причем возникла своего рода инерция в использовании устойчивых жанровых схем, привычных, потому легко принимаемых читателем сюжетных решений и повествовательных приемов. Вторичность такого типа романов порой осознавалась даже его создателями. Так, А. И. Эртель писал в сентябре 1885 года Л. Н. Толстому: «Нужно сознаться — без любви, без увлечения, а с скрежетом зубным пишу я свой «роман», где взгляды на жизнь и людей размещены по шаблонным правилам «изящной словесности». Но что же делать? Я пишу для людей, воспитанных на этой изящной словесности, и хотя глубоко презираю тот язык, которым пишу, но чувствую, что пока другим языком не умею» [24, с. 56].

Показательно, что проблема специфики эпических жанров, их отличительные черты в ту пору привлекали внимание многих писателей. На наш взгляд, эти высказывания являются важными свидетельствами, помогающими уточнить картину жанрового развития. Особое место занимают суждения Н. С. Лескова и Л. Н. Толстого.

«Писатель, — отметил Н. С. Лесков в письме к Ф. И. Буслаеву, — который понял бы настоящим образом разницу романа от повести, очерка или рассказа, понял бы также, что в сих трех последних формах он может быть только рисовальщиком с известным запасом вкуса, умения и знаний; а, затеяв ткань романа, он должен быть еще и мыслитель, должен показать живые создания своей фантазии в отношении их к данному времени, среде и состоянию науки, искусства и весьма часто политики. Другими словами, если я не совсем бестолково говорю, у романа, т. е. произведения, написанного настоящим образом, по настоящим понятиям о произведении этого рода не может быть отнято некоторое, — не скажу «поучительное», а толковое, разъясняющее смысл значение» [11, т. 10, с. 450]. Не следует понимать это высказывание так, что автор рассказа не должен осмысливать действительность и может быть бездейным писателем. Речь идет о качественно ином осмыслении жизни, о том типе художественного мышления, которое мы теперь определили бы как романное.

«Толковое, разъясняющее смысл» жизни значение романа подчеркивал и Л. Н. Толстой. Коренное различие «между требованиями романа и рассказа», полагал он, состоит в том, что «пишущий роман должен иметь ясное и твердое представление о том, что хорошо и что дурно в жизни...» [18, т. 2, с. 231].

В отличие от Толстого многие его младшие современники, писатели «переходной эпохи» не имели столь «ясного и твердого» представления о социальном и нравственном идеале и, главное, о путях его воплощения в жизнь. Видимо, поэтому предпринятые ими попытки создать роман к успехам не привели. Оказались незаконченными последние романы Н. С. Лескова «Чертовы куклы», «Соколиный перелет», над которыми он работал во второй половине 70—начале 80-х годов. М. Н. Альбову не удалось завершить романную трилогию «День и ночь» (отрывки из нее печатались в 1890—1903 гг.). Не были реализованы замыслы романа Г. И. Успенским и В. М. Гаршиным.

В 1887—1889 гг. Чехов работал над романом, который предполагал назвать «Рассказы из жизни моих друзей». Насколько можно судить из его писем, замысел сюжета отличался от традиционного: «Роман захватывает у меня несколько семейств и весь уезд с лесами, реками, паромами, железной дорогой. В центре уезда две главные фигуры, мужская и женская, около которых группируются другие шашки. Политического, религиозного и философского мировоззрения у меня еще нет; я меняю его ежечасно, а потому придется ограничиться только описанием, как мои герои любят, женятся, родят, умирают и как говорят» [22, т. 3, с. 17].

По замыслу и предполагаемому названию будущий роман представлялся А. П. Чехову как ряд бытописательных картин, объединенных местом действия и двумя центральными героями. А. П. Чехов ощущал, что «мировоззрения», которое помогло бы направить действие романа к определенной цели, у него нет. А ведь такое «мировоззрение» необходимо, чтобы вести куда-то героя. Об этом говорится в известном чеховском письме А. С. Суворину от 25 ноября 1892 г.: «Вспомните, что писатели, которых мы называем вечными или просто хорошими и которые пьянят нас, имеют один общий и весьма важный признак; они куда-то идут и Вас зовут туда же...» [22, т. 5, с. 133].

Чехову, как и большинству его современников, не удалось создать целостную концепцию мира и воплотить ее в романе, где необходима та обстоятельно выписанная картина разносторонних связей человека со средой, та многоуровневая обусловленность поступков, мыслей и даже мельчайших душевных движений, которую мы находим, скажем, в «Войне и мире» Л. Н. Толстого.

Автор «Войны и мира» отразил множественность связей действующих лиц романа с историческими событиями, показал, как ход истории влияет на судьбы народа и частную жизнь отдельных людей. Разумеется, детерминизм в романе не следует понимать упрощенно. Толстой стремился показать возможность соединения свободы воли с законом необходимости. Специально рассматривая в этом аспекте «Войну и мир», Г. Б. Курлянская верно отметила, что Л. Н. Толстой «признавал не относительную автономность человеческой воли, а ее абсолютную трансцендентальную свободу... Но сознание своей духовной сво-

бодной сущности реализуется в том же ряду строжайше обусловленных поступков и переживаний» [9, с. 75]. Свобода персонажей «Войны и мира» проявляется в форме мгновенной вспышки ощущения своей причастности к всемирной гармонии.

Герои романов Ф. М. Достоевского менее, чем толстовские персонажи, зависят от внешних обстоятельств и социальной среды, они чаще находятся в состоянии единоборства с миром, но «индетерминированный акт воли, совершенный в детерминированном мире, влечет за собой возмездие не только преступившему человеку, но и его идее» [8, с. 37].

Может возникнуть вопрос: как же Ф. М. Достоевскому в конце 70-х, а Л. Н. Толстому в конце 90-х годов удалось создать романы, ставшие вершинными достижениями этого жанра в русской литературе XIX века? «Переворотившаяся» русская действительность внесла серьезные коррективы в мировосприятие этих писателей, но не нарушила его целостности. Такое мировосприятие, когда утопический моральный идеал представлялся как сила, могущая преобразовать, организовать на новых основах все русское общество, дало возможность Ф. М. Достоевскому в «Братьях Карамазовых» (1880) и Л. Н. Толстому в «Воскресении» (1899) охватить и осмыслить огромный жизненный материал, создать широчайшую картину русской действительности. Движение героя к нравственному идеалу, утверждаемому авторами романов, и составило сюжетную основу этих произведений.

Создание в «Воскресении» героя, приходящего к классовому самоотрицанию, протестующего против бесчеловечности самодержавно-помещичьего строя, подготовило те структурно-проблемные изменения в жанре романа, которые наиболее ярко проявились в «Фоме Гордееве» (1897—1899) и «Трих» (1900—1901) А. М. Горького. В условиях подъема пролетарского движения и подготовки революции писатель создал романы, в которых протест личности против буржуазного общества соотносен с реальными процессами развития русской жизни. Но по своим проблемам и стилистическим особенностям эти произведения принадлежат новому этапу в развитии литературы — реализму начала XX в.

В конце же XIX в. в многочисленных романах преобладает нраво-описательный элемент, прослеживаются романтические (Н. Н. Златовратский, М. С. Степняк-Кравчинский) или натуралистические (П. Д. Боборыкин, Д. Н. Мамин-Сибиряк, Вас. И. Немирович-Данченко, И. Н. Потапенко) тенденции. В ряде романов объективное самодвижение, внутренняя логика развития характера и событий были ослаблены за счет ошибочного или неглубокого авторского истолкования их, в каких бы сюжетных решениях и особенностях организации повествования они не выражались.

Динамику быстротекущего времени глубже и вернее отражали очерк, рассказ, повесть. Художественные возможности малых эпических форм стремились использовать такие писатели

старшего поколения, как Л. Н. Толстой, М. Е. Салтыков-Щедрин, Н. С. Лесков, а также пришедшие в литературу в конце 70-х— начале 80-х годов В. М. Гаршин, В. Г. Короленко, А. П. Чехов. Каждый из них стал создателем глубоко своеобразных художественных миров, в которых по-разному отразилась возросшая нравственная и социальная активность личности, проявилось многообразие ее связей с миром. Однако этих писателей сближает стремление изобразить человека в его устремленности к высшим гуманистическим ценностям, что привело к углубленному раскрытию сложных взаимосвязей между индивидом и обществом. Связь героя с его бытовым окружением, включая в себя влияния единичных и разнопорядковых причин, утратила жесткость и прямолинейность. В малых эпических жанрах расширяются возможности социальной детерминации характера, новое понимание и истолкование жизни проступало в различных пластах художественной структуры произведения.

Развитию малых эпических жанров способствовало то, что в рассказе и повести возникали различные точки зрения на изображаемое, сталкивались различные субъективные оценки одного и того же явления, например, повествователя и персонажа, что приводило к усложнению организации повествования, трансформации старых способов сюжетных решений и возникновению новых диалогических отношений между автором и героем. Многоплановость повествования, обусловленная, в конечном счете, сложностью, неоднородностью самой жизни, являлась одной из характерных черт поэтики малых эпических жанров русской реалистической литературы рассматриваемого периода.

Конечно, рассказ и повесть уступали роману в широте художественных наблюдений, но давали возможность за счет концентрации материала повысить выразительность формы, усилить ее эмоциональный заряд. Роман нередко называют синтетическим жанром, однако в 80—90-е годы взаимодействие родов и видов, процесс освоения разнообразнейшего художественного опыта литературы XIX в. активнее протекал не в романе, а в «малом эпосе». В рассказе и повести происходило органическое смыкание документализма с поэтической символикой и романтической гиперболой, осуществлялось удачное совмещение психологического и социологического угла зрения.

Развитие прозы в конце века усилило присущую реализму подвижность жанровых образований, активизировались процессы их взаимодействия и обновления, возникли промежуточные и новые жанровые формы. Как и в 60—70-е годы, одним из самых активных элементов жанровой системы реализма являлся очерк. Он оказывал широкое влияние на рассказ и повесть и, в свою очередь, испытывал их сильное воздействие. Соединение в одном произведении беллетристических и публицистических элементов — главная особенность «малой прозы» народников. Н. Н. Златовратский, Н. И. Наумов, Ф. Д. Нефедов, Г. И. Ус-

пенский, следуя традициям шестидесятников, нарушали привычные жанровые каноны, в циклах очерков и рассказов широко использовали документальные описания крестьянского жизненного уклада, не чурались они и статистики.

Надо отметить, что в 90-е годы очерковые циклы, насыщенные статистическими и экономическими выкладками, точными социально-бытовыми и географическими данными, создаются также писателями, далекими от ортодоксального народничества. Близки к такому жанровому типу циклы очерков В. Г. Короленко «В пустынных местах» (1890), «Павловские очерки» (1890), «В голодный год» (1892), «Мултанское жертвоприношение» (1896) и др. Внешне объективная, спокойная интонация рассказа в этих очерках сочетается с открытой публицистичностью, порой даже лирическим началом. Своеобразными очерковыми книгами являются «Остров Сахалин» (1894) А. П. Чехова, «За Уралом», «Из скитаний по Западной Сибири» (1897) Н. Д. Телешова. Их авторы не только объективно отразили наполненную внутренним драматизмом жизнь сахалинской каторги или бедственное положение переселенцев из центральных губерний России в Сибирь, но и являлись активными действующими лицами, участниками описываемых событий. В этих очерковых циклах личный опыт авторов приобретал социальное значение. Такой документальный очерк в конце XIX века получил самое широкое распространение. В такого рода очерках-исследованиях добросовестная научность в описании социальных явлений сочеталась с яркой публицистичностью. Вместе с тем очерк активно взаимодействовал с другими эпическими жанрами, расширяя арсенал изобразительных средств художественной прозы.

Очерково-документальные элементы присущи малым эпическим жанрам той поры. Произведения М. Е. Салтыкова-Щедрина, созданные в 80-е годы («Приключение с Крамольниковым» и др.), включают в себя много документального и автобиографического материала. Очерковое начало проявилось и в рассказах В. М. Гаршина о войне, которые его современники порой рассматривали как очерки. В. Г. Короленко называл свои произведения («Чудная», «Черкес», «Ночью», «Парадокс», «В облачный день» и др.) очерками, хотя они не укладывались в традиционные жанровые рамки очерка, объединяя элементы и очерка, и рассказа [5].

Внимание русского общества было приковано к тем переменам, которые происходили в жизни. Действительные события по яркой выразительности и напряженному драматизму могли соперничать с самым неожиданным и смелым сюжетом, и писатели порой стремились представить беллетристический вымысел как достоверный документальный факт, сохраняя убедительность непосредственного свидетельства даже в форме его композиционного и стилового воплощения, близкой к очерку или мемуарам. Такого рода стилизации возникала в творчестве Н. С. Лескова, который говорил о своей склонности «писать ме-

муаром». Мемуарно-биографические элементы служат созданию иллюзии достоверности в повестях Н. С. Лескова 90-х годов — «Тупейный художник», «Несмертельный Голован», «Зверь».

Общая для реалистической литературы тенденция к разрушению жанровых перегородок в это время проявилась яснее и определеннее всего, пожалуй, в жанре рассказа. В 80—90-е годы прежде всего рассказ использовал многообразные художественные возможности эпической прозы. Причем две такие полярные разновидности жанра, как аллегорическая (рассказ-сказка, рассказ-притча) и очерковая, распространяются равно широко. Элементы очерка и аллегории могли самым неожиданным образом объединяться в одном произведении, например «Красном цветке» В. М. Гаршина.

В «малой эпосе» 80—90-х годов драматические коллизии русской жизни зачастую переносились в нравственную сферу. Но в предшествующие десятилетия нравственно-философская проблематика уже была освоена в романах Толстого и Достоевского. В 70-е годы некоторая часть литературной критики и читателей воспринимала «Анну Каренину» (1877) как неудачу писателя (известны отрицательные отзывы на роман И. С. Тургенева, Н. А. Некрасова, М. Е. Салтыкова-Щедрина). Проблематика толстовского романа, по-видимому, тогда казалась слишком отвлеченной, неожиданным было то, что в «Анне Карениной» важнейшие социальные вопросы трансформировались в нравственные проблемы. Позднее такой же подход к социальным вопросам проявился в рассказах и повестях В. М. Гаршина, В. Г. Короленко, А. П. Чехова. Мир личности их героев заключает в себе всю сложность человеческого бытия, всю трагическую напряженность социальных отношений.

Конечно, изображение социальной среды не исключалось, но чаще социальное в снятом виде отражалось в психологии героя, эпоха запечатлялась в нравственно-идеологическом складе личности. И если в романе показывалась широкая картина развития истории, то в «малой прозе» передавалось ощущение ее движения, важнейшие черты эпохи как бы преломлялись через психологию героя, чем обусловлен поиск новых форм психологического анализа. Он привел к созданию более совершенных приемов изображения психологии, характера героя. В малых формах прозы возрастает роль художественной детали, включающей ряд сложных ассоциативных связей.

Рассматривая особенности приемов и принципов психологического анализа в прозе А. П. Чехова, С. Е. Шаталов отмечал, что для нее характерна установка на «как бы помимо аналитический психологизм: впечатление о процессе внутренней жизни складывается не из признания героя и авторского комментария к ним, а на основе ассоциаций, которые возникают у читателя в связи со специально отобранными деталями [23, с. 153].

К прямому развернутому психологическому анализу редко обращались Гаршин и Короленко, хотя внутренний мир

гаршинского героя может раскрываться в процессе его самоанализа («Четыре дня», «Происшествие», «Трус» и др.). Выразительная художественная деталь в рассказах и повестях этих писателей являлась важнейшим средством передачи тончайших душевных движений и эмоциональных состояний персонажей, способствовала повышению смысловой емкости малых эпических форм. Приоритет в развитии нетрадиционных форм психологического анализа в конце века принадлежал рассказу. В. Я. Гречнев полагает, что к такого рода лидерству располагала специфика жанровой структуры рассказа: «Все компоненты его, весь его, так сказать, «инструментарий» был нацелен на изображение процессов внутренней жизни человека, быта его души» [3, с. 138]. Развитие этого жанра способствовало углубленному постижению связей человека с миром, которое было невозможно без новых приемов познания действительности. Поэтому подлинно новаторские художественные открытия Гаршина, Короленко, Чехова связаны прежде всего с жанром рассказа.

Изменения, происшедшие в художественном сознании эпохи, проблемное и тематическое многообразие русской реалистической литературы конца века определили характер развития и соотношения жанров. Перестройка жанровой системы привела ее к дальнейшему усложнению и дифференциации. Самыми активными компонентами жанровой системы, способными наиболее эффективно откликаться на исторические перемены, оказались очерк и рассказ, повесть. Новые жанровые формы повести и рассказа, сохраняя основные родовые черты, немало унаследовали от романа, в особенности тех его разновидностей, которые создавались Достоевским и Толстым. В свою очередь очерк влиял на развитие романа конца XIX в., хотя в целом новаторский опыт малых эпических жанров был воспринят писателями-романистами позднее, в начале XX в. По масштабности проблематики, постановке нравственно-философских вопросов роман 80—90-х годов в целом уступал роману предшествующих десятилетий. Конечно, нельзя утверждать, что процессы обновления, происходящие в русской литературе конца XIX века, совершенно не затронули роман. Достаточно указать на такое новаторское произведение, как «Воскресение» Л. Н. Толстого.

Необходимо подчеркнуть, что не развитие малых эпических жанров само по себе, как это порой представляется, но *широта и многообразие жанрового поиска* в целом являлись отличительной чертой историко-литературного процесса той поры. В конце века диапазон художественного освоения действительности расширился прежде всего за счет внутреннего усложнения, «расслоения» реализма, возникновения в нем разнонаправленных тенденций развития. Именно отсутствие равновесия породило движение, а острота противоречий определяла темпы перестройки жанров. Усложнение организации жанровой системы, усиление взаимодействия методу различными повествовательными жанрами — важнейшие условия дальнейшего развития русской эпической прозы на переломе столетий.

1. Ленин В. И. «Крестьянская реформа» и пролетарски-крестьянская революция // Полн. собр. соч. Т. 20. С. 171—180. 2. Бессонов Б. Л. Повесть о переходной ситуации 1880-х годов // Русская повесть. История и проблематика жанра. Л., 1973. 3. Гречнев В. Я. Рассказ в системе жанров на рубеже XIX—XX веков (к вопросу о причине смены жанров) // Русская литература. 1987. № 1. 4. Дергачев И. А. Динамика повествовательных жанров русской прозы 70—90-х годов XIX века // Проблемы типологии реализма. Свердловск. 1976. 5. Еремушкин В. Г. Повествование в рассказах и очерках В. Г. Короленко 80—90-х годов // Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1978. 6. Жук А. А. Русская проза второй половины XIX века. М., 1981. 7. Келдыш В. А. Русский реализм начала XX века. М., 1975. 8. Кирпотин В. Я. Достоевский — художник. Этюды и исследования. М., 1972. 9. Курлянская Г. Б. Диалектика души и проблема свободной воли в «Войне и мире» // Рус. литература. 1979. № 2. 10. Лакишин В. Я. Толстой и Чехов. 2-е изд., испр. М., 1975. 11. Лесков Н. С. Собрание сочинений в 11 т. М., 1956—1958. 12. Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. М., 1979. 13. Михайловский Н. К. Литература и жизнь // Рус. богатство. 1902. № 1. 14. Михайловский Н. К. Последние сочинения: В 2 т. СПб., 1909—1914. 15. Муратова К. Д. Возникновение социалистического реализма в русской литературе. М.; Л., 1966. 16. Сквозников В. Д. Лирика // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. М., 1954. 17. Стенник Ю. В. Система жанров в историко-литературном процессе // Историко-литературный процесс. Л., 1974. 18. Толстой Л. Н. Предисловие к сочинениям Ги де Мопассана // Лев Толстой об искусстве и литературе: В 2 т. М., 1958. 19. Тынянов Ю. Н. О литературной эволюции // Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. 20. Утехин Н. П. Жанры эпической прозы. Л., 1982. 21. Чернец Л. В. Литературные жанры (Проблемы типологии и поэтики). М., 1982. 22. Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: в 12 т. М., 1974—1982. 23. Шаталов С. Е. Время—метод—характер. М., 1976. 24. Эртель А. И. Письма. М., 1909.

Статья поступила в редколлегию 07.11.87

С. П. Ильев, доц.,
Одесский университет

Концепция и композиция книги «Ночи и дни» В. Брюсова

Исследователи часто отмечают, что проза Брюсова ценится далеко не так, как его лирика. Сказывается традиция современной писателю критики, упорно противопоставлявшей брюсовской прозе брюсовскую поэзию.

Первую книгу прозы Брюсова критики в сущности не приняли. Если не считать А. Блока, который выступил как конгениальный интерпретатор, что подтвердил автор «Земной оси» [10, с. 87—115]. Вторая книга Брюсова также не встретила сочувствия. Имея в виду некоторые произведения («Последние страницы из дневника женщины» и «Путник»), впоследствии вошедшие в книгу «Ночи и дни» (1913), К. Д. Бальмонт писал автору в 1911 г.: «Весьма осуждаю тебя, Валерий, за твою женскую повесть и совершенно невозможную «психодраму». Ай-ай, ахах, ой-ой, мне больно. Где же Валерий Брюсов? Или его больше нет?» [11, с. 13].

Не отличались благосклонностью и рецензенты. В. Ходасе-

вич утверждал: в книге «стих упорно заявляет о своем перво-родстве»; «учась писать прозу, поэт на первых порах пытается взять врага хитростью», идет на «ряд компромиссов», к которым были отнесены повествование от первого лица, психологизм и лаконизм [16]. А некий криптоним просто назвал эту книгу Брюсова «очередным ухабом» [9].

Обстановка непонимания и непризнания порой колебала присутствующую Брюсову уверенность в своем таланте. В письме к З. Н. Гиппиус, назвавшей его «Земную ось» «прозой поэта» [12, с. 373—379], он под впечатлением первой «неудачи» на поприще прозаика сделал горькое признание: «Я не умею писать рассказов и не знаю, научусь ли когда-либо. Здесь нужен какой-то особый дар (который, например, в большой степени есть у Леонида Андреева), мною «от богов», кажется, не полученный» [13, с. 686]. Но со свойственным ему упорством Брюсов шел к цели, которую он поставил перед собою еще в ранние годы: «О рассказках: я намерен их писать много, и именно их писать; почему не так? почему уступить Флоберу, Гамсуну, Достоевскому?» [5, л. 28 об.]. Значит: не просто писать рассказы, а не уступить мастерам эпического жанра, которых он взял себе за образец.

В нашем литературоведении вторая книга Брюсова до недавнего времени [6, с. 15] не получала объективной оценки, что, очевидно, решило ее участь: как и «Земная ось», она не вошла в Собрание сочинений В. Я. Брюсова в семи томах.

Между тем эпические произведения Брюсова привлекают внимание за рубежом: в 1970 г. издан сборник в Мюнхене в оригинале [2], в 1976 г. — сборник рассказов и повестей в переводах Р. Сливовского на польский язык [18]. Обстоятельные статьи немногочисленны, среди них выделяются исследования В. Сечкарева [19, с. 237—265] и П. Шурке [20, с. 346—356].

Для понимания книги Брюсова необходимо дать себе отчет в принципах композиции всякого символистского цикла, его проблематике и общей концепции.

Убеждение в том, что книга не собрание произведений, «написанных по разным поводам и только механически составленных под одной обложкой», но что она должна быть «именно *книгой*, т. е. некоторым *целым*, которое объединено единым замыслом», Брюсов сохранил неизменным на протяжении всей своей сознательной творческой деятельности, начиная с предисловия к книге «Urgi et orbi» (1903) и кончая предисловием к неосуществленному циклу «Planetaria» (20-е годы). Правда, в них Брюсов писал о книгах стихов, но его книги прозы отвечали тому же требованию композиционного единства разнообразных и разножанровых произведений, подчиненных основному замыслу, включающему в самом общем виде условие изображения действительности в художественном произведении «sub specie universitatis et aeternitatis», когда в явлениях, событиях, чувствах, настроениях, мыслях согласованы «местное» и «злободневное» с «мировым» и «вековым» [13, с. 237].

Как все символисты. Брюсов заботился о целостности материала, объединенного в книге. Такое объединение предполагает общность некоторых свойств и признаков. Обнаруженные и осознанные внутрициклические связи выступают как показатели «скрытой» структуры цикла. При этом задача заключается не в преодолении естественной фрагментарности составных частей, а в создании такой общей композиции, которая предусматривала бы именно *принципиальную фрагментарность* художественного единства. Ведь фрагментарность — принцип романтического искусства, сформулированный еще Ф. Шлегелем: «Фрагментарность — это есть наиболее правдивый способ художественного выражения. Художник естественно фрагментарен» [17, с. 262]. Романтическая эстетика абсолютизировала фрагмент настолько, что склонна была выделить его в качестве жанровой формы: «Фрагмент, словно маленькое произведение искусства, должен совершенно обособляться от окружающего мира и замыкаться в себе, подобно ежу» [17, с. 300].

Русские символисты, будучи наследниками классического романтизма, внешний мир видели фрагментарным, осколочным; они придавали ему внутреннюю связь во «второй действительности» системой символов, творя *миф* о стихийной субстанции как бесконечном универсуме.

Книга Брюсова «Ночи и дни» составлена из восьми произведений: повести, пяти рассказов, эпизодов «Ночное путешествие» и одноактной «психодрамы» «Путник». Материал книги подчеркнута разнороден уже в жанровых определениях, но он объединен общим названием книги, причем имеет значение даже порядок слов: не «дни и ночи», а «ночи и дни» (ночи отведена первенствующая роль). Интерес романтиков к ночи давно отмечен в истории искусства и культуры. Как писал современный исследователь, «в соответствии с традицией философского романтизма, ночь — это время и условие познания: время духовной ясности и раскрепощения мысли. В ночи полнее и глубже постигаются тайны человеческие и тайны мироздания» [14, с. 262].

Подчеркнём, что ночи отдавали предпочтение еще в глубочайшей древности, что связано с культом Луны и смерти, а также с древнейшим календарем многих народов. В античной космогонии Хаос порождает Ночь, Ночь порождает День. Согласно учению орфиков, Хаос — это состояние мира, возникшего из безначального времени (Хронос). В новое время отражение мифа о дне и ночи находим в трагедии «Фауст» Гете. Мефистофель называет сумрак временем дьявола, а день и ночь — временем людей:

..... Мир бесконечный
Для бога одного был сотворен.
Он пребывает в славе вечной,
Нам — только сумрак отведен,
Вам — день и ночь в кругу времен
(Пер. В. Брюсова).

Таким образом, *ночное* и *дневное* предстают как первоначала мифологизированного бытия. В книге «Ночи и дни» создан миф о Хаосе как бесконечности (Вечности), которая проявляет себя в смене дня и ночи — двух темпоральных измерений бытия человечества. В архитектонике книги Брюсова дихотомия ночного и дневного маркируется названием цикла и эпитафией к нему (стихами из авторского произведения 1892 г.):

И ночи и дни примелькались,
Как дольняя тень волхву.

Эпитафия не только переключается со словами названия, но и намечает направление интерпретации цикла. Следующие два стиха вводят эпитафию в первоначальный контекст и раздвигают семантическое поле как слов эпитафии, так и топонимов *ночь*—*день*:

В безжизненном мире живу,
Живыми лишь думы остались.

Однообразная смена дня и ночи как бы лишает эту действительность ее материальной субстанции. От вечной повторяемости (цикличности, «вечного возвращения») остаются лишь призраки, тени, мечты и думы, т. е. все то, что составляет «феноменологию духа». Отождествление жреца (здесь — волхв) и поэта как теурга в эстетике символизма — принцип общезвестный.

Краткое «Предисловие» автора направляет внимание на время и место действия и задачу, — не раскрывая главного, всего того, что внутренне, а не внешне скрепляет все произведения в одну книгу. «Кроме времени и места действия (наши дни, современное русское общество), эти повествования объединены еще и общей задачей: всмотреться в особенности психологии женской души» [1, с. 1]. Главное же высказано в последнем предложении: «Эпизод «Ночное путешествие» служит как бы символическим послесловием к рассказам» [1, с. 1]. Этот эпизод — фантазия на темы ряда мировых мифов. Один из их литературных источников — «Божественная комедия» Данте. И полет, и видения, и имя дьявола (Люцифер), и финал (страшный удар и падение как параллель к стихам из «Ада»: «И я упал, как тот, кто схвачен сном») — все это сознательные реминисценции из произведения Данте.

Эпизод стал символическим итогом книги «Ночи и дни»; ее смысл: жажда познания равносильна восстанию падшего серафима Люцифера (светоносца или огненного ангела) против бога. Ветхозаветная мифология именно дьяволу приписывала желание высшего знания: «Выше звезд божих вознесу престол мой и сяду на горе в сонме богов» (Книга пророка Исайи, XIV, 13). Как лучи Гелиоса (Солнца) вернули зрение Ориону (в книге Брюсова эпизод начинается с упоминания Ориона: «Гляди: видишь ты эту звезду α в созвездии Ориона?»), так полет воображения в сновидении открывает возможность прозрения иных миров. Но как Люцифер был низвергнут в ад за свою дерзость, так и герой эпизода очнулся *внизу* и «увидел себя сидящим на

полу, в своей комнате, подле письменного стола» [1, с. 135]. Здесь мифопоэтически выражена мысль о недоступности абсолютной истины (в мифе об Орионе — путешествие смертного к Солнцу).

В эпизоде Дьявол неоднократно демонстрирует свою эрудицию, почерпнутую им из мифологических текстов о познании: «А забыл ты, как Фауст пал ничком на пол, когда явился Дух Земли, или как Семела была испепелена, узрев Зевса? Того же хочешь и ты?» [1, с. 135]. Но в том отношении и герой не уступает Духу Тьмы и познания: например, он заметил даже очень незначительное искажение цитаты из «Рая»: вместо «Так я был осиян ярчайшим светом» (XXX, 49) Люцифер прочитал: «Так ты был осиян ярчайшим светом» (разумеется, цитируется оригинал).

Тьма и свет, любовь и познание — это магистральные топысы книги Брюсова, которые в каждом произведении раскрываются в новом контексте, пронизывая земной эмпирический быт и связывая его с универсальным бытием.

В повести «Последние страницы из дневника женщины» герои пытаются подменить жизнь искусством. Такая позиция сталкивает художника Илецкого с общественными нормами поведения: убийство по законам детективного романа кончается для него каторгой. Попытки Натальи Глебовны облагородить свою темную страсть ссылками на образцы мировой литературы свидетельствуют об утилитарном понимании назначения искусства: «Трагедии прекрасны на сцене и в книгах, но в жизни Мариво куда приятнее Эсхилла» [1, с. 15]. Илецкий и Наталья Глебовна превыше всего ставят любовную страсть, якобы возносящую их над миром и оправдывающую «сверхчеловеческий» аморализм с его девизом «все позволено». Объективно позиция эстетизма делает любовников сообщниками преступлений и одновременно служит ширмой для их сокрытия. В повести дан самоанализ душевого состояния женщины из буржуазного общества. Записки в ее интимном дневнике предстают как анатомия и физиология женской души, подлинный документ трагедии индивидуализма.

Следующие за повестью рассказы («Пустоцвет», «За себя или за другую?», «Ее решение», «Через пятнадцать лет») развивают и варьируют топысы *дня—ночи, любви—страсти* как начала, господствующие в психике мужчины и женщины. Мифотворческая поэтика русского символизма наделяла женское начало лунным, ночным значением, а мужское — солнечным, дневным (8, с. 416). В книге Брюсова последовательно осуществлена дихотомическая корреляция женского и мужского как *ночного* и *дневного*.

«Последние страницы из дневника женщины» и «психодрама» «Путник» составляют архитектурный свод, поскольку они замыкают цикл. Кроме того, они перекликаются общей постановкой кардинальных проблем: страсти—гибели и любви—знания. Повесть — письменный монолог хроникального характера (дис-

яркое время выражено во фрагментарной форме отдельных дневниковых записей). «Психодрама» — драматический монолог и как таковой обладает цельностью, хотя в нем также маркирована фрагментарность, обусловленная родовой формой произведения.

Если в обрамляющих произведениях действительность дана в восприятии женщины («ночного сознания»), то в произведениях, составляющих ядро книги, мир показан в восприятии мужчины («дневного сознания»). Таковы рассказы «Пустоцвет», «За себя или за другую?», для которых характерно объективированное повествование, и следующие за ним произведения («Ее решение», «Через пятнадцать лет», «Только утро любви хорошо»). Изложение от имени рассказчика-мужчины подчеркнуто соответствующими подзаголовками: «Рассказ старого врача», «Рассказ нашего современника», «Рассказ бывшего студента». Здесь выделяется не жанровая разновидность, а тип «мужского сознания» повествователя, по-видимому, поставленный в зависимость от возраста и профессии.

Все восемь произведений книги Брюсова имеют общую сюжетно-проблемную основу, а именно: отношения мужчины и женщины в сфере интимных переживаний. Любовное чувство трактуется по-тютчевски, — как темная страсть, роковой поединок (не случайно книги, имя и стихи Тютева упоминаются уже в первом, программном произведении цикла — в «Дневнике...»; например «день был ясный, «Тютчевский» «как бы хрустальный»). Столкновение мужчины и женщины определяет судьбу каждого из участников рокового поединка и нередко заканчивается убийством, самоубийством, смертью как результатом извечного и непримиримого конфликта («Последние страницы из дневника женщины», «Пустоцвет», «Ее решение», «Через пятнадцать лет»).

Таким образом, «земная ось» существования человека протягивается между двумя полюсами, создавая одну из универсальных оппозиций *эрос-танатос*. Она соотносима с оппозицией *день—ночь*. По словам В. Иванова, ««между Ананке—Судьбой и Афродитой—Любовью поделен мир... не было в первоначальном веровании этого дуализма Судьбы—Губительницы и Любви—Родительницы, но улыбающаяся богиня и была сама Судьба. «Познай меня, — так пела Смерть. — Я — страсть»» [8, с. 410].

В книгах «Земная ось» и «Ночи и дни» произведения объединены в цикле по принципу фрагментарной композиции. Смысл принципа — в свободе от общей фабулы и общего сюжета, которые требуют единства мотивировки, как в романе. Здесь макроструктурой выступает композиция, иерархически объединяющая такие микроструктуры, как фабула и сюжет отдельных произведений, составных частей цикла. Фрагментарность становится полифоническим принципом для выражения внутреннего единства (Космоса) внешне беспорядочного множества (Хаоса) — первичного состояния мира. Хаос и Космос (ночное и

дневное, женское и мужское начала, Эрос и Танатос) — различные формы проявления дихотомической структуры Вселенной, частной жизни людей, субстанции личности (раздвоения двуединого человека).

Но полифонический принцип не сводится к дихотомической структуре: в перспективе «Ночей и дней» обозначается трихотомическая система, как онтологически и гносеологически вполне возможная. В принципе допустимы системы целых порядков. В «Ночном путешествии» свои ожидания иных миров герой высказал в форме инвективы, обращенной к Люциферу: «Я думал, что ты поведешь меня в области духов света и огня, чьи чувства и понятия в миллион раз сложнее и утонченнее моих; я думал, что ты поведешь меня во вселенные иного измерения, где что-то новое прибавится к мере всех предметов, или во вселенные иного времени, где кроме прошедшего, настоящего и будущего окажется нечто четвертое» [1, с. 134]. В отличие от Орфея, Одиссея, Энея и Данте, спутник Люцифера *взмыл в бездну*, где уже не было земных измерений, но не в ту, где, по выражению Гермеса Трисмегиста, «то, что сверху, подобно тому, что внизу» [4, с. 145].

Другой формой выявления ночного и дневного начал может служить оппозиция *сна и яви*. Вспомним эпиграф к книге и роль сновидений в композиции всего цикла и каждого произведения. С этой точки зрения, книга (ее нарративный корпус) обоснованно завершается эпизодом-сновидением, которому по-своему соответствует последнее произведение книги («психодрама» «Путник»). В названиях рассказа и «психодрамы» общее — однокоренные слова (действующие лица — путники), ибо познание — это *движение и питание* естества. Познание есть путь, который начинается и продолжается Любовью (не случайно Эрос—желание и Пафос—страсть — братья как сыновья Хроноса), а прекращается Смертью. Мотив гносеологического озарения под влиянием эротических переживаний вообще присущ творчеству Брюсова. Одной из формул такого понимания связи любви и познания стали известные брюсовские стихи:

Любовью — с мировым началом
Роднится дух бессильный твой
(«Любовь», 1901).

В статье «Страсть» Брюсов связывал с любовным чувством духовное начало в человеке, а со страстью — телесное. Он переосмыслил концепции любви и страсти в учениях своих предшественников А. Шопенгауэра («Метафизика любви») и Вл. Соловьева («Смысл любви»). Отдавая должное любви как чувству в ряду других чувств, Брюсов связывал страсть с наукой и искусством, знанием и тайной: «Страсть в самой своей сущности загадка... Когда страсть владеет нами, мы близко от тех вечных граней, которыми обойдена наша «голубая тюрьма», наша сферическая, плывущая во времени, Вселенная. Страсть — та точка, где земной мир прикасается к иным бытиям, всегда закрытая, но дверь в них» [3, с. 25]. Эти слова подтверждают спра-

ведливость вывода исследователя темы ночи и дня в поэзии Брюсова: «Брюсовская ночь совершенно свободна от мистики. О тайне ночи Брюсов иногда говорит, но эта тайна вполне конкретная и определенная — страсть. Ночной мир Брюсов проектирует по образцу человеческого мира...» [7, с. 144].

В обеих книгах Брюсова суть два полюса (Любовь и Смерть) и соединяющая их «земная ось» экзистенции человека. В первой книге «ось» проходит через историю человечества и нанизывает прошлое, настоящее и будущее, тогда как во второй — проникает лишь будничное настоящее людей, ничем не замечательных вне сферы интимного чувства и чувственности. Всемирно-исторический фон создан как *вневременной* с помощью сложного переосмысления мифологических образов всех народов и всех времен. Иными словами, в книге «Земная ось» Вечное, как Эрос и Танатос, дано в его исторической длительности в трех ее объективных формах, а в книге «Ночи и дни» оно предстает лишь в одной из них — форме настоящего как единственно доступной человеку чувственной реальности, лишенной исторического (и героического) содержания, реальности как чередования временных мгновений в настоящем (символ пролетающих мгновений — мифические Оры), которые складываются в бесконечность, как «день и ночь в кругу времен».

Несомненно, Брюсов помнил слова Вл. Соловьева из статьи о лирике любимого им Ф. Тютчева: ««День» и «ночь», конечно, только видимые символы двух сторон вселенной, которые могут быть обозначены и без метафор» [15, с. 471], — когда 8 июня 1901 г. писал А. Шестеркиной: «Смена дня и ночи. Так бесконечность» [13, с. 635], и много позже, создавая книгу «Ночи и дни».

В эпических произведениях книги «Ночи и дни» заметно усилено субъективно-лирическое начало. Роль лирического героя играет рассказчик, часто выступающий как действующее лицо. Эта особенность сближает книги прозы с лирическими циклами. Однако финальные субциклы последних составлены из лиро-эпических произведений (лирических поэм, баллад), а первых — из драматических. Правда, «психодрама» «Путник», в отличие от трагедии «Земля» в «Земной оси», представляет собою монодраму или монолог, чем, в сущности, является всякое лирическое стихотворение.

В контексте художественного творчества Брюсова, стремившегося к синтезу искусств, прозаические циклы были переходной формой от лирики к роману. Так, цикл «Земная ось» предшествовал роману «Огненный ангел», а цикл «Ночи и дни» — роману «Алтарь Победы». Именно в этих циклах отработан прием повествования: в брюсовских романах повествователь выступает одновременно и как главное действующее лицо, благодаря которому последовательно осуществляется синтез лирического (субъективного) и нарративного (объективно-го) принципов художественного отражения действительности.

1. Брюсов Валерий. Ночи и дни: Вторая книга рассказов и драматических сцен. 1908—1912. М., 1913.
2. Брюсов В. Я. Рассказы и повести. Мюнхен, 1970.
3. Брюсов Валерий. Страсть // Веса, 1904, № 8.
4. Брюсов Валерий. Собрание сочинений в 7 т. М., 1974. Т. 4.
5. Брюсов В. Я. Письма к К. Д. Бальмонту // ГБЛ, ф. 386, оп. 69, д. 26.
6. Грецишкин С., Лавров А. Брюсов-новеллист // Брюсов Валерий. Повести и рассказы. М., 1983.
7. Давидович М. Г. Тема ночи в поэзии В. Я. Брюсова (К характеристике брюсовского стиля) // Науч. зап. науч.-исслед. каф. истории европ. культуры. Харьков, 1927, т. 2.
8. Иванов Вячеслав. По звездам: Статьи и афоризма. СПб., 1909.
9. И. Л. Валерий Брюсов. Ночи и дни // Моск. ведомости. 1913. 23 апр.
10. Ильев С. П. Книга Валерия Брюсова «Земная ось» как циклическое единство // Брюсовские чтения 1973 года. Ереван, 1976.
11. Коншина Е. Н. Переписка и документы В. Я. Брюсова // Зап. отд. рукописей ГБЛ. М., 1965. Вып. 27.
12. Крайний Антон (Гиппиус З. Н.) Проза поэта // Литературный дневник. М., 1908.
13. Литературное наследство. М., 1976. Т. 85.
14. Маймин Е. А. Владимир Одоевский и его роман «Русские ночи» // Одоевский В. Ф. Русские ночи. Л., 1975.
15. Соловьев В. С. Поэзия Ф. И. Тютчева // Собр. соч. Изд. 2-е. СПб., 1913. Т. 9.
16. Ходасевич В. Лед и пламень // Голос Москвы. 1913. 18—33 мая.
17. Шлегель Фридрих. Эстетика. Философия. Критика: В. 2 т. М., 1983. Т. 1.
18. Briusov Valery. Rea Silvia i inne opowiadania. Warszawa, 1976.
19. Setschkareff V. The narrative prose of Briusov // Harvard University International Journal of Slavic Linguistic and Poetries. Harvard, 1959. Vol. 1—2.
20. Surcke Patricia. The function of narrative view-point in Brjusov's «Zemnaja os» // Die Welt der Slaven (München), 1981. Jg. 26, NES. H. 2. P. 346—356.

Статья поступила в редколлегию 15.10.88

А. С. Волковинский, асп.,
Черновицкий университет

Фельетон и поздняя проза В. Катаева (внутренняя преемственность)

Существенной особенностью современного литературного процесса является взаимопроникновение различных родов и жанров, образование необычных, во многом синтетических, жанровых форм. Уже несколько десятилетий специфика советской прозы в значительной степени определяется наличием лирико-документальных произведений. В их числе — прозаические сочинения В. Катаева 60-х — первой половины 80-х годов. «Его книги — не каприз фантазии автора, они подготовлены логикой художественного процесса» [4, с. 124].

Важное место в катаевских произведениях занимает мемуарно-биографический элемент. Сочетание документа и преобразующей его в эстетическую данность фантазии писателя повышает роль личностного начала в репродуцировании объективной реальности. Звеном, органично соединяющим достоверное и воображаемое, выступает авторское «я». Узаконение собственного присутствия не только вне сюжета, но и внутри его Катаев осуществляет путем внедрения принципа свободной компоновки материала. Фигура автора-творца, его мировос-

приятие — связующий момент содержания поздних произведений Катаева. Писатель не удовлетворяется «простым воспроизведением зримых подробностей, но ставит рядом с ними и часто включает в тот же абзац, ту же фразу и мгновенно возникающие ассоциации, порою уводящие весьма далеко» [3, с. 196]. Это подчеркивает неординарность художника, позволяет сделать читателя заинтересованным участником литературной игры. Поэтому Катаев использует прием монологизированной беседы.

Повсеместная и ежеминутная авторская активность должна создать установку на правдоподобность изображаемого. При внешнем уничижительно-пренебрежительном отношении к подлинности своих сочинений Катаев все же стремился убедить читателя в реальности воспроизводимого мира. Когда автор и читатель отталкиваются от известного обоим факта, писатель получает возможность иллюстрирования собственного мироощущения, субъективизации воспроизводимого художником объективного многообразия.

Катаеву все труднее становилось отражать реальность, не выходя за традиционные рамки форм существования материи: времени и пространства. Времени наносится сокрушительный удар, оно «теряет самые основные свои признаки: непрерывность и необратимость» [10, с. 49]. Временная нерельефность определяет некую аморфность пространства. Оно зачастую становится просто декоративным фоном механизма авторского художественного моделирования.

Отмеченные особенности катаевских произведений выражают жанрово-стилевую сущность книг писателя 60-х—первой половины 80-х годов и побуждают предпринять поиск их имманентных источников. К предполагаемым источникам своеобразия поздней прозы Катаева относится прежде всего фельетон, малоизученный и недооцененный исследователями жанровый слой творческого наследия писателя. В. Катаев — признанный мастер этого жанра. Работа над овладением искусством фельетона много значила в литературном развитии писателя. Результатом явилось создание беллетризованного фельетона-комментария, «который в отличие от фельетона, основывающегося на фактографическом материале, представлял собой синтез публицистики и художественной литературы» [12, с. 139]. Уже в ранних фельетонах Катаев для того, чтобы помочь читателю в осмыслении явлений действительности, подвергал конкретный факт художественной обработке. Однако предпосылаемые ли, завершающие ли художественно-публицистическое изображение документальные сообщения автор не комментировал, т. е. не объяснял их, не вскрывал их сущности, не проблематизировал их. Специфика катаевских фельетонов заключается в том, что писатель, отталкиваясь от конкретного события или идя к нему, выстраивал ассоциативный ряд. Именно авторские ассоциации — основное средство беллетризации документа в фельетонах Катаева.

Казалось бы, самый яркий образец комментирования факта — фельетон «Беременный мужчина» (1926). Авторский текст предваряет выдержка из «одной стенограммы», повествующая о неудовлетворительном состоянии медицинского обслуживания на железных дорогах. Основная часть фельетона (сценка-диалог приема у врача) полностью базируется на стенографической фразе: «вследствие перегруженности работой врач в больничном листе поставил рабочему диагноз — «беременна» [7, с. 129]. Ничего нового к этому факту Катаев не добавляет. Он просто расширяет буквальное содержание события, переводя его в художественную условность. Заключение фельетона лишено проникновенного личностного присутствия автора и во многом традиционно, подчеркнуто нравоучительно. Это — дань законам жанра и следствие ориентации на читателя определенного уровня. Гораздо позже Катаев научился из сопоставления факта реального и факта художественного извлекать глубокое социально-философское содержание. Свидетельство тому — «Святой колодец» (1966), «Трава забвения» (1967) и другие произведения позднего Катаева. В фельетоне был опробован принцип создания — при помощи авторских параллелей — предпосылок для поиска смысла общего и частного бытия и вовлечения в этот поиск читателя.

Чаще всего компоненты фельетонов Катаева малочисленны: оформленное в виде эпитафия сообщение о каком-либо конкретном событии или явлении и вытекающая из него иллюстрирующая картинка. Так, в один ряд с приведенным примером легко выстраиваются «Неудачливая коммерция» (1923), «Главполит-богослужение» (1924), «История заела» (1926) и др. Как и частные факты единого материального мира, фельетоны Катаева объединяемы в одно целое: в циклы, серии, даже в книгу. Многие из них переизданы писателем в сборнике «Горох в стенку» (1962). Более того, «раздел фельетонов органично входит в катаевскую книгу «Разное» (1970), «добавляет еще один важный штрих в размышления автора о путях и судьбах литературы» [11, с. 245]. Подобные объединения требовали от писателя тщательного отбора произведений и обоснования принципа группировки. В итоге получались довольно своеобразные структурные образования. Не они ли были той благодатной почвой, которая обеспечила успех мозаичной композиции поздних книг Катаева?

Интересен еще один тип катаевского фельетона. Произведение «Умная мама» (1944) не предваряет ни сообщение о конкретном факте, ни ссылка на обозначенное явление действительности. Однако публицистическая направленность настолько сильна, что фактическая основа определяется без затруднений: недобросовестное отношение работников жилищного управления к выполнению своих обязанностей и процветание в этой сфере материального одаривания за оказываемые услуги. Поиск реальной основы ложится на плечи читателя: восстановить звено ассоциативного ряда.

К подобному загадыванию-отгадыванию Катаев постоянно обращался в поздних вещах. В книге «Алмазный мой венец» (1978), «хочет читатель или нет, но с его литературной (вернее, околотрудовой) осведомленностью ведется своеобразная игра-загадка» [9, с. 237]. В других произведениях 60-х—первой половины 80-х годов зашифровыванию-дешифровыванию подвергались общественные, историко-культурные, этико-философские вопросы. В фельетонах круг обыгрываемых проблем наполнялся социально-бытовым содержанием. Использованный прием полунамека-полуумолчания активизирует мыслительную деятельность читателя, вовлекает его в процесс сотворчества.

Отмеченная разновидность фельетона — самая распространенная у Катаева. В качестве примера можно назвать «Международный день юности» (1923), «Неисправимый» (1924), «Гранит науки» (1926), «Случай с малюткой» (1953). В них реальное событие дополняется авторской ассоциацией, теряя свою единичность, частный характер, что способствует более высокому уровню обобщения. Таким образом, создание произведений, опирающихся на легко восстанавливаемые факты или явления действительности, становится первоэлементом художественной системы Катаева.

В некоторых фельетонах отношение между действительностью и тематической ассоциацией опосредовано. Так, в первой части фельетона «Два гусара» (1934) приведено подлинное письмо А. С. Пушкина к П. А. Вяземскому от 14 и 15 апреля 1825 г., содержащее замечания по поводу стихотворения поэтического собрата. На этот документ Катаев наслаивает художественно-обобщенное послание некоего литератора Сашки своему коллеге Петьке, датированное уже 1934 г. Катаев дает возможность читателю сопоставить духовное богатство мастеров искусства прошлого и меркантильность отношений между современными литераторами. Документ становится фактом художественного уровня. На него возложена роль оттеняющего элемента, способствующего углублению идейного содержания произведения. Пока фактический материал несколько обособлен, он — только производящая основа авторских ассоциаций. А в дальнейшем возросшее мастерство писателя позволит превратить его в органическую часть литературного произведения. Наглядный пример тому — «Кладбище в Скулянах» (1975). «Это произведение — опыт, переплавленный жанровые формы записок, мемуаров, исповеди, письма, романа. Читатель книги подвергается одновременно воздействию жизненной подлинности и писательского мастерства» [6, с. 247—248].

В «Двух гусарах» уже чувствуется зыбкость жанроопределяющей границы между рассказом и фельетоном. Во многих, но, безусловно, не во всех малообъемных произведениях 20—30-х годов Катаев, используя средства малого эпического жанра, остается все же в пределах фельетонного типа осмысления действительности. Есть все основания говорить о наличии фельетонизированных рассказов в художественной системе Катаева.

Подтверждением выдвинутого положения может служить «Самоубийца поневоле», включенный писателем в сборник не фельетонов, а именно рассказов «Птички божии», вышедший в издательстве «Земля и фабрика» в 1928 г. Но отнести его к жанру рассказа можно лишь с оговорками. В качестве главного и единственного героя выбран Гражданин. Автор не обрисовывает внешность действующего лица, не предпринимает попытки создания характера. Гражданин — маска, связующий элемент между отдельными эпизодами. На протяжении всего произведения мы ничего существенного о главном герое не узнаем, кроме того, что «Гражданин, разочаровавшись в советской действительности, решил повернуться лицом к могиле» [7, с. 119]. Стремление действующего лица покончить жизнь самоубийством служит сюжетным стержнем, на который автор низывает событийно-содержательные круги. Они, в свою очередь, дают возможность для раскрытия темы, непосредственно не связанной с душевным порывом Гражданина, — темы качества продукции. Оценки самопокушения объединяются в одно целое смысловой направленностью и ассоциативной связью. Формально их расположение выдержано в соответствии с элементами сюжета рассказа. Но по существу экспозиция трансформируется в фельетонный зачин, а каждый из микроэпизодов может быть и ступенькой в развитии действия и кульминационным моментом. Развязка (своей неожиданностью, противопоставленностью предшествующему содержанию) носит явно новеллистический характер. В произведениях Катаева позднего периода внешняя алогичность повествовательной структуры также становится отличительной чертой.

В «Самоубийце поневоле» Катаев отталкивался не от конкретного факта. Из окружающей действительности он выбрал события одного тематического ряда. Хотя в данном случае степень условности и обобщения большая, чем в собственно фельетонах, все же осязаемая публицистичность, желание вызвать определенную реакцию читателя свидетельствуют о том, что «Самоубийца поневоле» не выходит за рамки фельетона. Писатель только использовал средства беллетристики для достижения публицистической цели.

В произведениях «Кедровые иголки» (1923), «Поединок» (1925), «Золотое детство» (1927), «Записки толстяка» (1935) содержание явлений, выбираемых Катаевым из неостанавливающегося потока жизни, и способ их эстетического осмысления также не укладываются в рамки жанровых канонов. Для субъективного воплощения материала злобы дня писатель употреблял различные внелитературные и литературные формы. Катаевские фельетоны используют формы газетного монтажа («Лунная соната», 1925), рецензии («Похвала глупости», 1927), дневника («Дневник горького пьяницы», 1935), сказа («Монолог мадам Фисаковой», 1935), сказки («Сказочка про административную репку», 1926), эпистолы («Ау, папаша!», 1926), очерка («На голом месте», 1931) и др. Прием соедине-

ния фельетонного содержания с различными жанровыми формами, несомненно, способствовал беллетризации факта. Вместе с тем он давал возможность автору переосмыслить содержательную сущность отдельных жанров. Естественная склонность фельетона к трансформации позволяла писателю вести эксперименты в этом направлении задолго до начала «нового Катаева». Безусловно, пробы не носили программно-систематического характера, но были первоначальной попыткой (пусть даже обильно сдобренной юмористической окраской) синтеза жанровых форм. Это свидетельствует о многом, так как «юмор присущ эстетически развитому уму, способному быстро, эмоционально-критически оценивать сущность явления, склонному к богатым и неожиданным сопоставлениям и ассоциациям» [2, с. 85—86].

По ассоциативному принципу наполняется содержанием и не совсем обычный «праздничный» фельетон «Спутники молодости» (1926). Это произведение лишено сатирической направленности. Оно выдержано в лирико-юмористической тональности. Появившийся накануне празднования годовщины Октябрьской революции фельетон поднимает проблему бережного отношения к реалиям прошлого. Катаев использовал форму сказки, или даже — театрализованной сказки. Сходный с автором герой окунается на один вечер в волшебный мир хорошо знакомых, как ему казалось, вещей. Предметы в воображении писателя смещаются с обычного места. В результате создана сияющая картинка мира с присущими стилевой системе Катаева метафоричностью, вещностью детали, слегка ироничной интонацией.

Фельетонная окраска присуща многим литературным портретам, очеркам и статьям Катаева. Эти произведения, как правило, имеют чисто публицистические задачи. Однако автор пытался каждому явлению дать художественное толкование. Катаев прибегал к сознательному дроблению художественно отображенной реальности, а затем с помощью плетения ассоциативных кружев вскрывал значимость отдельного звена и многообразия цепи единого мира. Катаев рассматривал каждый осколок, целостную картину сквозь линзы индивидуального микроскопа. Это не могло не сказаться на хронотопе фельетона.

В поздней прозе Катаева «прошлое, настоящее и даже будущее существуют... одновременно, наплывают одно на другое, сливаются друг с другом» [8, с. 247]. В произведениях малой жанровой формы внимание автора и читателя приковано к сегодняшнему, являющемуся собственно художественным содержанием фельетона и не поддающемуся хронологической градации. В беллетризованной публицистике Катаева, как и в произведениях 60-х — первой половины 80-х годов, временные рамки раздвигаются благодаря ассоциативному принципу конструирования материала, который предполагает наличие условной связи с прошедшим (фактическая основа) и будущим (ожидаемая читательская реакция). В момент знакомства с текстом фельетона эти компоненты максимально приближены друг к дру-

фу. Многомерность временной организации обогащает художественную значимость факта.

Пространственные обозначения в фельетоне Катаева едва-едва обрисованы. Автор не заинтересован в создании препятствий читательскому восприятию для проведения параллелей между сближаемыми с помощью художественной фантазии явлениями и понятиями. Пространство выполняет функцию пункта пересечения реальности, писательского вымысла и внимания читателя. Конкретность временно-пространственных границ и ассоциативность в компоновке материала находятся в противоборстве. Выбирая одно, необходимо отказываться от другого. В фельетонах и прозаических произведениях 60-х—первой половины 80-х годов Катаев предпочитал определенности хронотопа широту содержательно-тематического объединения. Опираясь на высказывание М. Бахтина: «жанр и жанровые разновидности определяются именно хронотопом» [1, с. 235], можно утверждать, что в жанрово-синтетической прозе позднего Катаева существенна роль фельетона как жанра «оперативного вмешательства в рождающуюся новую литературную форму» [5, с. 249]. Производное от фельетона особенно явственно выступает в «Святом колодеце», открывающем заключительный этап в творческой судьбе писателя.

Форма фельетона привлекла Катаева возможностью свободной интерпретации событий окружающего мира. Художник приобрел право не только на свое видение факта, рассмотрение его в определенном этическом и социологическом аспекте. Писатель получил возможность перевода почти любого ординарного осколка объективной реальности в эстетическую плоскость. Именно авторское своеволие, гарантированное жанровой формой фельетона, в поздних произведениях Катаева сказалось в романной структуре.

Проделанные наблюдения важны для понимания специфики катаевских сочинений 60-х—первой половины 80-х годов. Они показывают, что определенные формально-содержательные приемы художественной организации жизненного материала, присущие произведениям позднего Катаева, осваивались им уже в ранний период творчества. Источником главного из этих приемов — ассоциативной компоновки — выступал фельетон. Это в значительной степени определило жанрово-стилевую специфику прозы Катаева последнего периода творчества.

1. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М., 1975.
2. Боров Ю. Б. Эстетика. М., 1988.
3. Гринберг И. Над страницами повестей // Москва. 1968. № 1.
4. Гусев В. И. Герой и стиль (К теории характера и стиля. Советская литература на рубеже 60—70-х годов). М., 1983.
5. Журбина Е. Теория и практика художественно-публицистических жанров (Очерк. Фельетон). М., 1969.
6. Иванова Н. Минувшее меня объемлет живо... // Знамя. 1976. № 5.
7. Катаев В. П. Собрание сочинений: В 10 т. М., 1986. Т. 10.
8. Книпович Е. С высокой и холодной любовью // Дружба народов. 1979. № 9.
9. Крымова Н. Не святой колодец // Дружба народов. 1979. № 9.
10. Сарнов Б. Время таланта: Портреты и памфлеты. М., 1987.
11. Чап-

Н. В. Беляева, асп.,
Киевский университет

Мотив мироздания в лирике первых лет Революции

Необходимость широких обобщений для анализа закономерностей историко-литературного процесса периода революции и гражданской войны предопределяет изучение ряда универсальных тенденций в лирике, выделяемых на уровне образов, мотивов, символов и т. д. При этом естественно выделение в первую очередь сквозных мотивов, позволяющих показать не только особенности поэтики лирики революционных лет как системы, но и ее связь с идейно-тематическими и мировоззренческими аспектами.

Наиболее приемлемым для анализа особенностей ряда мотивов в лирике первых лет революции представляется понимание мотива как «устойчивого смыслового элемента литературного текста». Мотив «в поэзии воплощается в ведущих темах, символах, сюжетных ситуациях, образах» [15, с. 290].

Послеоктябрьская лирика с неизбежностью обратилась к так называемым вечным темам, среди которых центральное место занимал мотив мироздания. Ставшие привычными для русской лирики рубежа веков эсхатологические настроения усилили восприятие Октябрьской революции как события вселенского масштаба, начало нового отсчета времени и судеб России и мира. Мотив мироздания предстает как комплекс мотивов, традиционно аксиологичных для русской литературы: изображение пространственно-временных сдвигов—мотивы времени и вечности, пути; философско-исторические мотивы—судьбы, смерти, рождения и т. д.

Смещение привычных для лирики пространственных и временных границ художественного мира является одной из функциональных характеристик мотива мироздания. Острое осознание всемирной значимости происходящего предопределяет последовательное сопоставление Октябрьских событий в России с важнейшими вехами истории человечества. С другой стороны, Октябрь воспринимался и как своеобразный итог, и как точка отсчета нового времени. При этом художественное сознание, фиксируя «смену эпох в истории искусств» [5, с. 8], настойчиво отрицало традиционные формы хронологизации. Вечность и миг становятся главными временными ориентирами художественного мира лирики.

Отсутствие среднего звена между микро- и макрокосмом, привычное для поэтики Блока, актуализируется в переломные годы, подчеркивая настроения существования вне времени и над временем: «Для вас века, для нас — единый час...» [2, т. 3, с. 60]. В начале 1918 г. Блок писал в дневнике, представляя себя «катакомбой»: «Катакомба — звезда, несущаяся в пустом синем эфире, светящаяся» [2, т. 7, с. 326]. Звезда (зоря) — один из устойчивых образов-символов, связанных с мотивом мироздания. Его семантические характеристики формируются под сильным воздействием символистской поэтики, в свою очередь переработавшей астральные мифы и богатую культурно-литературную традицию. Символ звезды, связанный с представлениями о будущем, пронизывает художественное сознание первой трети XX в. Лирика из второго тома А. Блока, поэзия и проза А. Белого, сборник Вяч. Иванова «Кормчие звезды», Звезда Маир Ф. Сологуба, цикл Н. Гумилева «Синяя звезда» связаны астральной символикой. Идеино-тематическое содержание ее может быть разнонаправленным и даже антитетичным (звезда воплощает надежду рождения нового мира и одновременно — последний свидетель гибели старого).

Наиболее последовательно воздействие классического символистского символа звезды (зори) прослеживается в текстах акмеистов, где «словесные завоевания символизма сохраняются, культивируются и видоизменяются для передачи нового душевного состояния...» [8, с. 109]. Астральная символика является семантическим центром одного из самых известных стихотворений О. Мандельштама этого периода:

На страшной высоте земные сны горят,
Зеленая звезда мерцает.
О если ты звезда — воды и неба брат,
Твой брат, Петрополь, умирает.

Набор привычных символов: блуждающий огонь, земные сны, страшная высота, зеленая звезда, прозрачная звезда, корабль, крылья, весна и т. д. — составляют картину умирания:

Прозрачная весна над черною Невой
Сломалась, воск бессмертья тает,
О если ты, звезда — Петрополь, город твой,
Твой брат, Петрополь, умирает [16].

Колоризм стихотворения целиком символистский: «зеленая звезда», «черная вода» — символы Блока и Белого, в чьей поэтике эти цвета и их комбинации (например, зеленого с фиолетовым в «Ночной фиалке» Блока) [24, с. 147—149] одни из наиболее употребительных на протяжении всего творчества. В стихотворении Мандельштама «зеленая звезда» выступает в классическом символическом значении. Для поэтики Блока данного периода характерно совмещение символического и номинативного значений. Происходит как бы «обратная символизация»: номинация не только дополняется экспрессивностью, но и первоначально осуществляется в контакте культурно-литературной традиции:

...Страшно, сладко, неизбежно, надо
Мне — бросаться в многопенный вал,
Вам — зеленоглазую наядой
Петь, плескаться у ирландских скал

[2, т. 3, с. 372].

Сохранение равновесия между общеязыковым и обобщенно-символическим значениями при использовании цветообозначений является стилиобразующей чертой. Цветовая символика «Двенадцати» создается на основе соединения ахроматической пары черный—белый и красного цвета. Триада черный—белый—красный закономерно закрепляется за мотивом мироздания в лирике первых лет революции. Символика красного цвета, формирующаяся веками, обогащается литературной традицией 1905 г. (в частности, для А. Блока важно восприятие «Красного смеха» Л. Андреева) [1, с. 160—163; 14, с. 136—152; 18, с. 191].

Красный цвет семантически объединяет мотив мироздания и традиционные для русской лирики образы-символы зорь, зари, пожара, огня. Их актуализация становится универсальной для поэтики первых послеоктябрьских лет. Знаменитый сборник пролетарских поэтов «Завод огнекрылый», «Октябрьские зори» А. Безыменского, «Красные зори» Н. Власова-Окского, «Песни красного звонаря» В. Князева, «Красное солнце» Н. Алексеева, сборник С. Есенина, Н. Клюева, П. Орешина, А. Ширияевца «Красный звон», «Самосожжение» Р. Ивнева, «О судьбе огненной», «Электрон», «Огненная Россия» А. Ремизова, «Костер» и «Огненный столб» Н. Гумилева, «В огненных столбах» В. Нарбута, «Огонь» И. Эренбурга — различные по мировоззренческим и концептуальным установкам эти произведения объединены лейтмотивными образами огня.

Первый раздел в сборнике В. Брюсова «В такие дни» назван «В зареве пожаров», что приобретает особый смысл при учете значения циклизации в творчестве поэта. В основном используются традиционные для него цветообозначения в системно сбалансированных соотношениях: красный, синий, черный, золотой. Красно-черные и бело-черные сочетания оставляют впечатление заданности:

Необорно,
В одежде красной и черной,
Ты проходишь,
Мятеж [3, с. 25].

Заданность, комбинаторность (и при использовании цветообозначений) символика, переходящие в устойчивые принципы словоупотребления, определяют вторичность большинства лирических стихотворений поэтов Пролеткульта. Достаточно типичным примером является «Каменщик» В. Казина:

Глаза каруселью кружило,
Туманился ветра клич.
Утро тоже взносило,
Вносило красный кирпич.
Бреду я домой на Пресию.

Сочится усталость в плечах,
А фартук красную песню
Потомкам поет о кирпичах

[10, с. 6].

Привычный набор символов подчинен задаче конструирования мифологемы завода как «железного сердца» новой действительности, нового космоса. Повторяемость его в текстах пролеткультовцев оправдывает употребление термина «устойчивый символ»: «Постоянно повторяющиеся символические образы и изобразительные средства создают устойчивую поэтику, которую до некоторой степени можно сравнить с поэтикой народно-песенного творчества... Мы нередко встретим такие стихотворения, которые являются своего рода вязью из ряда устойчивых, привычных, постоянных аллегорий, символов, эпитетов» [6, с. 52].

Устойчивость словоупотребления приводит к закреплённости одного или нескольких значений символа, превращая его в аллегорию и тем самым обесценивая. Заря, зарево, пожар, огонь аллегоричны в лирике пролеткультовцев. Аллегория из символа — центральный прием одного из самых талантливых — М. Герасимова. Поэма «Монна Лиза» — результат сильнейшего воздействия символистской поэтики, в особенности Блока и Белого, и последовательного переосмысления библейской и мифологической символики:

Знамена огненной кометой
Прожгли стальные города,
А руки — трубами воздеты
К заре Вселенского Труда

[4, с. 16].

Пожар, как и ветер, ураган, метель, — воплощение стихии — еще одного символа мотива мироздания. Знаменитые строки «Двенадцати»

Мы на горе всем буржуям
Мировой пожар раздуем,
Мировой пожар в крови, —
Господи, благослови!

[2, т. 3, с. 351].

воодушевили многочисленных последователей.

Огонь и молния могут выступать атрибутами Страшного суда, конца света, как в космогонии А. Ремизова:

Есть суд всего, что дышит, живет и растет —
суд огнем.
Огонь
последний судия — все судит и все разрешает.
А молния — кормчий.
Последнее испытание
через огонь.
Огнем
очищается персть.
А молния — кормчий

[20, с. 8—9].

Мотив очищения, обновления стихией, имеющий древнейшую культурно-литературную традицию, явился своеобразным итогом распространенных в художественной среде настроений «культурной» усталости, а правильное — усталости от того, что Блок называл «цивилизацией». «...Какое бы счастье кинуться в Лету, чтобы бесследно смылась с души память о всех религиях и философских системах, обо всех знаниях, искусствах, поэзии, и выйти на берег нагим, как первый человек, нагим, легким и радостным, и вольно выпрямить и поднять к небу обнаженные руки, помня из прошлого только одно — как было тяжело и душно в тех одеждах, и как легко без них», — обращался М. Гершензон к Вяч. Иванову, обсуждая важнейшие проблемы философии искусства и культуры [9, с. 11]. Огонь и вода как две очистительные стихии выступают в единстве, реализуя мотив обновления — рождения нового — в комплексном мотиве мироздания. Огонь во всей системе значений зачастую антитечен сам себе в разных индивидуальных поэтических системах. В. Маяковский призывал использовать разрушительную силу огня для уничтожения «буржуазного» искусства:

Скорее!
Дым развейте над Зимним
— фабрики макаронной!
Попалили денек-другой из ружей
и думаем
— старому нос утрем [17].

В «Дневнике» Блока есть запись — набросок ответа на это стихотворение: «Не так, товарищ!

Не меньше, чем вы, ненавижу Зимний дворец и музеи. Но разрушение так же старо, как строительство, и так же традиционно, как оно... Разрушая, мы все те же рабы старого мира: нарушение традиций — та же традиция» [2, т. 7, с. 350]. Справедливость такой точки зрения более всего видна при анализе поэтики В. Хлебникова. Поэма «Ладомир» (1920—1921) — одно из многочисленных космогонических «творений» (мотив мироздания является сквозным, центральным в творчестве Хлебникова) — начинается картиной очистительного сожжения старого мира:

И если в зареве пламен
Уж потонул клуб дыма сизого,
С рукой в крови взамен знамен
Бросай судьбе перчатку вызова.
И если меток был костер,
И взвился парус дыма синего,
Шагай в пылающий шатер,
Огонь за пазухою — вынь его

[22, с. 281].

Мотив мироздания проходит здесь последовательные стадии: уничтожение старого мира, борьба, рождение «того, что будет, чертежи». Изображение разрушения старого мира, культуры буржуазного общества обеспечивается значительно более разработанной системой приемов, нежели картина будущего.

Грядущее, ради которого подвергается полному разрушению старый мир, видится футуристам не менее абстрактно, чем пролеткультовцам, замкнувшим сотворение нового мира мифологемой завода-города («Небесный завод» и «Городам» В. Казина, «В город» И. Логинова, «Зарево заводов», «В купели чугуна», «Заводское», «Первое мая» М. Герасимова, «К горнам», «Рабочий», «Кузнец» В. Александровского и др.).

Эстетика разрушения чужда поэтам, позднее названным крестьянскими. Сознательная ориентация на традицию, традиционные формы в искусстве и в жизни, какими бы несовременными ни казались они в те годы, обеспечила, пусть несколько архаизированную и мифологизированную, систему мотивов мироздания. Использование библейских и мифологических мотивов и символов, призванных усугубить патетику и гиперболизм в лирике пролетарских поэтов, у крестьянских поэтов значительно более органично и системно. Поэтика М. Герасимова насыщена религиозными символами, которые во многих случаях осуществляют контекстуальные связи с художественным опытом прошлого, без чего декларативность и космизм становятся самодевлеющими качествами лирики:

Цвела улыбка Монны Лизы
В горнах и отблесках машин,
А голубь голубой и сизый
Плескал на лепестках души.
Облит весной железным гамом
Под синей блузой первоцвет,
Мерцал завод вечерним храмом,
Улыбкой звездною одет

[4, с. 12].

Любовь и бережное отношение к уходящим в прошлое формам жизни и творчества диссонируют с общими настроениями эпохи, прежде всего даже не своей направленностью, а конкретикой — такова поэтизация северной русской деревни в творчестве Н. Клюева. Художественное время в поэтике Клюева не прерывается и не останавливается после Октября. Революция видится как возможность свободного развития исконных устремлений труженика, возможность стать хозяином реальной действительности:

Хлеб да соль, Костромич и Волюнец,
Олончанин, Москвич, Сибиряк!
Наша Волюшка — Божий гостинец —
Человечеству светлый маяк!
От Байкала до теплого Крыма
Расплеснется ржаной Океан,
Ослепительней риз серафима
Заревой Святогоров кафтан

[12, с. 172].

Ржаной Океан становится пространственным воплощением нового мира, временные рамки разомкнуты: «Сбились думы и давние слухи, пробудился Народ-Святогор». Модель будущего строится по сказочным и фольклорным мотивам, в сочетании с активной мифологизацией прошлого. Миф о прошлом не только

активно воздействует на создание модели будущего, но в силу своей специфики как бы продолжает длиться в вечности:

Сказанец — не бабье мотовило,
Послесловье ж присловьем не станет,
А на спрос: «откуль» да «что в последки»
Нам програет Кува — красный ворон;
Он гнездищем с Громом поменялся,
Чтоб снести яйцо — мужичью долю

[11, с. 257].

Животный и растительный мир естественно входит в модель мира, при этом культурно-литературная традиция, одна из древнейших, придает ей особую законченность и узнаваемость. Ворон — символ мудрости и долголетия, но и вестник печали, смерти. В трагичной «Погорельщине» (закончена в 1928 г.) Клюев попытался подвести итог раздумья о времени (историческом и мифологическом) и вечности, законах прошлого и их жизни в новом, измененном мире. Ворон стал воплощением разоренной, погубленной жизни, терзаемой смертью:

Разбиты писанные сани,
Издых ретивый коренник.
И только ворон на заране,
Ширяя клювом в мертвой ране,
Гнусавый испускает крик.
Лишь бубенцы — дары Валдая
Не устают в пурговом сне
Рыдать о солнце, птичьей стае
И о челемуховом мае
В родной далекой стороне!

[13, с. 93—94].

Сочетание фольклорной (языческой), христианской и книжной символики — стилеобразующий принцип поэтики Клюева. Имажинистский период Есенина отличался преобладанием мотива мироздания над другими, не менее концептуальными. Обращение к библейским образам, с одной стороны, подчинено экспериментальным установкам, с другой — связано со «скифскими» настроениями. Активизировалось воздействие символистской поэтики на формирование неповторимой индивидуальности есенинского художественного мира. «Пришествие», «Преображение», «Иорданская голубица», «Инония», «Небесный барабанщик», «Пантократор», «Кобыльи корабли», «Сорокоуст» — экспрессивно близкие названия стихотворений, пародирование которых стало общим местом многочисленных гонителей Есенина. Попытка создать имажинистскую Вселенную по законам собственной индивидуальной поэтики оказалась малопродуктивной, но весьма показательной в контексте эпохи:

Не ты ль так плачешь в небе,
Отчалившая Русь?
Лети, лети, не бейся,
Всему есть час и брег.
Века стекают в песню,
А песня канет в век

[7, т. 2, с. 48].

Собственную Вселенную Есенин создал позднее, когда уникальные качества его лиризма систематизировались в конкретной образности. Но и в имажинистских стихах 1917—1920 гг. мотив мироздания у Есенина реализован в последовательном развитии темы взаимоотношений человека и природы — начала и конца Вселенной.

Убежденный проповедник и теоретик имажинизма В. Шершеневич в воспоминаниях оценил его как реакцию на засилье футуризма и символизма в молодой русской поэзии: «Символизм изжил себя и теоретически, и физически. Футуризм и футуристы из поэзии перекинулись на прикладничество... молодое пролетарское поколение имело идеи, но выражало их или по Белому ... или по Маяковскому.... Разорванное сознание футуризма и упадочное небогядство символистов задавили молодое пролетарское течение... Должна была возникнуть чисто поэтическая школа... Нам нужно было найти отправную точку, лежащую в сути самого поэтического канона, и такой точкой явился образ слова как самоцель» [23, с. 57]. Имажинизм не решил задач, поставленных его теоретиками. Несмотря на принципиальное противопоставление поэтике футуризма, имажинисты сводили спор о преодолении символизма «не к смене литературных систем, но к реорганизации системы литературы» [21, с. 12].

Влияние поэтики символизма на реализацию мотива мироздания в годы революции и гражданской войны было, пожалуй, определяющим. Сложное взаимодействие мотивов пути, судьбы — результат авторитетной актуализации его в творчестве символистов с учетом романтической трактовки. «Державный шаг» «Двенадцати», стихийные силы ветра, урагана, меняющего не только судьбу человека, но и его душу, слышатся и в прямых соответствиях отдельных символов, мотивов, образов, и в ритмических особенностях реализации мотива мироздания (как в поэзии: «Христос воскрес» А. Белого, «Железный Мессия» В. Кириллова, «Красное Евангелие» В. Князева, «Большевик» В. Нарбута, так и в прозе: «Голый год» Б. Пильняка, «Россия, кровью умытая» А. Веселого, «Железный поток» А. Серафимовича и др. Сильно влияние поэтики А. Блока на традиционный круг мотивов пути-судьбы, разнообразно представленных в сборнике «левого» акмеиста В. Нарбута «В огненных столбах»:

Взрывайся, пороха крупа!
Свисти, разящий полумесяц!
Россия —дочь! Жена! Ступай —
И красному скажи: «Воскресе!»

[19, с. 19].

Мотив метемпсихозы в «Заблудившемся трамвае» Н. Гумилева непредставим вне полете, пути волшебного трамвая («Мчался он бурей, темной, крылатой, он заблудился в бездне времен... «Остановите, вагоновожатый, остановите сейчас вагон!»).

«Долгий путь» России в художественном освоении поэтов разных философско-эстетических взглядов и творческих манер предстает в беспрецедентном многообразии. Художественный

мир лирики тех лет сопоставим с гуманистическим приятием разных философских концепций в «Скифах»: «и жар холодных числ, и дар божественных видений» [2, т. 3, с. 361].

Картина мира в лирике революционных лет представляет собой идейно-художественную систему, в которой могут быть выделены ряды мотивов, являющихся сквозными для индивидуальных поэтических систем, всей системы лирики. Мотив мироздания, реализуя центральную проблему эпохи, сам реализуется в комплексе специфичных мотивов (мотивы времени и вечности, зорь — заката и рассвета, звезды; огня — пожара, стихии, метели, ветра, бури и т. д.). Разные ценностные ориентации, направленность идейно-художественной позиции определяют антиномику мотива мироздания. Важнейшие мотивы и символы, составляющие его систему, выступают в противоположных значениях (звезда будущего у А. Блока и звезда умирания у О. Мандельштама и в послеоктябрьском творчестве Ф. Сологуба, огонь очистительный и огонь карающий, уничтожающий и др.). Сложное взаимодействие контрастных мотивов и символов отражает своеобразную полемику мировосприятий на уровне индивидуальной поэтики; универсальный характер мотива мироздания в лирике 1917—1921 гг. позволяет понять закономерности рождения гармонии из контрастных сочетаний.

1. Беззубов В. Леонид Андреев и традиции русского реализма. Таллин, 1984. 2. Блок А. Сочинения: В 8 т. М.; Л., 1960—1963. 3. Брюсов В. В такие дни.. М., 1921. 4. Герасимов М. Монна Лиза // Горн. 1918. № 1. 5. Долгополов Л. На рубеже веков. О русской литературе конца XIX—начала XX века Л., 1985. 6. Дрягин К. В. Патетическая лирика пролетарских поэтов эпохи военного коммунизма. Вятка, 1933. 7. Есенин С. А. Сочинения: В 6 т. М., 1977—1980. 8. Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика, Стилистика, Л., 1977. 9. Иванов Вяч., Гершензон М. О. Переписка из двух углов. Пг., 1921. 10. Казин В. Каменщик // Гудки. 1919. № 2. 11. Клюев Н. Песнослов. Книга первая. Пг., 1919. 12. Клюев Н. Песнослов. Книга вторая. Пг., 1919. 13. Клюев Н. Погорельщина // Новый мир. 1987. № 7. 14. Краснова Л. Поэтика Александра Блока. Очерки. Львов, 1973. 15. Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. 16. Мандельштам О. На страшной высоте... // Вечерняя звезда. 1918. 6 марта. 17. Маяковский В. Радоваться рано // Искусство Коммуны. 1918. 7 дек. 18. Миллер-Будницкая Р. З. Символика цвета и синестетизм в поэзии на основе лирики А. Блока // Изв. Крым. пед. ин-та. 1930. Т. 3. 19. Нарбут В. В огненных столбах. Одесса, 1920. 20. Ремизов А. Электрон. Пг., 1919. 21. Смирнов И. П. Художественный смысл и эволюция поэтических систем. М., 1977. 22. Хлебников В. Творения. М., 1986. 23. Шершеневич В. Великолепный очевидец. Поэтические воспоминания 1910—1925 гг. // В мире книг. 1987. № 11. 24. Bryś G. Kolor w poezji młodszych symbolistów rosyjskich — Aleksander Błok i Andrzej Biely. Wrocław, 1988.

Статья поступила в редколлегию 14.10.88

М. Заградка, проф.,
Оломоуцкий университет (ЧССР)

Параллели между русской и чешской литературами, их специфика и близость

В век стремительного прогресса науки и техники развитие литературы по-прежнему характеризуется относительной стабильностью традиций. Ускорение литературного процесса проявляется, главным образом, в том, как и какими темпами результаты многих экспериментов становятся частью традиций.

Становление традиций чешской литературы тесно связано с особенностями существования небольшой нации, которая должна была думать о сохранении своей идентичности, особенно после потери государственной самостоятельности, во время насильственной германизации. Важным противовесом германизации чешской культуры стала ее направленность на Россию. Вместе с тем можно привести факты осознания за пределами страны вклада чешской культуры в общеевропейскую (гуситское движение, гуманистическое наследие Я.-А. Коменского, а также роль П.-И. Шафарика в развитии славистики и др.). Следует отметить также, что даже в так называемый темный период XVII—XVIII вв. чешская народная песня имела политическое значение: она была, во-первых, светской в условиях церковного террора; во-вторых, чешской — во время жесткой германизации; в-третьих, оптимистической — несмотря на сильный социальный и национальный гнет. Литературные традиции формировались, как правило, на основе широких общественных движений. Весьма редко возникали традиции, связанные с личностью определенного писателя, его способностью усвоить предыдущие ступени культурного развития, выразить свою эпоху, вдохновить новых творцов. Такие личностные традиции берут начало в общественном движении (Ян Гус, Коменский, Гавличек).

Характеристика специфических черт чешской культуры и литературы тезисна и не претендует на детализацию. Речь идет о существовании небольшого народа на небольшой территории, необходимости найти самобытное место среди других народов, осознании перерыва в развитии XVII—XVIII вв., который нужно было преодолеть.

Традиции русской литературы — это традиции большого народа, занимающего большую территорию и не боящегося утра-

тить национальную самобытность. В новый исторический период русская культура развивалась без перерывов, вызываемых давлением извне. Со времен А. С. Пушкина — первого русского гения мирового значения, создавшего так называемую личностную традицию, таковые имеют в русской литературе важное значение наряду с традициями, связанными с широкими общественными движениями (декабризм, революционно-демократическое движение и др.). В XIX в. русская литература дала мировой культуре имена А. С. Пушкина, Н. В. Гоголя, Л. Н. Толстого, Ф. М. Достоевского, А. П. Чехова и т. д. Русская литература развивалась в условиях противоречий между общеевропейски сформированным культурным словом и отсталыми народными массами, между уровнем развития культуры в крупнейших центрах страны и на национальных окраинах. Таким образом, фактор пространства сыграл позитивную и негативную роль. До сих пор осознание широты пространства ведет русских писателей (по сравнению с чешскими) к более глобальному взгляду на мир и проблемы человечества. Уже в классической русской литературе мы наблюдаем интерес к более общим гуманистическим вопросам и философским обобщениям (чешская литература более сосредоточена на аспектах национального бытия). У чешской и русской литератур есть, следовательно, специфические качества, но есть и некоторые близкие черты.

Выше отмечалось, что осознание славянского единства повлияло на эволюцию чешской литературы. Россия стала опорой чешских народных стремлений. Таким образом, в культурной сфере происходил живой обмен ценностями. Славянофильские тенденции, несмотря на их историческую ограниченность, сыграли важную роль в процессе познания русскими чешской проблематики, усилении интереса революционных демократов к чешскому вопросу. Многие чешские музыканты оставили заметный след в русской музыке (Прач, Направник, Й. Сук, Гржималы и др.).

Процесс сближения двух народов происходил также на основе однотипных социальных движений, исторических событий. Широкий отклик в Чехии получили, например, социал-демократическое движение, события первой русской революции 1905 г. Рецепция культурных ценностей была, пожалуй, самым значительным фактором взаимного познания и сближения. В рамках общеевропейских литературных направлений (романтизм, реализм, позднее — символизм) из России поступило, прежде всего во второй половине XIX в., много импульсов для развития чешской культуры. Размах переводческой и издательской деятельности в области русской литературы в Чехии, особенно с 80-х годов XIX в., сопоставим разве что только с переводческой продукцией в сфере французской литературы. Глубоко освоены чешской литературой художественное творчество и философия Л. Н. Толстого и Ф. М. Достоевского. При взаимном познании большое значение имели прямые контакты личностей со средой и культурными деятелями другого народа:

например, Н. В. Гоголя с чехами и Чехией, П. И. Шафарика — с русскими, П. И. Чайковского — с А. Дворжаком и др.

Великая Октябрьская социалистическая революция и создание самостоятельной Чехословакии — начало нового этапа взаимного сближения русской и чешской культур. Несмотря на раскол чешского русофильства, прочным фактором такого сближения осталось осознание славянской общности. В политическом и культурном отношении революционная Россия оказала огромное влияние на развитие передовой чешской культуры.

Формирование Коммунистической партии Чехословакии (КПЧ) на базе марксистского левого крыла Чехословацкой социал-демократической партии было связано с революционным подъемом в стране под влиянием идей Великого Октября. Ряд прогрессивных чешских писателей (С. К. Нейман, Й. Гора, М. Мейерова, И. Ольбрахт, В. Ванчура и др.) стали активными деятелями КПЧ. Советской России симпатизировали многие литераторы и переводчики, театральные деятели и художники. Поэтому в период между двумя мировыми войнами рецепция советского искусства в Чехии самая сильная в Европе, а познание русской революционной литературы органически слилось с формированием аналогичного литературного течения в Чехии. Тем более, что социальные предпосылки и условия были во многом сходны.

Меньшим, но все же активным, был интерес советской общественности к чешской литературе. Благодаря П. Богатыреву, М. Скачкову и другим критикам и переводчикам лучшие достижения братского народа сравнительно быстро становились достоянием советских читателей (например, творчество Я. Гашека, и К. Чапека — уже с 20-х годов). Сыграло свою роль и стремление видных литераторов Советской страны и Чехии к непосредственному познанию культур друг друга. Так, М. Горький, В. Маяковский, Л. Сейфуллина, А. Толстой, Вс. Вишневский, А. Корнейчук, А. Фадеев, И. Эренбург, Я. Купала, П. Тычина, И. Микитенко и другие оставили письменные свидетельства такого знакомства; с чешской стороны — это И. Ольбрахт, М. Майерова, М. Пуйманова, Й. Гора, Ю. Фучик, В. Незвал и др. После подписания договора о дипломатических отношениях между Чехословакией и СССР в 1934 г. интернациональные связи литераторов двух стран окрепли. Уже в следующем году Чехословакию посетила первая большая делегация советских писателей и журналистов во главе с М. Кольцовым. В ее состав входили также А. Фадеев, А. Толстой, И. Микитенко, Я. Купала, М. Караваяева и др. Позже прибыла в Советский Союз группа чешских писателей. На I съезде советских писателей чехословацкая делегация была одной из самых многочисленных иностранных делегаций. В 30-х годах антифашистские позиции сблизили писателей-коммунистов с демократами и гуманистами типа К. Чапека, которые проявляли большой интерес к советской культуре (вспомним, например, отклик К. Чапека на смерть М. Горького).

В межвоенный период заложены основы тех отношений между советской и чехословацкой культурой, которые значительно расширились после 1945 г. Послевоенный период характеризуется более глубоким осознанием славянской общности. При этом важнейшую роль сыграли освободительная миссия Советской Армии, а также совместная борьба советских и чешских патриотов против фашизма. Дальнейшим существенным фактором сближения двух культур является идеологическое и политическое единство СССР и ЧССР. Метод социалистического реализма получил широкое распространение в литературе Чехословакии, и рецепция советской литературы стала его опорой. Выдающиеся чешские писатели (Я. Отченашек, Б. Ржига и др.) создавали произведения, глубоко проникая в сущность жизненных явлений.

Таким образом, взаимоотношения чешской и русской советской литературы включают: 1) параллели, возникающие на основе общественного процесса аналогичного типа, но не влияющие друг на друга; 2) отклики (термин Ю. Фучика — «эхо») на общие культурно-общественные тенденции; 3) специфически воспринимающиеся в данной литературе импульсы из другой литературы; 4) прямое влияние авторов (произведений) одной литературы на авторов (произведения) другой. С рецензией русской литературы в контексте чешской непосредственно связаны две последние категории отношений. Однако количество и качество личных контактов между писателями, сегодня исключительно глубоких и широких, влияют на взаимное познание.

Предпосылки рецепции сначала возникают в родном контексте. Хотя объективное значение произведения окончательно проверяется временем, все же возможна приблизительная оценка сразу после его опубликования на основе совокупности субъективных суждений «своей» критики, откликов и оценок критиков и переводчиков принимающей литературы. Можно установить потенциальную «универсальность» произведения, его способность воздействовать на иностранного читателя и включиться в иной литературный контекст.

Существует несколько предпосылок рецепции книги в новом контексте. В самом общем смысле — это общественная атмосфера принимающей среды, в более узком — особенности данной литературы, ее склонность к определенной тематике (или мода на нее), конкретному жанру, художественному стилю. С помощью иностранного произведения литература может вспомнить тематический, жанровый или стилиевой пробел. Предпосылками являются также способность критиков, переводчиков, издателей и читателей к рецепции, возможность перевода с определенного языка. Правда, допустимо переводить и с помощью языка-посредника (в случае литератур народов СССР — русский язык), однако перевод с языка оригинала, конечно, предпочтительнее. Рецепция произведения зависит от качества, адекватности перевода (иногда и от авторитета переводчика), возможности включения перевода в серию, уровня предисловия и послесловия, художественного оформления книги, а также ре-

кламы произведения. Дальнейшей фазой рецепции являются отклики на книгу в рецензиях, критических статьях. Отсутствие откликов ведущих критиков в авторитетных органах печати или только официально организованный отклик формального характера, как правило, свидетельствуют об априорном признании издательской ошибки. Рецепции способствуют дискуссии о книге, интервью с автором, особенно во время его пребывания в данной стране и т. п. Большое значение имеет тираж переводного произведения. Степень его проникновения к читателям, прежде всего в среду художественной интеллигенции, создает возможность прямого влияния книги на литературный процесс конкретных писателей данной страны.

Рецепция произведения иногда может быть кратковременной (книга сыграет свою роль лишь в определенном отрезке времени). Примером кратковременной рецепции является частичная рецепция, остановившаяся на факте издания. Хотя могут быть опубликованы и положительные рецензии на произведение, но его идеи не проникают вглубь сознания читателей. Этот тип, однако, может перерасти в долговременную рецепцию, если критика способна вернуться к произведению, по-новому его интерпретировать и актуализировать, а также если книга проникает к читателю путем кинематографической адаптации. Долговременная рецепция произведения или всего творчества иностранного писателя становится частью истории (даже традиций) принимающей литературы (Л. Н. Толстой, Ф. М. Достоевский в Чехии, Я. Гашек, К. Чапек — в СССР).

Рецепция русской советской литературы в Чехии, а чешской литературы — в СССР сыграла значительную роль при познании и сближении наших народов и литератур. Несмотря на общую тенденцию сближения, литературы не теряют национальной специфики. Специфика современной чешской литературы определена ее традициями и особенностями средневропейской культурной зоны. Так, в Чехословакии наблюдается снижение интереса к поэзии, но вместе с тем она поднимается на новый уровень развития, осмысления действительности. В ЧССР самая густая в Европе сеть театров, традиционная любовь народа к театру связана с традицией патриотического театра Возрождения и с традицией массового любительского театра. В традиционной заботе об образованности молодежи — корни высокого уровня чешской детской литературы. В последнее время все большей популярностью пользуется исторический роман, затрагивающий глубокие философские, общечеловеческие проблемы. Особенностью чешской литературы является широкая и органическая интеграция авангардных традиций. Писатели и читатели более охотно, чем в русской среде, воспринимают художественный эксперимент. В чешской литературе довольно сильны позиции критического реализма, традиции детектива и научной фантастики.

Это делает стиль прозы, прежде всего так называемый молодой, более динамичным. Следует подчеркнуть, однако, что

ориентация на «большие» литературы нередко заслоняет чешской литературе взгляд на «малые» литературы, даже такую близкую, как словацкая.

В русской советской литературе традиции классической литературы пользуются необыкновенным уважением. Аналогично дело обстоит с личностными традициями, которые нередко перерастают в культ. Это повлияло и на позиции авангарда в русском литературном процессе. Сегодня мы являемся свидетелями быстрого наверстывания упущенного во время одностороннего догматического толкования метода социалистического реализма. Происходит некая переоценка авангарда, но это скорее литературоведческий процесс. В русской советской литературе и сознании читателей по-прежнему господствует реалистическая тенденция, нередко трактуемая как антагонистическая по отношению к авангарду. Внимание акцентируется прежде всего на идее произведения, его общественной значимости, гуманистических ценностях.

Чешская и русская литературы развиваются параллельно, во многом они близки, но одновременно сохраняют и развивают свою национальную специфику. Продолжается процесс взаимного познания, идейного и формального взаимообогащения, что, конечно, ведет не к интеграции, а к укреплению связей между двумя оригинальными литературами.

Статья поступила в редколлегию 20.09.88

М. Гургулова, проф.,
Институт литературы Болгарской Академии наук

О творческом контакте П. Р. Славейкова с поэзией М. Ю. Лермонтова

В течение многих веков дружеские отношения между болгарским и русским народами непрерывно углублялись и крепились, усиливался интерес болгар к русской литературе. Этому способствовала близость национальных языков, болгарская общественность, как правило, знакомилась с произведениями русских классиков в подлиннике.

Учитывая решающую роль национальных общественно-исторических факторов развития болгарской литературы XIX в., можно с уверенностью утверждать, что так называемое русское влияние является существенной особенностью литературного движения в Болгарии в условиях тяжелого османского ига и после Освобождения в 1878 г. Русская литература открывала перед болгарскими писателями новые горизонты и в то же время содействовала более полному проявлению их самобытного таланта, правдивому отражению национальной действительности. В частности, почти нет болгарского поэта, который не учился

бы на лермонтовской поэзии, не увлекался бы ее чарующей романтикой, глубоким трагизмом и общественной остротой [3, с. 7].

Из всех болгарских писателей до Освобождения самый активный и прочный интерес к творчеству М. Ю. Лермонтова проявлял Петко Рачов Славейков. Этому мастеру художественного слова выпала на долю великая миссия заложить основы болгарской литературы эпохи национального возрождения и болгарского литературного языка, превратить родную литературу в действенный фактор идейного и нравственно-эстетического воспитания людей. Славейков переводил на болгарский язык произведения зарубежных литератур. Он впервые познакомил культурную общественность Болгарии с творчеством ряда выдающихся русских писателей, целиком или в отрывках перевел произведения А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, И. А. Крылова, А. В. Кольцова, Н. А. Некрасова и др. [2]. Это лишь небольшая часть многосторонней литературной деятельности поэта-самоучки, поднявшегося до такого идейно-политического, нравственного и культурного уровня, который позволил ему стать одним из выдающихся представителей национального возрождения Болгарии.

Жизненный и творческий путь Славейкова был исключительно трудным. Несмотря на огромное желание, ему не посчастливилось учиться в России и даже побывать в ней. Но его интерес к России, ее языку и литературе не ослабевал никогда. Еще в годы османского ига он постоянно искал любые источники информации о России, развитии ее культуры и всевозможными путями приобретал книги передовых русских писателей. Их идейно-художественное совершенство, гражданский пафос и подлинный гуманизм соответствовали исканиям болгарской демократической интеллигенции того времени. Выдающийся болгарский поэт выразил свою любовь к России и ее народу во многих произведениях и письмах, о ней свидетельствует также бескорыстная деятельность Славейкова в пользу русского военного командования во время русско-турецкой войны [1, с. 267—280].

В стихотворениях (1850—1853 гг.) Славейков воплотил свое глубокое убеждение и дорогую каждому болгарскому патриоту идею, что родина может освободиться от пятивекового османского рабства только с помощью России. Поэт вдохновенно призывал родной народ подняться на решительную борьбу против угнетателей:

Ето ви готови
с пушки и топове,
с саби и ножове
скъсвайте окови!
Руски глас ви вика,
ей Русия иде
роби да избави,
български аслани
иска да прослави.
Час и време доде...

В знаменитом стихотворении «Вярата и надеждата на българина в Русия» (1875) с посвящением русскому народу Славейков проникновенно и прозорливо выразил сокровенные чувства болгарского народа:

Русите са наши братя,
Наша плът и наша кръв.
Кат Русия няма втора
Тъй могъща на света;
Тя е нашата опора,
Тя е нашта висота.

В январе 1878 г. в выходившем в Бухаресте литературно-политическом журнале «Славянско братство» было опубликовано стихотворение Славейкова, в котором он воспел великое самопожертвование русского народа и высокогуманный характер освободительной русско-турецкой войны:

За нас да откъсат
те идат тук да мрат
и нас да възкресят —
вървят на смърт!

Для Славейкова, как и для всей болгарской демократической интеллигенции, Россия и после Освобождения оставалась самой прочной морально-политической опорой болгарского народа, верным защитником его свободы и независимости, могучим фактором его развития по пути прогресса. С чувством глубокой признательности к братской стране П. Р. Славейков в 1881 г. написал стихотворение «Русия ни свободата с кръв извоюва...»

В общественно-литературной деятельности болгарский поэт до конца жизни остался верным могучему «русскому голосу» — голосу справедливости и прогресса. М. Ю. Лермонтов стал одним из любимых авторов Славейкова. Первое лермонтовское произведение — стихотворение «Пророк» — Славейков перевел и опубликовал в 1859 г. в журнале «Български книжици» [2, с. 134]. Выбор Славейкова не случаен: своим идейно-эмоциональным содержанием лермонтовский «Пророк» соответствовал типичным для того времени настроениям передовой болгарской общественности. Кроме главного, национального конфликта между угнетенными и угнетателями, в Болгарии существовал также глубокий конфликт между народом и прогрессивной интеллигенцией, с одной стороны, и теми общественными кругами, которые, стремясь к личному благополучию, мирились с рабством и социальным неравенством — с другой.

Сохранив основное содержание подлинника, Славейков в переводе углубил конфликт центрального героя с обществом, оосвременил его образ. Более того, Славейков вошел в роль лермонтовского лирического героя, центральный субъект стихотворения говорил голосом Славейкова [2, с. 136]. Поэт отказался от лермонтовского заглавия (при наличии в болгарском языке слова «пророк» с тем же значением, что и в русском), заменив его названием «Проповедник». Выбранное Славейковым назва-

ние соответствует некоторым оттенкам перевода, придающим лирическому герою более действенный характер и большее общественное звучание.

О том, насколько глубоко и продолжительно одна из вечных литературных проблем — отношения между поэтом и обществом — занимала Славейкова, свидетельствует тот факт, что в разные периоды своей литературной деятельности он создавал проникновенные произведения на эту тему. В 1857 г. стихотворением «Момче, ума си събери» Славейков ввел в новую болгарскую литературу тему нравственного облика и общественного долга творца, отвечая, таким образом, духовным интересам и требованиям возрождавшейся болгарской нации:

Момче, ума си събери!
Млъкни или се смири!

.....
Ще каже някой зарад теб: «Той няма ума,
тоз присмехулник ли злочест —
на обществото той е чума...»

В раннем, остро сатирическом стихотворении Славейков показал непримиримую враждебность между подлинным творцом и деспотической действительностью, что типологически сближает «Момче, ума си събери» с лермонтовским «Пророком» и подобными произведениями. В 1866 г. Славейков перевел стихотворение «Поэт» Н. И. Языкова, а в 1873 г. — «Поэт и толпа» А. С. Пушкина.

Несмотря на интерес Славейкова к другим русским писателям, Лермонтов постоянно оставался в центре его творческого внимания. Так, почти через два десятилетия после опубликования «Проповедника» Славейков перевел часть стихотворения Лермонтова «Нет, я не Байрон, я другой...» («В душата ми вътре...», впоследствии — «Разбити надежди») и «Узник» («Я ми отворете...»), он поместил их в календаре на 1877 г. («Кратък месецослов»). Посредством этих переводов Славейкова передал личные чувства и настроения (одиночество, разочарование, стремление к национальной самобытности и жажда свободы), присущие также большей части передовой болгарской интеллигенции 70-х годов XIX в. Журнал «Български книжици» в те годы был самым авторитетным изданием на болгарском языке, а «Кратък месецослов» — самым популярным и доступным каждому просвещенному болгарину календарем. Поэтому общественный резонанс переводов Славейкова из Лермонтова был значительным.

В разные годы Славейков перевел (целиком или частично, придерживаясь подлинника, подражая ему или перерабатывая его) или, по свидетельству ряда архивных документов, собирався переводить и другие произведения Лермонтова: «Казачья колыбельная песня», «На севере диком стоит одиноко...», «Три пальмы», «Выхожу один я на дорогу...», «Нет, не тебя так пылко я люблю...», «Спор», «Памяти А. И. Одоевского», «Ангел»,

«Пленный рыцарь», «Когда волнуется желтеющая нива», «Из Гете» («Горные вершины»), «Сосед» и др.

Названные стихотворения свидетельствуют о тех темах и нравственно-этических проблемах, которыми Лермонтов вызвал у Славейкова такой большой интерес. Это важный фактор творческого сближения Славейкова с художественным наследием Лермонтова, в котором тесно переплелись причина и следствие, элементы типологического сходства и прямого контакта. Переводы некоторых лермонтовских стихотворений обнаружены С. Русакиевым в архивах Славейкова и впервые опубликованы с комментариями в 1956 г. [2]. С. Русакиев — первый исследователь проблемы «П. Р. Славейков и М. Ю. Лермонтов». Однако его научный интерес направлен на сферу контактологического характера, что соответствовало степени развития литературной компаративистики в 50-е годы.

Современное сравнительное литературоведение, в котором наряду с контактологическими связями важное место занимают историко-типологические соотношения, предъявляет к ученым новые требования, расширяет аспекты литературоведческих изысканий. Так обстоит дело и с изучением проблемы творческих контактов Славейкова с поэзией Лермонтова.

Следовательно, проблема соотношения поэзии Славейкова и Лермонтова не исчерпана. Дальнейшие поиски в этом направлении приводят к открытию новых произведений, тем, образов и мотивов, свидетельствующих об идейно-художественной близости контактного или контактно-типологического характера, а также об определенном историко-типологическом сходстве и различиях между творчеством обоих поэтов.

Следы творческого воздействия лермонтовской «Казачьей колыбельной песни» (кроме указанных С. Русакиевым «Колибелна песенка» и «На детето» [2, с. 136—139, 149—150]) видны еще в двух стихотворениях Славейкова — «Спомняне» (написано в 1854 г., опубликовано в 1879 г.) и «С богом; прощай, невесто мила» (1881). Обращает на себя внимание значительная дистанция между годами, в которых болгарский поэт создал упомянутые стихотворения. Правомерно ли искать объединяющие их элементы и тем более сходство между ними, с одной стороны, и произведениями русского поэта — с другой? Интересно отметить, что «Казачья колыбельная песня» известна Славейкову с 1849 г. — из двухтомной «Полной русской хрестоматии» (1849) А. Галахова, долго привлекала творческое внимание поэта и только в 1883 г. была переведена им под заглавием «Приспивална песен». Славейков создал перевод-подражание лермонтовского стихотворения, придерживаясь подлинника, но внося в него болгарские бытовые элементы и расставив идейно-эмоциональные акценты, связанные с борьбой народа против османского ига [2, с. 163—164]. Учитывая все это, нетрудно объяснить тематическое сходство стихотворений «Спомняне» и «Сбогом, прощай, невесто мила», их связь как с лермонтовской «Казачьей колыбельной песней», так и с ее славейковским вариантом.

Фактически стихотворения «Спомняне» и «Сбогом, прощай, невесто мила» не являются типичными колыбельными песнями с традиционными ласковыми словами матери и неизменными «баюшки-баю» (на болгарском языке — «нани, нани, на»), которыми она убаюкивает ребенка. Образ матери в них даже не является центральным и не самораскрывается, как у Лермонтова, а пересоздается косвенно, посредством мыслей и переживаний отца и сына — основных героев.

Однако указанные произведения содержат определенные образы, мотивы и настроения, приближающие их к лермонтовской колыбельной песне. Они обладают и некоторыми особенностями гражданско-патриотической лирики. Такой момент присутствует еще в лермонтовской колыбельной песне: отец — старый воин, закаленный в боях с врагами родины, а сын, надеется мать, тоже будущий смельчак, «казак душой».

Оба стихотворения Славейкова напоминают лермонтовскую «Казачью колыбельную песню» и в другом отношении — подобно ей они построены по образной схеме мать—отец—сын. У Славейкова, однако, эта схема приобрела специфический вид и наполнена иным содержанием.

Лирический герой стихотворения «Спомняне» — уже взрослый сын, прошедший тяжелую жизнь. Он ретроспективно видит себя на заре юности, в условиях, не обещавших ничего хорошего:

Жалост ме е залюляла
на живот от първий час;
над люлка ми майка пяла
тъжна песен с жален глас...

В песне матери отсутствуют интимно-нежные интонации. Так, лермонтовское «Спи, младенец мой прекрасный» (в переводе подражании — «Спи ми, дете, рожбо мила») заменено обращением «клето чедо», выражающее, как в «Сикстинской мадонне» Рафаэля, и любовь, и глубокую грусть, и боязнь за будущее малыша. Отсутствует и ночная картина («Тихо смотрит месяц ясный в колыбель твою»), в переводе — «В люлчицата ти очи впила златната луна»), подобная той, которая нарисована в лермонтовской колыбельной песне, потому что она не соответствовала бы грустному тону стихотворения Славейкова. Трагизм усиливается: отец погиб, пронзенный «вражьим ножом», а сын — «раб еще с пеленок». Последний куплет, однако, звучит оптимистично. В нем Славейков воплотил идею осознанной, решительной борьбы против рабства. Жалостный тон исчезает, и песня матери приобретает призывный характер:

Но пораствай и препасвай
остра сабя на бедра,
и войвода за свобода
да те видя и умра!

Славейков, таким образом, создал новый, героический образ матери, исполненной чувства ненависти к поработителям и стра-

стно мечтающей о том, чтобы ее сын пошел по славному пути борьбы за свободу.

Стихотворение «Спомняне» является ярким примером подлинного творческого воздействия. Это один из случаев использования идейно-художественных элементов лермонтовского произведения для создания оригинального стихотворения с сильно выраженными национальными, самобытными особенностями. В нем четко проявился индивидуальный стиль автора, близкий к стилю болгарской народной песни. Написанное под влиянием Лермонтова, «Спомняне» содержит в себе все признаки оригинального произведения, вполне выдержанного в духе идеалов болгарского возрождения, певцом которого был Славейков.

Своеобразным переходом от «Казачьей колыбельной песни» и ее славейковского перевода «Приспивална песен» к «Спомняне» стало стихотворение «Майка и дете». Мать, вдова погибшего борца, горько плачет и мечтает о том времени, когда ее сын вырастет и она передаст ему наказы отца перед уходом в бой. Мотив ребенка как будущего борца за свободу еще не получил полной художественной реализации, поэт не достиг того, к чему стремился. Только в «Спомняне» Славейкову удалось подняться до желаемого. Здесь все просто и естественно, как в народной песне. Именно простота и естественность излучают поэзию. Стихотворение Славейкова «Сбогом, прощай, невесто мила», давшее основание для сопоставления с лермонтовской «Казачьей колыбельной песней», имеет интересную историю. Оно связано с печальным фактором жизни поэта, свидетельствующим о негативном отношении новой государственной власти в Болгарии после Освобождения к деятелям эпохи национального возрождения. В сентябре 1881 г. Славейков прибыл в г. Тырново для участия в качестве делегата в работе Великого народного собрания Болгарии. Однако его арестовали и отправили в г. Трявна, откуда он выехал в Пловдив — столицу Восточной Румелии (части Болгарии, оставшейся фактически под турецким владычеством). Перед отъездом в Пловдив Славейков написал прощальное стихотворение, в котором поэтически выразил охватившие его чувства грусти и разочарования, ненависти и жажды справедливой мести. «Сбогом, прощай, невесто мила» является одним из лучших стихотворений поэта.

«Роли» основных героев (матери, отца и ребенка) здесь распределены по-новому. Идеино-эмоциональным центром является образ отца, от имени которого написано стихотворение. Это образ, естественно, несет главную эстетическую нагрузку — идею борьбы против несправедливости и возмездия за деспотическое отношение к людям и унижению их личного достоинства. Нравственная возможность лирического героя проявляется в его горячей любви к ребенку, в нежных чувствах к жене. Вместе с тем он советует ей быть мужественной и твердой в борьбе с врагами:

...Но недей тъжи, недей ти плака
и пред душмани държи кураж.

Лирический герой — критически настроенная личность, он видит пороки общества, но лишен возможности бороться с ними. Единственная его надежда — это ребенок, которого вырастит мать, воспитав его смелым борцом, способным отомстить за родителей. Образ сына воссоздан не словами матери, как обычно бывает в колыбельных песнях, а посредством мечтаний и представлений отца.

Оригинально передан также образ матери — не через ее колыбельную песню, а через мысли и чувства ее мужа. Обращение лирического героя — «Сбогом, прощавай, невесто мила» — выражает и его острую боль насильственной разлуки с любимой, и безнадежность ситуации, и тревожную любовь к женщине. В стихотворении раскрывается ее безрадостное будущее — бесконечные тяжелые дни, когда некому будет ей выплакать свое горе. Она даже не будет знать, где похоронен ее муж и защитник:

Няма да идваш сутрина рано
тамян да пушиш, да палиш свещ,
ни да нареждаш жално, пространно
как сме живели ний изнапреж.

Следующие штрихи в образе матери показывают ее внутреннюю силу. Это, в сущности, проекция, основанная на сокровенном желании лирического героя:

Люби, прегръщай мъжко си чедо,
сама надежда, син пеленак,
теши се с него, горди се с него,
че той ще бъде добър юнак.
Къпи, кърми го, над люлка пей му:
«Расти, мил сине, ти порасти!»
Чувство на мщенье вдъхни ти нему,
той заради нази да отмъсти.

Таким образом, контакт Славейкова с лермонтовской поэзией благотворно отразился на формировании его таланта и послужил импульсом к созданию оригинальных произведений с новыми идейно-эстетическими акцентами. К сожалению, размеры статьи не позволяют показать типологический аспект исследуемой проблемы, поэтому ограничимся лишь самыми общими замечаниями. Важнейшее значение имеет глубокий конфликт Лермонтова и Славейкова с социальной действительностью, нашедший яркое отражение в их творчестве. Жизнь обоих поэтов была наполнена непрерывной борьбой и горькими разочарованиями. Однако они сумели сохранить творческую независимость и защищали передовые общественные тенденции своего времени. Этим объясняется наличие трагических интонаций в поэзии Лермонтова и Славейкова — своеобразного протеста против буржуазного общества, деформировавшего личность. Лермонтов и Славейков до конца жизни оставались непримиримыми врагами всякого рабства, мужественными обличителями социального неравенства. Творческое восприятие художественного

наследия Лермонтова сыграло большую роль в идейно-художественном формировании Славейкова.

1. *Константинов Г.* Петро Р. Славейков. София, 1967. 2. *Русакиев С.* П. Р. Славейков и руската литература. София, 1956. 3. *Стоянов Л.* Предисловие // *Лермонтов М. Ю.* Пълно събрание съчинения: В 5 т. София, 1942. Т. 1.

Статья поступила в редколлегию 10.10.88

А. Г. Чернова, преп.,
Черновицкий университет

Сравнение, метафора, метонимия в переводах Иона Друцэ

В современной теории перевода исследование соотношения двух языков в процессе перевода рассматривается как сопоставительное описание двух систем и исследование закономерностей и специфики их функционирования в каждом отдельном языке. При этом основной задачей сопоставления художественных текстов оригинала и перевода является не оценка перевода, а анализ и классификация возможных и наиболее адекватных по функции и экспрессивности переводческих вариантов. Французский ученый А. Мешони (*Pour la poétique*) обосновал необходимость создания поэтики перевода как составной части сопоставительной поэтики лишь на эмпирическом уровне, считая ее экспериментальной. По его мнению, определение критериев переводимости того или иного образа следует в каждом отдельном случае из практики. Подчеркивая значение подобных работ для теории и практики перевода, чешский ученый И. Левый утверждал: «Сопоставительно-историческая поэтика, являясь базой для анализа переводов, вместе с тем сама черпает часть своих наблюдений из конкретных разборов и критики переводов» (6, с. 123). Подобные утверждения находим и в работах советских ученых А. Федорова, Г. Гачечиладзе [2; 9] и др.

Сопоставительная поэтика еще не заявила о себе в полной мере, хотя интерес к разработке отдельных проблем заметно усилился [1; 5; 7; 8]. Эти и другие работы советских ученых составляют важную предпосылку для современного целеустремленного освещения различных проблем сопоставительной поэтики. Естественно, необходимо достаточное накопление материала в пределах двух-трех языков. Существенной предпосылкой для построения сопоставительных поэтик является и достаточная их теоретическая разработанность в тесной связи с соответствующими разделами переводоведения и сопоставительной стилистики.

Если попытаться очертить хотя бы приблизительный круг проблем, необходимых для построения теории сопоставительной

поэтики, то обнаружим, что они частично пересекаются с лингвостилистикой, изучением поэтики национальных литератур в тесной связи с эволюцией отдельных видов и средств художественного воплощения, исследованием индивидуальных переводческих стилей и методов.

В данной статье внимание сосредоточено на весьма частной проблеме сопоставления сравнения, метафоры и метонимии в авторских и авторизованных переводах И. Друцэ. Основной целью является исследование общих и частных закономерностей перевода таких элементов поэтической речи.

Поэтика И. Друцэ развивается в русле традиционного народного образного мышления, которое сохраняет в своей основе неповторимое единство человека и природы, что определяет миросозерцательный, духовный смысл его произведений. Писатель обращается прежде всего к истории духовной культуры родного народа. В качестве источника и аналога художественной образности важны и факты материально-бытовой культуры. Естественность человеческого духа так же проста и последовательна, как и естественность природы. И любое нарушение ее законов оборачивается против человека, обедняет его дух. Таково кредо его героев, которое в устах тетюшки Руцы, хранительницы природной чистоты духа, звучит обобщающе: «Вместо того, чтобы дать природе свободу самой зачать свой плод и самой вырастить его до конца, вы быстро лезете со своим календарем, со своими расчетами, а когда вы распланируете, природе уже не охота» [4, с. 65]. Такова поэтическая доминанта И. Друцэ. Подобно другим стилистическим приемам, сравнение у И. Друцэ подчиняется общему замыслу произведения, указывает на взаимоотношения героя и окружающей среды. Когда же сравниваются абстрактные понятия, явления природы и др., оно воспринимается в более широком контексте, в связи с действиями, чувствами и рассуждениями, раскрывающими мир его героев.

Большинство сравнений содержит черты, характерные для оригинального стиля И. Друцэ, хотя они построены традиционными способами. Одной из таких отличительных черт является «одушевленность» сравнений: «Ши атыта време кыт ай сэ стай ку Фэнаке ла сфат, океларий чея, ка ниште кэцей крединчошь, ау сэ-ць урмэряскэ фиекаре кувынт, фиекаре суфларе» [3, с. 64]. И перевод автора: «...Все время, пока ты будешь беседовать с Фэнаке, эти очки, как верные овчарки, будут стоять, напружинившись, не шелохнувшись, будут следить и запоминать каждое твое слово» [4, с. 54]. Подобный прием можно считать и метонимией, поскольку вещь, принадлежащая персонажу, действует вместо него. Концентрация функций (олицетворение, сравнение, метонимия или метафора) в одном стилистическом приеме довольно характерна для И. Друцэ и способствует созданию насыщенного образа. При соотношении такого стилистического приема с более широким контекстом определяется основной, ведущий (в данном случае сравнение).

Интересны по своей конструкции сравнения, в которых вторая часть выражена несобственно-прямой речью, подводящей итог действия первой части: «Де ундева дин ларгул кымпулуй рэсаре кэцелул ши vine шкьопэтынд спре колоанэ, ку бутул арункат пе-о парте де паркэ се плынже солдацилор — ал най-бей, ши де дата ачаста н'ам гэсит нимик» [3, с. 41]. И русский перевод М. Хазина: «Откуда-то с поля, хромая, прибежала собачонка, будто жалуясь солдатам: черта с два, и на этот раз ничего не нашла» [4, с. 15]. Подобные сравнения воссозданы почти дословно, построены тем же способом, что в оригинале. В контексте рассказа сравнение воспринимается шире: бездомная, хромая собачонка косвенно ассоциируется с судьбой голодных и бездомных отступающих румынских солдат.

И. Друцэ старается конкретизировать прежде всего мысли героев. Сравнение с конкретным действием делает само понятие «мысль» более осязаемым, приземленным. Однако подобные сравнения не выходят за рамки жизненных интересов героев. Например, в рассказе «Тоска по людям»: «Май пуне кытева вряскурь пе фок ши гындул, ка ун ом че ну штие де обосялэ, есе дин ограда луй ши порнеште сингур пе о кэраре бэтутэ десеорь де дынсул» [3, с. 59]. И русский перевод М. Хазина: «Подкладывает еще хворосту, и думы, как неутомимый работник, выходят с его двора и начинают спускаться по той тропинке, по которой он часто хаживал» [4, с. 28]. Или в повести «Листья грусти»: «О идее бунэ фаче кам кыт о жумэтате де хектар де арэтурэ...» [3, с. 265]. И русский перевод: «Хорошая мысль наверняка стоит полгектара хорошей пашни...» [4, с. 124].

Существующие переводы рассказов И. Друцэ, как авторские, так и авторизованные в основном сохраняют все существенное для обрисовки образа, в том числе основные стилистические характеристики. За редкими исключениями сравнения переводятся дословно, в соответствии с литературными нормами русского языка.

Проза И. Друцэ метафорична, что придает ей особое лирическое звучание. Раскрывая характеры героев, их психологию, отношение к природе, событиям, предметам окружающего мира, автор использует ассоциации, близкие к их жизненным интересам. Метафора не только открывает богатейшие выразительные возможности, но и способствует тому, чтобы читатель видел образ, жил в нем, выработал личное отношение к нему. Образы-метафоры Друцэ очень близки к народно-поэтической образности. Герои наделяют природу своими мыслями, чувствами, она выступает как активное творческое начало. Метафоры чаще всего строятся по аналогии с живой и неживой природой, наделенной человеческими качествами. И. Друцэ отказывается от традиционных метафор, в которых определенный термин в тексте ассоциируется с другим. Чаще всего это метафорические конструкции, где отношения между отдельными компонентами разнообразны: «Ши кыте ну фаче вынтул ку омэтул! Ыл клэдеште сулурь, ыл суе ыртекушурь сус, пе урмэ ыл рупе дин

сулурь ши ыл мынэ дин ростогаале, де-ць паре кэ фуже лавале о турмэ де ой брумэрий...» [3, с. 61]. И русский перевод: «...И чего только не вытворяет ветер с этим снегом! То сложит в сугробы, то начнет вздымать его столбами вверх, то гонит понизу маленькими волнами, и кажется, будто бежит отара серых овечек...» [4, с. 29].

Сложность данной метафоры с точки зрения ее компонентов состоит в том, что она содержит олицетворенный образ ветра и сравнение снега с отарой серых овечек. Однако и олицетворение ветра и сравнение снега с овечками дословно передается при переводе. Очевидно, иногда возможен дословный перевод метафоры (в тех случаях, когда совпадает логика аналогий в языке оригинала и языке перевода). Это подтверждается и другими примерами. Метафора может опускаться или передаваться близким по смыслу словосочетанием: «Де-а лунгул уличоарей пе унде о сэ трякэ тата, тоате гардуриле ау ынфлорит ку басмале, кэч ашезаря ын скаун а унуй бэрбат афумат е ун прилеж де маре веселие пентру муерь» [3, с. 155]. И русский перевод: «К заборам уже прилипли любопытные соседки, потому что водворение в дом подвыпившего мужика — увлекательнейшее дело в молдавских селах» [4, с. 230].

Анализируя переводы И. Друцэ, можно сделать вывод, что дословный перевод развернутой метафоры легче осуществить, чем перевод простой метафоры. Однако при переводе развернутой метафоры наблюдаются существенные изменения в синтаксических конструкциях.

Иногда автор создает целую цепь метафорических образов. Это своеобразная градация образа, в которой перечислены определенные характеристики предмета, составляющие единое целое: «Сэ зичем а ынчепут а се коаче поама. Май ынтыг диспар дин сат копияй — май везь кыте унул о датэ ла трей зиле, дар ши ачела-й ку бузеле винете. Пе урмэ флэкэий ынчеп а рэтэчи каселе ши киуе пе друмуерь пынэ дупэ мьезул нопций; ын сфыршит, ынчеп а-шь аминти мошнежий ын че ан с'ау луат ла бэтае ку аустрицул ши девин сфэтошь, кэ ну май скапь кынд дау песте тине» [3, с. 108]. И русский перевод: «Скажем, начинает созревать виноград. Прежде всего исчезает из деревни детвора, — редко, раз в три дня, увидишь мальчонку, да и у того синие от винограда щеки. Потом на перекрестках собираются вечерами парни и печальными голосами поют до третьих петухов одну и ту же песню. Наконец и старики начинают вспоминать, в каком году брали они на штык австрияка, и становятся такими болтливými, что, если встретишь, то не отвяжешься» [4, с. 56]. Автор-переводчик сохраняет метафорический образ наступающей в Молдавии осени, градацию образа. Хотя сам перевод не дословный, удается передать основные компоненты образа и легкий юмор, характерный для произведений И. Друцэ.

Всегда ли возможен дословный перевод метафоры метафорой? Как правило, нет. И не только потому, что в разных языках нет совпадения всего информативного объема, заключен-

ного в слове (прямого и переносного). Приобретая новое смысловое значение, метафора уже отражает новую информацию, соответствующую только с определенными словами, т. е. контекстуальную, речевую. Не у всех народов в определенных ситуациях возникают одни и те же ассоциации, следовательно, при переводе метафоры могут появиться определенные затруднения, особенно в случаях несовпадения признаков, по которым проводится сравнение. Подобные метафоры есть и в произведениях И. Друцэ. Так, метафора «каса лор оарбэ де окюл стынг» в дословном переводе на русский язык не вызывает соответствующих ассоциаций и становится банальной: «слепой на левый глаз док». М. Хазин при переводе на русский язык полностью опускает фрагмент. И. Друцэ сохраняет его, пропуская лишь метафору: «...И заложенный им дом так и остался "с заколоченной парадной частью — ни окон тебе, ни дверей...» [4, с. 254].

Отмечая специфику метафоры в произведениях И. Друцэ, следует подчеркнуть ее приближение к персонификации. Сопоставляя переводы автора и М. Хазина, наблюдаем более смелое и решительное воспроизведение метафоры метафорой у автора-переводчика. Чувствуется большая свобода выбора лингвостилистических средств, но без искажения основных черт оригинала, нарушения его образной структуры в целом. Наблюдается существенное различие в работе автора-переводчика и переводчика. Автор, работая над оригиналом и стремясь к естественному изложению материала на русском языке, имеет уже весьма объективное, целостное представление о произведении; переводчик проходит через этап его восприятия как читатель и исследователь. Общим в их деятельности является лишь лингвостилистический анализ и поиски адекватных средств выражения в языке перевода.

В сознании разных народов восприятие действительности осмысливается через их язык. В зависимости от языкового и социально-исторического опыта каждому народу свойственны определенные ассоциации при сопоставлении многих предметов и явлений. Потому передача образа-метафоры является наиболее сложной задачей для переводчика, и, пожалуй, здесь мы чаще встречаем упущения, добавления или замены, а перевод сохраняет главную информацию, выраженную в подлиннике.

Наиболее распространенной в творчестве И. Друцэ является метонимия. Писатель употребляет название местности или деревни в иносказательном, переносном смысле, «одушевляя» ее, создает осязательный, конкретный образ деревни и ее обитателей. Так, в диалогии «Бремя нашей доброты» название деревни Чутура — часто употребляемая метонимия, посредством которой автор передает настроение, отношение ее жителей к происходящим событиям: Чутуре «временами нужно было осмотреться, разглядеть всю степь»; полюбив своего односельчанина Онаке Кэрэбуша, Чутура «медленно повернулась в его сторону»; одобряя первое выступление своих детей на школьном концерте, «Чутура неистово хлопала»; Чутуре могла понравиться или не по-

нравиться песня. Чутура грустила и плакала, любила и ненавидела, провожала своих сыновей на войну, погибала и снова возрождалась, чтобы жить. Посредством такой метонимии, являющейся в романе сквозным образом, автору удается в эмоциональной и лаконичной форме показать, как постепенно менялось сознание жителей деревни, их отношение к жизни.

В авторском переводе сквозной образ, переданный метонимией места, полностью сохранен: «Теперь, после пожара, Чутура собралась на этих камнях»; «А накануне Чутура собралась сеять» и др. Подобное употребление метонимии места можно найти в русской и украинской литературах, например, метонимические характеристики села Вавилон в романе В. Земляка «Лебединая стая».

К метонимии можно отнести также выделение одной детали (возраст, одежда, предметы быта и др.), заменяющей целое. В рассказе «Клен — он знает свое дело» метонимизируется возраст: «...чей ноузэчъ ши дой де ань штияу де аму бине, кэ о сэ ле кряскэ нумэрул» [3, с. 93]. В русском переводе М. Хазина образ сохранен: «...Девяносто два года хорошо знали, что их станет больше» [4, с. 26].

Сопоставление авторских и авторизованных переводов показывает, что метонимия в основном может переводиться дословно с сохранением в русском переводе эмоциональных и смысловых оттенков. И лишь в редких случаях опускается, что в целом не нарушает стилового своеобразия прозы И. Друцэ.

Подбор слова при переводе определяется контекстом. Переводчик должен постоянно учитывать не только его основное лексическое значение, полисемантизм, но и специфику сочетаемости слова в каждом отдельном языке. Анализ конкретного материала позволяет изучить существующие соответствия в русском и молдавском языках, возможные варианты их передачи с языка оригинала на язык перевода. При переводе тропов, даже при наличии более широкого контекста, не исключается вероятность их точного перевода. Сопоставление показало, что в русском и молдавском языках существуют сходные способы создания сравнения, метафоры, метонимии, что облегчает работу переводчиков. Наиболее сложным является перевод метафоры.

1. *Алексеева И. С.* Лингвостилистический анализ переводов Каролины Павловой (с немецкого на русский язык и с русского на немецкий /: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Л., 1982. 2. *Гаччиладзе Г. Р.* Введение в теорию перевода. Тбилиси, 1964. 3. *Друцэ И.* Ултима лунэ де тоамнэ. Кишинэу, 1975. 4. *Друцэ И.* Поле души человеческой. М., 1977. 5. *Илесов Б. А.* Проблема передачи поэтики оригинала при переводе: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Ташкент, 1982. 6. *Левый И.* Искусство перевода. М., 1974. 7. *Подгаецкая И. Ю.* Опыт сравнительного изучения русской и французской поэтики: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1975. 8. *Райгойша В.* Объективный критерий и сопоставительная поэтика // Вопр литературы. 1979. № 5. С. 26—34. 9. *Федоров А. В.* Очерки общей и сопоставительной поэтики. М., 1971.

Статья поступила в редколлегию 30.10.88

Ф. Т. Евсеев, доц.,
Нежинский пединститут

«Слово о полку Игореве» — символ духовного единения народов (по материалам нежинской Словианы)

Отечественная и зарубежная Словиана в связи с 800-летием памятника пополнилась многими содержательными исследованиями тех или иных слововедческих проблем. Вместе с тем ряд задач в изучении «Слова о полку Игореве», среди которых и такие, как определение значения произведения в становлении русской, славянских и других национальных литератур, выяснение особенностей проявления заложенных в памятнике идей мира и гуманизма, их влияния на мировую духовную культуру [7, с. 5], еще предстоит осуществить. Поскольку обозначенные аспекты исследования произведения разрабатываются в настоящее время главным образом на фактографическом уровне, представляется целесообразным включение в научный оборот и тех материалов, что хранятся в научной библиотеке Нежинского пединститута им. Н. В. Гоголя. Они могут представлять собой один из источников для последующих обобщающих теоретических трудов, посвященных изучению благотворного воздействия «Слова о полку Игореве» на мировой культурный и литературный процесс, духовное взаимообогащение народов.

Первое мусин-пушкинское издание «Слова о полку Игореве» (1800) поступило в библиотеку Нежинского историко-филологического института вместе с частью личного собрания книг и рукописей профессора Московского университета С. П. Шевырева (в передаточном каталоге обозначено 3736 наименований, 7359 томов). Собрание было закуплено у родственников С. П. Шевырева в конце 70-х годов прошлого века, в начале 90-х оно каталогизировано и включено в основной фонд библиотеки института. Научное описание «Слова о полку Игореве» выполнено наряду с другими экземплярами первого издания памятника в специальной монографии [4, с. 44—45] *.

Наиболее полно наши материалы о научных и культурных отношениях представителей разных народов через посредство

* В пяти городах Украины хранится 11 экземпляров первого издания произведения — Киеве, Харькове, Одессе, Севастополе и Нежине.

«Слова о полку Игореве» представлены как раз собранием С. П. Шевырева, в связи с чем возникает необходимость хотя бы кратко коснуться личности владельца. С. П. Шевырев (1806—1864) — преподаватель, а затем профессор Московского университета. В начале творческой деятельности он проявлял интерес к актуальным вопросам развития эстетики и литературной критики, примерно с середины 30-х годов перешел на позиции «официальной народности», вел острую полемику с В. Г. Белинским по проблемам идейно-эстетических принципов реалистического направления в русской литературе. Шевырев — автор известных трудов по теории литературы. В середине 40-х годов он издал отдельной книгой курс лекций по древнерусской литературе. Данный курс, выгодно отличавшийся от ему подобных историзмом и системностью в изложении материала, был подчинен субъективным методологическим установкам: народность древнерусской литературы с наибольшей полнотой воплощалась в идее православия. Шевырев высоко оценил историко-познавательные и художественные особенности «Слова о полку Игореве», не сомневался в его подлинности. Он оставил ценные воспоминания об отношении А. С. Пушкина к этому произведению, не переставал интересоваться им до конца жизни.

В состав библиотеки Шевырева входили четыре книги выдающегося украинского и русского ученого, одного из основоположников научного слововедения М. А. Максимовича. Он вспоминал, что познакомился с Шевыревым в Москве в 1823 г., и между ними установились дружеские деловые отношения.

Находясь в Киеве, Максимович переслал Шевыреву отдельное издание своих лекций о гениальном древнерусском произведении (Санкт-Петербург, 1837) с дарственной надписью. В 1857 г. в киевской университетской типографии Максимович издал первый по времени полный поэтический перевод «Слова о полку Игореве» на украинский язык. Один из экземпляров книги он подарил Шевыреву с таким автографом: «С. П. Шевыреву поклон из Украины от М. Максимовича. 24 июня 1857». Шевырев хранил также корректурный экземпляр второго издания этого перевода, отпечатанного в Москве в 1858 г. [6]. Многие страницы оттиска содержат корректурные пометы автора, на титульной странице рукою Максимовича указано: «Выправив, печатать 600 экз. М. Максимович».

Однако поскольку это второе издание не значится в библиографических справочниках по «Слову о полку Игореве», можно считать, что выпуск тиража книги, установленный Максимовичем, не состоялся. Возможно, он не стал завершать публикацию книги, поскольку, если не учитывать основательные стилистические поправки, она повторяла киевское издание, была невыразительной в полиграфическом отношении. По-видимому, в период подготовки второго издания Максимович договорился с той же типографией о печатании его сборника произведений под названием «Украинец» [8], который включал поэтический

перевод, мусин-пушкинский текст «Слова о полку Игореве» с изменениями публикатора и обстоятельными комментариями. В предисловии к переводу, помещенному в сборнике, Максимович указал на его второе издание, что еще раз свидетельствует о несостоявшемся издании перевода в 1858 г. На фронтисписе «Украинца» он оставил автограф: «Степану Петровичу Шевыреву в воспоминание [об] Украинце-Максимовиче. 1 мая 1859 г.»

Свой поэтический перевод «Слова о полку Игореве» надписал Шевыреву и Н. В. Гербель *. На форзаце первого издания перевода (Санкт-Петербург, 1854) стоит: «Степану Петровичу Шевыреву от Н. Гербеля». Сдержанность автографа объясняется, вероятно, особенностями социальной и мировоззренческой позиции дарителя, заметно отличавшейся от общественных взглядов адресата.

Перевод Гербеля пользовался большой и заслуженной популярностью в середине XIX в. Он был издан на высоком художественно-полиграфическом уровне. Есть внутренняя закономерность в том, что первые в своей творческой практике литографии к первому иллюстрированному изданию памятника исполнил переехавший в Россию молодой венгр М. Зичи. Художнику-романтику, формировавшемуся в бурную эпоху борьбы венгерского народа за национальную независимость [2, с. 81], несомненно, была духовно близка древнерусская героическая поэма. И. Беркович, специально исследовавшая вопрос об особенностях живописного воплощения образности «Слова о полку Игореве» М. Зичи, полагала, что уже к первой публикации перевода им созданы все четыре литографии. Однако, ознакомившись с переизданиями перевода Гербеля, убеждаемся в том, что в текст первого издания вклеены три литографии, четвертая (с изображением вдохновенного певца Бояна) появилась в более поздних публикациях перевода, например, в пятой (Санкт-Петербург, 1876). Данный выпуск книги, кроме четырех работ М. Зичи, включал три литографии, выполненные отечественным графиком А. И. Шарлеманом.

В библиотеку Шевырева вошли также два иностранных издания древнерусского памятника. Одно из них подготовлено видным деятелем чешского национального Возрождения В. Ганкой (Прага, 1821). В небольшой по формату книге на восьмидесяти страницах В. Ганка привел древнерусский текст в оригинале, в латинской транскрипции параллельно с переводом его на чешский язык. Он сопроводил публикацию некоторым комментарием и приложил перевод памятника на немецкий язык. Основные разделы открываются краткими предисловиями на чешском, сербском, польском и русском языках.

* Н. В. Гербель (1827—1883) — потомок обрусевших швейцарцев, один из талантливых воспитанников Нежинского лицея. Он известен как издатель «Кобзаря» Т. Г. Шевченко, произведений Е. П. Гребинки, популяризатор славянской и западноевропейской поэзии. Сторонник демократических идей, он сотрудничал с журналом «Современник», принимал участие в распространении герценовского «Колокола».

На книге из библиотеки Шевырева только его владельческая надпись, что может свидетельствовать о приобретении ее в России (вряд ли Шевырев не воспользовался бы случаем и не взял автограф у В. Ганки, с которым познакомился в конце 30-х годов в Чехии).

О популярности книги В. Ганки в России свидетельствует и еще один интересный факт, правда, уже не имеющий прямого отношения к нежинским источникам. Известно, что А. С. Пушкин в последние годы своей жизни подбирал материалы к критическому изданию произведения. С этой целью он специально приобрел все вышедшие к тому времени его публикации и переводы, в том числе два экземпляра книги В. Ганки. Один из них поэт подготовил к работе: вклеил в него чистые листы [3, с. 281]. По просьбе А. И. Тургенева другой экземпляр книги В. Ганки Пушкин послал Н. И. Тургеневу, брату писателя, жившему в то время во Франции. Н. И. Тургенев, в свою очередь, выполнял просьбу французского лингвиста Ф. Эйххофа, собиравшегося прочесть цикл лекций по славянским литературам [3, с. 282—283]. Вскоре на основе этих лекций Эйххоф издал на французском языке исследование «История языка и литературы славян...» (Париж, 1839), где поместил образцы славянской поэзии в подлинниках. Можно полагать, что Н. И. Тургенев исполнил поручение Ф. Эйххофа, поскольку на страницах своей книги последний неоднократно обращался к материалам В. Ганки, и, что особенно существенно в данном случае, привел древнерусский текст «Слова о полку Игореве» по изданию В. Ганки.

Со временем в связи с проблемой панславизма книга Эйххофа наряду с другими оказалась в поле зрения К. Маркса и Ф. Энгельса [5, с. 176—192]. К. Маркс, изучив книжку Эйххофа, дал ей весьма не лестную оценку, но включенный в ее состав текст «Слова о полку Игореве» позволил гениальному мыслителю познакомиться с шедевром древнерусской литературы и определить его идейную сущность [1, с. 16—17]. Таким образом, если наши предположения о получении книги В. Ганки Эйххофом через посредство Н. И. Тургенева справедливы, то выходит, что древнерусский памятник попал к К. Марксу и Ф. Энгельсу, совершив «путешествие» из России в Чехию и обратно, затем из России во Францию, а оттуда — в Германию.

Заслуживает серьезного внимания специалистов и другой иностранный перевод. Он выполнен видным немецким лингвистом и переводчиком русской литературы А. Больцем (Берлин, 1854). По предположению А. С. Орлова, эта книга также была известна К. Марксу и Ф. Энгельсу [5, с. 190]. На экземпляре книги, принадлежавшей Шевыреву, сделана надпись: «Его Превосходительству Степану Петровичу Шевыреву в знак особенного уважения. От автора. А. Больц. Берлин, 25 сентября 1858».

Высокий профессионализм издания «Слова о полку Игореве», проявившийся и в структуре книги, и в содержании разделов, — лучшее свидетельство того, что А. Больц подходил к па-

мятнику с позиции «общества друзей русской литературы» (это выражение — *der Gesellschaft der Freunde der Russischen literatur* — автор употребил в предисловии к книге) [10, с. 4]. Издания А. Больца состоит из вступления, лингвистического комментария к произведению, текста памятника на языке оригинала, историко-литературных примечаний, поэтического перевода произведения на немецкий язык и словаря — перевода на немецкий язык всей его лексики. На полях и между строк древнерусского текста содержится ряд квалифицированно выполненных конъектур, которые, судя по особенностям почерка, скорее всего принадлежали Шевыреву. Из них приводим только те, которые могут иметь научный интерес. Страницы «Слова о полку Игореве» указываем по изданию А. Больца.

Стр. 4. 1. Слово «стазби» разделено чертой (коричневые чернила) на «ста» и «зби», над буквой «а» надписано «и»; на левом поле листа параллельно карандашом надпись: «въ стаи сби птиць». 2. В словосочетании «земли незнаемь» над словом «земли» чернилами надписано «зврьей»; на левом поле карандашом обозначено «земли-зверей». 3. Над словосочетанием «рци лебеди» карандашом отмечено «скажешь, что». 4. В фрагменте текста «Уже бо бѣды его пасеть птиць, подобію» над словом «бѣды» чернилами надписано «смерти», над словом «пасеть» — «ждуть»; в слове «птиць» зачеркнута буква «ь», а над нею — «ы». После этого слова поставлено тире, за словом «подобію» — точка с запятой. С учетом системы конъектур содержание фрагмента можно реконструировать следующим образом: «уже бо смерти его ждуть птицы — подобію».

Стр. 5. В фразе «кая раны дорога, братие, забыв чти в живота» в слове «раны» «ы» исправлено на «а»; над словом «дорога» надписано «страшна»; после слова «братие» вписано «потому что». Смысл этой части текста с учетом исправлений такой: «кая рана страшна, братие, потому что забыв...» (Здесь и далее надписи карандашом).

Стр. 6. 1. Над фазой «на канину зелену паполому постла» надписано: «его на конскій (? — Ф. Е.) зеленое покрывало положила». Параллельно на левом поле листа начертана сентенция: «Желание славы привело ко смерти». 2. В словосочетании «жизнь Дажь-Божа внука» над словом «жизнь» стоит «народь».

Приведенные исправления являются, по-видимому, одним из последних свидетельств обращения С. П. Шевырева к «Слову о полку Игореве».

Еще один пример из дооктябрьских научных и культурных взаимоотношений, непосредственно связанных с древнерусским памятником, можно привести, ознакомившись с книгами, владельцем которых был М. Н. Бережков. Русский по происхождению, выходец из Владимирщины, Бережков много лет работал на Украине в Нежинском историко-филологическом институте. В последние годы жизни он подарил институту значительную часть своей библиотеки. В нее входили и три книги о «Слове о

полку Игореве», которые, судя по его заметкам, были приобретены в Москве в сентябре 1892 г.

В отдельный оттиск изданного Е. В. Барсовым переписка «Слова о полку Игореве» В. А. Жуковского (Москва, 1883). (Барсов ошибочно считал, что перепев выполнен А. С. Пушкиным) Бережков вложил пол-листа бумаги, где привел выходные данные одной из статей, в которой раскрывалась ошибка издателя, и сделал такое примечание: «А Пушкин переложил? Или Барсов Е. В. ошибочно приписывает ему переложение? А. Ф. Малиновский также занимался переложением «Слова» на современный язык». Приведенные строки свидетельствуют о внимательном отношении нежинских филологов ко всем публикациям о памятнике. Это и позволило Бережкову выразить сомнение о принадлежности переложения А. С. Пушкину вскоре после его выхода в свет.

Выпускник Нежинского историко-филологического института В. В. Данилов преподавал в нем, а с 1948 г., переехав в Ленинград, до конца жизни работал сотрудником архива Института русской литературы АН СССР (Пушкинского Дома). Данилов многие годы изучал «Слово о полку Игореве». Личную библиотеку ученый завещал Нежинскому институту. В ней хранятся исследования древнерусского памятника с дарственными автографами академика Д. С. Лихачева, члена-корреспондента АН СССР Л. А. Дмитриева, докторов и кандидатов наук Д. Н. Альшица, И. П. Еремина, В. Д. Кузьминой, А. П. Могиланского, А. А. Назаревского, А. А. Пини, Ф. Я. Приймы и др.

Приведенные в статье материалы, надеемся, дополняют представление о духовном взаимообогащении народов через посредство «Слова о полку Игореве».

1. *Маркс К. Ф. Энгельсу*, 5 марта 1856 г. // *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. 2-е изд. Т. 29. 2. *Беркович И.* Иллюстрации Михаила Зичи к «Слову о полку Игореве» // *ТОДРЛ. М.; Л.*, 1958. Т. 14. 3. *Гессен А.* «Все волновало нежный ум...». Пушкин среди книг и друзей. 2-е изд. М., 1983. 4. *Дмитриев Л. А.* История первого издания «Слова о полку Игореве»: Материалы и исследования / Отв. ред. Лихачев Д. С. М.; Л., 1960. 5. *Орлов А. С.* Слово о полку Игореве. 2-е изд., доп. М.; Л., 1946. 6. Песнь о полку Игореве, переведенная на украинское наречие Михайлом Максимовичем. 2-е изд. М., 1858. 7. Празднование 800-летия «Слова о полку Игореве» // *Слово о полку Игореве*, 800 лет: Сб. М., 1986. 8. Украинец, издаваемый Михайлом Максимовичем. М., 1859. Кн. 1. 9. *Шевырев С. П.* История русской словесности, преимущественно древней. М., 1846. Т. 1. Ч. 1—2. 10. *Boltz August.* Lied vom Heereszuge Icoris gegen die Polowzer... Berlin, 1854.

Статья поступила в редколлегию 14.10.88

Содержание

К 175-летию Н. В. Гоголя

Волкова Л. П. «Русский чисто анекдот» — структурообразующий принцип гоголевской драматургии	3
Цилевич Л. М. Сюжетно-композиционная система комедии Н. В. Гоголя «Ревизор»	12
Слюсарь А. А. Жанровые особенности «Старосветских помещиков» Н. В. Гоголя	18
Панич А. О. Нравственное и эстетическое в художественном мире гоголевской «Шинели».	27
Цивкач О. М. Черты типологической общности критики Гоголя и его художественных произведений	34
Анненкова Е. И. Гоголь и Герцен в 40-е годы («Выбранные места из переписки с друзьями» и «С того берега»)	41
Милешин Ю. А. Гоголевские мотивы у Франца Кафки	48
Мусий В. Б. Об особенностях фантастики в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» Н. В. Гоголя	55

Русская литература XIX—XX веков

Смаглюк Л. А. К проблеме датировки поэмы М. Ю. Лермонтова «Сашка»	62
Титянин К. А. Романтическая традиция в творчестве М. Е. Салтыкова-Щедрина 40-х—начала 60-х годов XIX в.	69
Борисова Л. М. «Мещане» М. Горького в контексте идейной борьбы начала XX в.	76

Жанрология

Еремеев А. Э. К вопросу о понятии «философская проза»	84
Гусев В. А. Жанровая система русской эпической прозы 80—90-х годов XIX в.	91
Ильев С. П. Концепция и композиция книги «Ночи и дни» В. Брюсова	102
Волковинский А. С. Фельетон и поздняя проза В. Катаева (внутренняя преемственность)	110
Беляева Н. В. Мотив мироздания в лирике первых лет Революции	117

Сравнительное литературоведение

Заградка М. Параллели между русской и чешской литературами, их специфика и близость	126
Гургулова М. О творческом контакте П. Р. Славейкова с поэзией М. Ю. Лермонтова	131
Чернова А. Г. Сравнение, метафора, метонимия в переводах Иона Друцэ	139

История литературоведения

Евсеев Ф. Т. «Слово о полку Игореве» — символ духовного единения народов (по материалам нежинской Словианы)	145
---	-----

Сборник научных трудов

ВОПРОСЫ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Республиканский межведомственный
научный сборник

Выпуск 1 (55)

Львов. Издательство «Свит»
при Львовском госуниверситете

Редактор Т. А. Головина
Художественный редактор О. М. Козак
Технический редактор И. Г. Федас
Корректоры М. Т. Ломеха, А. В. Кар-
минская

ИБ № 13169

Сдано в набор 11.10.89. Подп. в печать 22.02.90.
Формат 60×90¹/₁₆. Бум. для масс. изд. Лит.
гарн. Выс. печать. Усл. печ. л. 9,5. Усл. кр-
отг. 9,87. Уч.-изд. л. 11,08. Тираж 1000 экз.
Изд. № 1919. Заказ 3273. Цена 2 р. 20 к.

Львовская областная книжная типография.
290000 Львов, ул. Стефаника, 11.

2 р. 20 к.

ISSN 0321—1215. Вопросы русской литературы, 1990, вып. 1(55), 1—152.